

Escritas de Resistência:
Intersecções Feministas da Literatura

VOLUME 1



Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Ana Maria Leal Cardoso
Organizadores



Criação Editora

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

- 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. Maria da Conceição Matos Flores (UnP)
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)
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

Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Ana Maria Leal Cardoso
Organizadores

Escritas de Resistência:
Intersecções Feministas da Literatura

Volume 1



Criação Editora
Aracaju | 2019

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome da autora, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Editoração Eletrônica
Adilma Menezes

Revisão
Mariléia Silva dos Reis

Capa
Reprodução do cartaz do XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

TuxpedBiblio (São Paulo - SP)

G633e Gomes, Carlos Magno (Org.)

Escritas da resistência: intersecções feministas da literatura / Organizadores: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho e Ana Maria Leal Cardoso. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. 392 p.; il.; (Coleção Escritas da Resistência, v. 1)

ISBN 978-65-80067-34-3

1. Feminismo 2. Literatura 3. Mulheres 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.
-



APRESENTAÇÃO

Esta coletânea é composta de dois volumes que reúnem textos apresentados por pesquisadoras/es nas mesas temáticas do **XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura**, organizado pelo GT da Anpoll: A mulher na literatura e pela Universidade Federal de Sergipe, que aconteceu entre os dias 14 e 16 de agosto de 2019, na cidade de São Cristóvão-SE. As abordagens teóricas giram em torno do tema central do evento **“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.

Esses recortes têm ganhado cada vez mais espaço nas pesquisas acadêmicas, ressaltando a força das diferentes produções literárias de autoria feminina e suas peculiaridades a partir das intersecções de gênero, classe, etnia e sexualidade. Além dessas questões, esta coletânea abre espaço para alguns estudos da produção jornalística e memorialista de escritoras brasileiras por diferentes prismas teóricos. Em comum, os textos aqui reunidos nos convidam a repensar os diferentes lugares de fala da mulher e nos avanços das questões de gênero no campo dos estudos literários, pois descentram valores hegemônicos e

privilegiam análises respaldadas pelas diversificadas abordagens feministas e suas dinâmicas interseccionais.

Nesta coletânea, a crítica literária construída por essas/es pesquisadoras/es reforça o grande papel da resistência feminista na contemporaneidade. A resistência é atual e explosiva, como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda, que reconhece que vivemos um momento feminista, em que as jovens pesquisadoras dão as mãos a uma tradição crítica construída no decorrer das últimas décadas. Particularmente, no campo acadêmico, essa explosão de feminismos tem impulsionado vigorosas abordagens interpretativas de revisão do passado e de projeção de um presente de luta contínua para um projeto de igualdade de direitos e chances para todas.

Panoramicamente, os textos aqui reunidos nos dois volumes perpassam por temas cruciais para as pesquisas do GT A Mulher na Literatura, que vão das estratégias de resgate com visibilidades das escritoras esquecidas pelo cânone à renovação das abordagens da crítica feminista literária e, sobretudo, à ampliação do campo literário abrindo espaço para os estudos de relatos, diários, cartas e memórias produzidas por mulheres historicamente invisibilizadas pela violência estrutural que condicionou a mulher a papéis de submissão. Nestas pesquisas, a questão identitária dá sustentação a reflexões sobre a importância de se construírem estratégias para deslegitimar os valores “normatizadores” dessa submissão cultural, abrindo espaço para a pulsante e criativa crítica feminista que defende pontos de vista revisores das subjetividades e da força da mulher.

PRIMEIRO VOLUME

Na abertura deste volume, temos o texto impactante acerca das tradições orais “A AUTORIA FEMININA NAS POÉTICAS ORAIS: TENSÕES E (RE)EXISTÊNCIAS”, de **Alvanita Almeida Santos**, que retoma as discussões acerca das vozes de mulheres na literatura popular, propondo uma reflexão sobre a questão da autoria para evidenciar discursos de (re)existência, que reagem às formulações machistas e racistas, compreendendo as poéticas orais como lugares de tensão entre as ideias hegemônicas e as minorias que lutam à margem dos espaços de poder. No mesmo ritmo de redimensionamento político dos textos de

autoria feminina, o segundo capítulo, “NÃO VÃO ME CALAR: A RESISTÊNCIA DE UM BLOG FEMINISTA QUE INSPIROU LEI”, de **Lola Aronovich**, traz um exemplo de resistência feminista. Por meio de um texto híbrido, depoimento e estratégias de luta, a autora-blogueira narra sua posição de ativista no blog *Escreva Lola Escreva* há mais de 11 anos. Seu depoimento reforça o lugar de fala da mulher e da luta contra as ameaças sofridas pelas feministas que questionam valores misóginos e machistas que insistem em se projetar como normas.

Abrindo as reflexões sobre os estudos afro-brasileiros, em “POLÍTICAS DA AFETIVIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA”, **Mirian Cristina dos Santos** estuda obras de Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral. Esse texto ressalta as “políticas da afetividade”, que são identificadas no imaginário literário dessas autoras com base nos suportes teóricos do “feminismo negro”. Na continuidade dos estudos sobre literatura oral, em “ROSA CONSTRÓI SUA MEMÓRIA: NARRATIVAS ORAIS EM UM LAR DE IDOSOS/IDOSAS”, **Alexandra Santos Pinheiro** e **Ozeni Amaral do Paraizo** trazem à tona a voz de uma idosa que vive no Lar Amigo do Idoso, da cidade de Dourados, a partir da metodologia da história oral, destacando particularidades interseccionadas pela condição feminina na velhice. Nesse mesmo rumo, em “RESSIGNIFICAR EXISTÊNCIAS: A ESCRITA DE GENI GUIMARÃES E A RASURA DO CÂNONE LITERÁRIO BRASILEIRO”, **Lilian Paula Serra** e **Deus** expõe uma leitura das obras da paulista Geni Guimarães, destacando o questionamento do contexto patriarcal e racista que a autora expõe por meio de rasuras do texto literário.

Acerca da relação entre literatura e HQ e o lugar de fala das escritoras afro-brasileiras, na sequência, em “CAROLINA DE JESUS UMA NARRATIVA POÉTICA DE RESISTÊNCIA”, **Nádia da Cruz Senna** analisa a novela gráfica *Carolina*, de autoria de Sirlene Barbosa e João Pinheiro. A narrativa visual da história de Carolina de Jesus passa pelos detalhes da miséria e da violência sofridas, reforçando o duplo movimento de resgate/construção da identidade da resistência da escritora negra por meio dos quadrinhos. No estudo subsequente, em “O SILÊNCIO TRANSGRESSOR NO CONTO ‘MACABEA, FLOR DE MULUNGU’”, **Cristiane Côrtes** propõe uma análise do silêncio da personagem feminina, no conto de Conceição Evaristo, como um lugar de potência, pois se trata de uma performance transgressora, isto é, um ponto de resistência da mulher.

Logo depois, temos o texto “CONCEIÇÃO EVARISTO, XIE XINRAN E SVETLANA ALEKSIÉVITCH: VOZES MULHERES EM (RE)EXISTÊNCIA”, de **Jailma dos Santos Pedreira Moreira**, que apresenta um estudo comparatista sobre a obra da afro-brasileira Conceição Evaristo e as da chinesa Xie Xinran e da russa Svetlana Aleksiévitch, refletindo sobre a zona diferencial e semelhante da luta feminina (ou feminista?) em contextos adversos, guiados por uma espécie de transnacionalização do combate às formas de violência contra mulheres. Por uma perspectiva de revisão histórica, em “MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DE CORPOS SUBALTERNIZADOS EM VOZES DE MULHERES DA DIÁSPORA AFRICANA”, **Edinélia Maria Oliveira Souza** retoma o debate sobre a produção de mulheres negras nos contextos da escravidão e da pós-abolição por uma perspectiva afro-atlântica de “escrivivências” e “reexistências” nos textos de autoras de diferentes nacionalidades como a caribenha Mary Prince, as americanas Sojourner Truth e Harriet A. Jacobs, e as brasileiras Esperança Garcia e Maria Firmina dos Reis.

No debate sobre as relações entre literatura e a Guerra do Paraguai, em “MULHERES, LITERATURA E HISTÓRIA: RE-ESCRITA, RE-EXISTÊNCIA”, **Geovana Quinalha de Oliveira** destaca que na literatura não há fronteiras, mas muitos “eus” e os muitos “outros” que erradicam encontros para analisar a obra: *Cunhataí: um romance da Guerra do Paraguai* (2003), da autora brasileira Maria Filomena Bouissou Lepecki, a partir da ótica da protagonista Micaela e da representação de diversas mulheres nesse espaço eminentemente masculino. Com um olhar histórico, em “INFERTILIDADE MASCULINA GERAL: A DENÚNCIA E A PUNIÇÃO DE GREMIANA EM A LOUCA DE SERRANO (1998), DE DINA SALÚSTIO”, **Denise Rocha** analisa a obra cabo-verdiana com a finalidade de apresentar os elementos sociais que estão por trás do julgamento da protagonista feito pelos homens de Serrano. No capítulo seguinte, “MAHASWETA DEVI: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA NA ÍNDIA PÓS-COLONIAL”, **Anna Beatriz Paula** apresenta a escritora indiana Mahasweta Devi por meio de um de seus contos mais representativos. Paula descreve a literatura do país asiático por meio do multilinguismo e sua relação com as questões pós-coloniais.

No texto seguinte, em “QUEM ABRE CAMINHO NA SALVADOR DOS 80: PROCESSO DE TRANSMISSÃO E CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA NEGRA FEMININA”, **Rosinês de Jesus Duarte** refor-

ça a importância dos estudos acerca da produção literária de três escritoras negras que publicaram ficção na capital baiana, durante a década de 80, a partir da investigação filológica, envolvendo processos de produção, transmissão e circulação de textos. Por uma concepção à abertura do cânone escolar, em “AUTORIA FEMININA NEGRA EM LIVROS DIDÁTICOS DO PNLD 2018”, **Aline Alves Arruda** respalda-se na crítica feminista revisionista para a ampliação do debate em torno das autoras negras e seu protagonismo nas representações literárias contemporâneas presentes nas obras selecionadas para o MEC para a educação básica.

Logo em seguida, abrimos o debate sobre a produção contemporânea. Em “POR ESCRITO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM UMA PERSPECTIVA PÓS-MODERNA”, **Suely Leite** analisa as obras de Elvira Vigna, dando destaque para a estrutura fragmentada, as espacialidades múltiplas e os não lugares do romance *Por escrito* (2014). Na sequência, em “A UTILIZAÇÃO DE *SALVE REGINA* NO CONTO ‘MARIDO’, DE LÍDIA JORGE: UMA APRESENTAÇÃO DE RELAÇÃO DE DOMINAÇÃO E PODER A PARTIR DAS RELAÇÕES DE GÊNERO”, **Soraya Paiva Chain** demonstra como Lídia Jorge, em seu conto “Marido” (2014), utiliza a oração católica para evidenciar a manutenção da estrutura de controle da igreja/religião, expondo de forma crítica a relação de dominação e poder, a partir das relações de gênero.

Ainda dentro das abordagens contemporâneas, esta coletânea ressalta a pulsante produção poética com performances feministas. Em “REPRESENTAÇÕES DO ADOECIMENTO, DA DOR E DO SOFRIMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA PRODUZIDA POR MULHERES”, **Tatiana Pequeno** apresenta um estudo sobre os limites do adoecimento, da dor e do sofrimento físico e subjetivo da mulher a partir de movimentos de aproximação e tensão do “corpo insurrecto” nas obras da poeta portuguesa Luiza Neto Jorge, e das brasileiras Nina Rizzi, Bruna Mitrano, Silvana Guimarães, Kátia Borges, Mônica de Aquino e Helena Zelic. No texto seguinte, a pesquisadora passa a ser objeto de estudo em “DO ASSOMBRO DAS BOMBAS NA POESIA DE TATIANA PEQUENO”, de **Alberto Pucheu**, que ressalta uma peculiar forma de produção poética de Tatiana Pequeno, um devir-“mulher-bomba”, que constrói imagens da mulher fora dos padrões impostos, dando destaque ao desejo em oposição à submissão. Essa forma explosiva dialoga com o lugar de resistência da mulher contem-

porânea que se volta para o passado com ânsia de destruir seus fantasmas do presente.

Por essa perspectiva comparatista, em “A INFLUÊNCIA DE SIMONE DE BEAUVOIR NAS COLUNAS DE TEREZA QUADROS, MÁSCARA DE CLARICE LISPECTOR”, **Tânia Sandroni** analisa a produção jornalística da autora brasileira para identificar suas posições feministas e suas relações com os princípios propostos por Beauvoir. Ainda por uma abordagem comparatista, em “PAGU, RUDÁ E OSWALD MEMORIALISTAS”, Afonso Henrique Fávero retoma o debate em torno da transgressora Patrícia Galvão, a Pagu, a partir das suas memórias, vistas na sequência de obras de Oswald de Andrade, com quem foi casada, e de Rudá de Andrade, filho de ambos.

Na sequência, temos dois artigos que ressaltam narrativas orais femininas. Em “MÃOS FEMININAS NA ARTE PESQUEIRA: NARRATIVAS DE PESCADORAS DO PANTANAL SUL MATO GROSSENSE”, **Silvana Aparecida da Silva Zanchett** traz a público o resultado de uma pesquisa acerca das narrativas orais de mulheres do mundo ribeirinho e pantaneiro, destacando suas conquistas, lutas e resistências tecidas no rio e nas cidades, bem como a construção de modos de vida singulares expressos nas suas vivências laborais e comunitárias dos municípios de Aquidauana, Miranda, Corumbá e Coxim. Logo depois, em “O CONTAR-SE DE MULHERES NORDESTINAS: IDENTIDADE, MATRIMÔNIO E MEMÓRIA”, **Eliene Dias de Oliveira** analisa os silêncios e os interditos nas narrativas de migrantes oriundas da região Nordeste do país que vivem na cidade sul-mato-grossense de Coxim, enfocando a figura do marido e do matrimônio como elementos-chave na construção de suas trajetórias e de identidades que se forjam na relação tensa com o Outro.

Na continuidade do debate em torno da crítica feminista, temos dois artigos. Em “PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS DA CRÍTICA FEMINISTA INTERSECCIONAL ESTADUNIDENSE”, **Renata Gonçalves Gomes** propõe um recorte panorâmico da crítica feminista estadunidense contemporânea com ênfase na interseccionalidade, a partir de Davis, Walker, Creenshaw, Anzaldúa, Lorde, hooks e Collins com o propósito de mapear os caminhos da crítica feminista no final do século XX. Com esse mesmo propósito, em “ENSAIO PARA UMA TEORIA LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA”, **Tarsilla Couto de Brito** parte de um estudo de textos autobiográfico e de autoficção para revisar os

principais tópicos da crítica literária feminista com destaque para as obras de Woolf, Jesus, Montero, Nettel e Levy, redesenhando os sentidos do “como” e do “porquê” as mulheres escrevem.

Finalizando este volume, retomamos os debates em torno das questões pós-coloniais. Em “VOZES DA TRANSGRESSÃO: RESISTÊNCIA E TRANSMISSÃO MEMORIAL EM CONTEXTO COLONIAL”, **Irene de Paula** propõe reflexões sobre a constituição de subjetividades femininas e transgressoras, em contexto de transmissão memorial colonial/pós-colonial, a partir do estudo da obra *Le Coeur à rire et à pleurer*, da escritora francófona Maryse Condé. Depois, em “TÁTICAS DE RE-EXISTÊNCIAS DE ESCRITORAS NEGRAS BRASILEIRAS E AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA”, **Ana Rita Santiago** ressalta modos de invenções de (re)existências de autoras negras no Brasil e em Áfricas em língua portuguesa, discutindo como suas tessituras literárias (re)criam possibilidades de sentidos de (re)existir por meio do entrecruzamento do Eu e do Nós de diferentes demarcações espaciais.

SEGUNDO VOLUME

Assim como no primeiro volume, o segundo reforça o grande papel da resistência histórica das mulheres em contextos de opressão como da escravidão e dos estados totalitários como os vividos no Brasil, Jamaica, Rússia, Moçambique em diferentes momentos e contextos de guerra. No primeiro texto, uma abordagem revisionista da produção das escritoras da Idade Média, em “PRIMAVERAS MEDIEVAIS. SOBRE RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO NAS CANTIGAS DE TROVADORAS”, de **Luciana Calado Deplagne**, produz reflexões acerca da produção lírica das trovadoras medievais, situadas ainda à margem da historiografia e do cânone literário a partir do feminismo decolonial. Na sequência, é hora de revisar a história literária brasileira e suas injustiças com as mulheres negras. Em “ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS E O PROJETO DE NAÇÃO ANTIRRACISTA”, **Adriana de Fátima Barbosa Araújo** ressalta o projeto de nação igualitária de Firmina dos Reis, dando destaque para sua literatura pioneira no trato das abordagens democráticas sobre raça, gênero e classe. Ainda no estudo sobre a maranhense, em “CENTÉSIMO SEXAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DE ÚRSULA:

ROMANCE DE MARIA FIRMINA DOS REIS – PRIMEIRA ROMANCISTA BRASILEIRA”, **Dilercy Aragão Adler** faz uma homenagem aos 160 anos de publicação do romance *Úrsula*, ressaltando os estudos feitos sobre a redescoberta dessa obra e seu registro sob um ponto de vista que denuncia o sistema escravocrata.

Passando para a análise de resgate e a revisão da história literária, em “ALDENOURA DE SÁ PORTO: A HISTÓRIA DE UMA EXCLUSÃO”, **Marli Walker** ressalta a importância dos estudos sobre aquela autora, que foi relegada ao esquecimento pela tradição crítica que a silenciou por uma questão estética. Dessa forma, esse trabalho busca reconduzir a autora mato-grossense ao seu lugar na história da literatura de Mato Grosso com a divulgação e reedição de sua obra. Nesse mesmo ritmo de revisão histórica, em “HIRATSUKA RAICHÔ: O DISCURSO DE RESISTÊNCIA DA PRIMEIRA FEMINISTA DO JAPÃO DO SÉCULO XX”, **Mina Isotani** dá destaque ao papel de Hiratsuka Raichô como a primeira japonesa a desbravar os campos da literatura com seu discurso político, refutando o condicionamento reservado às mulheres de sua época, pois pregava o empoderamento feminino.

Retomando as reflexões sobre os estudos africanos já iniciadas no primeiro volume, em “DO NACIONALISMO COLETIVO À HIBRIDEZ SUBJETIVA: UM ESTUDO DA POESIA MOÇAMBICANA”, **Vanessa Rimbau Pinheiro** apresenta um estudo sobre a poesia de Moçambique como um lugar de resistência e reinvenção da nação devastada pela guerra. Por esse prisma, Pinheiro reforça o quanto essa literatura foi pautada por valores intrínsecos da moçambicanidade. Na continuidade sobre estudos da literatura africana, em “DO FEMINISMO LITERÁRIO AO ATIVISMO POLÍTICO: A POESIA DE SÓNIA SULTUANE, DE CONCEIÇÃO LIMA E DE ODEDE SEMEDO”, **Sávio Roberto Fonseca de Freitas** faz leituras de algumas escritoras feministas contemporâneas: Sónia Sultuane, de Moçambique, Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe, e Odete Semedo, da Guiné Bissau, ressaltando a produção dessas mulheres como uma poesia voltada para o combate das ideologias machistas e patriarcais. Por uma abordagem comparatista, em “FERAS E BELAS: UM DIÁLOGO ENTRE A ESCRITA DE CLARICE, PAULINA E CHIMAMANDA”, **Eliane Gonçalves da Costa** destaca estratégias de subversão feminina nas obras analisadas de Lispector, Chiziane e Adichie a partir dos estudos de Angela Davis, bell hooks, Sueli Carneiro e Gayatra Spivak.

Nos estudos subsequentes, alguns artigos sobre a poesia portuguesa de autoria feminina, dão destaque para os estudos comparados. Em “A QUESTÃO DO FEMININO NA OBRA DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES”, **Cleuma de Carvalho Magalhães** retoma o estudo do sujeito feminino em Espanca e Lopes, reforçando as aproximações do universo transgressor feminino presente nas duas autoras. Depois, em “O BOLOR DA LINGUAGEM: UM PERCURSO PELA POÉTICA DE ADÍLIA LOPES”, **Cássia Lopes** investiga a construção poética da escritora portuguesa Adília Lopes, dando destaque para as imagens de ruínas, como tradução das tradições líricas portuguesas. No estudo subsequente, em “FLORBELA ESPANCA, UMA TROVADORA MODERNA”, **Isa Margarida Vitória Severino** e **Jonas Jefferson de Souza Leite** propõem um diálogo intertextual entre a poesia de Florbela Espanca e as Cantigas de Amor e de Amigo do Trovadorismo Galego-Português, para identificar as marcas dessa tradição no expoente lirismo modernista de Espanca.

Logo depois, temos um olhar sobre a poesia contemporânea, em “ESCRITA COM O CORPO: A POESIA DE CARLA DIACOV”, **Susana Souto Silva** prioriza a investigação dos diálogos entre poesia e pintura presentes na obra *A menstruação de Valter Hugo Mãe* (2017), da poeta brasileira Carla Diacov. O estudo destaca o deslocamento incômodo de noções de pureza, limpeza, bom gosto e bom senso presentes nessa poesia. No debate sobre a relação entre literatura e loucura, em “LINHAS INCONFIDENTES: DIÁRIO E ESCRITA DE SI COMO RESISTÊNCIA EM MAURA LOPES CANÇADO”, **Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva** dá ênfase ao estudo da obra *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, destacando as peculiaridades da escrita de seu diário como um espaço político de resistência feminina contra a opressão. Ainda dentro do estudo sobre a produção dessa autora, em “SOBRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: AS RELAÇÕES ENTRE MÃE E FILHO NO CONTO ‘O ROSTO’, DE MAURA LOPES CANÇADO”, **Karla Renata Mendes** aborda as relações familiares na sua obra, investigando as relações entre os transtornos psiquiátricos da escritora mineira e sua recepção aquém da relevância de seu trabalho estético.

Pela perspectiva das abordagens históricas dos estudos de gênero, em “CASSANDRA RIOS E O PIONEIRISMO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS TRAVESTIS NO ROMANCE BRASILEIRO”, **Carlos Eduardo**

Albuquerque Fernandes destaca o pioneirismo de Cassandra Rios ao criar protagonistas travestis, demonstrando o quanto suas personagens promovem rachaduras nos padrões identitários de gênero, para subverter o contexto de repressão da ditadura militar do Brasil. Na continuidade do debate sobre as sexualidades na literatura, em “CORPO E EROTISMO COMO LUGARES DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA ECOFEMINISTA DE *FANTASIA E AVESSO*, DE ARRIETE VILELA”, **Elaine Cristina Rapôso dos Santos**, a partir do referencial teórico do ecofeminismo, analisa as relações entre erotismo e corpo na ficção *Fantasia e avesso* (1986) da escritora alagoana, para valorizar as relações sexuais clandestinas como um lugar de resistência feminina.

Passando para as análises da subversão feminina como resistência nas literaturas de língua alemã, em “O PRAZER PELA DOR, A DOR PELO PRAZER: PERCURSOS SUBVERSIVOS DE *A PIANISTA*”, **Érica Schlude Wels** passeia pelo universo literário da dor da austríaca Elfriede Jelinek. A dor está presente tanto no universo ficcional como na postura feminista da autora em repúdio às tradições conservadoras da direita de seu país. Pelo prisma da recepção crítica, em “TRÊS RECRIAÇÕES DE CINDERELA: O REVISIONISMO FEMINISTA DE ANGELA CARTER”, **Cleide Antonia Rapucci** aborda a questão da revisão proposta pela crítica literária feminista como uma forma de deslocar normas e padrões impostos à personagem Cindelela, no conto “*Ashputtle or The Mother’s Ghost*”, de Angela Carter.

Sobre a revisão do passado na Jamaica, em “LIBERDADE E VOZ NA (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA EM *FREE ENTERPRISE*, DE MICHELLE CLIFF”, **Juliana Pimenta** explora conceitos de metaficção historiográfica para analisar a obra *Free Enterprise*, de Michelle Cliff, a partir da revisão do papel das mulheres envolvidas na questão abolicionista. Ela estuda as identidades de Mary Ellen Pleasant, uma figura história da Jamaica, e Annie Christmas, uma personagem que luta contra a escravidão. Nesse processo metaficcional, a performance feminista se projeta como um lugar de resistência e de questionamento do passado histórico daquele país da América Central. Logo depois, em “A POÉTICA DE (RE)EXISTÊNCIA DE ANNA AKHMÁTOVA”, **Mônica de Menezes Santos** apresenta um estudo sobre a poeta russa Anna Akhmátova (1889-1966), com o intuito de identificar elementos estéticos de sua obra como parte de uma poética de (re)existência contra a opressão. Trata-se de uma artista perseguida pelo governo de Stalin, que fez parte do círculo das tricoteiras.

Ainda dando destaque para autoras silenciadas, em “SOBRE O CONTROLE (E A INDEPENDÊNCIA) DO CORPO FEMININO NA OBRA DRAMATÚRGICA DE ROSVITA DE GANDERSHEIM”, **Luciana da Costa Dias** discute questões ligadas à autoria feminina no medievo, enfatizando o caso particular da monja Rosvita de Gandersheim no século X. Tais discussões apontam em direção à necessidade de revisão da historiografia moderna à luz dos estudos de gênero em perspectiva decolonial. Na sequência, em “GWERFUL MECHAIN: UMA VOZ FEMININA ENTRE OS BARDOS”, **Karine Rocha** traz a público estudos sobre a escritora galesa Gwerful Mechain, com destaque para o poema “À vagina”. Sua poesia desestabiliza os códigos medievais, ironizando o amor cortês e o medo masculino da sexualidade feminina.

Nos dois textos seguintes, temos trabalhos sobre escritoras brasileiras. Em “QUE FALA É A MINHA? AS MULHERES DE TIJUCUPAPO, DE MARILENE FELINTO”, **Pedro Henrique Trindade Kalil Auad** apresenta um estudo sobre a narradora Rísia e seu reencontro com o passado imaginativo, construído a partir de questionamentos de sua fala. O texto destaca que a busca da narradora por sua origem é também uma tentativa de se construir como sujeito e de se traduzir pela voz do Outro. Na sequência, em “NARRATIVAS FEMININAS MARGINAIS E POÉTICA DE EXÍLIO NA LITERATURA CLARICIANA”, **Marta Francisco de Oliveira** analisa como o imaginário do exílio é retomado na obra de Lispector, partindo de um estudo sobre as protagonistas de *O lustre*, Virgínia, e do conto “A via crucis do corpo”, Maria das Dores, para ressaltar que essas vozes marginais traduzem uma poética de exílio com suas buscas e esperas como espaços de resistência feminina. No último capítulo deste volume, “ROMPENDO O SILÊNCIO: LADY FLORENCE DIXIE E SUAS VOZES”, Natália Fontes de Oliveira investiga a literatura de viagens produzida pela inglesa Lady Florence Dixie, sobre sua passagem pelo Brasil, registrada em *Across Patagonia* (1888), que registra uma poética desafiadora dos paradigmas de gênero.

Para finalizar, após uma rápida apresentação dos textos reunidos nesta coletânea, ressaltamos a importância do crescimento da crítica literária feminista e suas intersecções com os estudos afro-brasileiro, da oralidade e da memória e com a produção jornalística e gráfica. Essa significativa mudança de rota reforça o quanto estamos preocupados em ampliar cada vez mais o campo dos estudos literários sem

perder as especificidades da área, todavia priorizando cada vez mais os estudos de identidades e discursos femininos múltiplos para que possamos revisar os valores históricos a partir do lugar de luta e resistência, que é próprio da luta feminista.

Além desse olhar atento à multiplicidade de vozes femininas, o **XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura** prestou homenagem às escritoras de Cabo Verde e do Estado de Sergipe. Os textos relacionados às obras dessas escritoras serão publicados em outros livros e em números especiais da *Revista Interdisciplinar* no decorrer de 2019. Foi lembrada a importância da produção das cabo-verdianas Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Duarte. Também foram divulgadas as obras literárias das sergipanas Núbia Marques e Gizelda Morais. Além disso, destacamos a homenagem aos 100 anos de nascimento de Alina Paim (1919-2011) e a pulsante poesia pós-moderna de Maria Lúcia Dal Farra, uma paulista erradicada neste Estado há quase quatro décadas. Os trabalhos apresentados na sessão de Comunicações serão reunidos em Anais disponibilizados em rede.

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 reforça 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. Deixamos registradas, também, a colaboração e a união das/os convidadas/os e das pesquisadoras do **GT A Mulher na Literatura** que foram solícitas, compreensivas e gentis na acolhida das saídas para vencermos os desafios superados pela Comissão Organizadora na construção do **XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura**.

São Cristóvão, agosto de 2019.
Os organizadores

SUMÁRIO

- 5** APRESENTAÇÃO
- 19** A AUTORIA FEMININA NAS POÉTICAS ORAIS: TENSÕES E (RE)EXISTÊNCIAS
Alvanita Almeida Santos
- 31** NÃO VÃO ME CALAR: A RESISTÊNCIA DE UM BLOG FEMINISTA QUE
INSPIROU LEI
Lola Aronovich
- 49** POLÍTICAS DA AFETIVIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA
Mirian Cristina dos Santos
- 63** ROSA CONSTRÓI SUA MEMÓRIA: NARRATIVAS ORAIS EM UM LAR DE
IDOSOS/IDOSAS
Alexandra Santos Pinheiro; Ozeni Amaral do Paraizo
- 77** RESSIGNIFICAR EXISTÊNCIAS: A ESCRITA DE GENI GUIMARÃES E A
RASURA DO CÂNONE LITERÁRIO BRASILEIRO
Lilian Paula Serra e Deus
- 91** CAROLINA DE JESUS UMA NARRATIVA POÉTICA DE RESISTÊNCIA
Nádia da Cruz Senna
- 105** O SILÊNCIO TRANSGRESSOR NO CONTO “MACABEA, FLOR DE MULUNGU”,
DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Cristiane Côrtes
- 119** CONCEIÇÃO EVARISTO, XIE XINRAN E SVETLANA ALEKSIÉVITCH: VOZES
MULHERES EM (RE)EXISTÊNCIA
Jailma dos Santos Pedreira Moreira
- 135** MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DE CORPOS SUBALTERNIZADOS EM VOZES
DE MULHERES DA DIASPORA AFRICANA
Edinélia Maria Oliveira Souza
- 149** MULHERES, LITERATURA E HISTÓRIA: RE-ESCRITA, RE-EXISTÊNCIA
Geovana Quinalha de Oliveira
- 165** INFERTILIDADE MASCULINA GERAL: A DENÚNCIA E A PUNIÇÃO DE
GREMIANA EM A LOUCA DE SERRANO (1998), DE DINA SALÚSTIO
Denise Rocha
- 183** MAHASWETA DEVI: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA NA ÍNDIA PÓS-
COLONIAL
Anna Beatriz Paula
- 198** QUEM ABRE CAMINHO NA SALVADOR DOS 80: PROCESSO DE
TRANSMISSÃO E CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA
NEGRA FEMININA.
Rosinês de Jesus Duarte

- 212** AUTORIA FEMININA NEGRA EM LIVROS DIDÁTICOS DO PNLD 2018
Aline Alves Arruda
- 223** POR ESCRITO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM UMA PERSPECTIVA PÓS-MODERNA
Suely Leite
- 235** A UTILIZAÇÃO DE SALVE REGINA NO CONTO 'MARIDO', DE LÍDIA JORGE: UMA APRESENTAÇÃO DE RELAÇÃO DE DOMINAÇÃO E PODER A PARTIR DAS RELAÇÕES DE GÊNERO
Soraya Paiva Chain
- 252** REPRESENTAÇÕES DO ADOECIMENTO, DA DOR E DO SOFRIMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA PRODUZIDA POR MULHERES
Tatiana Pequeno
- 267** DO ASSOMBRO DAS BOMBAS NA POESIA DE TATIANA PEQUENO
Alberto Pucheu
- 282** A INFLUÊNCIA DE SIMONE DE BEAUVOIR NAS COLUNAS DE TEREZA QUADROS, MÁSCARA DE CLARICE LISPECTOR
Tânia Sandroni
- 297** PAGU, RUDÁ E OSWALD MEMORIALISTAS
Afonso Henrique Fávero
- 311** MÃOS FEMININAS NA ARTE PESQUEIRA: NARRATIVAS DE PESCADORAS DO PANTANAL SUL MATO GROSSENSE
Silvana Aparecida da Silva Zanchett
- 323** O CONTAR-SE DE MULHERES NORDESTINAS: IDENTIDADE, MATRIMÔNIO E MEMÓRIA
Eliene Dias de Oliveira
- 334** PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS DA CRÍTICA FEMINISTA INTERSECCIONAL ESTADUNIDENSE
Renata Gonçalves Gomes
- 346** ENSAIO PARA UMA TEORIA LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA
Tarsilla Couto de Brito
- 360** VOZES DA TRANSGRESSÃO: RESISTÊNCIA E TRANSMISSÃO MEMORIAL EM CONTEXTO COLONIAL
Irene de Paula
- 374** TÁTICAS DE RE-EXISTÊNCIAS DE ESCRITORAS NEGRAS BRASILEIRAS E AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA
Ana Rita Santiago



A AUTORIA FEMININA NAS POÉTICAS ORAIS: TENSÕES E (RE)EXISTÊNCIAS

Alvanita Almeida Santos¹

Estudando o papel social das mulheres no romanceiro ibérico, narrativas orais cantadas por mulheres desde, pelo menos, a Idade Média, observei como os papéis sociais de mulheres estavam sendo apresentados em tais produções, movida pela observação de que a literatura popular de produção predominantemente oral era e, por outros formatos hoje, ainda é, responsável, em parte, pela formação dos sujeitos sociais, na medida em que é um dos veículos de transmissão de valores e crenças e de indicação de comportamentos.

Podemos falar em outros formatos, porque as tecnologias contemporâneas permitem diferentes construções de linguagem que ampliam as possibilidades da oralidade e modificam a maneira de lidarmos com a presença e com o corpo. Assim, também obrigam a pensar nas poéticas próprias de outras possibilidades textuais, buscando-se metodologias que atendam a tais poética e possibilidades e construindo teorias que comportem análises mais adequadas. É preciso sair do eixo eurocêntrico, brancocêntrico, falocêntrico, scriptocêntrico para promover saberes relevantes para toda a comunidade.

¹ Professora Associada da Universidade Federal da Bahia (UFBA), PPGLitCult - apoio: CAPES.

As representações sociais eram, nos estudos sobre o romanceliro, o foco da pesquisa, mas uma outra questão chamou a atenção, quando buscava definir o gênero textual “romance”: nas teorias que tratavam da classificação e da caracterização do romance², estes textos eram compreendidos como sendo “fragmentos” dos cantares de gesta. De acordo com as informações convencionais sobre estes últimos, os cantares de gesta eram narrativas épicas que falavam das façanhas de grandes heróis (alguns exemplos mais referenciados, o Cantar de Mio Cid - na Espanha, La Chanson de Roland, Le pèlerinage de Charlesmagne - na França). Dessa forma, ficaram conhecidos obviamente como canções de homens, os quais eram os que estavam nas grandes aventuras, guerras, conquistas. Isso significava que os romances, alguns deles cantados naquela época apenas por mulheres, não seria uma “produção” de mulheres, mas uma forma de apropriação de um tipo de produção masculina pelas mulheres que a “adaptavam” aos temas que lhes interessava.

Discutindo essa leitura acerca da composição dos romances, busquei argumentar em favor de que os romances que escolhi para trabalhar não eram “fragmentos”, eram textos completos e complexos, no âmbito da oralidade, a partir da observação de que eles se organizavam naquilo que um texto precisava ter para cumprir sua função básica – fazer interagirem os sujeitos.

Apesar da dificuldade entre os linguistas de chegar a uma definição precisa de texto (que não será jamais definitiva), trago a perspectiva com que Eni Orlandi propõe o texto como “o lugar do jogo dos sentidos”, como uma unidade complexa “um todo que resulta de uma articulação”. E, por esse viés, entendo que os romances não eram “fragmentos”, dado que estabeleciam esse jogo de sentidos, como resultando da articulação entre sua forma poética, sua relação com a sociedade em que eram produzidos e suas possibilidades de interpretação.

2 Os romances de que tratei são narrativas orais em verso, que fazem parte do cancionero da Península Ibérica e se assemelham às baladas europeias. O romance com um gênero narrativo escrito desenvolve-se no século XIX.

Com relação a isso, a tese da professora Ria Lemaire - publicada com o título *Passions et positions* (1987), que tratava das cantigas de amigo e canções de amor portuguesas, afirmava, com uma pesquisa detalhada, que esses textos – cantigas de amigo – sobre os quais aprendemos na formação básica tratar-se de “produção de homens” com eu lírico feminino, na verdade, eram textos de autoria feminina. Um forte argumento era a verificação, por diferentes estudos, que naquele período das comunidades europeias os mundos masculino e feminino eram muito bem delimitados (PERROT & DUBY, 1993). O trânsito entre esses mundos não era flexível e o acesso de homens e mulheres, conforme os espaços, era quase sempre interdito, com lugares de intersecção onde às vezes podiam estar todos reunidos. Por isso, observando-se os temas e a maneira como as palavras eram utilizadas, pode-se afirmar que algumas canções pertenciam ao mundo das mulheres e outras ao mundo dos homens.

Comparando as cantigas de amigo e as canções de amor, a pesquisadora Ria Lemaire mostrou também a diferença significativa encontrada e, por mais que o trovador fosse um mestre em palavras, não daria conta de certas nuances que somente alguém imerso naquele ambiente poderia compreender. As experiências vividas interferem na escolha de palavras, na postura, na forma de interpretar o mundo. Nas relações sociais, as pessoas desenvolvem formas de dizer. E isso tem a ver com as demandas que precisam enfrentar.

Considerando as perspectivas acima, a tese que propus foi de que os romances que estudiosos como João David Pinto Correia (1992) classificavam como “fragmentos” de cantares de gesta eram, de fato, de “autoria” de mulheres e não eram fragmentos, mas textos complexos construídos nas práticas sociais como enunciados significativos.

Atualmente, ao lado de vários problemas que se colocam para os estudos acerca da literatura popular e de mulheres e literatura – como as noções de “literatura”, “popular”, “literatura oral”, “oralidade”, “texto oral” etc – tem-se evidenciado um outro aspecto, o

da autoria. Há algumas questões que devem nortear as reflexões neste artigo: Como falar em um “autor(a)” de um texto que tradicionalmente vincula-se a uma noção de “anonimato”? E também que se produz a partir da ideia do coletivo? Que “autoria” seria essa? De que lugar de “autoridade” se fala? Que elementos poderiam traduzir uma autoria de mulher, além da voz empírica da narradora/cordelista/cantadora?

Não podemos pensar a noção de autoria como pertencimento de uma criação a um sujeito concreto e único, apenas. Subjacente a essa noção existe outra, a de propriedade. O autor de um texto seria antes de tudo o seu “dono”, a julgar-se que é possível ser “dono” de um texto de certa maneira. Mas essa propriedade dar-se-ia, sobretudo, pela ideia de “criação”, colocada como uma incapacidade da mulher. Na leitura de Norma Telles (1992), a questão da autoria é discutida, pensando na produção escrita, como uma interdição: “foi negada à mulher a autonomia, a subjetividade implícita na criação” (TELES, 1992, p. 51). Na análise que a pesquisadora faz, em um percurso histórico, está a percepção de como os discursos masculinos procuravam indicar que as mulheres não eram capazes de criar nada, muito menos literatura.

Por isso, a autoria nas produções orais será pensada aqui como tensão e como resistência e forma de (re)existir³. A “literatura” oral se coloca como local de insurgência, de resistência e com a voz das mulheres que, lidas como “submissas” não tiveram e não têm nada de submissas. Daí também se falar em “protagonismo” das mulheres. Protagonismo como criadoras, autoras, portanto.

Paradoxalmente, as mulheres estão sempre na vanguarda mas sempre obscurecidas pela sombra masculina de um poder patriarcal, à sombra do falo. Vejam-se as mulheres cordelistas, algumas delas apagadas na autoria de um marido. Para poder falar, mulheres que criaram literatura usaram o nome do marido ou um pseudôni-

3 A ideia de (re) existir foi desenvolvida como um conceito pela pesquisadora Ana Lúcia de Souza (2011), em um estudo sobre letramentos a partir da cultura do hip hop.

mo masculino para serem lidas, para serem minimamente consideradas, mas, ao fim, invisibilizando-se a sua presença.

Se, no texto assinado, elas algumas vezes aceitaram o apagamento de seu nome, para, de outra maneira, aparecer; na oralidade, mantiveram-se produzindo, individualmente, mas em especial sob o manto do coletivo e mesmo do anonimato individual, mas na presença do grupo. Entendo, assim, a força do texto que se diz coletivamente, como eram os romances e outras canções, que acompanhavam as atividades do cotidiano (desse fazer e dizer cotidiano), é uma força altamente significativa que, a despeito de todas as precisões, permanece. É uma autoria que se configura múltipla: em uma voz de mulher, vozes de mulheres que se somam.

Na troca efetiva entre as mulheres, cantando nos momentos de trabalho ou em tarefas domésticas, outros corpos são chamados a partilhar dos sentidos e reconhece-se, então, um outro tipo de “autoria” que existe na forma do efêmero, uma propriedade temporária do texto, mas ainda assim propriedade. A autora aí coloca sua marca, mudando mais que um ponto. Assume outras opções de significado.

É o que pode ser observado na “História do bicho homem”, uma versão na oralidade de “Chapeuzinho Vermelho”, na qual a intérprete avisa a menina, literalmente, para ter cuidado com o “bicho” homem. O eixo da narrativa clássica permanece, pois é a história da menina que, saindo para a casa da avó, desobedece a ordem de ir por um caminho, desviando-se. Ao contrário das versões que se tornaram mais conhecidas, nesta, a menina não terá o socorro de um caçador.

Usando essa e outras histórias da literatura popular, busco refletir sobre a autoria no que diz respeito ao texto oral. Mas por que importa falar de autoria, trazendo a questão para a oralidade? Entendo que implica a possibilidade de criação, negada às mulheres desde as produções escritas - veja-se o trabalho de resgate de escritoras do século XIX, por exemplo, que pautou-se no fato de ter

sido negada a existência de mulheres escritoras naquele período, em que a vasta produção da época foi trazida à tona pelas pesquisadoras (MUZART, 2000).

São mulheres criadoras, também e sobretudo. São as mulheres capazes de valer-se da linguagem e representar o mundo à sua maneira. E representar a si mesma, saindo das sombras masculinas. Poder falar por si e de si é dar uma voz autoral de outro lugar às interpretações de mundo. Na análise que Norma Telles faz das produções de escritoras do século XVIII e XIX, são apresentados diversos exemplos de como a leitura de mundo feita por mulheres é peculiar, o que mostra que se pode falar em uma diferença nos textos que estão relacionados a esse lugar de experiência da mulher. Ela pode tratar de assuntos semelhantes àqueles tratados por homens, mas há uma perspectiva diferente, que justifica gênero como uma categoria de análise neste caso. Trata-se de uma “autoridade da experiência.

Essa autoridade, tão enfatizada pela crítica feminista, não se refere somente às emoções, ao fazer coisas só por fazer ou ao exame introspectivo da própria vida. Refere-se, sobretudo, a conhecimento derivado da exposição à pressão dos padrões e das próprias respostas, tendências, medos, desejos, prazeres e modos de viver e morrer. (TELLES, 1993, p. 55)

As poéticas orais em verso e prosa são o exemplo de criações de mulheres, que falam do lugar da autoridade de quem esteve exposta às relações de dominação e de subalternização. Como resposta às diferentes formas de subjugação das mulheres, as produções orais se configuraram como um espaço de resistência e de insurgência. Mesmo que, muitas vezes, em um pequeno espaço que lhe era permitido, as mulheres iam posicionando-se e fazendo isso a par de outras mulheres, pela voz transmitindo um legado para as que vêm depois e mostrando que era possível. Mesmo que tivessem que “roubar a palavra”, como disse a professora Ana Luísa Amaral,

na conferência do Seminário Internacional Mulher e Literatura, em 2017. Assumir a autoria é roubar a palavra, é ocupar um lugar que lhe é tão legítimo quanto qualquer outro. É assumir “o território da linguagem como trincheira de militância política” (AMARAL, 2018, p.51).

Tenho acompanhado as preocupações de estudiosos acerca da necessidade de se repensarem os modelos de análise para que a diversidade de produtos culturais seja melhor compreendida. Creio que uma revisão fundamental diz respeito aos conceitos e definições de categorias de análise. Neste artigo, a noção que estou problematizando é a de “autoria”. Não é a única questão, mas é fundamental, pois é um lugar em que se pode acentuar o protagonismo das mulheres. A título de ilustração, entre os romances que pesquisei, as mulheres eram 95% das intérpretes. E essa proporção indicava não somente a primazia de mulheres que produziam tais textos, mas também uma opção diferente de leitura do lugar da mulher na sociedade. A autoria feminina implicava, assim, outra maneira de falar sobre esse sujeito. Mesmo quando podemos observar algumas negociações, afinal o texto precisava ser ouvido, e fazendo concessões que podiam ser lidas como um conservadorismo entre as próprias mulheres ou submissão, as narrativas traziam propostas de uma reação ao lugar e ao papel das mulheres - havia uma outra postura em relação à maternidade, à sexualidade e a iniciativas das mulheres.

Muitos trabalhos com a literatura popular hoje já têm evidenciado a mulher autora em gêneros que pareciam pertencer exclusivamente a homens como o cordel e a cantoria. Elas, as mulheres, vêm rasurando, e não é de agora, os espaços. Francisca Santos, em pesquisa sobre as cantadoras, observa como foi e ainda é difícil para elas sobreviver nesse mundo extremamente machista.

O preconceito e o esquecimento que essas violeiras sofreram, notadamente por serem ágrafas, muitas delas negras, agricultoras, domésticas, camponesas, habitantes dos sertões, caatingas, brejos e tabuleiros dos estados nordestinos,

foram muito mais contundentes e arraigados do que os sofridos pelas autoras letradas e brancas da literatura brasileira. Especificamente só foram citadas - e vagamente - através de uma outra literatura, também excluída e diminuída nas ciências humanas, chamada “paraliteratura” e/ou “folclore”. (SANTOS, 2010, p. 207)

A referência e, assim, a autoria de mulheres no âmbito desse gênero da literatura popular - a cantoria - foi negada, apagada ou, no mínimo, diminuída e desvalorizadas, só sendo possível o acesso a elas pelos registros esparsos de cordelistas.

Essas vozes femininas “descobertas” e/ou “achadas” em lugares caracterizados como exclusivamente “de homem” ecoam e aparecem na historiografia de variadas maneiras, seja através do imaginário dos poetas - onde elas aparecem como protagonistas nas pelejas criadas por cordelistas -, seja através das representações das imagens dessas mulheres encontradas nas capas de folhetos de duelo e álbuns de gravuras. Nesse sentido, a constatação de que existiram diversas mulheres cantando e duelando no contexto da cantoria e do repente nordestino obriga a rever tanto um discurso construído que negou essas mulheres de serem representadas na cultura brasileira como aquele que as impediu de constar na historiografia como narradoras e construtoras do campo da cantoria. Deixadas de fora da história, as mulheres repentistas e cantadoras, assim como as escritoras romancistas do século XIX, conforme nos diz Rita Tereziha Schmidt (2001), também foram excluídas de comporem a memória social e cultural da nação. (SANTOS, 2010, p. 208)

Entre os textos mais difundidos da literatura popular, estão os contos. Esse é um outro gênero textual em que pude observar uma presença acentuada de intérpretes mulheres. Se não se constituem a maioria, estão ao menos em número semelhante ao de homens.

Talvez a prática de contar histórias em reuniões da comunidade tenha se perdido ou modificado. Mas a figura do narrador dessas histórias ainda é uma imagem relevante. E, seguindo o clichê popular, como “quem conta um conto aumenta um ponto”, cada intérprete, como prefiro dizer, configura-se um autor/ uma autora.

Com diferentes versões, ao longo da sua história, o conto Chapeuzinho Vermelho, já recebeu análises diversas em diferentes áreas de conhecimento. Há também títulos diversos, conforme a época e a região onde se encontra a versão. A versão que tomei como ponto de partida recebeu o título de “A história do bicho homem”. Há ainda outras três versões encontradas no acervo do PE-PLP, as quais receberam o título conhecido (Chapeuzinho Vermelho). Nestas, Parece haver grande influência da versão escrita que circula mais comumente, na qual o lobo morre e a menina é salva. Em uma delas, a menina é engolida pelo lobo e depois resgatada por um caçador. Em outra, o lobo só mata a avó, a menina consegue escapar e chamar um caçador para matar o lobo. Há que se pensar sobre porque a criança apenas é poupada (ressalte-se que essa versão foi produzida por uma menina de 8 anos).

O texto que se sobressai em relação aos outros foi registrado a partir da narração oral⁴ de uma intérprete que possivelmente aprendeu com pessoas mais velhas, tendo sua versão sofrido alterações, embora mantenha elementos que nos fazem perceber a relação de intertextualidade com o conto “Chapeuzinho Vermelho”. O que resta de tal registro é apenas aquilo que pode ser, de alguma maneira, representado pela escrita, em uma tentativa de preservar o máximo possível do texto oral (como as reticências indicativas de pausas na narração). Alguns elementos podem ser percebidos na gravação do som (como a entonação da voz da narradora, indicando pesar pela sorte da criança). Mas muitas lacunas continuam, porque não há como ter de novo aquele mesmo momento da performance.

4 Foi recolhido em 1988, em pesquisa de campo do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literatura Popular, do Instituto de Letras/UFBA. Pelo menos mais três versões foram recolhidas, duas na Bahia e uma no Rio de Janeiro. As três versões também com intérpretes mulheres.

Assim, não podemos pensar em uma análise da estrutura dessa narrativa a partir das conhecidas teorias que tratam disso, pois a leitura se faria por um viés que pode entender a história como incompleta ou incoerente (quando surge, somente no final, a figura do cachorrinho que recebe a mãe e avisa que os ossos da menina estão atrás da porta). Isso pode ser compreendido, se se pensar em uma poética da oralidade, em textos que se realizam sem as ações de rever e refazer, como justamente a complementação que se faz necessária e sobre a qual o ouvinte não terá nenhuma restrição. Também supõe-se um ouvinte, interlocutor que compartilha com o(a) intérprete/narrador(a) um campo semântico.

A análise dessa narrativa também deverá considerar o lugar de fala da intérprete, uma mulher, que opta por uma versão da história que parece propor uma lição para as jovens, com relação ao “Bicho homem”. Da sua vivência, ela deduz que o homem não é confiável, pode significar a destruição de uma mulher, a própria morte, no caso extremo da história e de várias situações reais. Trata-se, portanto, não apenas de um entretenimento, é um texto de exemplo. Nesse aspecto, preserva uma das funções do conto popular, transmitir valores morais e éticos e modelos de comportamento para os sujeitos sociais.

Na comparação entre as preferências temáticas, nos textos orais, observo que há uma preferência, embora não exclusividade, por determinados gêneros, o que evidencia a formação dos sujeitos. Os intérpretes homens parecem preferir as anedotas e causos, nos quais os temas predominantes dizem respeito à esperteza ou a situações de comédia. As mulheres são a maioria nas narrativas acerca de relações amorosas, desencontros, problemas familiares, casamentos e traições.

É importante acentuar que as regiões da Bahia onde foram encontradas as histórias mantêm um modelo de sociedade ainda bastante conservador, onde os elementos de uma sociedade patriarcal, machista e racista ainda parecem prevalecer. Há um

paradoxo vivenciado pelas mulheres ali. Ao mesmo tempo em que são as principais responsáveis pelo sustento das famílias, em boa parte dos casos, refletem a forma como foram educadas. No entanto, é em alguns detalhes, como na História do Bicho Homem, que se vislumbram uma autonomia que podem caracterizar a autoria.

Na oralidade, a autoria precisa ser pensada por uma perspectiva de uma produção autônoma, mas em diálogo com uma coletividade que a precede. Cada intérprete é um(a) autor(a), no momento em que se apropria do texto que faz parte de uma memória social e afetiva que aciona seu estar no mundo, ao tempo em que se apresenta com uma poética única e irrepetível.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; Albán, Ma. del Rosario S. (Coords.). *Contos populares brasileiros*: BAHIA. Recife: FJN/Ed. Massangana, 2001.

AMARAL, Ana Luísa. *Estudos Linguísticos e Literários*. Salvador: UFBA, n. 59 p. 36-53, 2018.

CORREIA, João David Pinto. *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

DUBY, George; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Porto: Afrontamento/ São Paulo: EBRADIL, 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.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1987.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

SANTOS, Francisca Pereira. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília: UnB, n. 35, p. 207-249, 2010.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança, hip hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.



NÃO VÃO ME CALAR: A RESISTÊNCIA DE UM BLOG FEMINISTA QUE INSPIROU LEI

Lola Aronovich¹

Ser ativista no Brasil já é um risco, considerando que no discurso após vencer o primeiro turno das eleições presidenciais, no início de outubro de 2018, o então candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro afirmou em transmissão via internet que iria acabar com o ativismo no país, sem entrar em detalhes. Isso durante o pleito mais sangrento da nossa história, em que a polarização resultou na violência da direita e em mortes como a do mestre de capoeira Moa do Katendê, em Salvador. Porém, mesmo antes da eleição de um presidente que idolatra torturador e não é afeito à democracia, ser ativista já era um ato de resistência.

Neste artigo contarei a minha experiência de resistência como autora do blog feminista *Escreva Lola Escreva* (que abreviarei como *ELE*), que criei em janeiro de 2008. Embora o *ELE* seja visto como o maior blog feminista do Brasil, eu o considero também um blog pessoal, pois tem o meu nome no título, uma referência ao filme alemão *Corra Lola Corra*, de 1998. Lancei o blog justamente para ter liberdade editorial e poder publicar o que eu quero, desde críticas de cinema a análises políticas, passando por crônicas humorísticas

1 Professora dra. da Universidade Federal do Ceará.

e *guest posts* (textos sobre os mais variados assuntos redigidos por convidadas e convidados). Como sou feminista assumida desde meus oito anos de idade, praticamente todos os meus textos contêm um viés feminista.

Desde o início do *ELE* em que eu, por falta de experiência com o meio, publicava até três posts por dia, o blog atraiu um público feminista. Algumas leitoras e leitores já me conheciam das crônicas de cinema e humor que publiquei desde 1998 no jornal catarinense *ANotícia* (a colaboração terminou em 2011, por cortes orçamentários), algumas das quais eram reproduzidas na coluna “Escreva Lola Escreva”, no site de fotografia *Lost Art*, entre 2000 e 2007. Quando decidi iniciar o *ELE*, eu estava em Detroit, no meio do meu doutorado-sanduíche, e havia acabado de ler *O Mito da Beleza*, de Naomi Woolf. Sempre que eu citava algo do livro, sentia que mulheres queriam falar sobre feminismo, aceitação do corpo e ativismo. O blog me ofereceu a abertura de um diálogo e uma troca constante com um leitorado fiel, algo que eu não havia experimentado nem com meus textos no jornal, nem com minha coluna no site de fotografia.

Um dos posts de maior repercussão no começo do *ELE* foi no dia 8 de março de 2008, Dia Internacional da Mulher, pouco mais de um mês após o lançamento do blog. Inspirada numa conversa que tinha tido durante uma aula alguns anos antes durante o mestrado em Literatura em Língua Inglesa na Universidade Federal de Santa Catarina, escrevi que “Toda mulher tem uma história de horror pra contar” (ARONOVICH, 2008). Narrei quatro ocasiões em que escapei de um estupro. Dezenas de leitoras se identificaram e decidiram contar suas histórias de horror também. Este sempre foi o melhor lado do blog, o da empatia, de compartilhamento de experiências.

Porém, à medida em que o blog crescia, aumentava também o número de *trolls* e *haters*. Os *trolls* do *ELE* seguem um padrão facilmente encontrado em qualquer canal feminista – homens brancos e héteros, de direita ou extrema-direita, que não são apenas machis-

tas, mas também racistas, LGBTfóbicos e gordofóbicos. Mas eu não imaginava que o nível de misoginia seria tão gigantesco. Na minha vida pessoal, até hoje, nunca me deparei com alguém abertamente misógino. E, de repente, na internet, estava cercada por eles, quase todos anônimos.

Meu primeiro contato indireto com a misoginia virtual foi em março de 2008, quando escrevi um post sobre uma blogueira feminista americana que contou sobre o estupro que sofrera anos antes e, em troca, recebeu dezenas de comentários rábidos (um deles, para se ter uma ideia: “A única tragédia é que um tiro não acabou com você depois de ter sido usada pra única utilidade que você tem no mundo”). (ARONOVICH, 2008b). Eu fiquei impressionada. Para mim, era inconcebível que tantos homens se juntassem para duvidar de uma vítima de estupro e lamentar que ela não fora morta. Apenas um ano depois eu vim a saber que quem estava por trás desses comentários de ódio eram *MRAs*, ou *Men’s Rights Activists* (defensores dos direitos dos homens).

O segundo contato indireto com a misoginia virtual veio através de um caso de enorme repercussão no Brasil, o assassinato de Eloá Cristina Pimentel, de 15 anos, em outubro de 2008. Após cem horas de cárcere privado insistentemente transmitido ao vivo pela televisão (que ligava para o ex-namorado para entrevistá-lo, enquanto ele apontava uma arma para Eloá), e da ação desastrosa da polícia paulista, que permitiu que uma refém que havia sido libertada, Nayara, voltasse ao cativo, Eloá foi morta pelo ex. Indignada, escrevi quatro posts sobre o caso, e um deles foi sobre uma comunidade no Orkut chamada “Eloá virou presunto – vai tarde”, assinada pela “Suprema Ordem dos Homens de Bem”. Nesta comunidade, os membros comemoravam a morte de Eloá e saudavam o assassino como herói, pois ele havia dado fim a uma “vadia mirim” (ARONOVICH, 2008a).

Só dois anos depois eu descobri, através de denúncias, os responsáveis por esta comunidade. Se nos países de língua inglesa

eles se autointitulam *MRA*s, no Brasil eles se diziam masculinistas, guerreiros da real e homens sanctos. Era óbvio que não defendiam qualquer direito masculino e que as organizações eram apenas um pretexto para atacar feministas em particular e mulheres em geral. Acreditavam (acreditam ainda) que vivemos num matriarcado, em que as mulheres exercem todo o poder, e que a verdadeira vítima da sociedade é o homem branco e hétero. Esta “realidade” não é visível a todos. Para vê-la, um homem precisa tomar a pílula vermelha do filme *Matrix*, que permitirá que ele veja a verdade.

Escrevi um post sobre os misóginos em fevereiro de 2011. Ele se chamava “O pensamento vivo (modo de dizer) dos masculinistas” e terminava com várias perguntas:

O movimento masculinista é minúsculo, mas tem potencial pra crescer. Parece fácil recrutar soldados pra uma causa dessas. Sua mulher se recusa a recolher e lavar as cuecas que você larga pelo chão? Sua mulher te deixou? Você não conquistou a gostosona da escola? Você se sentiu usado por uma garota que só queria sexo? Sua paquera te traiu? Você tem uma chefe que te dá ordens? Sua mãe manda você lavar a louça? Alguma mulher riu do tamanho do pacote? Você não usou camisinha, sua (ex)namorada engravidou, e agora ela exige pensão pro filho? Ou, pior: você não usou camisinha, sua (ex)namorada engravidou, você até quis casar com ela, mas ela preferiu abortar seu herdeiro divino? Você não arranja mulher porque nenhuma presta e elas não apreciam caras super legais como você? Uma feminista disse pra você pensar? Junte-se aos homens de verdade! (e deixe meu bloguinho em paz, pela-mor!). (ARONOVICH, 2011a).

Este post rendeu muitos comentários revoltados dos misóginos. Eu reuni os mais absurdos (por exemplo: “Mulheres são seres amorais e sem caráter; incapazes de tomar decisões por conta pró-

pria. A única época em que existiram mulheres decentes, boas mães e esposas, foi quando estava vigente o patriarcado”) em outro post, chamado “Troll fest de lógica linear dos mascus” (ARONOVICH, 2011b). Foi a primeira vez que abreviei masculinistas para *mascus*. O termo rapidamente se tornou popular e é usado até hoje para designar misóginos. Isso fez com que *mascus* ficassem com mais raiva ainda de mim (eles já me odiavam e atacavam por eu ter o maior blog feminista do país).

Se até então eu tratava os *mascus* como fonte de humor involuntário, isso acabou com o massacre de Realengo. Em 7 de abril de 2011, Wellington Menezes de Oliveira, de 23 anos, invadiu a escola municipal no Rio, onde havia estudado anos antes, matou dez meninas e dois meninos, e se suicidou, depois de ter sido baleado por um policial. A grande mídia tentou justificar a discrepância no número de meninas e meninos mortos com explicações ridículas (meninas sentam na frente da classe, meninas correm menos) e ignorou os depoimentos das testemunhas: “Nas meninas, [Wellington] atirava para matar. Nos meninos, os tiros eram só para machucar, nos braços ou nas pernas” (COSTA, 2011).

Pelos vídeos que Wellington deixou, era claro que ele era um frequentador de blogs e fóruns masculinistas. No dia seguinte ao massacre, sabendo que estavam sendo investigados pela polícia, vários canais misóginos encerraram suas atividades. Um deles, logo o mais popular, *Silvio Koerich*, parou de ser atualizado, sem dar qualquer explicação. Um semestre depois, ele voltou ainda mais extremista, pregando a legalização do estupro, da pedofilia, e do estupro corretivo para lésbicas, e a morte violenta de mulheres, negros e gays. O blog passou a oferecer recompensas para quem matasse o deputado federal Jean Wyllys (Psol-RJ), então em início de mandato, e eu. Além dessas ameaças, havia a promessa de um atentado no prédio de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. Pelo seu conteúdo ultrajante, o blog recebeu quase 70 mil denúncias na SaferNet, que vistoria conteúdo impróprio na internet.

Em março de 2012, depois de oito meses de funcionamento do blog, a Polícia Federal, através da Operação Intolerância, finalmente prendeu em Curitiba os dois principais autores do blog, dois masculinistas e neonazistas: Emerson Eduardo Rodrigues e Marcelo Valle Silveira Mello. Em 2009, Marcelo foi o primeiro condenado por racismo na internet brasileira. Na época, ele alegou insanidade para não cumprir pena. Desta vez não deu certo: tanto ele quanto Emerson ficaram um ano e três meses presos, e foram condenados a mais de seis anos de cadeia. Quando saiu, em maio de 2013, Marcelo voltou a fazer o mesmo que fazia antes. Criou vários blogs de ódio, em que reciclava o material usado no *Silvio Koerich*, vários guias de estupro (“como estuprar vadias” na UnB, na USP, na UFC etc), e um chan (fórum anônimo) chamado *Dogolachan*. Como chans geralmente não aparecem em sites de busca, eu não teria como saber do *Dogolachan* se Marcelo não tivesse me enviado o link, no começo de 2014. Ele queria que eu acompanhasse as ameaças diárias. Ameaças como esta:

Sonho todos os dias com essa gordona escrota morta, até imprimir uma foto dessa maldita e coleí na minha porta e fico apontando minha 9mm pra foto dela. Essa desgraçada precisa ser parada por um homem sancto, não vamos mais se limitar a critica-la na net, se ela quer ser martir das misandricas, então ela será.²

Entre janeiro de 2012 e abril de 2017, fiz onze boletins de ocorrência para registrar as inúmeras ameaças de morte, estupro, tortura e desmembramento que recebi. Meu marido Silvio também teve que fazer um BO, pois ele foi posto como autor de um dos sites de ódio criados por Marcelo. Era difícil saber qual delegacia procurar.

2 Não tenho a referência bibliográfica desta e de muitas ameaças porque boa parte delas são prints (cópias de uma imagem da tela do monitor) que tirei do *Dogolachan*. Como em todos os chans, as mensagens são excluídas automaticamente em poucos dias, não permitindo outro registro fora os prints.

Afinal, o Ceará, ao contrário de dezesseis estados brasileiros, não conta com uma delegacia de crimes cibernéticos. A Polícia Civil e a Delegacia da Mulher não têm tempo nem equipamento para lidar com crimes desta natureza. E eu tinha um e-mail de um superintendente da Polícia Federal declarando que não investigariam as ameaças contra mim, porque a PF só investigava crimes em que o Brasil era signatário internacional. Ele deu como exemplos o racismo e a pornografia infantil.

Um dos boletins de ocorrência que registrei foi sobre um site de ódio que Marcelo criou em meu nome, em outubro de 2015. O blog, chamado *Lola Escreva Lola*, continha fotos minhas, link pro meu currículo Lattes, meu endereço e telefone residencial, e era escrito em primeira pessoa, como se fosse eu. O site pregava infanticídio e castração de meninos, aborto de fetos masculinos, queima de bíblias, e anunciava a venda de remédios abortivos. Num dos posts “eu” narrava o aborto que realizara numa aluna em sala de aula na UFC. O site não viralizou logo de cara. Teve que contar com a divulgação de figuras reacionárias maiores, como o guru da extrema-direita Olavo de Carvalho e o roqueiro Roger Moreira, do Ultraje a Rigor. Várias denúncias chegaram à Ouvidoria da UFC e eu fui chamada para depor na Polícia Federal, como réu do processo. Tive que provar que o site não era meu.

Este site falso e a perseguição contra mim repercutiram nacionalmente e, por causa dele, a deputada federal Luizianne Lins (PT-CE), ex-prefeita de Fortaleza, redigiu o projeto de lei número 4614, de março de 2016, e o chamou de “Lei Lola”. O projeto atribui à Polícia Federal a responsabilidade de investigar crimes de ódio contra mulheres na internet. O projeto foi aprovado em tempo recorde: em dezembro de 2017, durante os 16 Dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres, a lei passou na Câmara dos Deputados. Na semana do Dia Internacional da Mulher, em março de 2018, a lei foi aprovada no Senado. Em abril de 2018, a lei no. 13.642/18, a Lei Lola, foi sancionada pelo então presidente Michel Temer. Mas uma coisa é criar e aprovar uma lei, outra é fazer com que ela valha.

Em maio de 2019, a deputada federal Luizianne Lins, que foi reeleita, protocolou um requerimento na Câmara dos Deputados para obter respostas da não aplicabilidade efetiva pela Polícia Federal para fazer cumprir a lei. Foram feitas algumas atividades legislativas para contribuir na implementação da lei, como um debate na Universidade Federal do Ceará em maio de 2018, que contou comigo e com a presença da deputada, e uma audiência pública na Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher, na Câmara dos Deputados, em Brasília, em junho de 2018, entre outras. Porém, embora ocorra a convocação de delegados da Polícia Federal para esses eventos, para que possam prestar esclarecimentos para a sociedade, o que o órgão costuma fazer, infelizmente, é enviar delegadas simpáticas às causas feministas, mas que não atuam na área de crimes cibernéticos.

Até agora, a Polícia Federal informou que a Lei Lola constitui uma nova atribuição e que o órgão ainda precisa se estruturar internamente, e que o combate à violência requer ações integradas. Em comunicado respondendo cobranças da deputada, a Polícia Federal alegou ter dificuldades de investigação, de pessoal e de foco, e argumentou que crimes contra as mulheres ainda estão fora da relação de crimes de ódio. Por isso é fundamental, a meu ver, que a misoginia seja criminalizada e também passe a ser punida pela Lei de Racismo (7716/89), como aprovou em junho último o Supremo Tribunal Federal em relação à homofobia. Sem o status de crime, a misoginia continuará a ser exercida na sociedade sem que a polícia a investigue.

A um grupo de alunas do curso de extensão Gênero e Políticas Públicas, da Unicamp, que fazia um trabalho sobre a Lei Lola, a deputada respondeu em junho:

Os números de mulheres que sofrem ataques dessa natureza são assustadores. Somente entre 2015 e 2017, foram contabilizados 127 suicídios por crimes na internet contra a honra. Sabemos que a lei por si não transformará a realidade de violência contra a mulher, mas é o primeiro passo para avan-

çar no movimento de integração das instituições, formação e capacitação dos operadores legislativos e executivos na perspectiva de acolher e incorporar os desafios postos pelas novas leis, bem como diálogo das mesmas com o arcabouço já existente a fim de cumprir o papel educativo, preventivo, protetivo e punitivo (e-mail pessoal).

Não há espaço para relatar tudo que a quadrilha do Dogolachan (e outras figuras reacionárias menos organizadas) fez contra mim: além dos sites falsos no meu nome e no do meu marido, recebi dezenas de telefonemas ameaçadores a minha casa. Um rapaz, para ser aceito no grupo, gravou um vídeo afirmando que eu abusara sexualmente dele no banheiro de um congresso escolar. Outro fez um vídeo quase chorando dizendo ser meu filho. Eu o teria abandonado quando bebê ao descobrir que estava grávida de um menino.

Em dezembro de 2016, dois dias antes do Natal, a quadrilha enviou um e-mail ao reitor da Universidade Federal do Ceará dizendo que, se eu não fosse exonerada, haveria um atentado à bomba no campus e nos hospitais universitários, que mataria 300 pessoas.

Em janeiro de 2017, o Dogolachan organizou uma ação orquestrada para denunciar meu blog em massa para o Google. A quadrilha me enviou uma mensagem com seu plano: “Nós Sactvms não iremos parar. Nós iremos te destruir: 2017 é seu último ano, pelo menos na blogosfera. Isso é para você aprender que se nós, homens, não quisermos, nada vai pra frente, inclusive o direito de opinião de vocês”. Por pouco, o Google não excluiu meu blog. Foi preciso que eu fizesse a campanha #GoogleNãoCensureLola para chamar a atenção de uma pessoa de verdade no Google (não uma máquina).

Por incrível que pareça, tanto Marcelo quanto Emerson entraram com processos contra mim por danos morais. Ambos acabaram abandonando os processos, não sem antes ameaçarem de morte e estupro minhas advogadas.

Finalmente, em 10 de maio de 2018, a Polícia Federal prendeu Marcelo novamente, através da Operação Bravata (Emerson está foragido na Espanha). Até setembro de 2018, o advogado de Marcelo entrou com quatro habeas corpus para pedir sua soltura. Todos foram negados. Nos autos de 27 de setembro, o relator, o desembargador federal João Pedro Gebran Neto, escreveu:

resta demonstrada uma verdadeira caçada, uma perseguição impiedosa pontuada por um jogo perverso e sádico promovido por Marcelo em face de Dolores Aronovich Agüero, professora da Universidade Federal do Ceará.

A par de ameaçá-la direta e claramente de morte e de violação sexual por meio da internet, inclusive com a incitação para que os outros também cometessem esse ato insano, passou a utilizar indevidamente do nome da vítima e de sua imagem pessoal para associá-la, no mundo virtual, à prática dos mais abomináveis crimes. [...]

Como se ainda não fosse o bastante, o ora requerente transmitiu sua ira insana e irracional para o marido de Dolores, direcionando a ele o resultado de sua repulsiva posição acerca de quem -- não há nenhuma explicação no plano da racionalidade humana para isso -- entende não ser digno de receber o trato que ele e seus asseclas entendem ser devido a outros seres humanos. [...]

Sendo ela professora universitária e militante feminista pode-se deduzir que essas ações -- seguindo a lógica muito particular do ora requerente -- decorrem da posição de destaque profissional da vítima e objetivam que ela seja publicamente desacreditada.

Os fatos adquiriram proporção tão expressiva que levaram à aprovação do Projeto de Lei no. 4.614/16, convertido na Lei no. 13.642/18 sancionada no dia 04/4/18, para o fim de atribuir à Polícia Federal a competência para investigar os crimes praticadas [sic] pela internet que propaguem o ódio ou a aversão às mulheres, independentemente da transna-

cionalidade. A lei é popularmente conhecida como Lei Lola, em homenagem à professora e militante feminista Dolores (Lola) Aronovich Aguero. (GEBRAN NETO, 2018)

Não é fácil saber como foi o julgamento de Marcelo, pois o caso corre em segredo de justiça, por envolver pedofilia. Mas em dezembro de 2018 surgiu a notícia de que Marcelo foi julgado e condenado a 41 anos de prisão por por “associação criminosa, divulgação de imagens de pedofilia, racismo, coação, incitação ao cometimento de crimes e terrorismo cometidos na internet” (VIANNA, HERSING, 2018). Além disso, Marcelo terá de pagar um milhão de reais como reparação de danos, quantia que será destinada a programas de combate a crimes cibernéticos.

Um mês depois da prisão de Marcelo, no dia 15 de junho de 2018, o moderador do Dogolachan, André Luiz Gil Garcia, 29 anos, conhecido como “Kyo” e “Fuego Sancto”, que fazia parte da quadrilha desde 2011, deixou uma mensagem no chan dizendo que sua vida era miserável e que iria se matar. Ouviu como resposta o tradicional “leve a escória junto”, um convite para executar mulheres, negros e LGBTs e só depois se suicidar, tornando-se um herói entre eles. Vários no chan ofereceram pagar para que André saísse de Penápolis, SP, onde morava com os pais, para Fortaleza, para Fortaleza, para me matar antes de cometer suicídio. Na mesma noite, André abordou duas jovens que ele nunca tinha visto antes em Penápolis, atirou na nuca de uma delas, e se matou. Sua vítima, Luciana de Jesus do Nascimento, 27 anos, morreu no dia 5 de julho, após vinte dias na UTI.

Pouco depois, a quadrilha tirou o chan da superfície. Não acompanho o *Dogolachan* desde que ele migrou para a Deep Web, em setembro de 2018. Esta migração foi ótima para a quadrilha já que, na superfície, o *Dogolachan* era um fórum pequeno, com poucos membros. Na Deep Web, mais protegido ainda pelo anonimato, o chan atraiu muito mais atenção.

Em 26 de fevereiro de 2019, recebi e-mail de Breno Alves, um integrante do Dogolachan, habitante de Franca, SP. Ele escreveu, se vangloriando:

86.000 acessos únicos por dia, infinitamente mais do que aquele cemitério que você chama de blog. No fundo, os palhaços da Polícia Federal nos fizeram um grande favor, pois alçaram o dogola a condição de mito-maior da internet brasileira. Toda uma nova geração de jovens usuários está entrando lá, querendo saber os “causos” por trás do dogola. Cada um deles será doutrinado a odiar feministas hipócritas, obesas e suvaquentas como você. Nós vamos colocar um exército de Kyos na rua, armados e prontos para matar. E o melhor de tudo, é que com a quantidade de doações que estamos recebendo, em breve vamos finalmente contratar algum pistoleiro destes tantos que existem em Fortaleza para MATAR você. Sim, você irá morrer ainda esse ano, em uma simulação de latrocínio, eu juro em nome de Deus e com a mão no túmulo do meu pai. Você perdeu. Nós ganhamos. (e-mail)

Não foi a primeira ameaça de Breno a mim. Em junho de 2018, ele fez um vídeo em homenagem a André Gil Luiz Garcia (Kyo), parabenizando-o por ter atirado “naquela sapatão imunda” (Luciana) e manifestando suas saudades pelo “herói” morto. No vídeo, ele dizia que em breve se encontraria com ele e que eu seria a próxima.

O Massacre de Suzano, realizado por dois rapazes no dia 13 de março de 2019 na Escola Estadual Raul Brasil, na cidade paulista, foi planejado no Dogolachan. Antes do crime, um dos atiradores postou imagens no fórum vestido com uma máscara de caveira, a mesma usada durante o ato. Usar uma machadinha para acabar de matar quem havia sido baleado foi discutido no chan, assim como a expectativa de cometer estupros. No massacre, os dois rapazes, um

de 17 e outro de 25 anos, mataram cinco estudantes entre 15 e 17 anos, a inspetora e a diretora da escola. Em seguida, se mataram.

No mesmo dia, poucos minutos depois do massacre, vários comentários foram deixados no meu blog. Um deles prometia: “Vagabunda suja, vai duvidando, qualquer dia desses algum dogoleiro te acha o que não é difícil, eu mesmo já te vi umas 4x na rua de Fortaleza vamos jogar futebol com sua cabeça, existem centenas que estão dispostos a te matar, muitos atentados estão por vir” (sic). Outro dizia: “Grande dia, mas dois heróis morreram”. Era óbvio que os chans comemorariam o massacre, mas até que ponto o Dogolachan estava envolvido? Recebi este e-mail ainda no dia 13:

Eu tenho alguns prints que provam que o crime foi premeditado, planejado e anunciado no chan até cinco dias antes do acontecimento, e nenhuma ação da Delegacia de Crimes Virtuais ou da Polícia Federal foi tomada. No dia 7/3 o crime foi anunciado e o sinal de que ele estava prestes a acontecer seria uma música. No dia 11 a música Pumped Up Kicks (que fala sobre Columbine) foi postada junto com uma imagem de dois personagens, onde um deles usa a camiseta com os dizeres ‘Natural Selection’, a mesma camiseta que um dos atiradores usava no momento do massacre.

Ao contrário do massacre do Realengo, desta vez não houve dúvida entre os jornalistas que foi um crime de ódio. Como me disse uma repórter, uma das frases mais ouvidas na internet foi “A Lola avisou” e “A Lola vivia falando que isso iria acontecer”. Tanto que, nos três dias seguintes ao massacre, dei cerca de trinta entrevistas para diversos veículos da mídia. Suzano foi uma tragédia anunciada não apenas porque os membros tramaram o massacre no chan, mas também porque, nos quatro anos em que monitorei o *Dogolachan* (entre 2014 e 2018), não houve um dia sequer em que os integrantes não fantasiavam em metralhar “a escória” assim que as armas fossem liberadas no Brasil. O principal motivo dos masculinistas

idolatrarem Jair Bolsonaro desde 2010, quando para o resto do país ele ainda não passava de uma figura caricata que aparecia no *CQC* e no *SuperPop*, era justamente sua promessa de armar a população.

O massacre de Suzano teve repercussão muito maior que o de Realengo. Desta vez, inspirados pelo ataque ou pela vontade de serem notados, dezenas de adolescentes em todo o país ameaçaram cometer atentados na escola ou universidade em que estudam – uma reação que não foi observada oito anos atrás, no massacre de Realengo. Várias instituições de ensino fecharam as portas no dia em que o boato ficava demasiadamente audível. Às vezes as ameaças vinham de alunos; outras vezes, apareciam no *Dogolachan*.

No dia 18 de junho, por exemplo, recebi pedidos de ajuda de alunos e professores da Universidade Federal do Espírito Santo. As ameaças de que haveria um ataque a feministas, gays, negros e esquerdistas em geral no campus Goiabeiras se originaram no *Dogolachan* e chegaram aos assuntos mais comentados do Twitter. Eu respondi que os masculinistas fazem ameaças assim para chamar a atenção de outros membros e também para causar pânico entre a população. Eles se divertem, compartilham as notícias que saem na mídia sobre as ameaças, competem para ver quem gera mais “lulz” (risadas e revoltas) entre o “gado” (qualquer um que não seja eles). A segurança da instituição de ensino deve sempre ser avisada, mas nunca se deve cancelar aula. O cancelamento de alguma aula ou evento é uma grande glória para eles, motivo de comemoração.

Mesmo com o líder da quadrilha preso, as ameaças não cessam. Uma amostra do perigo iminente foram as medidas de proteção a que fui submetida em março de 2019. Até então o máximo de segurança que tive foi no Sesc Tijuca, no final de 2015, quando, após algumas ameaças bastante sofisticadas (com direito a mapa de onde o atirador supostamente vivia, indicando ser perto do Sesc), e depois do Sesc por pouco não cancelar a palestra, me foram designados cinco guardas para estar comigo o tempo todo. Tive que entrar e sair pelo estacionamento. Colocaram detectores de metal

para o público.

Mas, em março de 2019, fui convidada para palestrar na UnB. Pela primeira vez na história da universidade, colocaram policiais militares armados, à paisana, dentro do auditório. Planejaram uma rota de fuga para mim, com carro pronto para escapar na contra-mão. Fizeram marcações no piso do auditório, para que eu não ficasse nem muito na frente, nem muito no centro. Os seguranças da UnB haviam distribuído uma foto de Breno, que havia me ameaçado poucos dias antes. Quando fui dar outra palestra em outro campus da UnB, um comboio de três carros foi enviado. Chegando no campus, já havia a escolta de um carro da polícia. Um dos seguranças me confidenciou que eu sou considerada autoridade e que eles já haviam feito esse mesmo esquema para Lula e Dalai Lama. Eu respondi que para o Lula e o Dalai Lama eu entendia, “mas pra mim? Eu, que sou uma mera professora e blogueira?!” No total, trinta seguranças foram destacados para a minha proteção.

Agradeço a preocupação e o empenho, mas não é isso que quero. Eu já declarei em várias entrevistas que, se eu chegar ao nível do ex-deputado Jean Wyllys ou da professora Debora Diniz, que contavam com escolta policial 24 horas por dia e precisavam usar coletes à prova de balas, prefiro sair do Brasil, como eles tiveram que fazer. Se toda palestra que eu der eu contar com esse aparato, ninguém mais irá me chamar.

Às vezes a resistência é reconhecida e rende frutos. Em julho soube que fui indicada ao prêmio da categoria Coragem do Repórteres sem Fronteiras, uma premiação internacional organizada há 27 anos. Segundo a descrição do site, o prêmio “recompensa um jornalista, um meio de comunicação ou uma organização por ter demonstrado coragem no exercício, defesa ou promoção do jornalismo, num ambiente hostil e a despeito do perigo para a sua própria liberdade ou segurança”.

Como única brasileira indicada ao prêmio, concorro nesta cate-

goria com jornalistas da Rússia, Arábia Saudita e Itália. Ainda que eu não ganhe, é um reconhecimento importante. Em um processo que corre em segredo de Justiça em que um professor pede R\$ 300 mil de indenização por danos morais, por posts publicados no meu blog em dezembro de 2014, o principal argumento em minha defesa é que meu blog estava cumprindo um trabalho jornalístico ao divulgar notícias sobre o caso do professor que enviava fotos não solicitadas de seu pênis a mulheres na internet.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há muito por fazer. A Lei Lola precisa ser de fato implantada, e todas nós ativistas temos que resistir. Afinal, se durante governos de centro-esquerda estávamos jogadas à própria sorte, agora que estamos em ambiente abertamente hostil, em que um jornalista reconhecido internacionalmente como Glenn Greenwald é alvo de uma Polícia Federal aparelhada, sabe-se lá o que pode acontecer conosco. Uma das investigações que gostaria de ver é qual é a ligação entre Jair Bolsonaro e seus filhos com os misóginos que atacam ativistas. Será uma conexão meramente afetiva, ou é profissional? Envolve dinheiro? Os membros são pagos para atacar feministas, que Bolsonaro vê como inimigas? Se a família Bolsonaro tem ligações com milícias na vida real, por que não teria com milícias virtuais? Obviamente, não será esta Polícia Federal que irá querer responder essas questões.

Em quase toda palestra que dou sobre o tema das perseguições, alguém no auditório me pergunta como eu aguento tudo isso (é emblemático que, nas mais de trezentas palestras que dei nesses últimos anos, nunca houve qualquer momento de hostilidade por parte do público. Muitas vezes há discordâncias, mas elas são feitas respeitosamente, uma diferença gritante com o que vemos na internet, sob a manta do anonimato). Eu respondo que conto

com o apoio incondicional do meu marido e das minhas leitoras e leitores, e que prefiro tratar as ameaças com leveza e humor, sem permitir que elas me tirem o sono. Além disso, respondo que sinto-me protegida no Nordeste. Se eu morasse em Santa Catarina, onde vivi até o início de 2010, e onde Bolsonaro teve 75% dos votos, eu certamente ficaria mais preocupada. Mas, acima de tudo, para não ser psicologicamente atingida pelos ataques, eu me lembro quem eu sou, e quem são eles. Sei que, no fundo, eles não me perseguem por eu ser Lola, e sim por eu ser feminista.

Um dos maiores elogios que recebi foi do presidente da SaferNet, Thiago Tavares, em um evento em Manaus em agosto de 2018. Ele disse que me admirava porque, apesar de todos os ataques, eu jamais me rebaixei ao nível dos misóginos. Nunca respondi ódio com ódio.

Não posso me dar ao luxo de odiar, nem de ter medo. Creio que as duas reações podem ser imobilizantes. E se não nos movermos, nesses tempos de ódio, corremos o risco de sermos silenciadas. Se eles conseguem nos calar, eles vencem. A mim, não conseguirão.

REFERÊNCIAS

ARONOVICH, Lola. A ordem dos homens de bem quer que as mulheres morram. *Escreva Lola Escreva*. Detroit, 31 de outubro de 2008. Disponível em <http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2008/10/ordem-dos-homens-de-bem-quer-que-as.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Homens que odeiam mulheres. *Escreva Lola Escreva*. Detroit, 31 de março de 2008. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2008/03/homens-que-odeiam-mulheres.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. O pensamento vivo (modo de dizer) dos masculinistas. *Escreva Lola Escreva*, Fortaleza, fevereiro de 2011. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2011/02/o-pensamento-vivo-modo-de-dizer-dos.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Toda mulher tem uma história de horror pra contar. *Escreva Lola Escreva*. Detroit, 8 de março de 2008. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2008/03/toda-mulher-tem-uma-histria-de-horror.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Troll fest de lógica linear dos mascus. *Escreva Lola Escreva*. Fortaleza, março de 2011. Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2011/03/troll-fest-de-logica-linear-dos-mascus.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

COSTA, Fabrício 2011. “Ele atirava nas meninas para matar”, diz aluno que sobreviveu a ataque. *G1*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/Tragedia-em-Realengo/noticia/2011/04/ele-atirava-nas-meninas-para-matar-diz-aluno-que-sobreviveu-ataque.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

Doze nomeados ao Prêmio RSF 2018, entregue pela primeira vez em Londres. *Repórteres sem Fronteiras*. 22 de outubro, 2018. Disponível em: <https://rsf.org/pt/noticia/doze-nomeados-ao-premio-rsf-2018-entregue-pela-primeira-vez-em-londres-0>. Acesso em 25 jul. 2019.

VIANNA, José, HISING, Ederson. Homem é condenado a 41 anos de prisão por crimes como racismo, terrorismo e divulgação de pedofilia na internet. *G1*. Curitiba, 19 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2018/12/19/homem-e-condenado-a-41-anos-de-prisao-por-crimes-como-racismo-terrorismo-e-divulgacao-de-pedofilia-na-internet.ghtml>. Acesso em: 20 jul. 2019.



POLÍTICAS DA AFETIVIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

Miriam Cristina dos Santos¹

INTRODUÇÃO

“O amor cura”? É principalmente a partir desse questionamento, no encaço de reflexões da poeta e professora Lívia Natália (2016) e da escritora americana bell hooks (2006), que proponho discussões sobre “políticas da afetividade”² na literatura negro-brasileira escrita por mulheres na contemporaneidade. Para isso, contos das escritoras negras brasileiras Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral constituirão o *corpus* de análise.

Em seu fazer literário, também em entrevistas e produções científicas, Miriam Alves aborda vivências da mulher negra. “As angústias, tensões, felicidades, desencontros, revoltas, possibilidades,

1 Autora do livro *Intelectuais Negras: Prosa Negro-brasileira contemporânea*, lançado pela editora Malê, em 2018. Doutora em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Especialista em Política de Promoção da Igualdade Racial na Escola (2016), pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); mestra em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); bacharela e graduada em Letras, Língua Portuguesa e suas Literaturas, pela mesma instituição. Tem experiência no Ensino de Língua Portuguesa, Ensino de Redação e Literatura, Correção de Redação em Processos Seletivos de Ampla Concorrência e como Professora Orientadora no Curso de Especialização em Práticas de Letramento e Alfabetização (PLA) do Nead/ UFSJ. Atualmente trabalha com a escrita de mulheres negras na contemporaneidade. Email: cristinamiriam@yahoo.com.br

2 Sobre essa temática, uma discussão mais ampla, porém especificamente sobre a obra da escritora Miriam Alves, pode ser conferida no livro *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea* (2018). Para este artigo, considero também narrativas de Conceição Evaristo e Cristiane Sobral.

próprios do ato de viver,” (FONSECA; SOUZA, 2006, p.161) atravessam a escrita política da pensadora. Especialmente, na coletânea de contos *Mulher Mat(r)iz* (2011), em que alguns textos serão aqui analisados, experiências cotidianas de diversas personagens de diferentes estratos sociais são cruzadas por violências afetivas em suas diversas formas.

Já Conceição Evaristo, uma das maiores representantes da escrita negra na atualidade, também fornece uma crítica bastante contundente à sociedade contemporânea na sua literatura e também em artigos científicos e falas públicas. Em muitas de suas produções, as difíceis condições sociais experienciadas pela população negra servem de pano de fundo para os muitos enredos. Em *Olhos d'água* (2014), por exemplo, tal qual uma grande narrativa atemporal, passado, presente e futuro constantemente se atualizam na pobreza, exclusão e abandono de homens e mulheres negros.

A atriz, escritora e professora Cristiane Sobral, por sua vez, segue diretriz parecida das duas mais velhas. Em seus textos, atuações e entrevistas, corpos negros habitam cenários e questionam narrativas eurocêntricas excludentes. Nesse sentido, a coletânea de contos *O Tapete Voador* (2016) traz identidades negras, principalmente femininas, rasgadas pela complexidade de serem mulheres e negras em uma sociedade em que machismo e racismo violentam pessoas.

Em narrativas frutivas, em cenários tão próximos ao real, por onde caminha o “afeto”? Nesse quesito, a produção textual dessas escritoras chama a atenção devido à verossimilhança com a realidade. bell hooks, em “Vivendo de amor” (2006), observa que “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso” (p. 188). Dessa forma, é de suma importância a literatura dar visibilidade as especificidades das relações afetivas da mulher negra na sociedade, uma vez que, muito além de experiências meramente

privadas, o “afeto” também é entrelaçado por demandas públicas. De acordo com a pesquisadora americana, o sentimento de inferioridade nutrido por mulheres negras, advém do contexto escravocrata: um momento em que seus familiares, amores ou pessoas próximas eram mortos, vendidos ou apanhavam sem motivo.

Dialogando com tais reflexões, a poeta brasileira Livia Natália, em “Eu mereço ser amada” (2016), lembra o impacto da escravidão na construção e na manutenção do “afeto”, o que sinaliza um despreparo para praticar a arte do amor, fora (e dentro) dos limites estabelecidos. Ao pensar em limites, ou em espaços demarcados/autorizados, lembrando que estou falando de corpos negros condicionados a padrões estipulados, retomo as reflexões de Livia Natália sobre as consequências dos operadores de discriminação na construção do auto-ódio: “Nós amamos da maneira errada porque os espelhos não nos abrigam, eles nos machucam” (op. cit., p. S/N). Dessa forma, é importante frisar que proponho “políticas da afetividade” como necessidade de teorizar e ampliar tais discussões, reconhecendo as escolhas afetivas também enquanto políticas. Nessa reflexão, relembro o lema da luta feminista de que “o pessoal é político”, em que “política passava a envolver qualquer relação de poder, independentemente de estar, ou não, relacionada com a esfera pública” (PISCITELLI, 2005, p. 47). Sendo assim, o principal ponto a ser apresentado aqui é que existe uma questão histórica-social violenta influenciando como mulheres negras amam e são amadas. E é a partir dessas reflexões que lerei a produção literária aqui apresentada.

Ao falar de literatura negra escrita por mulheres, discussões sobre o feminismo negro corroboram. Sueli Carneiro, considerando realidades multirraciais e multiculturais brasileiras, sugere “enegrecer o feminismo” (2003). Nessa agenda encontra-se a tentativa de visibilizar “uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre” (op. cit., p. 118). Sendo assim, além das questões de gênero, as demandas específicas

das experiências de classe e de raça de mulheres negras seriam enfatizadas, o que é possível perceber em narrativas negro-brasileiras produzidas por Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral.

MIRIAM ALVES: NÃO TENHO NINGUÉM!

Na coletânea *Mulher Mat(r)iz* (2011), de Miriam Alves, a questão da afetividade é bastante recorrente nos vários contos, de forma que a obra instiga reflexões sobre a temática. Embora sucessos e insucessos próprios de encontros humanos, o que demonstra a perspicácia da autora, seja a potência da obra, é possível empreender uma discussão sobre uma inabilidade em lidar com sentimentos e relacionamentos em muitas das personagens. Em “Minha flor, minha paixão”, por exemplo, uma voz narrativa feminina e negra conta para uma ouvinte desconhecida desilusões vividas em um relacionamento amoroso. A mulher, que possui um companheiro e um filho, repetidamente queixa-se da solidão: “Não, não tenho ninguém. Sim, moro com um homem alto, olhos claros, cabelos castanhos lisinhos, lisinhos. Ele foi meu galã, minha flor, minha paixão. Agora está velho, moro com ele há mais de vinte anos... Mas não tenho ninguém, não” (ALVES, 2011, p. 44). Aqui, a fragilidade emocional, advinda de uma violência psicológica se faz presente, e a mulher, já sem saúde, carrega a dor e a debilidade física como consequências de um relacionamento mal sucedido.

Estrategicamente, ao longo do texto, o depoimento é silenciado por um dos sintomas da doença: uma tonteira, que a paralisa e a silencia. Contudo, à medida que a narrativa prossegue, percebe-se que a narradora-personagem responde questões a uma interlocutora que a ampara na rua: “Tem dias, como hoje, que não consigo chegar, passo mal no ônibus e tenho que descer. É raro alguém como a senhora me ajudar, ficando ao meu lado até eu recuperar o fôlego e esta tonteira passar” (ALVES, 2011, p. 44). No texto não há um deslocamento do foco narrativo, e a assertiva “Não tenho ninguém, não” torna-se re-

corrente, e instaura-se uma tentativa constante de elucidar os motivos da solidão da mulher, apesar de ela ter companheiro e filho.

Outro aspecto que merece atenção em “Minha flor, minha paixão” é uma possível reflexão em torno de relacionamentos inter-raciais, uma vez que o companheiro da narradora é um homem branco acolhido com adjetivos positivos: “alto, olhos claros, cabelos castanhos lisinhos, lisinhos” (ALVES, 2011, p. 44), o que contrasta com a descrição psicológica da narradora, que se mostra frágil, dependente e solitária. Sobre isso, alguns apontamentos de Frantz Fanon (2008) são pertinentes. Ao discutir o encontro entre negros e brancos, o ensaísta atenta para a relação entre mulher negra e homem branco, questionando em que medida essa aproximação torna-se (im)possível enquanto não se elimina um sentimento de inferioridade que perpassa essas relações (FANON, 2008, p. 54).

Nesse sentido, o fato de a narradora prover social e financeiramente seu companheiro em nome de uma carência afetiva não aparece enquanto elemento surpresa na narrativa.

Já trabalhei duro. Sustentei aquele homem, a flor da minha vida, pelo qual me apaixonei. Lindo, arrumado, de unhas aparadas, cabelo cortado e sempre de terno, sempre alinhado. Meu galã inteligente, estudado, até hoje no emprego que arrumei para ele. [...] Minha vida era ele. Trabalhava e entregava tudo para ele. Um prazer muito grande eu tinha ao vê-lo sair todo arrumadinho, dirigindo o meu carro, para trabalhar (ALVES, 2011, p. 44-45).

Ao longo do enredo aparece realçada, conforme dito anteriormente, a complexidade apontada por Fanon (2008) sobre relacionamentos em que uma das partes se sente inferior. Assim, como que fadada ao fracasso, a relação amorosa da narradora não se sustenta, uma vez que é sustentada apenas pela mulher negra, que tenta garantir a união através de concessões, afetivas e materiais:

“Eu achava normal, nunca tive homem antes” (ALVES, 2011, p. 45). Uma possível explicação para tal comportamento da personagem pode estar relacionada à solidão e ao sentimento de inferioridade constantemente alimentado por uma cultura racista e machista que violenta mulheres negras, suscitando a tal inabilidade de amar e ser amada apontada por bell hooks (2006) e Livia Natália (2016).

Isso posto, é possível notar uma aproximação dos fatos discutidos com uma realidade social bastante perversa, o que instiga reflexões em torno da necessidade de “politizar o afeto”. Nesse processo, há que se ressaltar a contundente estratégia da autora ao usar uma mulher negra como narradora-personagem-depoente do texto. Além do mais, essa história da vida privada, no contexto do conto, é narrada no espaço público (na rua e no ônibus) para uma interlocutora estranha do seu convívio afetivo. Nota-se que as violências sofridas pela mulher ao longo de vinte anos interferem em suas escolhas, e conseqüentemente na sua saúde, inclusive dificultando sua capacidade de locomoção.

O conto “termina” com a revelação de que o companheiro da narradora mantinha uma relação extraconjugal homoafetiva e havia montado casa com o dinheiro dela para o amante. No entanto, a interlocutora parece ficar com a mesma questão do leitor: “A senhora não entendeu? [...] A senhora quer saber aonde eu vou chegar com esta história? É que esta história não acabou” (ALVES, 2011, p. 46). Assim, a questão que envolve os motivos pelos quais o relacionamento não acabou depois da descoberta dos fatos reacende discussões sobre a solidão da mulher negra determinada por racismo, sexismo e desigualdades. Nesse processo, a assertiva “essa história não acabou” aponta tanto para o final em aberto do conto como também possibilita uma aproximação com a realidade vivida por mulheres negras ainda na contemporaneidade.

CONCEIÇÃO EVARISTO: POR QUE NÃO PODIAM SER FELIZES?

Também na coletânea de contos *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, relacionamentos afetivos aparecem de forma díspares, ao ficcionalizar encontros e desencontros de personagens. Aqui, exclusão e pobreza são sintomáticas, e a maioria das personagens femininas se permite viver a experiência de relacionamentos afetivos, por vezes mal sucedida. Dessa forma, no conto “Maria” não é diferente.

Primeiramente é importante destacar a presença da mulher negra fora de estereótipos negativos, tão recorrentes na literatura oficial (Cf. DALCASTAGNÈ, 2012). No conto de Conceição Evaristo, Maria, mãe de três filhos, empregada doméstica, volta para a casa depois de mais um dia de serviço: “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 lada de Toddy” (EVARISTO, 2014, 39-40). Já no começo da narrativa, Maria é apresentada sozinha, preocupada com os filhos, como mais uma mãe negra abandonada pelo seu companheiro, o que perpassa a discussão aqui proposta sobre “políticas da afetividade”.

Contudo, na narrativa de Evaristo também é possível e necessário “politizar o cotidiano” (hooks, 1995) vivido pela protagonista, visto que o texto é impulsionado por nuances de diferenças e de desigualdades, tão comum na realidade brasileira.

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. 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. [...] As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2014, 39-40).

Aqui também o enredo se passa em espaço público, dentro do ônibus, que surge, com poucos passageiros, enquanto possibilidade

de descanso. No entanto, a recorrência da expressão “faca a laser corta até a vida” (EVARISTO, 2014, p.40) prenuncia uma interrupção violenta. Os filhos, apesar de estarem em casa, ocupam a memória da mulher, que já direciona o uso da gorjeta e dos restos dos alimentos ganhados da patroa em prol da subsistência dos mesmos. Conforme excerto, o ato de levar para casa os “restos” aponta uma realidade cruel, que seleciona, inclusive, o alimento que é possível colocar à mesa. Uma realidade social desigual que separa aqueles que têm e desperdiçam daqueles que não têm. A desigualdade é ainda enfatizada na repetição da palavra melão, uma vez que os filhos de Maria nunca tinham comido essa fruta, que iria para o lixo.

No entanto, embora já no início peculiaridades tão comuns do amor materno constroem uma atmosfera bastante afetiva, emocionalmente reconhecida ou requerida pelo leitor, é no reencontro de Maria com o pai de seu primeiro filho que se tem o afago do amor correspondido: “O homem sentou-se a seu lado. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjoos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele” (EVARISTO, 2014, p. 40). A partir da fala do mesmo, por meio de um fluxo de consciência, a protagonista devaneia e retoma um passado de amor vivido, sonhado e compartilhado. “Maria viu, sem olhar, que era o pai de seu filho. Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém” (op. cit.).

Nesse momento do enredo, desloca-se o foco da mulher-mãe e tem-se a representação da mulher em outra face, mulher-mulher: “Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também. Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha! E dessas deitadas repentinas, loucas, surgiram os dois filhos menores” (EVARISTO, 2014, p. 40). Aqui, apesar do insucesso, a mulher se permite experimentar novos relacionamentos. De encontros fugazes, “das deitadas repentinas”, no driblar da solidão, mais dois filhos, e Maria mãe-solo três vezes.

Nesse fluxo de consciência da personagem, percebe-se conflitos internos advindos da “violência simbólica” (BOURDIEU, 2012,), que amarram e amordaçam o ser mulher. E aqui, escapular dos controles sociais “tem o seu preço”. “Você já teve outros... outros filhos? A mulher baixou os olhos como que pedindo perdão. É. Ela teve mais dois filhos” (EVARISTO, 2014, p. 40). No entanto, Maria também continua sozinha, e a “solidão da mulher negra”, tema que tem sido discutido na atualidade, impulsiona “escolhas” (Uso esta palavra dentro de aspas para chamar a atenção para o fato de que, considerando o mercado matrimonial, a mulher negra geralmente é a última a ser escolhida. Portanto, na maioria das vezes não é ela quem escolhe seus parceiros.) da personagem, conforme comentado anteriormente, de forma que a justificativa “Era tão difícil ficar sozinha” (op.cit.) aponta para um diálogo bastante próximo de uma realidade social, em que a “categoria cor é um elemento que diferencia o estado conjugal das mulheres” (SOUZA, 2008, p. 58).

Nesse processo, observa-se que a própria protagonista reflete sobre a sua solitude: “Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de outra forma? Por que não podiam ser felizes?” (EVARISTO, 2014, p. 40). Esse questionamento legítimo e verdadeiro também fica com o leitor, uma vez que o reencontro das duas personagens é marcado por um diálogo extremamente lírico, com poucas palavras, muito sentimento e despedidas.

No entanto, aquele homem que acabara de falar “de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco-saudade no peito dele” (EVARISTO, 2014, p. 41) saca a arma e junto com o seu parceiro anuncia um assalto. E dessa vez é a mulher-mãe que teme a vida: “O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos?” (EVARISTO, 2014, p. 41). Questionamento esse que fica com o leitor no final do texto: “a violência explode na sequência de gestos, atos e palavras, e se paralisa na imagem da mulher linchada sem direito à defesa” (DUARTE, 2010, p. 231). Maria foi poupada do assalto, “mas também por isso tornou-se o alvo da vingança dos demais

passageiros” (op. cit.). E a “faca a laser que corta até a vida” metaforiza os gestos violentos dos passageiros que interrompem correntes de afetividades: “Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia se-gredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado” (EVARISTO, 2014, p. 42).

CRISTIANE SOBRAL: *CONFESSO QUE JÁ ESTOU CANSADA DE ESPERAR*

Nas obras literárias de Cristiane Sobral, corpos negros, com toda a sua negrura, são presenças marcantes. Sendo assim, acredito que discussões sobre a obra da autora perpassam necessariamente por reflexões sobre “corpo político”, de forma que “o corpo deve ser entendido como um elemento simbólico material no qual fatores sociais e históricos são inscritos” (ALMEIDA, 2015, p. 102). Em relação aos aspectos afetivos, percebe-se esse mesmo posicionamento reivindicatório de reescrita, releitura e inclusão.

No conto “Vox mulher”, publicado em *O Tapete Voador* (2016), perpassa a questão da solidão da mulher negra, uma vez que uma voz narrativa feminina negra discorre sobre suas ânsias afetivas e reflete sobre sua eterna espera por um relacionamento afetivo consistente: “Confesso que já estou meio cansada de esperar” (SOBRAL, 2016, p. 13). Percebe-se que os conflitos da narradora-personagem dialogam com reflexões da pensadora americana bell hooks, em “Vivendo o amor”, sobre o quanto as mulheres negras sentem que em suas vidas não existe amor (HOOKS, 2006).

Neste contexto de solidão, assim como a personagem Maria, de Conceição Evaristo, a narradora de Cristiane Sobral também verbaliza a diferença entre relações sexuais e afetivas: “O telefone não tocou e continuo aqui esperando, sem saber se vale a pena: se eu quisesse de você apenas sexo, seria fácil encontrar” (SOBRAL, 2016, p. 15). Dessa forma, existe um sujeito político consciente de seu lu-

gar no mercado sexual, e que o rejeita.

No decorrer do texto, conforme esperado, o telefone não toca, e a expectativa de um enlace amoroso, mote da narrativa, persiste: “se ligar agora, depois de tanta espera, terei certeza de que ligou porque devo ser a última opção depois de ter recebido algumas negativas de outras mulheres” (SOBRAL, 2016, p. 15). Aqui, as reflexões da narradora se aproximam de uma realidade social em que as mulheres negras concorrem em desvantagem em relação às brancas no mercado matrimonial (Cf. SCHWARCZ, 2012).

Na tentativa de acolhimento e aceitação, em um contexto de rejeição e carência, a aparência também é alvo de mudanças: “Um dos meus artifícios para mudar o estado das coisas é mudar a aparência, principalmente os cabelos. Cortei os cabelos ontem. Será que ele percebeu? Cansei da minha imagem alisada” (SOBRAL, 2016, p. 14). Isso porque “é no corpo que se dão as sensações, as presenças, os julgamentos. Esses não acontecem de forma independente, mas estão intimamente entrelaçados, constituindo uma estrutura, uma unidade que tem uma ordem – a sua forma de corpo” (GOMES, 2008, p. 230). No entanto, observa-se que, embora, e talvez principalmente, a protagonista tenha transformado a sua aparência, “o amor” esperado não veio, e o corpo feminino negro continua a ser rejeitado, uma vez que o negrume aparece ainda mais realçado.

Em “Vox mulher”, a protagonista apresenta-se de forma exigente, e reivindica muito além de um amor restrito e contido: “Sempre sonhei com alguém que rompesse os meus muros, me descabelasse em praça pública, me livrasse do tédio” (SOBRAL, 2016, p. 13). Situação relevante nesse contexto, visto que o amor publicamente declarado e assumido parece pouco presente na vida de mulheres negras.

Nesse contexto, ao avaliar sua conduta em relacionamentos antigos, a preterida se auto-avalia: “Eu digo sim muitas vezes ao dia e acabo me envolvendo em confusão, mesmo sem proferir palavra alguma [...]. Aqui estou, esperando você com essa cara de quem diz sim a tudo, mesmo estando frustrada (SOBRAL, 2016, p. 16). Sendo

assim, o contínuo consentimento da narradora sinaliza a submissão de alguém que é constantemente preterido.

Conforme previsto, o texto finaliza da mesma forma que começou: “É preciso encarar a verdade. Você não ligou. Isso dói. A solidão machuca” (SOBRAL, 2016, p.16). E para driblar a rejeição, compreendendo o insucesso de suas relações afetivas, resta-lhe como alternativa “a desmistificação do conceito de amor” (NASCIMENTO, 2006, p. 129).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor discutir “políticas da afetividade” em narrativas negro-brasileiras escritas por mulheres, escolhi trilhar o caminho da pergunta “o amor cura?”, inspirada pelas pensadoras negras bell hooks e Livia Natália. No encaixe de tais reflexões, escolhi contos de três autoras negras contemporâneas: Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral.

Em “Minha flor, minha paixão”, de Miriam Alves, tem-se uma narradora-protagonista não-nomeada vivendo o ápice da rejeição e do abandono. Carente de companhia e de amor, traída e violentada de diversas formas, a mulher negra narradora ainda mora com o seu companheiro e “não tem ninguém”.

Em “Maria”, de Conceição Evaristo, constata-se a presença de um amor compartilhado, que foi interrompido. Aqui, a protagonista, apesar de nomeada, traz o nome feminino mais comum do Brasil, o que pode indicar a recorrência dos amores desfeitos, das mães-solos, da solidão das mulheres negras. E a pergunta: “Por que não poderia ser de outra forma?”, já que ainda se gostam, fica com o leitor.

Já em “Vox mulher”, de Cristiane Sobral, existe a expectativa, de uma ligação, de um encontro, de um romance, no entanto, mais uma narradora não-nomeada é preterida. Em uma atmosfera de espera, extremamente angustiante, a constatação do abandono ressoa em uma urgência: “eu estou cansada de esperar”.

Nessa perspectiva, observa-se que a ficção caminha muito próxima da realidade, visto que a artimanha de amar e ser amada ainda é uma questão bastante perversa para a mulher negra: É fato, “nós não aprendemos a amar” (SOUZA, 2016, S/N). Se o amor cura e se amar a si mesma são caminhos, como aprender essa façanha em um ambiente machista, racista e excludente?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ALVES, Miriam. *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nadyala, 2011.

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

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e Violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). *Falas do Outro: Literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nadyala; NEIA, 2010, p. 226-233.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; SOUZA, Florentina da Silva (Orgs.). *Literatura Afro-brasileira*. Salvador: CEAO, 2006.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

hooks, bell. Intelectuais Negras. Tradução de Marcos Santarrita. *Estudos feministas*, ano 3, n.2, p.464-478, 1995. Disponível em: <www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/.../10112009-123904hooks.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2015.

_____. Vivendo o amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs.). *O Livro da Saúde das Mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas/ Criola, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: RATTTS, Alex (Org.). *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza/ Imprensa Oficial, 2006, p. 126-129.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e do feminismo. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e Políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005, p. 43-66.

SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

SOBRAL, Cristiane. *O Tapete Voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOUZA, Livia Maria Natália de. Eu mereço ser amada. *Favela potente*, 11 de abril de 2016. Disponível em: <<https://favelapotente.wordpress.com/2016/04/11/eu-mereco-ser-amada/>>. Acesso em: 15 de abril de 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In:____ (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 173-244.



ROSA CONSTRÓI SUA MEMÓRIA: NARRATIVAS ORAIS EM UM LAR DE IDOSOS/IDOSAS¹

Alexandra Santos Pinheiro; Ozeni Amaral do Paraizo²

I. PALAVRAS INICIAIS

Geralmente, quando ouvimos falar em “lar do idoso”, imaginamos que lá só habitam pessoas completamente excluídas pela sociedade e pela família. Contudo, quando passamos a visitar tais instituições e vivemos um contato mais íntimo com os idosos, percebemos que existem histórias e motivos distintos que os levaram a morar naquele lugar. A razão para que idosos e idosas estejam nestas instituições pode ser compreendida a partir de duas perspectivas: pela forma com que cada um decide narrar a sua história; ou pelo histórico de cada morador, arquivado pela direção do lar. Para a presente análise, optamos por analisar como uma idosa, moradora do “Lar amigo do idoso”, em Dourados, Mato Grosso do Sul, reconta a sua história e como a sua narrativa reconstrói as informações presentes nos arquivos.

Criado em 19 de agosto de 1954, o lar conta hoje com mais mo-

1 A pesquisa que originou este trabalho e a escrita do mesmo foi elaborado em parceria com Ozeni Amaral do Paraizo, graduada em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD-MS.

2 Profa. Dra. da Universidade Federal da Grande Dourados. Graduada em Letras pela UFGD.

radores do sexo masculino do que feminino, entretanto, centramos o olhar para o relato das mulheres por serem elas mais acessíveis para contar sobre suas experiências de vida. Os resultados apresentados aqui fazem parte de um projeto maior, do Programa de Tutoria Educacional – PET. O Pet Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, dentre suas diferentes atividades, visitou o Lar amigo do idoso durante o ano de 2017. A ação, que se iniciou como um projeto de extensão, culminou no projeto de pesquisa “A arte de ouvir histórias: a vida em um Lar de Idosos”³. Diante do projeto de uma pesquisa-ação, as visitas ao lar passaram a ser marcadas por objetivos precisos: buscávamos compreender as histórias narradas pelas moradoras a partir do referencial teórico voltado à história oral e ao processo memorialístico.

Rememorar é uma forma de se reconstituir. O sujeito que rememora tem a maturidade do tempo e do olhar daquele que já não é mais o sujeito do passado. Os resultados alcançados por Marcio Seligmann-Silva na temática do trauma, embora situados em um outro contexto (no trauma da guerra), contribuem para a análise que tecemos das narrativas de vida das moradoras. Quando o sujeito rememora, almeja uma relação entre o que é dito e a realidade a que se refere:

[...] na medida em que tratamos da literatura de testemunho escrita a partir de Auschwitz, a questão do trauma assume uma dimensão e uma intensidade inauditas. Ao pensar nesta literatura, redimensionamos a relação entre linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao firmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção”. Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da “realidade”, mas da nossa capacidade de percebê-la e simbolizá-la (SELIGMANN-SIL-

3 Tanto o projeto de extensão quanto a pesquisa desenvolvida foram previamente autorizadas pela direção do Lar, que nos deu acesso à pesquisa dos arquivos de cada uma das senhoras que participaram desta pesquisa e assinou um termo de consentimento para a divulgação de suas histórias.

VA, 2003, p. 49-50).

Neste trabalho, tentamos observar como as mulheres moradoras do lar demonstram a sua “capacidade” de perceber e de simbolizar a vida transcorrida. Durante seis meses, registramos, por meio de gravadores, a narrativa de doze mulheres. Chegávamos ao lar, conversávamos de maneira informal e, em seguida, perguntávamos se podíamos ligar o gravador. Em princípio, a conversa, antes animada e descontraída, se tornava tensa. Mas, em pouco tempo, o gravador era esquecido e as senhoras voltavam a falar como antes. Neste ensaio, destacamos uma das narrativas e optamos por chamar a senhora de Rosa⁴. A Rosa, cuja forma de rememorar as suas histórias buscamos compreender, sofre de um processo de esquecimento e de dificuldade de fala. Com uma imaginação apurada, Rosa preenche lacunas, recria acontecimentos e constrói para si um passado mais feliz, que se contrapõe aos fatos registrados no arquivo do lar.

Como a metodologia utilizada para a construção de nosso trabalho deu-se a partir de entrevistas, podemos citar Cunha, que esclarece:

Quando uma pessoa relata os fatos vividos por ela mesma, percebe-se que reconstrói a trajetória percorrida dando-lhe novos significados. Assim, a narrativa não é a verdade literal dos fatos mas, antes, é a representação que deles faz o sujeito e, dessa forma, pode ser transformadora da própria realidade (CUNHA, 1997, p. 2).

De fato, nas entrevistas realizadas, constatamos que as entrevistadas, na maioria das vezes, representaram aquilo que elas gostariam de ter vivido, e omitiram aquilo que não gostariam de ter vivenciado ou sofrido. Destacamos ainda, que, segundo Cunha:

[...] é fundamental lembrar que numa provocadora entrevista-

4 Apesar do consentimento, decidimos utilizar pseudônimos para nos referir a ela.

ta não diretiva disposta a re-construir histórias, fatalmente haverá a interferência de quem ouve, especialmente na re-interpretação de significados, o que mostra que uma narrativa acaba sempre sendo um processo cultural, pois tanto depende de quem a produz como depende de para quem ela se destina. De alguma forma a investigação que usa narrativas pressupõe um processo coletivo de mútua explicação em que a vivência do investigador se imbrica na do investigado (CUNHA, 1997, p. 2).

É desta imbricação entre a nossa experiência e a de dona Rosa que resulta a análise que se segue.

NARRATIVA DA ROSA: ENTRE CONSTRUÇÃO E OMISSÃO

Nas entrevistas-conversas que travamos, a idosa se apresenta com a expressão de muita felicidade: “Eu sou a Rosa! Nasci em Corumbá! Sabia que rosa é rainha? Rosas são as mais belas e as mais queridas de todas as flores!”. Nos registros de dona Rosa, consta que ela nasceu no dia 18 de novembro de 1950, em Corumbá, Mato Grosso do Sul. Também mostra que a idosa relatou ter um irmão, mas que há muito tempo não tem notícias dele. Ainda de acordo com o relatório, foi dona Sônia, na época, patroa de dona Rosa, que procurou o Lar do Idoso, com a justificativa de que, após ficar três meses internada no Hospital Universitário de Dourados, a empregada não tinha para onde ir. Logo a equipe do asilo procurou a Assistente Social que, ao visitar a idosa no hospital, constatou que ela deu entrada na emergência muito debilitada, com desnutrição e desidratação profunda devido ao uso excessivo do álcool e do cigarro:

Dona Rosa, ao construir a sua narrativa, cria para si uma realidade mais amena do que a que está registrada em seu histórico. Suas lembranças trazem a imagem de uma jovem que foi criada em uma grande fazenda, onde acordava todas as manhãs ouvindo os

cantos dos pássaros, o cacarejar das galinhas e o rugido das vacas. Dona Rosa conta que no fundo de sua casa passava um rio de águas correntes e tão cristalinas, que ela conseguia enxergar os peixes que bailavam para lá e para cá.

Nós percebemos um brilho intenso no olhar de dona Rosa quando relatava que, na fazenda, eles criavam um cachorro, Pastor Alemão, que se chamava Leão. Segundo a senhora, ele era tão grande e dócil que, muitas vezes, ela o considerava como o seu cavalo preferido. A lembrança dos animais de estimação está sempre na narrativa desta senhora. Além do cachorro, recupera a imagem de dois gatos:

Um era branco e muito peludo. Ele tinha os olhos azuis como o azul do céu. Enquanto o outro era rajado e muito exibido. Todas essas coisas me faziam enxergar a vida como uma linda poesia, escrita por um poeta nas mais profundas de suas inspirações (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017).

Dona Rosa conta que morava com sua mãe, Maria Abadia, com seu pai, Agmar, e mais dois irmãos. Ela guarda em sua memória o quanto amava a comida de sua mãe: “Minha mãe fazia um arroz carreteiro e carne assada com mandioca, que parecia ter sido feitos pelas mãos de uma fada”. O ambiente doméstico também é lembrado a partir da construção de imagens positivas, sintetizando como um espaço celestial: “vivíamos muito felizes naquele mundo mágico, cheio cores, músicas, amor e muito carinho. Sentia-me privilegiada por fazer parte daquele perfume celestial” (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017). Do processo imaginativo que conduz a narrativa da entrevistada, o nome dos pais é o único elemento que pode ser confirmado por seu registro de identidade, arquivado pelo Lar de idosos.

Ao contrapor a sua narrativa com o histórico presente no lar, não desejamos contrapor verdade ou mentira, mas sim, identificar a maneira com que a entrevistada reconstruiu a sua vida. Os regis-

tros do Lar do Idoso apontam para um sistema de governo corrupto, que causa à população histórias de limitações, culminando na situação de abandono em que se encontra a entrevistada. No relatório consta que, quando dona Rosa deu entrada no “Lar amigo do idoso”, ela estava em vulnerabilidade social. De acordo com o depoimento do coordenador, antes de ser internada no Hospital Universitário, muitas vezes, dona Rosa dormia na rua sobre caixas de papelão, em frente a um restaurante, onde as pessoas passavam e jogavam restos de comida, como se ela fosse um animal abandonado. Ele relata, ainda, que, muitas vezes, dona Rosa chegava a revirar latas de lixo para encontrar comida.

Quando pedimos à dona Rosa para contar mais sobre a sua infância, como era a sua relação com os professores, ela abaixou a cabeça, e após ter pensado um pouco, disse:

Todas as manhãs, mamãe me arrumava para ir à escola. Amarrava os meus cabelos, e preparava um delicioso café, com bolo feito na hora e leite tirado da vaca naquele exato momento. Mal conseguia esperar a hora de encontrar minhas professoras: Neli, que dava aula de História e Rose, professora de Geografia. Eram as disciplinas de que eu mais gostava (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017).

No momento, não compreendemos o porquê de dona Rosa ter ficado por alguns instantes em silêncio. Mas, após consultarmos os seus registros, constatamos que ela era totalmente analfabeta, em sua identidade, havia apenas o dedo polegar como assinatura. Talvez ela tenha ido à escola, e conhecido essas duas professoras, que estão vivas em suas memórias, mas, por algum motivo, não conseguiu ser alfabetizada. Ao narrar o seu passado, a entrevistada criou imagens daquilo que gostaria de ter vivenciado. Trata-se de uma espécie de reparação com o passado. Preferiu reencontrar a criança que um dia foi da maneira que acredita que as crianças devem ser

tratadas: com afeto, com professoras amorosas. Ser analfabeta implica em uma sequência de negações, que culminou em uma adulta analfabeta e moradora de rua.

A imagem de uma vida sem acesso à leitura e à escrita não acompanha as memórias desta senhora, que desenha para si um passado de envolvimento com o conhecimento formal. Dona Rosa se refugia em um passado criado por ela. A sua narrativa e o registro histórico guardado no arquivo do lar são totalmente distintos. Observemos, muitas vezes, a emoção em seus olhos e em sua voz diante de algumas perguntas. Como o silêncio inicial, quando perguntamos sobre as lembranças que guardava de suas professoras, os olhos brilhavam, a voz embargava e o silêncio imperava, para, depois, ser rompido por uma voz segura, que conduzia a sua narrativa para um passado de realizações: “Minha mãe se tornou professora de História, e eu me formei em técnica em enfermagem”. As informações são preenchidas com detalhes que impressionam: ela teria trabalhado por muito tempo na emergência da Santa Casa em Campo Grande e, “com muita alegria, dedicação e amor”, salvava vidas.

Também nós, pesquisadoras e ouvintes, deixamo-nos conduzir pela narrativa de Rosa. A sua euforia levou-nos até o passado. Pudemos visualizá-la de branco, correndo de um lado para o outro, na tentativa de salvar vidas. A Rosa dos arquivos, entretanto, devolve-nos à realidade. Ao contrário do que ela desejava, só havia estado em um hospital para ser cuidada, e não para cuidar. O único registro de sua carteira de trabalho era como empregada doméstica. Emprestou para si as qualidades que notou nas enfermeiras que lhe trataram bem.

A sua vida amorosa também é construída a partir de um ideal desejado. De maneira descontraída, perguntamos se ela havia namorado muito, a resposta foi: “Entre uma paquera e outra, conheci o Rosalino, rapaz lindo e amável, por quem me apaixonei e me casei”. Ao perguntarmos se eles tiveram filhos, notamos uma

profunda tristeza em seu olhar, a mesma que antecedeu a narrativa sobre a escola. Mas logo a dona Rosa levantou a cabeça e disse com voz firme: “Não! Apesar de ser apaixonada por crianças, pois amo os meus sobrinhos, nunca pensamos em ter filhos”. Ela ficou algum tempo em silêncio, não a interrompemos com mais perguntas. Ela mesma interrompeu o seu silêncio, voltando ao tema profissional:

Trabalhei no hospital por onze anos. Eu via pessoas doentes e machucadas entrando e saindo toda hora. Se tivesse sido possível, eu ainda estaria trabalhando, pois é disso que gosto, cuidar das pessoas! Gostaria de poder diminuir as suas dores e levar a elas um pouco mais de cor, perfume esperança e inspirações (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017).

Ao percebermos que dona Rosa mudou completamente de assunto, imaginamos que ela tivesse sido abandonada pelos filhos, por isso não queria falar sobre eles. Entretanto, nos registros do lar, consta que dona Rosa perdeu a filha recém-nascida e o marido em um trágico acidente de carro. Desse dia em diante, ela se entregou à bebida a ponto de ficar com demência alcoólica e desenvolver artrose crônica nos joelhos.

No relatório está escrito que dona Sônia, ao procurar o asilo, relatou que a dona

Rosa chegou a morar com um senhor maritalmente. Contudo, ele estava acamado e sua família disse que só poderia ficar com o pai, uma vez que não havia condições de cuidar de dois idosos acamados ao mesmo tempo. Quando perguntamos à dona Rosa como foi que ela perdeu as pernas, ela contou uma história triste, mas acontecida em uma bela noite de Natal. Nessa parte, consideramos interessante fazer poucas intervenções, deixando-a escrita em primeira pessoa, para valorizar mais a narrativa de Rosa:

Uma das datas comemorativas de que eu mais gostava era o

Natal. Eu preparava tudo com muito amor. Mesmo sabendo que Papai Noel não existia, nesse dia, eu me permitia acreditar nele. Minha casa ficava cheia de pessoas que eu amava, inclusive os enfermeiros, meus amigos do hospital.. Eu só havia conhecido Jesus, o filho de Deus, em ouvir falar, mas no Natal, eu o sentia através do amor e da união, representado na vida de cada um que se encontrava ali.

Eu vivi muitos natais, mas esse que vou lhes contar foi o mais marcante em minha vida, pois, nesse dia, todo o rumo da minha história foi mudado... Os convidados pouco a pouco chegavam e faziam muitos elogios:

“Rosa, tudo está perfeito! Hoje será uma grande noite!”

Alguns conversavam, outros dançavam, e as crianças corriam de um lado para o outro, eufóricas pelo momento de abrir os presentes. Enquanto que os menores vasculhavam a casa à procura do Papai Noel.

Perto da meia noite, alguém me pediu para pegar a *champagne*. Muito Feliz, fui até ao bar, onde estavam guardadas todas as bebidas, inclusive, a *champagne*, que ficava em uma parte mais alta. Subi em uma cadeira para tentar alcançá-la, mas quando consegui pegá-la, a cadeira virou, e eu caí no chão, juntamente com a garrafa que se quebrou causando um profundo corte em uma de minhas pernas.

Todos entraram em desespero, aquilo não poderia estar acontecendo comigo. Principalmente naquele dia de inspirações (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017).

A narrativa nos emocionou. Ficamos em silêncio por alguns momentos, mas logo, ela continuou a sua história. Descreveu detalhes sobre o ferimento, os cuidados que recebeu no hospital e o veredito do médico sobre a amputação da perna: “Naquele Natal a ceia não aconteceu e também não houve brinde, pois eu perdi um dos meus membros”. A outra perna, de acordo com ela, foi amputada depois que chegou ao Lar.

Hoje, a Rosa não consegue mais tocar seus pés no chão. Fisicamente ela é uma Rosa sem raiz, contudo, os ramos que brotaram de seu ser estão bem firmados em sua mente e em sua memória. Eles não lhe dão suportes para correr, mas lhes dão asas para voar muito além de onde duas pernas poderiam leva-la. A idosa recria um passado para si. De acordo com a enfermeira do Lar e com o diretor, não se sabe se a narrativa construída é consequência de uma possível demência. Há momentos, de acordo com eles, em que ela chora e silencia. E há os instantes de euforia, principalmente quando algum visitante se aproxima dela para conversar. Por dois momentos, foi possível perceber o esforço desta senhora em conter a emoção: as lembranças da escola e as lembranças de uma vida familiar, construída com o marido e com a filha. Em diálogo com o filósofo Antelme, Seligmann destaca o papel da imaginação no processo de lembrar. Ainda que o foco de sua abordagem seja o holocausto, as considerações do estudioso contribuem para a análise da narrativa de si criada por dona Rosa:

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar o *Lager*, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Conforme destacamos anteriormente, não há um diagnóstico fechado sobre as relações psicológicas da senhora que entrevistamos. Mas, ainda que se confirme algum transtorno, a sua narrativa acena para uma vivência ideal. Assim como no testemunho do holocausto, analisado por Selligmann-Silva, a imaginação é uma forma de sobreviver para Dona Rosa. Ela imagina e se conforta em um lar, uma profissão, uma mãe amorosa, um companheiro e projeta a sua esperança para o futuro:

Tenho minha casa, e se vocês quiserem conversar mais co-

migo, terão que vir só daqui a três meses, pois amanhã irei embora. Eu só venho aqui porque eles cuidam muito bem de mim, além de terem ótimos remédios que ajudam a aliviar as minhas dores (transcrição de entrevista realizada no dia 30 de julho de 2017).

O coordenador do Lar amigo do idoso atesta que, apesar do grande sofrimento e do descaso social e moral que vivenciou, Rosa é uma pessoa muito alegre e comunicativa. Os registros, contrastados com os relatos orais da idosa, comprovam o quanto as histórias orais são permeadas por construções verossímeis. Dona Rosa utilizou de sua realidade triste e trágica para construir sua própria história com uma narrativa fabulosa e fantástica. O abandono, o tempo em que viveu nas ruas e a perda do marido são preenchidos por cenas felizes, plena de realização e de fartura. Neste processo de rememorar-imaginar-recriar, há apenas uma omissão: a presença da filha, morta no mesmo acidente que vitimou o seu marido. A maternidade, tão cara à mulher, foi a única perda que não ressurgiu a partir da imaginação de dona Rosa.

Para Ecléia Bosi, as memórias dos “velinhos(as)-narradores(as)” mostram a dependência social e biológica (advinda da própria idade). Ouvir a construção narrativa destas pessoas seria uma forma de “lutar por elas”:

Por que temos que lutar pelos velhos? Porque são a fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara, pois, como escrevera Benjamin, só perde o sentido aquilo que no presente não é percebido como visado pelo passado (BOSI, 1994, p. 18).

Bosi mostra que devemos lutar pelos velhos porque eles foram desarmados e possuem feridas causadas pelas lembranças de promessas não cumpridas. Quantas promessas foram feitas à Rosa? Em nossa sociedade capitalista, lembra Bosi, ser velho é sobreviver,

sofrendo as adversidades de um corpo que se desagrega à medida que a memória vai-se tornando cada vez mais viva. Bosi também explica que as lembranças dos idosos não são individuais, uma vez que elas refletem os acontecimentos políticos e sociais que foram marcantes em suas vidas:

Após de terem sido capazes de reconstruir e interpretar os acontecimentos de que foram participantes ou testemunhas, os recordadores [...] restauram os estereótipos oficiais, necessários à sobrevivência da ideologia da classe dominante. Dessa maneira, as lembranças pessoais e grupais são invadidas por outra "história", por uma outra memória que rouba das primeiras o sentido, a transparência e a verdade (BOSI, 1994, p. 19).

No caso de dona Rosa, ainda que a sua narrativa seja permeada pela imaginação, é possível percebermos uma rede de discussão cara ao processo social brasileiro: o contexto de pobreza, que quita de crianças o direito à educação formal; a ausência de uma saúde pública de qualidade. A senhora que expressa a sua felicidade em trabalhar como enfermeira, cuidando e levando mais cores e esperança aos enfermos, não foi acolhida em sua depressão profunda diante da perda de seus entes queridos. Vagou pelas ruas de Dourados como bêbada, sem afeto e sem os cuidados que a sua imaginação trouxe à tona.

A Rosa não mentiu sobre a sua história, ela só quis mostrá-la de forma mais "bonita", como talvez pudesse ter sido se ela não tivesse nascido em um lar tão pobre. Por outro lado, como a dona Rosa não consegue nos esconder que perdeu as duas pernas, da mesma forma que omite a morte da filha e do marido, ela narra essa perda de uma forma mais poética, fazendo com que tudo aconteça em uma noite de Natal:

Sua vida ganha uma finalidade, se encontrar ouvidos atentos, ressonância. [...] A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda. Repassada de nostalgia, revolta,

resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desapareção de entes amados, e semelhantemente, a uma obra de arte (BOSI, 1994, p. 22).

Ao ouvir a narrativa de dona Rosa, procuramos manter os ouvidos atentos e sabemos que o mosaico composto pelas diferentes imagens acionadas por ela não pode ser plenamente transposto para este ensaio. O enredo que compõe a sua vida e o enredo que ela decidiu construir para se refugiar dos acontecimentos ruins são profundos, violentos e densos como a vida, para alguns, tende a ser.

PALAVRAS FINAIS

As narrativas ouvidas no decorrer de 2017 permitem vislumbrar um discurso individual e também coletivo. A dona Rosa, marcada por acontecimentos trágicos, lança mão da imaginação e constrói um reduto para si. Ela se protege dentro de um mundo que julga mais suave do que foi o seu. A empregada doméstica, ex. moradora de rua, viúva e alcoólatra está sozinha, não tem nenhum familiar ou amigo que cuide dela. Assim, a imaginação representa um direito a reconstruir-se a partir do que lhe faltou. No entanto, mesmo a imaginação apresenta os seus limites. A filha, morta no mesmo acidente que vitimou o marido, não é recuperada. Dona Rosa não encontrou imagens para colocar no lugar da filha e prefere negar que um dia tenha sido mãe.

O enredo também é coletivo porque, ao construir a si, a entrevistada aciona códigos, pessoas e discursos coletivos. Mesmo sendo analfabeta, o ideal de escola e de professoras presentes em sua narrativa prova que dona Rosa sabe o quanto a privação do conhecimento limitou as suas conquistas durante a vida profissional e familiar. O mesmo se dá para o padrão de enfermeira criado por ela. As narrativas de si contribuem para a sobrevivência do indivíduo que narra e para a reflexão do coletivo que, de diferentes maneiras, o seu enredo aciona. Entre imaginação, verossimilhança e realida-

de, dona Rosa se redescobre naquilo que não alcançou ser e naquilo que poderia ter sido.

REFERÊNCIAS

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In.: *Revista Psic. C Lin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65–82, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> acesso em 14 nov. 2017.

BOSI, Ecléia. *Memórias e Sociedade: lembranças de Velhos*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CUNHA, Maria Isabel da. Conta-me agora!: as narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. *Rev. Fac. Educ.*, São Paulo, v. 23, n. 1-2, p. , jan. 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551997000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 nov. 2017.



RESSIGNIFICAR EXISTÊNCIAS: A ESCRITA DE GENI GUIMARÃES E A RASURA DO CÂNONE LITERÁRIO BRASILEIRO

Lilian Paula Serra e Deus¹

Regina Dalcastagné, em *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012) assevera, como abarcado pelo título, que há na literatura brasileira contemporânea perspectivas contestatórias engendradas a partir de um prisma dicotômico. Se, por um lado, há aqueles que sempre foram legitimados a dizer, a escrever literatura- geralmente homens, brancos, cisgênero, heterossexuais, pertencentes à classe média- que não querem se desfazer de seus privilégios sociais angariados, muitas vezes, à custa de desigualdades de gênero e raça; por outro lado, há vozes historicamente silenciadas reivindicando o direito à fala e aos espaços sociais a elas estrategicamente negados. Ainda segundo Dalcastagné as vozes silenciadas pelos discursos de poder ou, nas palavras da pesquisadora, “não autorizadas a falar” reclamam por representatividade, já que, como pontua a pesquisadora:

[...] de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,2%. Mais

1 Profa. Dra. UNILAB-BA.

gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. (DALSCASTAGNÈ, 2012, p. 8)

Dalcastagnè enfatiza que “todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.7). É, pois, nesse contexto de espaços em disputa que se inscreve a literatura de Geni Guimarães.

Geni Mariano Guimarães nasceu no interior de São Paulo, no município de São Manoel, em 1947. É poeta, professora, ficcionista. Em 1979 lançou o seu primeiro livro de poemas, *Terceiro Filho*. Na década 1980 publica dois contos no IV volume dos *Cadernos Negros*, importante veículo de divulgação e disseminação da literatura afro-brasileira. Em 1988, Geni Guimarães participa da IV Bienal Nestlé de Literatura, cujo tema era o centenário da abolição. Nesse mesmo ano, a Fundação Nestlé decide publicar seu livro de contos *Leite do Peito*, fundamentando-se na importância da fala da autora nos seminários da IV Bienal, evidenciadas pelas palavras de Iraty Ramos, diretor da Fundação Nestlé de Cultura, à época:

O imprevisto, a surpresa, o espanto de todos nós foi haver surgido justamente no painel de escritores negros, tão homogêneo em combativo profissionalismo, uma voz que a todos sobrepujou com seu timbre de clara e humana simplicidade: a de GENI GUIMARÃES.

Ela não somente prendeu o auditório, mas deixou-o pendente das suas palavras, reveladora ao mesmo tempo de uma experiência dolorosa e bela, resistente de uma comovedora realidade. E foi aplaudida, aclamada longamente, de pé. A plateia, emocionada até as lágrimas. Um depoimento assim tocante, repassado de vida, que abrangia infância, juventude e maturidade, sempre esbanjando tamanha riqueza, muito provavelmente daria livro ou já estaria em livro baseado [...]

Falamos nisso com Geni Guimarães. Perguntamos e tivemos a confirmação: o livro existia. (GUIMARÃES, 1988)

Em 1989 publica a novela *A Cor da Ternura* com a qual vence os prêmios Jabuti e Adolfo Aisen.

Ressalte-se que a fala de Geni Guimarães, com a qual conquista a atenção da plateia da IV Bienal parte de suas vivências sociais enquanto mulher negra, e a sua escrita literária não é diferente; não foge à experiência de uma mulher negra numa sociedade estruturalmente racista e sexista. Nesse sentido, a literatura de Geni Guimarães aproxima-se do conceito de escrevivência cunhado pela escritora mineira Conceição Evaristo. O termo criado por Evaristo, que traduz um fazer literário projetado a partir da experiência de um sujeito negro, torna-se basilar para a literatura afro-brasileira, pois condensa uma ideia que desloca o negro das margens para o centro das narrativas; da intencional desumanização/subalternização para a também intencional valorização de humanidades negras.

Nas palavras de Geni Guimarães, em entrevista à *Callallo*, revista dedicada à diáspora africana:

Percebi que o meu trabalho literário é diferente porque ele retrata o negro na sua essência, porque faço um trabalho da minha vivência e a minha vivência, de modo geral, é igual à de todos os negros. [...] Escrevi porque eu tinha que registrar a vivência de uma família negra, porque este livro é autobiográfico, eu precisava falar dos meus traumas, das minhas dores e das minhas alegrias, eu tinha que colocar isso pra fora. (CALLALLO, 1985)

A ideia de autorreferencialidade presente nas obras da autora também é evidenciada por Augel:

A autorreferencialidade, a intersubjetividade, o envolvimento afetivo, o registro confessional, a percepção interior em

que o corpo, em vez de ser visto de fora, é expresso a partir de dentro, assim como a referência à realidade doméstica como realidade artística, são elementos característicos de uma escrita essencialmente feminina e dos quais podem-se encontrar abundantes exemplos nos versos de Geni Guimarães. (DUARTE, 2011. p. 279).

Maria Nazareth Soares Fonseca, no texto, *Vozes em discordância na Literatura afro-brasileira contemporânea* (2012) pontua que “a tensão entre os contrários é o caminho que se abre, na análise da produção literária afro-brasileira, à percepção dos movimentos de assimilação/rejeição que caracterizam os projetos literários comprometidos com a valorização dos negros.” (FONSECA, 2012, p. 193) Fonseca enfatiza o pressuposto básico asseverado pela literatura afro-brasileira no qual o negro passa a ser sujeito da própria história e não mais, simplesmente, objeto do discurso do outro. Essa mudança de perspectiva assinala não somente um novo fazer literário alçando o sujeito negro ao centro das narrativas, mas também uma nova abordagem teórico-metodológica que promove um proposital descentramento do cânone para abarcar narrativas outras que anteriormente eram tidas como periféricas ou marginais. Dessa maneira, à medida e que as margens passam a questionar o centro, relações de poder e privilégio são tensionadas promovendo agenciamentos de discursos e vozes através dos quais a emergência de novas vozes legitimam o seu direito à fala. Como já acentuado, uma dessas vozes é a da escritora Geni Guimarães.

Ao encenar o negro com o protagonista da própria história, Geni Guimarães, a partir das obras *Leite do Peito* (2001) e *A cor da Ternura* (1989), objetos desse estudo, rompe o silenciamento relativo à determinadas situações que pautam o cotidiano do negro, especialmente, das mulheres negras e problematiza questões como o racismo, a maternidade, a solidão, os conflitos, dores e resistência que a população negra tem que administrar desde muito cedo. Em *A cor da Ternura* (1989) e *Leite do Peito* (2001), a partir do conto *Primeiras Lembranças*, Guimarães estabelece uma espécie

de reconstrução de memórias que entrecruzadas pela relação de afetividade entre as personagens, mãe e filha, acionam não somente as suas próprias memórias ancestrais, mas as de uma população negra, que posta à margem de direitos pela sociedade, vê-se contemplada na narrativa de Guimarães. Nesse sentido, ao reorganizar suas primeiras lembranças, a autora ressignifica histórias outras concernentes às mulheres negras cujas narrativas emergem do silenciamento e deslocam uma lógica canônica centrada em discursos homogêneos e excludentes. Nas obras em questão a problematização de construções sociais que pontuam a ideia de raça, calcada nas teorias eugenistas e, portanto, intencionalmente, hierarquizantes, são trazidas à cena.

As teorias eugenistas, nascidas na Europa, encontram respaldo em diversos segmentos sociais nos quais se apoiam buscando, assim, justificar, o injustificável sistema escravagista, que vigorou por pelo menos quatro séculos, ancorados por uma engrenagem racista. Geni Guimarães ao problematizar o racismo traz para a sua narrativa questões muitas vezes negligenciadas pela literatura hegemônica. As construções sociais racialistas reduzem o negro à condição sub-humana, por meio de narrativas que promovem uma espécie de apagamento de identidades negras escamoteando suas conquistas, resistências e contribuições sociais. Em contrapartida, a literatura afro-brasileira ao repisar essas questões acionando memórias, imagens, ancestralidades, histórias e identidades negras que rasuram as narrativas legitimadas pelos discursos do poder, reconduzem ao sujeito negro a humanidade surrupiada pela violência de sociedades estruturadas pelo racismo. No conto *Metamorfose*, presente nas duas obras, *A cor da ternura* (1989) e *Leite do Peito* (2001) a narradora, uma menina negra, vê-se, no primeiro dia de aula com receio de mostrar para a professora, D. Cacilda, um poema que trazia na bolsa: “Foi boa para uns escravos. /E parecia um mel./ Acho que é irmã de Deus./ Viva a princesa Isabel.” (GUIMARÃES, 1989, p. 58)

Mesmo com receio, ela entrega os escritos à D. Cacilda, que os encaminha para o diretor. Era véspera do 13 de maio e o poema

da narradora poderia ser lido em comemoração à festa organizada pela escola em reverência à princesa Isabel, que segundo a professora, “libertou os escravos”. (GUIMARÃES, 1989, p. 60). A menina tinha receio de recitar o poema e errar. As estratégias textuais que fixam a ideia de erro, ao problematizar os festejos do dia 13 de maio, ressignificam o discurso por muito tempo legitimado pela história oficializada sobre a data da assinatura da Lei Áurea. No conto, a menina preta, a narradora, disputa com as colegas o direito a recitar um poema no dia 13. Estrategicamente, o direito à voz é dado, inicialmente, as meninas brancas. Intencionalmente, a autora encena a ideia de histórias pretas contadas por meninas brancas:

[...]Era a hora e a vez de expor meu poema. Não podia perder a chance. Mas como conseguir coragem? E se errasse?

-Assim não dá!-gritou a professora.

-Levantem a mão. Levantei a minha, que timidamente luzia negritude em meio a cinco ou seis mãozinhas alvas, assanhadas.

-Você...Você...Você...

Não fui escolhida[...] (GUIMARÃES, 1989, p. 60)

A narradora luta pelo direito à fala e acaba por convencer a professora. Mas o medo ‘do erro’ a espanta novamente. O que parece ser o simples medo de errar na leitura do poema traz implícita a estratégia textual de problematização do ‘erro histórico’ relativo à narrativa do 13 de maio, que subentende o questionamento de quem conta as histórias dos negros e como elas são contadas. Também não por acaso, a menina em meio aos seus medos, planeja faltar à aula, fugindo do compromisso de ler os quatro versos que tinha em mãos. Nesse momento, resistindo ao medo, acrescenta outros versos ao poema: “Os homens era teimosos./E os donos deles era bravo./Por isso a linda Isabel/Soltou tudo us escravo./Foi boa que nem um doce [...]” (GUIMARÃES, 1989, p. 64) Os versos acrescentados ao poema, criados pela menina negra, subvertem o discurso do poder sobre a data ao imprimirem-lhe uma carga de ironia. Ainda

assim, no dia da festa o poema não é lido, pois o texto inicial da professora coloca a narradora em um espaço da subalternização:

A festa seria depois do recreio [...] -Hoje comemoramos a libertação dos escravos. Escravos eram negros que vinham da África [...] E foi ela discursando por uns quinze minutos. Vi que a sua narrativa não batia coma que nos fizer a Vó Rosária. Aqueles eram bons, simples, humanos, religiosos. Eram bobos, covardes, imbecis, estes me apresentados então. Não reagiam aos castigos, não se defendiam ao menos. Quando dei por mim, a classe inteira me olhava com pena ou sarcasmo. Eu era a única pessoa da classe representando uma raça digna de compaixão, desprezo! (GUIMARÃES, 1989, p. 65)

O conto tecido, intencionalmente, a partir do confronto de narrativas possibilita refletir e questionar sobre o tecer das versões legitimados pelos discursos históricos. A escola, ao reproduzir o discurso do poder, institucionaliza uma violência que promove o apagamento identitário de sujeitos negros, sobretudo, da narradora, que passa a sentir vergonha da própria cor: “esfreguei, esfreguei e vi diante de tanta dor que 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” (GUIMARÃES, 1989, p. 69). Não por acaso, o título do conto é *Metamorfose*, que pode ser lido tanto como a mudança de percepção que a narradora tem sobre si mesma, a partir do discurso racista da escola, quanto como as metamorfoses que serão necessárias empreender em uma sociedade na qual o racismo é sistêmico: “Só ficaram as chagas da lama esperando o remédio do tempo e a justiça dos homens”. (GUIMARÃES, 1989, p. 69)

Nas obras em questão são encenadas também as relações entre mãe e filha, a partir, por exemplo, do conto *Primeiras Lembranças*, em que às memórias da narradora, primogênita, tomada pelo

medo de perder para o irmão que está para nascer o lugar da afetividade pela mãe a ela dispensada, são estrategicamente entretecidas imagens relativas à construção social acerca da figura de Jesus. A narradora em determinado momento da narrativa, quando teme pela vida de sua mãe, que acredita estar doente, promete não mais xingar o irmão, que quando ainda na barriga da mãe, cunhava de “nenê de Diabo e bosta”. “Se ela parar de gemer, daqui para frente vou falar Jesus e doce de leite para ele” (GUIMARÃES, 2001, p. 21). Ao perceber que o irmão recém-nascido partilha com ela a ‘cor da exclusão’, a personagem sente que ao irmão também serão negados os privilégios sociais, perpassados pela sacralização conferida à construção da imagem de um menino Jesus branco, à luz da simbologia cristã.

Minha mãe, às vezes, acompanhava as visitas até a porta. Nessas ocasiões, segurava minha mão e dizia: - Vamos lá no quarto ver seu irmãozinho [...] Eu não ia. Que ficasse lá ocupando o meu lugar. Não ia. Só pude conhecê-lo no oitavo dia; quando passou o risco da doença, minha mãe tirou-o do quarto. Não o achei bonito nem feio. Apenas senti um grande alívio quando me vi descompromissada de chamá-lo de Menino Jesus. Era negro. (GUIMARÃES, 1989, p.22)

As condições sociais das mulheres negras encenadas na obra de Geni Guimarães são resultantes de realidades excludentes que se atravessam: racismo, capitalismo e patriarcado. Dessa maneira, há que se pensar, consonante com o que aponta Carla Akotirene (2018), na mulher negra circunstanciada por vivências sociais que se cruzam.

Segundo Carla Akotirene (2018) a categoria raça não é capaz de sozinha apreender a experiência social de mulheres negras. Nesse sentido, ela traz à cena o conceito de *interseccionalidade*, que, seria uma espécie de “sensibilidade analítica pensada por feministas negras cujas pautas, reivindicações e propostas analíticas não eram consideradas, nem pelo movimento antirracista, nem pelo

movimento feminista.” (AKOTIRENE, 2018) Ainda segundo a autora, a proposta do conceito é “conceber a existência inseparável de racismo, capitalismo e cis-hetero-patriarcado”. De acordo com essa perspectiva, enquanto a categoria raça contempla as pautas dos homens negros, para as mulheres negras é preciso se pensar em experiências identitárias “atravessadas pela estrutura do racismo e do sexismo.” (AKOTIRENE, 2019) Há que se pensar, portanto, em estruturas de poder que historicamente circunscrevem de maneira violenta as vivências de mulheres negras nesses contextos sociais. Em consonância com o que pontua Akotirene, Fonseca (2012) evidencia que “a cor, associada a outros dados como classe social, nível de escolaridade e inclusão ou exclusão do indivíduo em determinados grupos sociais, produz diferentes imagens que circulam em diferentes espaços da cultura brasileira”. (FONSECA, 2012, p. 10)

Através do conto *Fim dos meus natais de macarronadas*, presente nas obras *Leite do Peito* (2001), o capitalismo aparece mediando relações familiares e violentando as memórias das comemorações natalinas de uma família negra de classe baixa:

Uns dias do Natal, a gente nem dormia direito, porque começava a espera. Não esperávamos Papai Noel brotando brinquedos nos sapatos. Na verdade, nem sabíamos de sua existência na tradição. O que esperávamos mesmo ansiosos era a macarronada, as roscas doces, a leitoa, a galinha gorda e o guaraná [...] Natais bons eram aqueles. (GUIMARÃES, 2001, p. 27)

Os “natais bons”, em família, são violentamente interrompidos pelas “esperas frustradas de presentes, árvores, cartões”. Dessa maneira, o conto evidencia a violência do capitalismo, quando, ao impor a sua lógica, exclui, sobremaneira, famílias negras das festividades natalinas quando a lógica engendradora é a do consumo, já que historicamente, no contexto social brasileiro, são essas famílias que ocupam as margens sociais pautadas pelas relações de classe no país. O excerto evidencia que a felicidade compartilhada pela confraternização em família ao entorno da mesa e dos alimentos ali

disponíveis, como a macarronada, símbolo de uma memória afetiva das tradições natalinas da família, são usurpadas por um novo modelo de comemoração:

Eu ainda na fila com medo de ficar sem. A Cema de cara enfiada no meio das pregas da minha saia, sem choro e sem riso. Sem curiosidade e sem fala. Sem saber o quanto eu temia pela falta da sua boneca [...] Ela toda rebocando o meu tempero e encurtando a minha infância. Era ela matando os meus natais de macarronada. (GUIMARÃES, 2001, p.31)

A questão da maternidade é outra questão bastante presente na literatura de Geni Guimarães. Os contos pertencentes às obras *Leite do Peito* e *A cor da Ternura* são urdidos a partir de uma tessitura que, na maioria das vezes, evoca a figura de uma mãe. No conto que abre as obras *A cor da ternura* (1989) e *Leite do Peito* (2001), *Primeiras Lembranças*, são as memórias de uma relação de afetividade entre mãe e filha que conduzem a narrativa, conforme evidenciado pelo excerto:

Minha mãe sentava-se numa cadeira, tirava o avental e eu ia, colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos no decote do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé. (GUIMARÃES, 2001, p. 15)

O “leite do peito” que sustenta o elo de intimidade entre mãe e filha, já abarcado pelo próprio título da obra, metaforiza uma ideia de maternidade construída a partir da afetividade:

-Mãe, a senhora gosta de mim?

-Ué, claro que gosto, filha.

-Que tamanho? –perguntava, eu.

Ela, então, soltava minha cabeça, estendia os braços e respondia, sorrindo:

-Assim.

Eu voltava ao peito, fechava os olhos e mamava feliz. Era o tanto certo do amor que eu precisava, porque eu nunca podia imaginar um amor além da extensão dos seus braços. (GUIMARÃES, 2001, p. 15)

No conto *Fim dos meus natais de macarronada* é também a figura da mãe que circunscribe a narrativa:

Minha mãe ia até o sítio vizinho para encontrar a dita cuja leiteira. Em casa saíamos no terreiro para escolher a galinha que seria abatida. (GUIMARÃES, 2001, p. 27)

Se por um lado o retorno ao peito reconduz a narradora à lembrança do amor primeiro, por outro retrazem a autora, Geni Guimarães, ao encontro das suas experiências, repisadas pelas memórias ficcionalizadas, a partir de sua experiência de mulher negra em uma sociedade estruturada pelo racismo.

No conto *Enterro da barata*, presente em *Leite do Peito* (2001), ao atender a um pedido da mãe é que a narradora tem seu encontro com a barata morta, que aciona questões dos rituais tradicionais cultuados pela família, retomados no conto *Banho de santo*, no qual a mãe aparece encerrando os rituais para que a chuva viesse para dar fim à seca que se estendia por muito tempo, como sublinhado pelo excerto:

Sáimos em procissão, molhamos a santalhada toda, e não deu outra. No dia seguinte, à tarde, formaram-se nuvens escuras, trovejou bem ao longe, soprou vento morno e minha mãe, olhando para o tempo, tirando a massa do pão do meio dos dedos, disse:

-Deus tarda, mas não falta.

E Deus não faltou. (GUIMARÃES, 2001, p. 42)

No conto *Tempos escolares*, constante das duas obras, as memórias da escola são trazidas juntamente à imagem da mãe que

trançava os cabelos da narradora e a explicava-lhe o porquê de tantos cuidados a ela dispensados antes da rotina diária de ir à escola:

-Amanhã seu cabelo já está pronto. Hoje você dorme com o lenço na cabeça que não desmancha. Não esqueça de colocar o lenço novo no bernal. Pelo amor de Deus, não vai esquecer o nariz escorrendo. Lave o olho, antes de sair. [...] Mas a Janete do seu Cardoso vai de remela no olho e até mocô no nariz e...

-Mas a Janete é branca- respondeu minha mãe, antes que eu completasse a frase. (GUIMARÃES, 2001, p. 46)

Junto aos cuidados com a filha aparece entretecido ao discurso da mãe uma das facetas do racismo: o racismo institucional, que sendo um sistema perpassa todas as instituições sociais, deixando nelas suas violentas marcas. No caso em questão, a escola seria a metáfora dessa institucionalização que faz com que as crianças, desde muito cedo, tenham contato com as segregações advindas de hierarquizações raciais. No conto, novamente a mãe é o fio condutor para a narrativa mobilizando questões importantes como, por exemplo, o enfrentamento do racismo que estabelece “a cor da pele como parâmetro para mensurar os padrões que a cultura legítima.” (FONSECA, 2012, p. 10)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura afro-brasileira empreende uma rasura no cânone literário brasileiro ao evocar, através de escritores afrodescendentes, que a partir de um ponto de vista, temática, linguagens próprias uma escrita direcionada a um público alvo não abarcado pelas narrativas de uma literatura hegemônica. Nesse sentido, as literaturas tidas como marginais questionam o centro, deslocando das margens vozes silenciadas. A disputa por espaços irrompe também a literatura, e tensões sociais são trazidas para o espaço da escrita literária.

As obras *A Cor da Ternura* (1989) *Leite do Peito* (2001) da escritora Geni Guimarães inscrevem-se como importantes narrativas da Literatura afro-brasileira e dialogam, sobretudo, com o conceito de *Escrevivências*, construído pela escritora mineira Conceição Evaristo. Ao tecer a sua escrita a partir de sua própria experiência de mulher negra na sociedade brasileira, Guimarães repisa configurações sociais excludentes, alicerçadas por um contexto patriarcal e racista e as ressignifica. Ao encenar as suas *escrevivências* reconstituindo memórias familiares pautadas pela afetividade, calcadas, sobretudo por uma ideia de maternidade e resistência que atravessa as narrativas, Guimarães aciona uma reconfiguração de identidades negras e, sobretudo, ressignifica existências, ao encenar vivências negras alicerçadas pela ideia de humanidade, rompendo-se, assim, com as imagens que subtraem do sujeito negro essa característica, aproximando-o do animalesco, que por tantos séculos ancorou engrenagens racistas.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *O que é Interseccionalidade?* Col. Feminismos plurais. Belo Horizonte: editora Letramento, 2018.

AUGEL, Moema Parente. Geni Mariano Guimarães. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 2, Consolidação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 2, Consolidação.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas Afro-Brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: PUC Minas: Mazza, 2002.

GUIMARÃES, Geni. A cor da ternura. São Paulo: Editora FTD, 1989. 12. ed. 1998.

GUIMARÃES, Geni. Leite do Peito. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.



CAROLINA DE JESUS UMA NARRATIVA POÉTICA DE RESISTÊNCIA

Nádia da Cruz Senna¹

A NOVELA GRÁFICA

Carolina foi lançada em 2017 pela editora Veneta. O formato tipo brochura, com capa dura e impressão luxuosa nos presenteia com a biografia quadrinizada da escritora mais miserável, a catadora de lixo que escolheu a leitura e a escrita como ferramentas de resistência e manutenção de sua dignidade humana. A narrativa se apoia na pesquisa acadêmica desenvolvida pela professora Sirlene Barbosa, com roteiro e desenhos do artista João Pinheiro, que escolheram um viés expressionista para contar essa história permeada de misérias e violências. A obra ganhou reconhecimento nacional e internacional, recebeu o prêmio especial do júri ecumênico do Festival de Quadrinhos de Angoulême em 2019, pelos valores que celebra e promove.

A quadrinização opta por um desenho realista que explora o alto contraste em preto e branco, para dar conta do drama. A imagem remete aos resultados obtidos em procedimentos de gravura, como nas xilogravuras, onde a matriz é uma placa de madeira es-

¹ Professora Associada da UFPel.

cavada, comuns na feitura de ilustrações para as capas da Literatura de Cordel. Contudo, aqui não há a ingenuidade, normalmente presente nessas imagens, ao contrário, apresentam a sofisticação própria da escola expressionista, com nítida influência do mestre dos quadrinhos Will Eisner. O artista que celebrou o estilo em suas produções, trazendo o clima *noir* para os quadrinhos, tirou partido das sombras para acentuar mistérios e complexidades das personagens. Ele também é referência para o dinamismo visual, alterando dimensões e planos, pelo uso frequente de uma ilustração única por página e, principalmente, na exploração dos elementos próprios da linguagem dos quadrinhos, como o texto tratado como imagem para compor o quadrinho (a escrita nos cadernos, as chamadas de jornais, cartazes e placas que sinalizam a cidade, etc.), trazendo informações importantes sobre datas e locais, pontuando o contexto político e social.

A força das expressões fisionômicas, em planos de detalhe, ou em ilustrações que ocupam a página por inteiro, são comoventes. Dão conta das personagens e impõem ritmo e caráter para a narrativa, pautada nas emoções à flor da pele. A narrativa é predominantemente visual, seguindo uma linha contemporânea dos quadrinhos, que aposta nas sequências de imagens para contar a história. A estratégia exige um leitor ativo, além de dominar a linguagem precisa preencher os intervalos com sua imaginação, requer capacidade de interpretação e, sobretudo, sensibilidade.

Os autores reconstroem a trajetória de Carolina Maria de Jesus sem seguir por uma linha cronológica, o preâmbulo se inicia em 1977, revela a personagem morando na roça, escolha de sua velhice. O balão pensamento traz uma de suas máximas: “a arte mais difícil é a arte de viver” (p. 8). Na sequência, o desenrolar das dificuldades cobre o período em que morou na favela do Canindé em São Paulo, de 1955 a 1958, assinala o encontro com o jornalista Audálio Dantas e a publicação do livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, em 1960. A terceira parte, mostra a ascensão e a queda da escritora, de notável a figura esquecida em curto espaço

de tempo, a narrativa reencontra a personagem vivendo em Parelhinhos, no ano de 1977. As memórias trazem uma menina, Bitita, cheia de ideias, predestinada a ser escritora. O ciclo se completa, ou melhor se retroalimenta e continua, como a vida.

A biografia da escritora no formato de novela gráfica surgiu da necessidade de dar visibilidade para escritores e escritoras que não se aliam ao cânone literário e, portanto, permanecem desconhecidos em âmbito escolar. Carolina de Jesus integra essa lista, seus livros dificilmente adentram os currículos, a autora é pouco conhecida, inclusive, entre professores. A dupla apostou no potencial educativo dos quadrinhos e na proximidade que o gênero estabelece com o público mais jovem para conseguir seu intento.

A pesquisa realizada foi rigorosa, Barbosa e Pinheiro visitaram Sacramento, buscaram as imagens e documentos, comprometidos com a verossimilhança na construção dos perfis. Encontraram com a filha Vera Eunice, olharam álbuns e coleções, ouviram as histórias e foram compondo o retrato da personagem. O trabalho é minucioso, o quadrinista tem que construir um arquivo de expressões e posturas, que é material de estudo e acervo, para entender como a escritora se comunicava, como caminhava, seus pequenos gestos e, como expressava suas emoções (Figura 1).

A construção dessa história em quadrinhos (HQ) demandou mais de três anos de dedicação, a dupla organizou o projeto da HQ e concorreu em edital de incentivo promovido pela Secretaria de Cultura de São Paulo, conseguindo a publicação. Também foram aprovados no edital do Plano Nacional do Livro Didático Literário (PNLD Literário) que distribuirá a novela gráfica para as bibliotecas das escolas públicas de ensino médio de todo o país.



Fonte: <https://cristinaaemhq.tumblr.com>

ESCRITA DE RESISTÊNCIA

A menina Bitita queria aprender a ler para ganhar o mundo e “não ser feita de boba” (p.111). Frequentou por apenas dois anos o Colégio Allan Kardec, na cidade mineira de Sacramento, onde nasceu em 1914. Foi a primeira da família a ter tal oportunidade, neta de um ex-escravo Carolina enfrentava a miséria e o preconceito comuns aos seus. Só conseguiu estudar porque a patroa de sua mãe insistiu e pagou pelos estudos, a tarefa não foi fácil, mas ela conseguiu dominar as ferramentas que lhe transformariam na futura escritora. A menina lamentou não poder continuar na escola, em 1923 a família se muda para Lajeado, MG, e todos vão trabalhar na lavoura. Daí para frente, são muitas andanças, dores e desgostos, ela vai ser explorada em sua força de trabalho, vai ser injustiçada,

amaldiçoada e, até, será presa, junto com a mãe. Tudo porque lia na frente de casa e, para a vizinhança ignorante, só podia ser para fazer feitiçaria.

Com a morte de sua mãe em 1937, Carolina parte para São Paulo. Vai se instalar na favela do Canindé depois de ter sido abandonada, grávida de seu primogênito, João José de Jesus, em 1948. José Carlos de Jesus, nasce em 1950 e a caçula Vera Eunice de Jesus em 1953, são frutos de relacionamentos esporádicos. Ela já tinha presenciado muita violência contra a mulher, seu espírito rebelde não admitia submissão a homem nenhum. Em um quadrinho, Carolina aparece cantarolando “Eu é que não sirvo pra ser mulher de pinguço” (p.18), a composição de sua própria autoria integra uma coletânea que foi gravada em 1961, no álbum *Quarto de Despejo*.

Essa Carolina, resistente e indomável, é a protagonista da *graphic novel*.

“São Paulo, noite fria de julho de 1955, uma negra retinta cata tudo o que pode ser trocado por uns cruzeiros” (p.11). Dela vemos os pés, mal calçados, acompanhamos os passos rápidos, afinal já é tarde e as crianças estão sozinhas na favela. Vemos a figura de costas que carrega um enorme saco, uma silhueta que se destaca contra dois cenários opostos: o centro desenvolvido da cidade, com suas luzes, carros, pessoas que riem e comem, “a sala de visita”; ou se recorta contra os barracos, o lixo espalhado, urubus e ratazanas, “o quarto de despejo” (p. 16-17).

O roteiro explora a percepção que ela tem de mundo e de si mesma a partir desses binômios que se opõem e se conectam: opressores e oprimidos, ricos e pobres, brancos e negros, cultos e ignorantes, masculino e feminino, centro e periferia, público, privado. Nesse “entre fronteiras” circula Carolina de Jesus, não sendo de lugar nenhum, nem de uns nem de outros. “Sou Poetisa” é afirmação que lhe permite habitar esse espaço entre concretude e fantasia (Figura 2).

Figura 2: Sou Poetisa.



A dinâmica que estabelece com o espaço é determinante em sua produção, é na casa que constrói sua escrita de resistência, seja

nos diários do cotidiano da favela, em *Quarto de Despejo*, ou em *Casa de Alvenaria* para afirmar sua ascensão social, ou nos *Diários de Bitita* onde revisita espaços de origem, as casas imaginadas.

A dicotomia entre o público e o privado é questão fundante para os estudos de gênero. Desde os primórdios do movimento, as feministas de diferentes correntes, revelaram e analisaram as conexões e as segregações impostas às mulheres em espaços de circulação e atuação como reflexo das tensões e desigualdades a que estão submetidas na esfera doméstica. “O pessoal é político”, o lema bradado pela segunda onda do feminismo, no final dos anos 60 do século XX, evidenciou as implicações políticas do patriarcado sobre a esfera pessoal da sexualidade, do trabalho feminino e sobre a família.

Em suas narrativas, Carolina de Jesus vai apontando as imbricações entre íntimo e político, em seu diário de favelada explícita a vida coletiva, o universo da favela, com seus tipos e dramas, que também são seus, ou se mesclam aos seus próprios. O ritmo é demarcado pelas tarefas cotidianas, ela escreve nos intervalos entre os afazeres de mãe, dona de casa e na lida de catadora, mulher sozinha que tem que prover o sustento da família. E vai revelando as contradições, pois ela não integra o sistema, não é trabalhadora assalariada, é a heroína que deve sacrificar-se, mas é também a transgressora “mãe solteira” que recusa marido e casamento.

A casa ganha formas de espaço feminino cheio de contradições, confina e oprime as mulheres, e, ao mesmo tempo, em meio à precariedade da vida pobre, permite a abertura de brechas para a autoelaboração identitária. No caso de Carolina, o lar é o lugar limitado, mas único possível de proteção a seus filhos e para o seu processo próprio de constituir-se sujeito, pela maternidade e por meio da leitura e da escrita (PALMA, 2017, p.10)

De transbordamentos e disparidades se constituiu a História das Mulheres. Michelle Perrot (2007), observa que muitas escreveram seus

diários, uma escrita privada, que ficava restrita ao ambiente doméstico, portanto não eram guardados, foram destruídos pelas próprias mulheres ou seus descendentes. Os papéis que deveriam ser mantidos ou publicados eram os dos homens importantes. Atentamos para a postura política dessa mulher, que mesmo em uma posição tão subalterna foi capaz de reunir condições materiais e psicológicas (mínimas que fossem), para reivindicar a visibilidade pública do seu diário.

A heroína que escreve no meio da noite, em um barraco, iluminada pela luz de uma vela, compõe uma sequência de imagens românticas e revolucionárias. Um acerto em termos visuais, a cena emociona e nos faz compreender perfeitamente a solidão, a necessidade da escrita, a coragem e o atrevimento (Figura 3).

Figura 3: Escrever é viver.



O encontro com o jornalista Audálio Dantas constitui um ponto de virada, integra a segunda parte da narrativa. Na jornada do herói, elaborada por Joseph Campbell, ele se configura como um aliado, será aquele que lhe permitirá concretizar sonhos e ambições.

A narrativa recompõe a passagem conforme descritas pelos biógrafos. O jovem repórter vê uma negra que grita furiosa contra um bando de vagabundos, que barbarizavam com brinquedos destinados as crianças. “Vou botar os nomes de vocês no meu livro” (p.66). A surpresa, o encontro com a mulher escritora, a descoberta dos volumes, a certeza que ele deveria publicar os depoimentos pungentes dessa autora são dados a ver em sequências detalhadas.

A matéria é publicada, a repercussão é boa e ruim, ela vai ganhar certa atenção, mas não o reconhecimento que esperava, a precariedade de sua situação financeira permanece. E, ainda, se acentuam as diferenças entre ela e os habitantes da favela ao saberem que o livro será publicado. Esse tempo de espera é dominado pela ansiedade, devaneios e pela inclemência da vida. A narrativa apela para uma sequência de imagens, sem inserção de texto, que alterna dias e noites, sol e chuva, o terreno entulhado e a noite estrelada. A decisão reforça o valor simbólico das imagens, a passagem traduz o idealismo e a perseverança dessa mulher.

O ciclo culmina com a publicação do livro. O quadrinista destaca o feito em página inteira, mostra a capa do livro *Quarto de despejo*, mas se utiliza de uma diagramação que divide em muitos planos a imagem, isso cria uma ambiguidade. Não percebemos de imediato que as linhas verticais são as tábuas do barraco da escritora, parecem muitos livros em prateleiras, chamando atenção para o colecionismo da catadora ou a prodigalidade de sua produção.

A VEDETE DA FAVELA

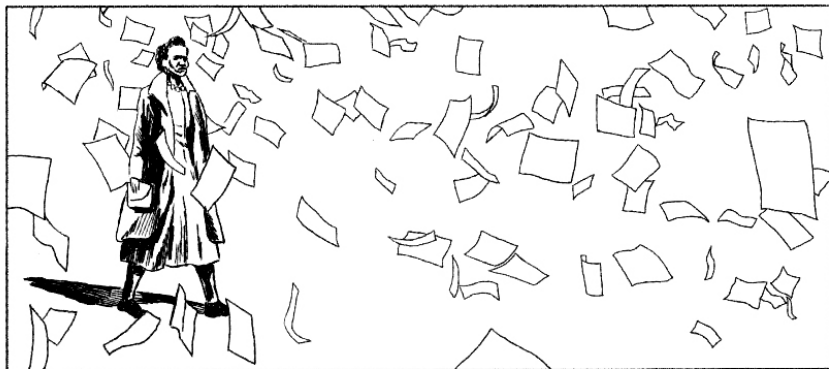
A terceira parte da novela gráfica celebra esse momento de glória vivenciado pela escritora. Os arquivos fotográficos forneceram a base para a recriação dessa etapa, pois é uma fase midiática. Carolina de Jesus será convidada para eventos, viajará pelo Brasil e exterior, concederá entrevistas, estará nas muitas sessões de autógrafos, afinal, seu livro alcançou marcas incríveis de vendagem.

O artista captura as mudanças no visual e no humor. Uma mulher alegre, bem vestida e orgulhosa de si vai ser dada a ver. Essa liberdade é festejada em página dupla, uma Carolina que canta e dança domina o espaço branco da página, o recurso narrativo remove os requadros, para enfatizar a leveza de espírito da personagem, que finalmente, vemos sorrindo.

O encontro histórico com Clarice Lispector e outros escritores brasileiros, a saída da favela (debaixo de impropérios e violência), a aquisição da casa de alvenaria, a vida encenada no teatro, protagonizada pela atriz Ruth de Souza. A narrativa ganha velocidade em uma sucessão de quadrinhos que mostram as novidades e as mazes que insistem em retornar. Carolina de Jesus acaba por perceber que esse também não é o seu lugar. O desenho cumpre seu papel de mostrar aquilo que não está lá nas fotografias. Mesmo rodeada de muitos, ela está só. Sua queda anunciada é um dos momentos mais poéticos dessa HQ, reúne a simplicidade de poucos elementos que rendem em sofisticação narrativa, uma revoada de papéis envolve nossa personagem que some da cena (Figura 4).

A história poderia finalizar aqui, nossa heroína sucumbe ao regime, relegada ao esquecimento, invisibilizada como tantas outras. Mas essa também é uma narrativa de esperança. Um artista e uma educadora se uniram em prol da diversidade de ideias, para assegurar que a presença dessa mulher, sua arte e seu testemunho de vida não desapareçam. Impelidos pela necessidade de arejar os currículos e ativar canais de comunicação entre grupos divergentes projetaram a história em quadrinhos em torno dessa legítima representante da literatura negra brasileira. Porque a “a vida é igual um livro” (p. 101) a memória da velha escritora resgata a menina que corre alegre pelas ruas de Sacramento, ela aprendeu a ler e escrever, traz um livro nas mãos, a cabeça cheia de ideias, nasceu para ser poetisa. Como diria outro poeta, o Drummond: Vai Carolina! Ser gauche na vida.

Figura 4: Desaparecimento.



EM 1961, É LANÇADO SEU SEGUNDO LIVRO: CASA DE ALVENARIA, VOLUME QUE NARRA SUA NOVA VIDA EM UMA RESIDÊNCIA MAIS DIGNA. PORÉM, ELE NÃO ALCANÇA O MESMO SUCESSO DO ANTERIOR E AOS POUCOS O NOME DE CAROLINA VAI DESAPARECER DO NOTICIÁRIO.

Fonte: Pinheiro; Barbosa, 2018, p.99

CONSIDERAÇÕES

A HQ biográfica de João Pinheiro e Sirlene Barbosa sobre Carolina de Jesus invoca a potência criativa dos quadrinhos ao construir

um retrato da personagem e sua família em meio a dureza da vida na favela, alcançando as transformações que sucederam quando ela se torna uma escritora cultuada. O cenário traz São Paulo em franco desenvolvimento, em meados do século XX, riqueza que contrasta vivamente com a miséria que a cidade trata de empurrar para longe, para a favela do Canindé, à beira de um Tietê, já poluído e fonte de doenças para a comunidade. Poderia ser hoje, a miséria e violência cresceram em grau e abrangência, o descaso é maior.

A perspectiva de leitura atemporal permite vislumbrar a versatilidade e complexidade dos quadrinhos, nas articulações que estabelecem com diferentes áreas do conhecimento: literatura, história, artes visuais, design, arquitetura, estudos culturais e de gênero, só para citar algumas. O projeto *Carolina* nasce com intenção pedagógica e cultural, quer ser mais que mero entretenimento, quer contribuir para o reconhecimento de uma mulher escritora, negra e favelada, quer ser ferramenta capaz de promover debates e atualizar a discussão em torno de diferenças, inclusão, subjetividades e protagonismos na arte e na cultura nacional.

A estrutura narrativa prima pela qualidade estética referenciada em um desenho expressivo que captura as emoções e, pela reconstrução da trajetória, baseada em rigorosa pesquisa acadêmica. Compreende a mulher, mãe e artista miserável, que apesar de todas as infortúnios não perdeu a lucidez, nem os valores, soube se forjar como ser histórico e político.

Carolina é arte sequencial, como diria o mestre Will Eisner, é criação que ultrapassa o conjunto de ilustrações organizadas segundo uma ordem para contemplar a biografia e/ou os processos sociais e artísticos vivenciados pela protagonista. Os autores resgatam sua trajetória plena de dramas, atualizando informações, divagações, trazendo personagens que são parte de sua história, datas, fatos e lugares, aqui são apresentados de forma original em uma narrativa dominada pela visualidade. Os recursos da linguagem são usados para mostrar as muitas facetas dessa mulher tão incomum, as oscilações são dadas a ver, assim como a crueza de seu entorno. A história

destaca, sobretudo, a humanidade, dela e de todos nós, essa capacidade que temos para feitos heroicos e vilanias. Não há nenhum cerceamento, cabe aos leitores interpretarem e tirarem suas conclusões.

Atrevida, contraditória, enlouquecida são alguns dos atributos que a crítica elitista imprimiu a essa mulher. Paradoxalmente, são essas mesmas peculiaridades que distinguem produções artísticas contemporâneas que rompem com visões monolíticas, que investem na diversidade, que apresentam o desconhecido, trazendo saberes, mundos e gentes marginais. Por problematizar a negritude, por provocar o olhar para o *Quarto de despejo*, para a realidade da periferia, Carolina de Jesus transformou-se em um ícone do movimento negro e da igualdade de gênero. Ela vai sendo resgatada do esquecimento, pelo seu pioneirismo. Antes dela nenhuma outra mulher, em condições semelhantes, conseguiu a proeza de publicar um livro que se tornou um sucesso global. Pelos desvios canônicos e transgressões que encarna, Carolina de Jesus precisa se fazer presente, que a novela gráfica *Carolina* impulse a mudança.

REFERÊNCIAS

EISNER, Will. *Quadrynhos e Arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

JESUS, Carolina. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

PALMA, Daniela. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória, *Cadernos Pagu* nº 51: Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n51/1809-4449-cpa-18094449201700510016.pdf>. Acesso em 20 jul. 2019.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHEIRO, João; BARBOSA, Sirlene. *Carolina*. 3 ed. São Paulo: Veneta, 2018.

PINHEIRO, João. *Carolina em HQ*. Disponível em: <https://carolinaemhq.tumblr.com/>. Acesso em 18 jul. 2019.



O SILÊNCIO TRANSGRESSOR NO CONTO “MACABEA, FLOR DE MULUNGU”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Cristiane Côrtes¹

Ler o silêncio como resistência implica reverter seu uso no senso comum ou criar um novo sentido que seja mais coerente com a realidade que certas obras suscitam. Neste ínterim, a concepção de performance, no sentido de transformação, é um aporte teórico bastante pertinente quando nosso objetivo é delinear um silêncio lido como transgressor. O crítico Richard Schechner (2003) entende que a *performance* pode levar o público para uma outra dimensão, pois aquele sentido antes negativo pode ser revisto e transmutado. Esse seria um meio de entender as possibilidades de leitura do silêncio como potência ou resistência na obra literária. Dessa forma, podemos considerar a possibilidade de uma performatização dos espaços vazios em determinados textos que redimensionam o lugar em que as personagens ocupam e viabilizam uma nova leitura dos sujeitos em condição de subalternidade na sociedade.

Traremos o conto de Conceição Evaristo, “Macabéa, Flor de Mulungu”, para exemplificar como o silêncio pode nos levar a uma nova leitura deslocada para um lugar de potência, pois se torna mecanismo de defesa e de resistência. O conto faz parte de um projeto

1 Professora dra. do CEFET-MG.

da série *Personagens reescritos*, de 2012, que objetiva uma releitura, ou renascimento, como a organização define, de personagens claricianos. Cada autor escolhe sua persona para criar um texto a partir da inspiração que o texto original propicia. Destacamos, além de Conceição Evaristo, Maria Teresa Horta e seu texto sobre a menina de “Cem anos de perdão” e Silviano Santiago, recriando o cego de “Amor”.

Assim, não estamos tratando de personagens que impunham bandeiras e lutam pelo direito de valer seu silêncio. Nossa análise está no campo da leitura. Reconhecemos a habilidade das autoras em questão de trazer à baila a potência do silêncio que mora nos discursos dessas mulheres e sua possibilidade de transformação pela reflexão. Personagens como Macabéa, em *A hora da estrela*, e Ponciá, em *Ponciá Vicêncio*, são tipos que aparentam ser absorvidos pela máquina industrial dos grandes centros urbanos, ambas reluzem a solidão dos retirantes, imigrantes, pobres marginalizados por não se enquadrarem em um padrão exigido nas grandes metrópoles. Elas acolhem o silêncio que lhe é oferecido, experienciam o vazio pelo qual a sociedade teme e bate em retirada cada vez que ele se aproxima. Este texto trata, então, da possibilidade de perceber esse silêncio como interferência no tec-tec-tec do dia a dia que nos obriga a parar e perceber a alteridade, colocar o objeto como sujeito, o “ele” no “nós”.

A nossas personagens resta o silêncio, e é nele que elas habitam. Não por estarem associadas ao vazio como o mesmo imaginário social acredita, mas por estarem separadas pelo véu da subalteridade. Este lhes isola acusticamente fazendo de sua comunicação um ruído apenas; e por isso podemos nos perguntar se a questão não estaria na falta de escuta e não na ausência da fala é bastante pertinente. Para o performer John Cage, o silêncio não existe, “por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos [...] não há silêncio que não esteja grávido de som, nenhum sim teme o silêncio que o extingue” (*apud* HELLER, 2008, p. 20). Quando Lispector lista alguns dos títulos de sua novela como *O direito ao grito*, *Ela não sabe*

gritar ou *Assovio no vento escuro*, ou quando Ponciá de Evaristo escuta o choro-lamento das sete crianças abortadas, é do silêncio de Cage que estamos falando.

O conceito de silêncio transgressor foi elaborado na minha tese em que trato de três instâncias do silêncio no campo literário e este pode ser lido como a camada mais profunda. Ele está no desdobramento da invisibilidade histórica das minorias e nas estratégias para sua representação, constrói-se na ausência da alteridade e na evidência do silenciamento histórico e está diretamente relacionado ao ponto nevrálgico da tese, que vê no silêncio uma potência capaz de denunciar performaticamente a mudez dessas vozes minoritárias. Entendo que o poema "Emparedado", de Cruz e Sousa apresenta um eu-lírico que reivindica esse silêncio pois se apresenta inconformado com a ignorância e o preconceito que cercavam sua época, na tese, utilizo o texto de Sousa para fundamentar o que chamo de poética do silêncio transgressor. O texto pode ser lido como um grito de horror diante dos muros que cercam o poeta enclausurado na muralha do eurocentrismo. O longo poema em prosa oscila entre a invocação de uma arte verdadeira que poderia retratar a alma do poeta e o lamento pelo preconceito que cria barreiras para a manifestação dessa arte. A lucidez do poeta negro assume o papel de lâmina que perfura a realidade e expõe o artista alijado por não se enquadrar nos padrões eurocêntricos da época, fazendo do silêncio imposto a constatação do preconceito a que o autor estava subjugado.

Num crescente sentimento de revolta, o poeta organiza seu poema em prosa numa convulsão de denúncias sobre a situação do negro em fins do século XIX. A africanidade está impressa em sua pele e em seu texto, apontando as barreiras enfrentadas pelo conflito entre a erudição e o estereótipo. O eu-lírico assume o seu deslocamento como um lugar privilegiado da liberdade de criação antes invocada e das concepções limitadoras: "Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos in-

tangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea...”²

João da Cruz e Sousa³ é um artista que dispensa apresentações. Considerado o melhor poeta do simbolismo brasileiro, destacou-se pela inteligência e erudição e, apesar de todo o talento, sofreu das mazelas sociais a que negros do século XIX foram sujeitados. O estado de consciência desse eu-lírico negro procura fugir da névoa opressora que lhe persegue. O riso associado à sombra se desdobra em tristeza e nebulosidade e se contrapõe ao sonho e desejo de liberdade e clareza de ideias. O poeta não mais evoca as Belas Letras como no início do poema ou mesmo quando inicia sua carreira, aqui, pede a um Deus entediado com a aspereza e futilidade do pensamento aristocrata, sombrio e asfíxiante que possa terminar sua obra.

Cruz e Sousa ousou fazer de seu silêncio esse grito-lamento que ecoa ainda hoje e dialoga intimamente com a realidade dos povos oprimidos por serem tratados como minoria. A poética da transgressão seria essa faculdade de reverter o estado de silenciamento em denúncia num engajamento que surge *performaticamente* no próprio corpo da escrita. O poeta se apropria da estética simbolista para criar alegorias que rompem com o diálogo eurocêntrico. Com sua erudição, Sousa consegue se estabelecer esteticamente e se distanciar da realidade que o oprime, cria uma escrita que evolui numa particular trama que reflete o sentimento do poeta negro diante da realidade, mas também traz à baila os preceitos “armados e ferozes” que tentaram emparedá-lo.

A *performatização* do silêncio estaria fundamentada na capacidade de transgressão que a ausência de fala carrega quando relacionada ao processo de reconstrução ou reconhecimento das comunidades silenciadas manifestas na palavra literária. As contranarrativas surgem como o “novo e majestoso Dante negro”, uma

2 Disponível em: <http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf>.

3 Biografia disponível em <<http://150.164.100.248/literafro/>>.

bola de fogo que, na mesma intensidade que ilumina e destrói, queima, pois dialoga com a opressão dentro do próprio espaço literário, ilumina o discurso responsável pela mudez das ditas minorias e se coloca como sujeito da comunicação empenhada na reconstrução de uma outra perspectiva da realidade na qual se podem reconhecer os escombros, visitar os vencidos.

Estamos tratando de sujeitos encarcerados numa estrutura que é surda e muda, nela só há fala e escuta nas relações de saber e poder. Fica a cargo, então, dos produtores de conhecimento, dos intelectuais a possibilidade de reverter ou converter esse silenciamento que enclausura esses sujeitos. A literatura pode acessar essa realidade e desmontar esse silêncio denunciando a surdez de um sistema que atrela voz e poder, devolvendo a subjetividade aos emparedados, dando-lhes direito ao grito ou denunciando esse labirinto imposto e sua possível ou impossibilidade de saída. O silêncio transgressor fica a cargo, portanto, dessa possibilidade de reversão ou denúncia.

No conto de Evaristo, o ponto de partida é a cena em que Macabéa é atropelada. A metáfora da flor de mulungu se inicia com o texto justamente pela imagem da agonizante nordestina acidentada. A narrativa conduz o leitor a conhecer “uma outra macabéa”, “em estado de floração” recém-nascida naquele conto com direito à história, memória e futuro. O texto se aproxima e se afasta da obra original com o intuito de preencher as lacunas que Rodrigo S.M. deixa em sua construção narrativa. A primeira referência mais clara ao romance já apresenta uma postura antagônica ao narrador e estabelece uma íntima conexão entre a criadora e sua criatura descrita na história reinventada:

Havia tantas pessoas que acreditavam que a moça trazia em si um corpo feito de uma interioridade nula e incurável. Vazio próprio de um mal antecedente e original. Essas sim, condoídas por ela, choravam. Macabéa, bem sei que não. Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura. (EVERISTO, 2012, p. 15)

A passagem nos remete à postura de Rodrigo diante de sua personagem no tocante à visão masculina e burguesa. Para o narrador, é uma história de “emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 1999a, p.16) sobre uma “cadela vadia teleguiada exclusivamente por si mesma” (LISPECTOR, 1999a, p.23). O narrador via ali um ótimo laboratório onde poderia falar sobre o fazer literário e toda a sua complexidade, principalmente para um intelectual que se propõe a tratar da pobreza em uma obra, por isso parecia-lhe um ofício tão doído.

O conto marca uma narrativa comprometida com o gênero e a classe, a narradora se vê em Macabéa e toda a coletividade que ela representa. A expressão *parecença-mulher* aparece como uma marca textual que nos permite fazer essa inferência, mas também pode ser lida como uma provocação às narrativas tradicionais cuja trama está centrada no homem branco e burguês, como Lispector também demarca em sua obra. Assim, perceberemos o quanto a escrevivência se faz presente, uma vez que a experiência é o elo que integra as personagens em questão.

A intertextualidade com Lispector não é novidade no conjunto da obra de Evaristo. No caderno de poemas, *Journal for Brazilians Studies*,⁴ há dois textos de Conceição Evaristo que colocam Claice Lispector e Carolina de Jesus frente a frente, numa significativa releitura da famosa foto e que as duas aparecem juntas em uma livraria. A *parecença-mulher* nos poemas ganha força pela promoção de encontros tão marcados pelo gênero, pela classe. Em “Carolina na hora da estrela”, são evocados os títulos claricianos como uma forma de revisitar o cânone por meio das personagens periféricas. O crítico alemão Wolfgang Iser, ao tratar da intertextualidade como um fenômeno comum a qualquer texto, afirma que “cada texto é uma reescrita de outros textos que são incorporados e armazenados” (ISER, 1999, p. 174) e acrescenta

4 Disponível em: <[HTTP//ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/download/17777/15545](http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/download/17777/15545)>.

que essa reescrita pode ser uma transgressão de fronteiras e os fragmentos apresentados em um texto são postos em confronto, rasurando, apagando ou encaixando elementos excludentes de seu antigo contexto. Podemos ver neste conceito a escrita de Evaristo, na medida em que ela agrega ao espaço comum de sua obra uma outra perspectiva capaz de dialogar com as realidades ali tratadas:

Carolina na hora da estrela

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
- a fome.
[...]
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”

Carolina Maria de Jesus, a escritora que viveu como catadora de papel, no poema de Evaristo revisita cenas da literatura canônica como sempre desejou. O eu-lírico incorpora ao drama da linguagem de Lispector uma realidade diversa, mas não distante. Carolina “corta a hora da estrela” porque do seu quarto de despejo conhece a fome e a solidão, mas consegue “macabear” as dores do mundo, transmutá-las em palavra literária, esse era o seu deslumbre, a hora de sua estrela brilhar. Para Sousa e Silva, “Ao encenar a realidade dos situados na subalternidade do circuito familiar de Carolina, o eu poético de Evaristo os ilumina no interior do quarto com propósito de dar-lhes assento – lugar que há tempo lhes foi negado como sujeitos dentro da literatura brasileira canonizada” (SOUSA E SILVA, 2007, p. 122). O eu poético evidencia o desejo de iluminar o que esteve obscuro ou dar voz ao que foi silenciado nas três últimas estrofes, quando destaca o brilho de Clarice, fazendo referência a

sua importância na cena literária brasileira, diante do anonimato de Carolina. O último verso é a reprodução de uma fala de *Quarto de despejo*, num gesto pontual de dar voz à escritora.

O segundo poema, “Clarice no quarto de despejo”, traz a possibilidade de diálogo entre o centro e a periferia de forma ainda mais intensa:

Clarice no quarto de despejo
 No meio do dia
 Clarice entreabre o quarto de despejo
 pela fresta percebe uma mulher.
 Onde estiveste à noite, Carolina?
 Macabeando minhas agonias, Clarice.
 [...]
 Mas, ninguém me lê, Clarice,
 Para além do resto.
 Ninguém decifra em mim
 a única escassez da qual não padeço,
 – a solidão –

E ajustando o seu par de luvas claríssimas
 Clarice futuca um imaginário lixo
 e pensa para Carolina:
 – a casa poderia ser ao menos de alvenaria
 [...]
 Clarice no quarto de despejo
 lê a outra, lê Carolina,
 a que na cópia das palavras,
 faz de si a própria inventiva.
 Clarice lê:
 – despejo e desejos –

A lógica da pluralidade de vozes e obras se mantém no poema transcrito. Aqui é a vez de Clarice virar personagem do quarto de despejo onde “entreabre” a porta. A escolha do vocábulo denota um afastamento ideológico já apresentado no poema anterior: “Clarice

nem sabe que uma mulher cata letras e escreve”. Ao entreabrir a porta, notamos certo cuidado ou falta de intimidade com Carolina. Esse distanciamento é motivo de várias reflexões na poética clariciana no que tange à alteridade. O poema evidencia o lugar de enunciação em que política e cultura estão imbricados.

A narrativa de Evaristo posiciona-se dentro da realidade de Macabéa e se ocupa de capturar aspectos de sua humanidade ausentes na narrativa original. A questão do lugar da enunciação do sujeito feminino e negro, a que Eduardo de Assis (2011)⁵ faz referência ao delinear o conceito de literatura afro-brasileira, fica notório neste caso, assim como no conto. O discurso tecido tanto nos poemas transcritos anteriormente quanto no conto sobre a flor de mulungu procura reverter o processo de submissão ou estereótipos a que esses sujeitos estavam subordinados em outros textos de circulação legitimada. O último poema aqui transcrito coloca Clarice e Carolina como personagens dentro de um mesmo espaço, o quarto de despejo. O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” também se apropria da personagem clariciana para refletir sobre a mulher em condição subalterna na sociedade, partindo, inclusive, da relação entre Rodrigo e Macabéa.

A “Béa” criada por Evaristo traz a história da Macabéa de Lispector, mas carrega muito de Ponciá, reforçando a escrita socialmente comprometida com o coletivo a que a autora se propõe. Há, durante o conto, um esforço para tirar de Macabéa o estigma do ser autômato criado por Rodrigo como um gesto de resgate de identidade, bem como sua aproximação de Ponciá que também denota a multiplicidade da personagem. Essa aproximação ocorre principalmente pelo viés do silêncio. No conto, a narrativa cria a oportunidade de discorrer sobre esse véu de silêncio que envolve a minoria em condição subalterna:

5 Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/>>.

Macabéa não era uma pessoa de raso conhecimento. Era capaz de fingir de morta, para enganar o coveiro. Passava despercebida para muitos enquanto nem sombra se movia longe dos sentidos dela. [...] A bem da verdade, Macabéa residia na casa da linguagem, embora não fosse de muito dizer, de muito falar. Aprendera com os seus determinadas máximas. [...] Entre o ouro do silêncio e a prata da palavra, escolhia o recolher-se em si, em muitas ocasiões. [...] Béa sabia que o mundo falava desde o seu silêncio. (EVARISTO, 2012, p. 12)

O trecho comprova a ideia de reversão de valores, principal aspecto do silêncio transgressor, ou de reconhecimento da humanidade e dignidade da personagem, como os poemas também apontam. Atribuir conhecimento e justificar o silêncio na tradição de uma família são exemplos disso. O tom coloquial da narrativa, marcado pela expressão “a bem da verdade” também é um recurso que nos remete à tradição afro-brasileira, baseada nas narrativas orais, nas histórias que se contavam ao pé do ouvido impedindo a morte da memória, ao contrário do proposto no poema de Christie citado. A opção pelo acolhimento do silêncio como estratégia é herança de Ponciá que recolhe em si o vazio de sua existência e se fecha para a linguagem cartesiana e o mundo das brancas convenções.

Em “Macabéa, Flor de Mulungu”, a questão do silêncio como tática fica mais evidente na medida em que descreve uma tomada de consciência da personagem que se nega a fazer parte da tagarelice sem sentido que a circundava. A onomatopeia “tec-tec” pode ser lida como a metonímia do *logocentrismo* criticado pela narrativa. A busca desmedida pela razão, a técnica impressa em tudo, acaba tornando a vida sem sentido e criando sujeitos autômatos, cuja rotina se resume em um viciado e pobre refrão. Diante disso, a protagonista se cala. O gesto da outra Macabéa nos remete à Maca de Lispector descrita pelo narrador como chuva rala, inerte, sem reação. Sua atitude também incomoda as demais personagens do conto que

[...] até tarde da noite, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar a moça de seu mu-

tismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. [...] Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava demais. (EVARISTO, 2012, p. 21)

A análise feita por Moreira (2016) a respeito do silêncio encontrado em *Ponciá Vicêncio* vai ao encontro do que desejamos tecer ao longo desta pesquisa e pode ser estendida às demais personagens tratadas e à crítica da tradição que silencia essas personagens. O silêncio, ao mesmo tempo, “projeta na escrita literária da autora também uma resistência a uma tradição literária patriarcal, racial e de classe que tenta impor-lhe uma condição de subalternidade com a qual ela, no entanto, não se identifica” (MOREIRA, 2016, p. 111). A ideia do silêncio como resistência é justamente a que defendemos no *silêncio transgressor*, pois deve ser como resposta à opressão e ao silenciamento.

Essa leitura sobre o silêncio só é possível por meio de uma narrativa que, mesmo em terceira pessoa, “dela [da personagem] se aproxima em exercício de perscrutar sua essência, recebê-la e traduzi-la em uma fala-escrita que revela seu corpo em pura epifania” (MOREIRA, 2016, p. 111). No caso do conto, essa aproximação com o objetivo de tradução fica ainda mais explícita. Desde o primeiro período do texto – “Desde quando a vi e não só a olhei de relance a moça Macabéa, caída e semimorta no chão, imaginei que a Flor de Mulungu seria para ela, ou melhor, seria ela” (EVARISTO, 2012, p. 15) – a narradora estabelece uma afinidade com a personagem em contraposição ao narrador do texto original, fazendo referência, neste caso direta, à maneira como Rodrigo descreve o primeiro contato com Macabéa – “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma nordestina” (LIESPECTOR, 1999, p. 12). Essa referência, assim como as outras, entram justamente nesse movimento de aproximação da personagem para salvá-la do silenciamento submetido pela tradição literária patriarcal, como Lispector exemplifica em seu texto e Moreira define.

O diálogo que a narradora de “Flor de Mulungu” estabelece com Rodrigo nos é válido, pois evidencia a importância do uso da linguagem na (des)construção dos discursos, seus sujeitos e identidades. A mudez e nulidade do texto original são substituídas por sabedoria e sapiência por parte de Béa (codinome escolhido para designar a protagonista) e evidenciam a ignorância de seu narrador. Isso, aliado a outras passagens em que a narrativa coloca narradora e personagem numa mesma esfera de pertencimento – “dor e aflição também me consomem”, afirma a narradora ao descrever a quase-morte de Béa –, constrói uma nova perspectiva de gênero e subalternidade na literatura, esvaziando o discurso opressor já denunciado por Lispector.

Rodrigo S.M. descreve Macabéa perdida em seu silêncio – “Faltava-lhe jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma”. Essa espécie de ausência nos leva a perceber o processo de dessubjetivação apontado por S.M. Numa tentativa desesperada de lidar com um objeto que lhe é silencioso, pois Rodrigo não tem acesso a Macabéa, não tem nenhuma substância capaz de fornecer elementos de construção dessa personagem, a não ser sua própria alteridade e a ideia que esse homem letrado e burguês teria de uma mulher pobre nordestina perdida numa grande capital. Por isso afirmamos que seu discurso se pauta na “falha”, metaforicamente, lida como ausência ou lacuna, como se o narrador “pulsasse” algumas informações por falta de conhecimento ou por julgamento prévio.

Enquanto em Lispector o vazio perturba o narrador, que não sabe como proceder diante dele, em Evaristo ele é desvelado. A ausência de palavras se desprende de seu sentido original – pejorativo –, dialogando com a intenção de Blanchot (1987) ao defender a existência de uma linguagem literária. Nela, o autor pode recriar o sentido das coisas sem deixar de se referir a elas. O vazio, nas obras abordadas, está ligado ao silêncio da negação, suas personagens denunciam o silenciamento sofrido no dia a dia. Entretanto, ele vai além do reflexo disso e o subverte pela narrativa que desloca

o olhar do leitor para outra concepção de mudez, traduzida em uma nova linguagem, e não no esvaziamento dela resultando em um silêncio transgressor. O próprio Rodrigo reconhece a existência desse sistema literário capaz de transcender o sentido das coisas quando adverte que “para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história é feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1999a, p. 14).

O conceito de falha discursiva no romance clariciano está justamente nessa instabilidade do narrador diante do silêncio de seu objeto. Em diversos momentos, ele deixa escapar sua incapacidade de apreender a essência de sua protagonista, tocar seu “delicado essencial”. Evidenciar a figura de um escritor cheio que se julga incapaz de tal ofício, mas mesmo assim insiste em ter e usar o recurso da escrita, pode ser uma estratégia da autora para colocar em evidência o vazio do logocentrismo que silencia os sujeitos tidos como minoritários ou que não fazem parte do seu universo comunitário. Ao restaurar um discurso ordinário, presente no mundo real, e deslocá-lo para um ambiente de escrita caótica na voz de um autor frustrado, Lispector cria um texto capaz de enfatizar as lacunas (falhas) presentes na sociedade que limitam sujeitos a um estereótipo ou os silencia negando suas identidades. Devolver a esses sujeitos o direito à fala ou evidenciar sua incapacidade de se comunicar, não por faltar capacidade, mas sim pela ausência de escuta, no campo literário, são formas de reparar performaticamente essas lacunas, suprir o que a leitura detecta como falta. Por isso podemos afirmar que há uma relação suplementar, no sentido derridiano, entre o conto de Evaristo e o romance sobre Macabéa.

A epígrafe de “Flor de Mulungu” demonstra como, em relação à alteridade, a obra de Evaristo dá um passo firme em direção ao rompimento da interdição à fala. “Se essa história não existe, passará a existir” (EVARISTO, 2012, p. 15) é uma forma de partir da denúncia implícita na obra de Lispector e retirá-la do conformismo da tradição. É a narradora de Mulungu que fala entre as falhas de S.M. rasurando seu discurso, trazendo à tona outra Macabéa.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Org.). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, Mayra R.; MAFFEI Luís (Org.). *Extratextos 1 – Clarice Lispector, personagens reescritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13-23.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese. (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio, trauma e escrita literária. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário Alves. *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 109-119.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



CONCEIÇÃO EVARISTO, XIE XINRAN E SVETLANA ALEKSIÉVITCH: VOZES MULHERES EM (RE)EXISTÊNCIA

Jailma dos Santos Pedreira Moreira¹

QUEM SÃO ESSAS VOZES-MULHERES? COMO E CONTRA O QUE RESISTEM?

Como já assinalamos em nossa pequeno resumo introdutório, o intento é traçar um paralelo entre as produções de Conceição Evaristo(1990), Xie-Xinran(2003) e Svetlana Aleksiévitch(2016). Queremos, portanto, traçar um paralelo entre seus modos de luta, de escrita, de intervenção discursiva, tomando como parâmetro os seus textos respectivos: *Vozes mulheres*, *As boas mulheres da China* e *A guerra não tem rosto de mulher*.

Partimos do primeiro texto, *Vozes mulheres*, de Conceição Evaristo (1990), para refletirmos sobre as vozes dessas mulheres aqui reunidas. Primeiro texto que nos leva a pensar nessa articulação de vozes, na conjunção de tempos, no presente, no passado e no agora como um ressoar de vozes de mulheres, de feminismos diversos, diria, como eco de liberdade, de uma possível liberdade. Com esse olhar contemporâneo, como postula Agamben (2009), conceituan-

1 Profa. Dra. do Programa de Pós-Graduação Crítica Cultural da UNEB.

do a contemporaneidade como movimento de aderência e descolamento do seu tempo, é que percebemos, contemporaneamente, essas vozes. Vozes-mulheres contemporâneas, pois conseguem se debruçar sobre o seu tempo sem a ele ficarem presas.

Nesse sentido, contra os aprisionamentos da mulher negra, grita, escreve, fala Conceição Evaristo (1990). Primeiro, talvez se refira ao aprisionamento de sua própria fala, da fala da mulher e, nesse caso, negra. Conceição Evaristo é uma mulher negra, brasileira, que vem de uma classe pobre, que teve uma vida com muitas restrições, que lutou para estudar, para concluir o curso de graduação em Letras e a pós-graduação. Evaristo lutou para ser doutora em Letras e para expressar, através de seus livros, vozes-mulheres. Expressar, dizer, que a mulher, e principalmente a mulher negra, tem voz. Daí, contra esse aprisionamento ou subalternização feminina, como afirma Spivak (2010), por meio de sua reflexão sobre o apagamento discursivo do sujeito, transforma a própria mulher em voz, como intitula seu poema: *Vozes mulheres*. Com isso, nos convida a pensar sobre os modos de falas femininas, sobre o corpo que fala, sobre as correntes que amordaçaram mulheres negras no Brasil, assim como sobre as formas de adestramento de nossos ouvidos, nossos olhos que, muitas vezes, não enxergaram, nem ouviram seu corpo negro falante, suas estratégias de fala.

Conceição Evaristo(1990), em *Vozes mulheres*, já nos alerta para sermos vozes, vozes de liberdade, vozes a recontar outras histórias, abalando o estatuto da história única e seu perigo homogeneizador, ensurdecedor e silenciador, como nos impele a constatar Chimamanda Adichie (2014).Conceição Evaristo(1990) é uma voz de resistência que nos faz ver-ouvir outras vozes nesse movimento. É uma voz que retoma outras e reconta a história da escravização no Brasil. Para aquela história que apagava o negro em um estatuto de inumanidade ou fetichizava e sexualizava as negras como espécie de “negra fulô”, Evaristo reconta essa narrativa, fazendo ecoar as vozes de mulheres diante de suas vidas sofridas, limitadas, interdidas, insistindo em um ressoar, com essas vozes-histórias retomadas, da liberdade.

Retoma, portanto, a história da escravização da mulher negra no Brasil, perscrutando e juntando, no poema, vozes-mulheres ancestrais: de sua bisavó, ecoando lamentos de uma infância perdida nos porões dos navios, de sua avó, ecoando obediência ao brancos donos de tudo, de sua mãe, ecoando sussurros de revolta nas cozinhas, sob as roupas sujas dos brancos a lavar, sob a poeira do caminho rumo à favela. Evaristo nos desafia a ouvir esses lamentos, essa obediência, esses sussurros, apagados, não contados, como eco de uma voz que sempre existiu, resistiu a uma espécie de necropolítica, como nos diz Mbembe (2012), subjugando sujeitos, mulheres negras, ao estatuto da morte em vida.

Genocídio de uma população que ainda persiste, de uma população feminina negra que resiste, que, como Evaristo, luta contra essa política da morte em vida. Evaristo é uma voz que, portanto, recolhe as outras e faz ressoar ainda, como diz no poema, versos perplexos com rima de sangue. Uma voz que, na sua polifonia, faz ressoar o grito de liberdade, nos convida a enxergar o eco da vida-liberdade, com essas vozes, com a voz da filha que junta o ontem e o agora.

Xie Xinran (2003) escreveu *As boas mulheres da China: vozes ocultas*, mas escreveu também tantos outros livros que retomam a história da mulher na China, a história da China sob uma perspectiva feminina. É uma espécie de voz que também recolhe outras vozes, ocultas, não ouvidas, não consideradas. É preocupação expressa na sua escrita a condição de vida da mulher na China, por isso talvez revele no seu livro citado que a sua maior inquietação ou mote para sua escrita seria saber: quanto vale uma vida feminina na China?

A China é um país que tem se revelado uma potência econômica, tecnológica, capaz de alterar as forças de um jogo global de poder. Com Xinran nos interessamos em perceber outros crivos cuturais que estão por trás de um desenvolvimento econômico, crivos pautados em uma ótica feminista, guiados por um discurso polifônico de mulheres, por vozes ocultas femininas trazidas à cena por

Xinran. Assim, seu livro *Vozes ocultas* é resultado de um programa que tinha em uma rádio local da China. Nesse programa, que ia ao ar à noite, Xinran recebeu muitas cartas de mulheres, que pela via do anonimato, contavam suas histórias de vida, geralmente de dor e sofrimento, e lhe pediam socorro. Xinran, como jornalista, conta que muitas vezes foi em direção a essas mulheres para prestar-lhes algum tipo de socorro e muitas vezes isso não foi possível, ficando sabendo depois das suas mortes.

O livro, portanto, é permeado de contos que retomam e recontam essas histórias de mulheres, que Xinran ouviu, altas horas da noite, no seu programa de rádio. Como a narrativa poética de Conceição Evaristo, é um livro que recolhe vozes de mulheres, nesse caso chinesas, que narram suas condições degradantes e ameaçadoras de vida, que pedem socorro a uma outra mulher, que lhe ouve, na calada da noite. O livro, portanto, trata de casamentos forçados, da invisibilidade, da indignidade atribuída a vida da mulher, da menina na China. É com Fátima Patrício (2011), em seu texto sobre as condições da mulher na China, que retomamos esse quadro, para falar de como políticas foram criadas para que as formas de violência contra a mulher fossem atenuadas, de como em textos oficiais muitos direitos femininos foram registrados em forma de lei, de garantia e de luta para sua efetivação de fato. Entretanto, os relatos do cotidiano, as vozes trazidas por Xinran em seu livro ainda nos remetem à tradição milenar de Confúcio que ditava, entre outras coisas, como deveriam ser as boas mulheres da China.

A tradição de Confúcio ensina, como prescrição naturalizada, como deveriam ser as mulheres, como deveriam ser boas, obedientes a um regime que, apesar de todas as inserções femininas, está filiado ao patriarcado. Então, quem lê a história narrada da China interessando-se pelas fissuras femininas, pelos ruídos das vidas femininas, vai encontrar o ritual imposto ao feminino de encolher-amarrar os pés de mulheres, mutilando estes a um padrão estigmatizado para o feminino. Vai perceber na política de natalidade impetrada como, desde antes, o filho único somente seria bem vin-

do se fosse do sexo masculino, ou seja, como as mulheres, desde o nascimento, já eram desprezadas, já eram relegadas a uma negação de direitos. Xie Xinran (2003), com sua escrita, nos instiga a refletir sobre esses meandros da história da China. Como dissemos, assim como Evaristo, recolhe vozes femininas, que coadunam temporalidades, fundem o ontem no hoje e nos mostram, sob diversas perspectivas, através de histórias de vidas oriundas dos mais diversos lugares e rincões da China, uma vida feminina em apuros, um pedido de socorro feminino.

São vozes-mulheres que gritam, que resistem, que lutam contra uma mortificação em vida. São vozes-mulheres, as das personagens dos contos, a de Xinran, que põem em questão uma história única para a China, a de potência econômica emergente, a de tradição cultural milenar a ser respeitada. São vozes que nos apontam outras narrativas sob esse estatuto do narrado. Vozes-mulheres que põem em questão, como Evaristo (1990), qualquer olhar homogeneizador, inclusive para o feminismo. É oportuno lembrar que foi na IV Conferência de Beijing que muitas feministas foram levadas a pensar a diversidade do feminismo, como nos diz Vargas (1995), foram levadas a repensar seus modos de intervenção, considerados, por vezes, como únicos; levadas a pensar outros modos de intervenção, de luta, de não passividade do feminino, modos de resistência feminina, ecoando lamentos, sussurros, gritos, sobrevidas, onde a morte se instala e se insinua constantemente.

A terceira voz-mulher aqui a ser trazida é a de Svetlana Aleksiévitch (2016), escritora bielorrussa, ucraniana, que, entre outras produções suas, destacamos seu livro *A guerra não tem rosto de mulher*. Trata-se de uma jornalista que se inquietava com aqueles fragmentos não contados da história factual, com os ruídos femininos que colocavam em questão a narrativa patriarcal ou falocêntrica ou a história sob uma única perspectiva, como afirmamos. É com essa pretensão que se põe a escrever, a retomar suas longas entrevistas gravadas, em busca de suas margens, do fora que ali dentro estava. Foi com esse intento que escreveu *A guerra não tem rosto de*

mulher, trazendo à cena a perspectiva feminina, as perspectivas de mulheres que vivenciaram a segunda guerra mundial.

Assim, o livro trata da segunda guerra mundial, mas a partir do relato de mulheres que Aksiévitch entrevistou, a partir de vozes que ouviu no cotidiano de sua existência, de sua perambulação como menina e, depois, mulher jornalista. Como a escrita de Evaristo e de Xinran, a de Svetlana é também um texto polifônico. Svetlana Aleksievitch é uma voz feminina que coleta, reagrupa outras vozes de mulheres. Procura o rosto da mulher na guerra, sua história, seu sentimento, suas memórias. Seu texto pode ser visto como uma espécie de manifesto contra a guerra discursiva patriarcal, contra a narrativa falocêntrica que criou a guerra, contra a guerra em si, que mata, já que se aposta, com a narrativa outra de mulheres, na não-guerra, visto que este conflito não teria o rosto de mulher. Assim, o seu título também já pode ser lido pelo drible da linguagem: A guerra não tem rosto de mulher, pois na sua história oficial as mulheres não aparecem, não aparecem os relatos femininos, as perspectivas femininas. A guerra também não teria rosto de mulher, pois a narrativa feminina, sob outra perspectiva que não a patriarcal, apontaria para uma outra possibilidade de convivência, de humanidade, sem essa guerra.

Dá se pensar em vozes-mulheres como Svetlana Aleksievitch, Xie Xinran, Conceição Evaristo, em suas poéticas aqui destacadas, como modos de resistência a uma espécie de necropolítica, de morte em vida, a uma forma de matar pessoas, de levar pessoas à morte, ao exercício também da inumanidade humana. Nesse escapar da morte, como nos lembra Agamben (2008) o que resta é o trabalho com a linguagem.

O que pode a fala subalternizada? A fala realmente outra, que não repita, de forma diversa, os mesmos parâmetros, valores, enfim, a mesma perspectiva? É nessa busca que perambula Svetlana Aleksievitch (2016), contra uma guerra que tem matado a humanidade, condenado as pessoas a conviver com a morte. É assim que revela, em seu livro destacado, como as palavras morte e guerra

fizeram parte de sua vida, como as escutava em todo lugar, na escola, na rua; como estes pares linguísticos estavam presentes no seu cotidiano e como a narrativa das mulheres, nesse cotidiano, lhe incitava a uma outra perspectiva sobre aqueles acontecimentos, que se diferenciava da história dos heróis da guerra, da luta honrosa em favor da morte, que circulava, naturalizando-se como oficial, como única forma de ver-ouvir-contar.

Assim, Svetlana resiste a esta narrativa, a suas implicações aqui já descritas e busca outros relatos, outras vozes, as femininas, sobre a guerra. Sabe que este trabalho com a linguagem não é fácil, que não é fácil extrair o outro do que se normatizou, se internalizou como o mesmo, como a única forma de contar. Por isso, nos diz que muitas vezes era preciso ver um lugar e um tempo adequado para que as mulheres pudessem contar sua história, sua percepção dos fatos, não repetindo a perspectiva masculina incentivada e vigiada pelo narrador patriarca de plantão, geralmente os maridos que estavam por perto. Dessa forma, quase sempre era necessário um choro, um confronto de temporalidades, um retorno aos sentimentos, aos afetos, ao que sentiam, para que um outro texto ali se esboçasse, revelando cotidianos, opressões para com o feminino, sonhos, ingenuidade diante daquele terror. Um texto revelando, enfim, o terror, inacreditável por vezes, que acabava com uma vida, que ceifava vidas e que, ainda assim, não se era permitido contar, narrar esta face da guerra.

Svetlana Aleksiévitch se põe a ouvir, nos ensina a ouvir, nos conclama a ouvir, nos fazendo pensar em toda uma gama de discursos femininos que subsistem, que sobrevivem, que foram e ainda são recalcados, não considerados, apagados. Leva-nos a refletir sobre a potência desses discursos, sobre esse discurso feminino que se torna feminista, que expressa uma luta por um mundo com mais humanidade de fato, com mais equidade entre homens e mulheres. O que temos aqui são vozes-mulheres que lutam contra um apagamento de si, de tantas vozes femininas que resistiram a uma morte em vida, que bradaram por um mundo mais justo, por direitos para

o sujeito feminino, por condições de vida mais dignas, sem a necropolítica capitalista-patriarcal e racista. O texto de Svetlana nos remete, portanto, a tantas vozes de mulheres russas, a suas lutas e suas reivindicações.

O livro *A revolução das mulheres-emancipação feminina na Rússia Soviética*, organizado por Graziela Schneider (2017), faz parte também dessa rede de vozes de mulheres, vozes mulheres importantes para pensarmos nossa condição atual, pensarmos nossa história de lutas, nossos feminismos revisitados, como nos diz Luiza Bairros (1995), quando, na esteira das interseccionalidades e da alteridade em nós, em nosso movimento feminista, nos alerta para necessidade e produtividade de olharmos por outro viés, por outro ângulo, outra perspectiva que amplie a nossa luta. Nesse sentido, olhando, ouvindo e lendo vozes de mulheres russas, em diálogo com outras aqui esboçadas, pudemos perceber o quanto é importante conhecer suas histórias, a história de um patriarcado que se coaduna ao capitalismo e ao racismo, a história de lutas, da resistência feminina a esses sistemas.

Como dissemos, a revolução das mulheres na Rússia, nessa rede de vozes-mulheres, é importante para retomarmos uma parte de nossa história, história do feminismo. Por isso que Graziela Schneider (2017) ressalta a significância do livro, dizendo que este traz para a cena histórias não contadas de mulheres, revelando o que está por trás dos silenciamentos da história oficial: histórias de lutas femininas, de feminismos diversos, como é expresso no livro.

São textos e narrativas que traduzem a vida e a obra de mulheres revolucionárias, que gritaram não somente contra a exploração capitalista, mas, em meio às tensões de uma época, gritaram também contra a exploração patriarcal, que proibia a mulher de ser dona de sua própria história, de seu próprio corpo. Histórias, vozes-mulheres, que garantiram na Rússia de hoje direitos reprodutivos considerados avançados, mas que nos remetem constantemente a este trabalho de revisitação de nossas vozes e estratégias de lutas, pois percebemos como, volta e meia, um pensamento pa-

triarcal tem se reinstalado. Assim, a Rússia se apresenta hoje como o país com direito ao aborto regulamentado e, ao mesmo tempo, o país que há pouco tempo regulamentou uma espécie de aceitação da violência doméstica, acentuando, nas estatísticas, o número alto de mortes de vidas femininas, de feminicídio

São contradições que também percebemos, em certa medida, na China, nos fazendo contrastar a narrativa do desenvolvimento da potência econômica com as vozes femininas trazidas por Xinran (2003), que denunciam uma outra face desse desenvolvimento. São retrocessos que também presenciamos no Brasil, quando direitos conquistados por mulheres e suas vozes-lutas estão sendo minados e postos abaixo por uma política que reafirma a exploração do sujeito feminino trabalhador, a subalternização de suas demandas, de suas falas. Prova disso foi a destituição da Secretaria especial de Políticas para Mulheres, que antes tinha estatuto de Ministério, e a proposição, no que diz respeito às leis trabalhistas, do negociado sobre o legislado, jogando por terra, por exemplo, todo o esforço impetrado por mulheres, para se garantir, por lei, as demandas femininas no trabalho, como, por exemplo, a regulamentação do trabalho doméstico, em sua maioria feito, no Brasil, por mulheres e negras.

Essa é uma realidade, portanto, que se estende e o trabalho com a linguagem, como demonstram essas escritoras, tem sido uma forma de luta, de resistência a toda essa narrativa que nos apaga e nos mata. A escrita, como pudemos verificar na mão dessas mulheres, tem se tornado uma contranarrativa. Carolina de Jesus (2006), diante do despejo efetivado contra os negros e negras que trabalharam, como escravos, de graça, em prol da riqueza do Brasil, ativa, como nos diz em seu livro, a escrita como xingamento, como forma de contestação, de luta. Na sua esteira, visualizamos Evaristo (1990), com sua escrita que recolhe as vozes-negras-carolinas e as faz ecoarem, denunciando um mundo sub humano, reativando uma resistência coletiva a esse submundo.

Xie- Xinran (2003) e Svetlana (2016), como vimos, também efetivam esse dispositivo. Xinran (2003) propaga, em seu livro, as

vozes que soavam na calada da noite, em seu programa de rádio na China, faz ressoar essas vozes, com seu livro, para que outras mais conheçam essas histórias de opressão e de luta-resistência do feminino. Svetlana Aleksievitch (2016) com seu texto, por sua vez, age como se reafirmasse a importância de se ouvir as mulheres, extrair delas essa outra perspectiva, como condição de se fazer perpetuar, ou não, uma guerra genocida, humana e desumana.

Escrevem em uma intersecção fluida com a vida. As três se apoiam nos relatos de vida, relatos de mulheres, relatos orais, vozes engasgadas, sussurradas, não encontradas. Trabalham com a memória, com o diário do cotidiano de uma vida dura, restrita ao feminino. Trabalham com a linguagem, trapaceando a língua, como nos permite a literatura, como afirma Barthes (1980). Sendo assim, podemos depreender nesse jogo de linguagem engendrado por Svetlana Aleksievitch(2016) que a guerra não tem e tem um rosto feminino, apagado, não lido, não considerado. Com Xinran (2003) percebemos não só como as mulheres da China são” boas”, são “bem tratadas”, recorrendo à ironia e a trapaça citada, mas como, nessa obediência desobedecem, ousam falar, gritar, ainda que no anonimato da noite, regidas sob o impulso da vida que luta contra a morte.Com Evaristo (1990), retomando a resistência de mulheres negras escravizadas no Brasil, somos levadas a aglutinar também essas vozes aqui, a ouvir estas vozes, a perceber a mulher como uma voz, um possível eco de liberdade, de outras possibilidades.

VOZES MULHERES EM REEXISTÊNCIA

Considerar a mulher como uma voz é perceber que ela é constituída por vozes, por textos e discursos. É perceber, portanto, que o trabalho com a linguagem, como essas escritoras vem desenvolvendo, implica na possibilidade de outras subjetividades. Implica na percepção do tecido cultural-linguístico que vai nos costurando, assim como na possibilidade de tecermos um outro ponto, um outro traçado para nossas vidas. Escrever, portanto, como pontuou

Deleuze (1997), é um caso de devir, de vir a ser, sempre em movimento, tendo a possibilidade de fazer-se e refazer-se.

Assim, a voz escrita dessas escritoras, a escrita de vozes de mulheres, a mulher como uma voz, implica nesse processo de fazer-se e refazer-se. Ouvir outras vozes, retomar a nossa voz nesse confronto com outras pode pôr em questão um monolinguajamento, como afirma Mignolo (2003), enfatizando a abertura do biliguajamento ou do escrever em línguas, como nos sugere Glória Anzaldúa (2000). É por isso que esta autora vai nos dizer que a nossa única saída é escrever, escrever e escrever, em todo lugar. Escrever contra uma norma que não nos permite ver a nossa potência de reescrever. Escrever, portanto, como uma forma de resistência e de reexistência.

É o que nos dizem essas vozes-mulheres aqui reunidas. É no encontro-confronto dessas vozes que uma outra pode surgir. É assim que Svetlana Aleksiévitch (2016) vai buscar essa voz outra feminina. Ela percebe, dessa maneira, que a voz feminina sobre a guerra pode não ser, de fato, a feminina, pode ser a perspectiva patriarcal tão bem disseminada. Ela percebe, e tematiza isso no seu livro, que diante do texto expressado pelas mulheres que entrevista ela também vai construir o seu. Como diz, lê a voz, que, portanto, se apresenta como uma construção, assim como também é sua interpretação, sua contranarrativa. É desse confronto entre voz feminina que fala e voz-mulher que ouve-reescreve, que pode se esboçar, e se esboça, um outro rosto de mulher, um outro rosto possível de humanidade, sem as marcas da guerra humana contra o humano.

É nessa poética dos signos, como nos faz refletir Nelly Richad (2002), que uma outra narrativa do sujeito, para o sujeito, para o mundo, pode emergir. É nessa feminização da escrita, contra um polo e outro já prescritos, acorrentados, fixados, ainda afirma Richard, que um outro coeficiente pode subvir, nessa relação de forças sígnicas. Talvez por isso todas elas, as vozes-mulheres aqui reunidas, nos levem a interpretar o silêncio, a ouvir o silêncio, ativando as forças criativas da percepção, da audição. Talvez por isso Evaristo

(1990) ressalte tanto o ecoar, o ressoar não para prestarmos a atenção na repetição do mesmo, mas para que percebamos a diferença na repetição, o ruído, o sussurro, o socorro, a outra possibilidade.

O sujeito, então, é produzido na relação intersubjetiva, no contato com outras vozes-textos. No trabalho com a linguagem eis a possibilidade de confronto, de criação de outras rotas, personagens. Esse é o trabalho das escritoras aqui reunidas. E nesse trabalho-luta-escrita de resistência a uma narrativa fixada como unívoca e nociva para o sujeito feminino, para a humanidade, elas abrem outras brechas para as vozes-mulheres ressoarem, abrem outras possibilidades para suas vozes próprias, para si.

Xie Xinran (2003) poderia ser uma das personagens do seu programa de rádio e, em alguma medida também era, também precisava criar suas estratégias para ouvir, falar, socorrer vozes-mulheres. Em outro de seus livros tematiza sua vida, sua infância, o descaso que sentia como mulher, assim como sinaliza que encontrara na escrita sua possibilidade de enfrentamento, de reinvenção de outra personagem para si. Se tornou uma escritora, mas para publicar seus textos, seus livros, se mudou para a Inglaterra. Para alguns talvez Xinran seja somente uma voz que representa nada, mas esta voz-mulher conseguiu percorrer outros caminhos, ter outra rota que não aquela predestinada para muitas das ouvintes de seu programa, conseguiu, em alguma medida, ser outra, para além de um nada mortífero que existe para um feminino

Conceição Evaristo (Apud Moreira, 2015), como nos disse em evento em que reunimos escritoras locais em Alagoinhas, para tematizar seus modos de produção e de reescrita de si, poderia ter sido uma dançarina, esperavam que ela rebolesse, assim descreveu, mas na sua luta contra uma narrativa fixada e relegada para mulheres pobres e negras do Brasil, despejadas de outras possibilidades, reescreveu sua vivência. Daí nos presentear com a teoria da escrivivência, que mistura arte e vida, contando e recontando histórias, desfazendo e refazendo o tecido ficcional social-subjetivo. Assim, ao invés de a arte imitar a vida, como nos acostumamos a falar, na

voz de Eneida Souza (2011), e dessas escritoras, a vida imita a arte, pois o que está em jogo nessas escrituras é a estética da existência.

E A NOSSA VOZ NESSA REDE? COMO POTENCIALIZÁ-LA?

Diante do narrado, das condições atuais de existência e de resistência, como potencializar a nossa voz? Diante das ameaças que se fortalecem querendo apagar a perspectiva feminina, as possibilidades outras para o feminino, como lidar com esse texto que novamente quer naturalizar uma ótica discursiva como a única verdade, única narrativa, que reencena os interesses patriarcais, racistas, classistas, excludentes para com as mulheres? Não se pode mais falar de gênero? Ou como nos sugere Rubim e Argolo (2018), precisamos falar de gênero? Para essas duas autoras é preciso ler a cena atual brasileira também dessa perspectiva.

É preciso ler, de uma ótica feminista, as cenas, é preciso ler todos os textos do cotidiano, diria Svetlana Aleksiévitch (2016) e acrescentaria, como fez no seu livro aqui abordado e já sinalizado: é preciso ler a voz, as vozes, o confronto de vozes, ficar atento para certas forças discursivas que reforçam uma necropolítica. É preciso reforçar estrategicamente nosso contradiscurso, por uma questão, como sabemos, de vida ou morte.

Precisamos realinhar nossas forças, reunir vozes-mulheres, como fizeram as escritoras aqui destacadas, retomar as histórias de outras mulheres, como inspiração, como força que ressoa em diferença, nos alerta Evaristo (1990). Precisamos saber ouvir, diriam também Svetlana (2016) e Xie Xinran (2003), socorrer, nos socorrer, falar em silêncio e através de gritos, de sussurros, de estratégias de sobrevivência, de existência e reexistência.

Não podemos perder de vista, como nos diz Arfuch (2010), que um povo não existe sem relatos. Precisamos, portanto, nos perguntar que relatos queremos fazer valer, que histórias relatar. Contar é preciso, trabalhar com a linguagem, com a trapaça salutar da litera-

tura, com sua força sígnica. É preciso ouvir a nós, as outras, e nessa relação com as outras vozes nos perguntar, sempre, pela nossa escrita de si, aqui e agora.

Assim, precisamos encontrar outras vozes, fazer do nosso trabalho diário esse exercício de desconfiar e de potencialização da nossa possibilidade de ler, de perguntar, de ouvir outras vozes, de possibilitar encontros com outras vozes. Nessa linha, fico pensando em caravanas literárias, em rodas de conversas literárias, na teoria-prática da escrevivência encenada pela voz-Evaristo e tantas outras. Fico pensando no nosso reencontro conosco, com o que podemos ser, através desse encontro e confronto com vozes. Precisamos ativar e perceber, ouvir, fazer ressoar os feminismos locais, as ruínas, os restos da resistência-narrativa, os ruídos e recompor, fortalecer nossas forças, nossas vozes, nosso eco de vida-liberdade!

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha - Homo sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*, 2009. Disponível em: <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Sintese-Perigo-De-Uma-História>. Acesso em 08 set. 2014.

ANZALDUA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo. Luiza. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16931/15495>. Acesso em: 29 mai. 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16931/15495>. Acesso em: 29 mai. 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

EVARISTO, Conceição. Vozes Mulheres. In: *Cadernos Negros*. (Org.) Ed. dos Autores. Cadernos Negros 13. São Paulo: Quilombhoje, 1990.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2006.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Péter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MBEMBE, Achille. Necropolítica, una revisión crítica. In: GREGOR, Helena Chávez Mac (Org.). *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: UNAM-MUAC, 2012

MIGNOLO, Walter D. Bilinguajando o amor. In. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais. *Revista Fórum de literatura Brasileira Contemporânea*, UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ed 13, jun, 2015.

PATRÍCIO, Fátima Cristina das Neves. *Os Direitos da Mulher na China*. Cultura Jurídica: UA, 2011.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda. (ORG.) *O golpe na perspectiva de gênero*. Salvador: Edufba, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravoty. *Pode o subalterno falar?* Trad. De Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SCHNEIDER, Graziela.(Org.) *A revolução das mulheres – emancipação feminina na Rússia soviética*. São Paulo: Boitempo, 2017.

VARGAS, Virginia. Uma Mirada del Proceso Hacia Beijing. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 1. 1995. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16931/15495>. Acesso em: 29 mai. 2017.

XINRAN. *As boas mulheres da China: vozes ocultas*, tradução do chinês para o inglês Esther Tyldesley, tradução do inglês Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DE CORPOS SUBALTERNIZADOS EM VOZES DE MULHERES DA DIASPORA AFRICANA

Edinelia Maria Oliveira Souza¹

O texto propõe analisar as representações de vozes femininas excluídas da história e do campo literário, produzidas nos séculos XVIII e XIX, tendo como foco principal de investigação as narrativas de mulheres da diáspora africana e de suas descendentes no Atlântico negro. Buscamos lançar um olhar mais atento às experiências de corpos negros femininos, mulheres escravizadas ou filhas de escravizadas que, a partir do acesso ao letramento, teceram representações de si mesmas: Esperança Garcia, Mary Prince, Harriet A. Jacobs, e, especialmente, Sojourner Truth e Maria Firmina dos Reis.

Através de um processo laborioso de narrativa ficcional ou biográfica, essas mulheres negras ultrapassaram as barreiras da exclusão do letramento, reinventaram-se e colocaram na pauta de discussão temas como subjetividades, movimentos de corpos plurais, violência e poder em suas estratégias de representação e autorrepresentação, recheadas de significantes e significados que apontam para uma preocupação em escrever a vida, em forjar maneiras de se expressar e de se libertar.

1 Profa. Dra. da UNEB.

Nesta análise, tomamos como referencial os dois níveis de representação de que fala Gayatri Spivak: a representação através das produções simbólicas/artísticas e a representação política como expressões de sujeitos subalternizados. Logo, a pretensão aqui é provocar um debate em torno das práticas e representações processadas desde um certo lugar, que é o corpo da mulher negra escravizada ou subalternizada, traçando um panorama sobre as negociações a respeito do direito de representar-se em narrativas que são postas em circulação em diferentes línguas e espaços do Atlântico negro, enfatizando as características compartilhadas por um regime que transcende fronteiras, sociedades e culturas específicas.

As condições de subalternidade impostas a essas mulheres, tanto na escravidão como no pós-escravidão do Atlântico negro, tornaram muito difícil a sua inserção no mundo do letramento. Logo, são pouquíssimos os casos em que tais mulheres tiveram acesso à leitura e à escrita, deixando rastros, ruídos e sinais do universo da escravidão e da liberdade, a partir de narrativas que representam suas próprias experiências. Nesse sentido, partindo da perspectiva abolicionista do romance brasileiro *Úrsula*, publicado originalmente em 1859, escrito por Maria Firmina dos Reis, mulher negra, professora, considerada a primeira romancista brasileira, buscamos evidenciar uma conexão narrativa com outras memórias e experiências afro-atlânticas, como a Carta de Esperança Garcia, também escrita na América Portuguesa, duas obras produzidas no mundo de língua inglesa: *A história de Mary Prince: uma escrava das Ilhas Ocidentais*, de Mary Prince, e *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*, de Harriet A. Jacobs, além, é claro, do potente discurso de Sojourner Truth, proferido na Convenção dos Direitos das Mulheres em 1851.

A pesquisa problematiza a invisibilização da agência desses sujeitos, bem como o papel dos mediadores que atuaram/atua, em certos casos, para dar visibilidade a essas histórias, mas acabam por silenciar as vozes das mulheres negras, concentrando-se o protagonismo (e a possibilidade de voz) em mulheres brancas,

como Harriet Beecher Stowe em *A cabana do pai Tomás*, ou homens negros, como Frederick Douglas. A disputa de narrativas constitui, portanto, um viés importante do trabalho, que reflete sobre quem imagina quem, e sobre a importante questão levantada por Gayatri Spivak e outros expressivos nomes dos Estudos Subalternos: “pode o subalterno falar?”.

Os campos das investigações históricas e literárias têm experimentado atravessamentos que colocam em diálogo diferentes temas os quais suscitaram uma rápida ampliação das fronteiras de ambas as áreas nas últimas décadas do século XX. Esse crescimento e esses atravessamentos se verificam nos diferentes países que estiveram envolvidos no processo de escravização de africanos desde o século XVI até as décadas finais do século XIX.

Em um de seus estudos sobre a condição feminina na Idade Média, o historiador Georges Duby relata:

Apreciava-as. Sabia bem que não veria nada de seus rostos, de seus gestos, de sua maneira de dançar, de rir, mas esperava perceber alguns aspectos de sua conduta, o que pensavam de si próprias, do mundo dos homens. Não entrevi mais que sombras, vacilantes, inapreensíveis. Nenhuma de suas palavras me chegou diretamente. Todos os discursos que, em seu tempo, lhes foram atribuídos, são masculinos. (DUBY, 2001, p. 167)

Algo parecido ocorre quando se pesquisa o mundo das mulheres negras durante os períodos da escravidão e no pós-abolição em todo o Atlântico negro. Contudo, algumas de suas palavras chegaram até o presente e é possível, a partir desses poucos discursos, entrever mais que “sombras, vacilantes, inapreensíveis”.

O sujeito subalterno pode ser definido como aquele que integra “as camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK apud Almeida, 2010, p.12).

Spivak sustenta que esta situação de subalternidade abrange diferentes grupos tendo se imposto ao longo dos séculos ao gênero feminino, já que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK apud Almeida, 2010, p.15). Poderíamos concluir a partir daí que a mulher negra viveu e ainda vive uma situação relacional de dupla subalternidade.

Foi somente a partir do movimento feminista nos anos 60 e 70 do século XX, que a o gênero feminino ganhou a história e a historiografia, difundindo internacionalmente sua atuação. Sem dúvida, a movimentação da Escola dos Annales na França no final da década de 20 pode ser compreendida como um marco historiográfico que possibilitou a compreensão de que “todos fazem história”, do rei ao mendigo, da rainha à prostituta. Logo, na Europa não tardou para que surgissem as primeiras obras cuja abordagem central eram as relações de gênero ou as vivências de mulheres.

Esse contexto repercute os avanços feministas dos Estados Unidos e da Europa, que se apoiaram, principalmente no livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, e dimensionaram as reflexões sobre gênero e etnia no Brasil, na esteira do ressurgimento dos movimentos sociais organizados no final da década de 1970. No Brasil, os ecos dessa chamada “nova história” só começaram a aparecer expressivamente em fins dos anos 70 e começo dos 80, no crepúsculo da ditadura militar que governou o país durante quase 20 anos.

Dessa forma, ao longo das últimas décadas do século XX, novas indagações foram se incorporando à historiografia brasileira que passou a apresentar um número maior de estudos que dedicaram suas análises ao campo da História Social, ressaltando-se uma preocupação pela vida fora das fábricas, pelo cotidiano dos operários e não operários, pela sexualidade feminina, pelos casamentos e famílias (DE DECA, 1987; MATTOSO, 1988; CHALHOUB,1996;). Foi assim que houve a vinculação das questões de gênero às questões étnico-raciais, principalmente no que se refere a temas referentes

à imigração e condição femininas; escravidão, família e cotidiano. (DIAS, 1984; SCHWARCZ, 1993; KARASCH, 2000; SOARES, 2006; FARIAS, 2015).

Nos últimos anos o diálogo entre a História e os Estudos Culturais vem ampliando significativamente os estudos e debates em torno das questões e relações de gênero, contribuindo, portanto, para que as mulheres negras, em suas mais variadas condições de existência, ganhem cada vez mais visibilidade no mundo acadêmico (DAVIS, 2017; XAVIER, 2012).

Em sintonia com esses estudos, tratamos aqui sobre as condições de subalternidade impostas às mulheres negras, tanto na escravidão como no pós-abolição do Atlântico negro, a partir de suas escrivências.

No território da América portuguesa, que recebeu o maior número de escravizados trazidos da África, Maria Firmina dos Reis, descendente de escravizados, constrói uma obra inteira em torno do tema da escravidão – o romance *Úrsula*, com sua primeira edição em 1859 (por essa obra ela hoje é conhecida como a primeira romancista brasileira). Por muito tempo criou-se a falsa visão de um sujeito totalmente sem voz, a qual persiste mais de cento e cinquenta anos depois da escrita e publicação do romance de Maria Firmina dos Reis que apresenta os africanos e afrodescendentes como dotados de intensa humanidade (detentores de sentimentos, memória e alma), logo, muito distantes da visão escravocrata da coisificação e da incapacidade de ação e de intervenção no mundo.

Bem próximo de onde viveu Maria Firmina dos Reis, na capitania que abrangia os territórios dos atuais estados do Maranhão e Piauí, quase um século antes, a escrava Esperança Garcia, alfabetizada pelos jesuítas, escreveu uma carta em 06 de setembro de 1770² ao então governador da capitania do Maranhão, relatando em sua petição os maus-tratos sofridos nas mãos do seu senhor, o

2 Esta data tornou-se o Dia Estadual da Consciência Negra no Estado do Piauí, no Brasil.

capitão Antonio Vieira de Couto, Inspetor de Nazaré, hoje município de Nazaré do Piauí.³

“Eu sou uma escrava de V.S.a administração de Capitão Antonio Vieira de Couto, casada. Desde que o Capitão lá foi administrar, que me tirou da Fazenda dos Algodões, aonde vivia com meu marido, para ser cozinheira de sua casa, onde nela passo tão mal. A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho nem, sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca; em mim não poço explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo, peada, por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confessar a três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Pelo que peço a V.S. pelo amor de Deus e do seu valimento, ponha aos olhos em mim, ordenando ao Procurador que mande para a fazenda aonde ele me tirou para eu viver com meu marido e batizar minha filha. De V.Sa. sua escrava, Esperança Garcia.

Trata-se de um documento raro e de importância singular para a história das mulheres escravizadas no Brasil. A carta de Esperança é uma denúncia a respeito dos abusos sofridos por ela, por seus filhos e por suas parceiras nas mãos do senhor Capitão, que a tirou da fazenda dos Jesuítas, afastando-a do seu marido. É um apelo à correção de uma injustiça, de um excesso cometido pelo senhor em relação à família escravizada.

Na América Inglesa temos o livro de Mary Prince, *The History of Mary Prince*, que foi publicado originalmente em janeiro de 1831. Mary Prince, escravizada nas Bermudas, era filha de escravizados afrodescendentes (pai carpinteiro, pertencente a um construtor de navios) e nasceu em 1788. Foi vendida primeiramente junto com

3 Na carta, de 06 de setembro de 1770, Esperança Garcia relata graves abusos sofridos: espancamentos nela – “um colchão de pancadas” – e em um filho – “uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca”. Ver http://afro.culturadigital.br/wp-content/uploads/2015/10/A-Carta-de-Esperanca-Garcia_DocumentoFINAL.pdf

sua mãe (mucama) para uma família à qual ela criou muita afeição e obedecia às ordens da sinhá “pelo afeto que sentia por ela e não com medo causado pelo poder que a lei dos brancos tinha dado a ela sobre mim”. (PRINCE, 2017, p. 13). Aos 12 anos foi alugada pela primeira vez e depois passou por vários donos de escravos, tendo vivido seus piores anos trabalhando nas salinas da Ilha Turcos. Em 1828, aos 40 anos, foi levada para morar em Londres e lá estabeleceu contato com membros da Sociedade Antiescravista, que ao conhecer sua história, patrocinou a publicação. Em 24 de junho de 1829, apresentou uma petição feita ao Parlamento Britânico (a primeira feita por uma mulher) em que pedia sua liberdade. Sua petição não foi aceita, mas este episódio do agenciamento de Mary em torno de sua liberdade revela a coragem daquela mulher escravizada, que lutou incansavelmente para se livrar do cativeiro a que foi submetida.

A história de Mary Prince escrita na “primeira pessoa”, foi o primeiro relato pessoal de uma mulher negra escravizada, impresso no Reino Unido, e a tornou precursora de outras tantas narrativas de escravizados que proliferaram na época e contribuíram sobremaneira com as lutas abolicionistas do século XIX.

A partir das ações judiciais e das várias tentativas que fez para comprar sua alforria, Mary conseguiu provar os maus tratos que recebeu durante toda a vida em cativeiro, através das “profundas cicatrizes que trazia por todo o corpo”. Nada se sabe, porém, sobre a data e o contexto de sua morte.

Ainda na América inglesa, destaca-se o discurso improvisado de Sojourner Truth, em 1851, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio - EUA. Naquela ocasião, a ex-escravizada, nascida como Isabella Boumfree, estava presente no recinto, quando levantou-se da cadeira e questionou:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando a traves-

sam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? (RIBEIRO, 2017, p. 20).

Foi um grito por existência, marcado pela insatisfação em relação às pautas daquele movimento de mulheres que, embora fosse legítimo, mantinha a invisibilidade das mulheres negras e de suas lutas. A intervenção segura e ousada de Sojourner testemunha uma história que é dela, mas que também é a de tantas outras mulheres negras que, embora tivessem conquistado a liberdade, continuaram vivendo em condições de subalternidade, tanto em relação aos homens brancos, quanto em relação às mulheres brancas e também aos homens negros.

Outra voz representativa da vivência enquanto escravizada e de suas lutas por liberdade, é a autobiografia de Harriet A. Jacobs, intitulada *Incidentes da vida de uma escrava, contados por ela mesma*. Publicada, sob pseudônimo de Linda Brent e por conta própria, o livro é um marco importante da literatura internacional e relata o drama da vida de “uma pobre Mãe Escrava – não para dizer-lhe o que ouvi, mas o que vi e o que sofri”. Nascida escrava em 1813 na Carolina do Norte - EUA, de onde fugiu na década de 1830, Harriet enfrentou a opressão sexual de um senhor que queria fazer dela sua amante; enfrentou ainda a ira da esposa ciumenta do seu senhor e a opressão do pai de seus filhos – o futuro deputado que prometera libertá-los e não cumpriu. Sua narrativa representa a vitoriosa luta por liberdade e a solidariedade da comunidade.

de negra; evidencia a importância de sua avó que a escondeu por sete anos, um irmão fugitivo e defensor da causa abolicionista e os dois filhos mandados para o Norte e salvos da escravidão. Surgia uma nova voz que politizava e publicizava, através da narrativa na primeira pessoa, sua história sexual, seus conflitos, seus temores e suas vitórias, articulando portanto, sua luta pessoal “para afirmar sua condição feminina e projetar um novo tipo de heroína” (JACOBS, 1988, p. 4).

Ao longo dos séculos, os escravizados afro-americanos aprenderam a ler em condições extraordinariamente difíceis, arriscando a vida num processo que, devido às dificuldades, levava às vezes vários anos. Aos noventa anos, Belle Myers Carothers foi entrevistada pelo Federal Writer’s Project [Projeto Federal dos Escritores], uma comissão criada na década de 1930 para registrar, entre outras coisas, as narrativas pessoais de ex-escravos e lembrou que aprendera as letras enquanto cuidava do bebê do dono da fazenda, que brincava com cubos alfabéticos. Quando seu dono descobriu, chutou-a com as botas que calçava. Ainda assim ela perseverou, estudando às escondidas as letras da criança, bem como algumas palavras numa cartilha que achara (MANGUEL, 2004).

Frederick Douglass, que nasceu escravo e se tornou um dos mais eloquentes abolicionistas de seu tempo, além de escrever em vários periódicos políticos, relembra em sua autobiografia: “Ouvir minha dona sempre ler a *Bíblia* em voz alta [...] despertou minha curiosidade em relação a esse mistério da leitura e estimulou em mim o desejo de aprender”. (DOUGLASS, 2012, p. 74)

A integração de uma mulher negra ao mundo literário é de certa forma uma subversão e um paradoxo em toda o Atlântico negro. Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: território contestado*, assinala que o campo literário brasileiro é predominantemente branco (mais de 90%) e masculino (mais de 70%) (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 8). Há, portanto, uma relação tensionada entre essas mulheres e diferentes integrantes da cidade letrada.

Sem dúvida, evidenciar as subjetividades dessas mulheres negras, a partir de suas escrituras, é incursionar também nas experiências transmitidas de pessoa a pessoa, uma vez que tais escrituras estão impregnadas das “histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos”, (BENJAMIM, 1985, p. 198) com os quais, certamente, as autoras devem ter convivido ao longo de suas trajetórias. Logo, para além das práticas sociais vivenciadas, interessa-nos, particularmente, refletir sobre as representações produzidas por tal grupo socialmente subordinado, aquelas “minorias destituídas” pela sociedade dominante, evidenciando os processos de invenção de cotidianos ricos em lutas, resistências e construção de identidades, a partir das conexões entre experiências baseadas na escravidão, no racismo e no colonialismo. (BHABHA, 2000).

À medida que nos debruçamos sobre essas obras, buscamos pensar e repensar os poderes e despoderes das mulheres negras, focalizando narrativas de escravizadas e libertas, que revelam as disputas no campo cultural e explicitam processos de ruptura, a partir dos quais se projeta uma voz (“balbucio”) de sujeitos duplamente subalternizados (“planetas sem boca”), que começam a falar a partir de um novo “corpo”, ativando um intrigante processo de negociação e empoderamento bastante precoce. Ao mesmo tempo, encontramos nesses textos o poder de problematizar estratégias de consagração e reconhecimento, introduzindo fissuras nos cânones acadêmicos e implicando desdobramentos e leituras que só recentemente são sugeridas pela nova onda do feminismo negro. Não temos dúvida de que essa escritura só foi possível como exceção, impondo-se sobre as estruturas de produção de discursos, a partir de experiências vivenciais comuns que se traduzem em experiências diferenciadas da linguagem.

As histórias contadas por elas mesmas, nos revelam os diferentes atores do processo de escravização dos africanos em distintos pontos do Atlântico negro. A incursão no campo das histórias de vida construídas ao amparo de diferentes estratégias (o melodramático, a interpelação direta do leitor, a ficcionalização do vivido,

p. ex.) fortalece o processo de apropriação de um lugar, o universo da escritura para as mulheres negras com a ativação de mecanismos de subjetivação dos corpos e da memória dos horrores da escravidão.

É notável a contribuição que as teorias da representação, assim como conceitos e abordagens da teoria antropológica e da história social contemporâneas, tem possibilitado às pesquisas das ciências humanas. Nesse sentido é que estamos lançando outras luzes sobre as experiências da escravidão e da liberdade, a partir de produções narrativas de mulheres negras que acessaram o mundo do letramento e começaram a falar a partir de um novo “local da cultura”, ativando um intrigante processo de negociação e mediação, na medida em que tornaram-se visíveis e deram visibilidade a outros sujeitos subalternizados.

É imprescindível que as mulheres negras leiam autoras negras e se deixem interpelar por sujeitos que compartilham com elas um mesmo “lugar de fala”, para que possam pensar a realidade social a partir de outras lentes e de outras narrativas que disputam a imaginação pública, outros “pássaros negros” (Maya Angelou) do passado que reivindicaram dignidade e igualdade. Novas luzes se acendem sobre a ampla cena do Atlântico negro na qual se travam disputas entre narrativas de si e do outro, problematizando o lugar da experiência e o processo de assunção de voz dos sujeitos subalternizados, “balbucios” potentes (ACHUGAR, 2006) como ruídos que se tentou silenciar em meio ao fluxo de representações refreadas por um olhar patriarcal e branco, o qual dominaria por um longo período os campos da narrativa do presente bem como a escrita da história.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo, BEVERLEY, John, (Orgs). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima, Pittsburgh: Latinoamericana, 1992. PDF

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Regiane Winarski. Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Rio de Janeiro: Horizonte, Editora da UERJ, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DE DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. *A vida fora das fábricas. Cotidiano operário em São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DOUGLASS, Frederick. *A narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano, escrita por ele mesmo*. Trad. Leonardo Poggia Vidal. S. l.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

DUARTE, Constância Lima, CÔRTEZ, Cristiane, PEREIRA, Maria do Rosário A., orgs. *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FARIAS, Juliana. Barreto. *Mercados Minas: africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890)*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/ Casa Civil/ Arquivo Geral da Cidade do Rio, 2015.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JACOBS, Harriet A. *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*. Trad. Wltensir Dutra. Edição organizada e apresentada por Jean Fagan Yellin. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOBO, Lilia Ferreira. *Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Família e Sociedade na Bahia do Século XIX*. Salvador: Editora Corrupio, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MANZANO, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*. Org., trad. e notas de Alex Castro. São Paulo: Hedra, 2015.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru (SP): EdUSC, 2005.

PRINCE, Mary. *A história de Mary Prince: uma escrava das Ilhas Ocidentais*. Tradução e edição Alexandre Camaru. São Paulo: Livrus, 2017.

REIS, Maria Firmina dos. *Memorial de Maria Firmina dos Reis: prosa completa & poesia*. (Incluem-se as obras Úrsula, *Gupeva*, *A escrava* e *Elvira*. São Paulo: Uirapuru, 2017.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Incluindo o conto "A escrava". 7. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: PUC Minas, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Comentários Roberta Flores Pedroso. Porto Alegre: Leitura XXI, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Prefácio Rafael Balseiro Zin. Porto Alegre: Taverna, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Estabelecimento do texto e introdução de Maria Helena Peleira Toledo Machado. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

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

ROSA, Sonia. *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

SOARES, Cecília. *Mulher negra na Bahia no século XIX*. Salvador: EDUNEB, 2007.

SOUZA, Edinelia Maria Oliveira. *Travessias e tramas: fragmentos da vida de africanos e afro-brasileiros no pós-abolição – Bahia (1888-1930)*. Salvador: EDUNEB, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Trad. Ana Paula Doherty. Barueri, SP: Amarelis, 2016.



MULHERES, LITERATURA E HISTÓRIA: RE-ESCRITA, RE-EXISTÊNCIA

Geovana Quinalha de Oliveira¹

LITERATURA: UMA FORMA DE EXISTÊNCIA

Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão.”
Paulina Chiziane, em “O alegre canto da perdiz”.

Em uma entrevista concedida ao Sarau Eletrônico a escritora moçambicana Paulina Chiziane afirmou que a escrita é uma forma de existência, de irromper e estar no mundo: “Eu preciso de meu espaço, é por isso que eu escrevo. Em primeiro lugar eu escrevo para existir, eu escrevo para mim. Eu existo no mundo e a minha existência repete-se nas outras pessoas. E neste caso é um livro, que depois será lido” (online).

Assim como Paulina Chiziane acredito que a literatura é uma condição de estar no mundo porque reverbera em nós aquilo que nos é próprio: nossas vivências, nossos pertencimentos. Nela podemos revisitar nossos sonhos, nossas histórias, nossas memórias e, por extensão, fazer ecoar nossos gritos de resistência pelo direito de existir em nossas diversas e diferentes formas de ser em

¹ Prof. dra. da UFMS.

contraposição à ideia de um mundo culturalmente marcado pela dominação estrutural do eurocentrismo que reduz a muros ações que deveriam ser pontes dialógicas com a alteridade. Na literatura não há fronteiras, impedimentos ou mesmo um ponto final ou uma verdade. Ela é qualquer coisa cuja bordas são penetráveis porque abarca os muitos “eus” e os muitos “outros”; é uma viagem, uma travessia, uma terceira margem como dizia Guimarães Rosa.

A literatura, portanto, é o lugar que nos possibilita repensar, refutar e propor mundos outros, pois narrar uma história, como afirma Chiziane a partir da epígrafe desse texto, “significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão” (2008, p.12). Nesse sentido, a ficção é um constructo cultural que tira as palavras de um lugar habitual, ordinário e enchê-as de força e tensão lançando-se como vagas-lumes diante da nossa própria escuridão, como propôs (DIDI-HUBERMAN, 2011). Sua potência ficcional engloba, necessariamente, expressões políticas, históricas, linguísticas e econômicas cujas marcas constituem o projeto intelectual de cada autor/a em um espaço de lampejos de vagas-lumes frente a um mundo que habitamos, mas que efetivamente, não nos pertence, pois não abriga nossas singularidades e nossas diferenças positivamente. Em face disso, escreveu Mia Couto:

Temos medo dos que pensam diferente e mais medo ainda daqueles que, são tão diferentes, que achamos que não pensam. Vivemos em estado de guerra com a alteridade que mora dentro e fora de nós. Esse é o defeito original das fronteiras que fabricamos” (online).

A esse respeito, é preciso pensar como afetamos e somos afetados nessa aldeia global a qual habitamos, pois o que se globalizou foi, nas palavras de Mia Couto, “(...) um mundo sem aldeias, um mundo sem lugares. Já havia os sem terras, agora existem os sem aldeias, aldeia no sentido desse pequeno lugar onde nós nos inventamos” (online)”, ao que acrescento, lugar onde nos reinventamos,

re-existimos.

Por esse viés, a literatura é, certamente, nossa ponte para a rebeldia contra uma certa “aldeia global” que nos quer a todos em estado de obediência a um sistema mundo cujo pensamento homogêneo se encerra em si mesmo, um pensamento arbitrariamente construído, enraizado em hierarquias de lugar, raça, gênero e sexualidade.

Ao normatizar, naturalizar e globalizar dicotomias entre sujeitos, a sociedade colonial/patriarcal nos afeta com violência e opressão. Como se sabe, existe um *império* político, econômico, cultural e social que mantém a desigualdade de gênero, silencia as diferentes formas de expressão da sexualidade e, por extensão, mata os corpos excêntricos, dissidentes, a exemplo da comunidade LGBTQI+ e das mulheres (mulheres negras, brancas, indígenas, pobres, ricas, mulheres trans, mulheres lésbicas, mulheres deficientes, mulheres do campo, mulheres da cidade, mulheres cristãs, mulçumanas, ateias, mulheres do norte e do sul...).

A afirmativa de que existir na literatura é, efetivamente, existir no mundo, nos abre caminhos outros, a exemplo da ideia de pensar a ficção no sentido de re-existência a partir da autoria e das representatividades femininas em suas particularidades. No célebre texto “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”, Adrienne Rich (2017) propõe despertar, por meio do que ela denomina de re-visão, os sonâmbulos da história, ou, melhor, dito, as sonâmbulas da literatura. Para Rich, a literatura é um indício de como vivemos, como temos vivido, como nós mulheres temos sido levadas a nos imaginar e, sobretudo, como nossa linguagem tem nos aprisionado ou libertado (2017, p. 67). Nesse sentido, queremos deslocar nosso olhar para narrativa de *Cunhataí: um romance da Guerra do Paraguai* (2003), da autora brasileira Maria Filomena Bouissou Lepecki como um projeto de re-existência porque re-escreve uma das batalhas da Guerra do Paraguai conhecida como “A retirada da laguna” a partir da ótica da protagonista Micaela e da representação de diversas mulheres nesse espaço eminentemente masculino. Por intermédio de estreitas rela-

ções entre o ético, o estético e o político quer seja em seu contexto espacial (da fronteira entre Brasil/Paraguai), temporal (entre passado e presente) ou corporal (das personagens), o romance revê o passado para além das lentes cristalizadas, evoca vozes silenciadas, toca em assuntos e eventos marginalizados e abre caminhos para o debate em torno da descolonização de paradigmas hierárquicos em relação a classe/raça/lugar/gênero.

UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE *CUNHATAÍ: UM ROMANCE DA GUERRA DO PARAGUAI*

Se ao reivindicar espaço e autoria sobre suas próprias histórias, as produções das mulheres atribuem novos sentidos às experiências e peculiaridades de cada localização (pública e privada) de múltiplas identidades, certamente, ao recontar algumas das histórias da Guerra do Paraguai através de suas personagens e de suas escrevivências, a escritura de Maria Filomena Lepecki em *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*, gera instabilidades epistemológicas que marcam diferenças de posicionamento. Conforme consta na “orelha” do livro, Maria Filomena nasceu no Mato Grosso e é tataraneta de um médico militar cujo trabalho se destacou pelo desenvolvimento de uma vacina contra a varíola no período em que Cuiabá esteve isolada pelos paraguaios. Em 1999, participou de uma expedição militar que refez, a pé, 224 km percorridos pelas tropas brasileiras no século XIX, entre a fazenda da Laguna, no Paraguai, até Nioaque (MS), com a intenção de recolher materiais para a feitura de seu primeiro livro, ganhador o prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura. Na contracapa do romance (2003), Beatriz Resende e Tânia Franco Carvalhal afirmam, respectivamente: “*Cunhataí* atualiza as características da novela fundacional na voz de uma narradora feminina. Um romancão, no melhor sentido da palavra”; “[...] fundado na história, é um romance cuja tônica recaí sobre a exploração das relações humanas em uma narrativa consistente e bem realizada”.

A narrativa de *Cunhataí* inicia-se com a publicação de um artigo da personagem Coralina S.C. Fernandes para o jornal Gazeta Pantaneira sobre a batalha da Retirada da Laguna, um dos episódios da Guerra do Paraguai:

Na manhã de sol fervente, as únicas sombras eram projetadas pelo vôo sinistro dos urubus. Onze horas e tudo em volta parecia calmo. Calmo demais. O guia farejou perigo. Seu cavalo resfolegou, inquieto, mas não houve tempo para alertar o coronel. [...] A cavalaria paraguaia posicionou-se à frente e nos flancos, empurrando os brasileiros para o centro descampado – comprimindo-os – como um braço gigantesco de tamanduá. [...] Muitas mulheres esconderam-se embaixo dos carroções. Uma delas, mesmo assustada, dispôs-se a enfrentar a balbúrdia da praça de guerra, expondo-se ao perigo e rasgando as próprias roupas para estancar o sangue dos feridos que surgiam por todo o lado. [...] Tudo parecia mover-se em câmera lenta. Percebeu que a cavalaria escarlata, dividida em duas colunas, avançava pelas laterais para uma investida por ali. Para enfrentá-los havia uma dúzia de soldados combalidos e as mulheres. Seria um massacre! Invocou a proteção de Deus e de todos os anjos que haviam esquecido daquele descampado nos confins do país.

Era tarde!

Anos depois, este episódio ficou conhecido como a batalha do “Nhandepá” – “Anhan de Apá” – porque o diabo foi no Apa (LEPECKI, 2003. p.11,12).

Ao ler essa reportagem na manhã de um domingo, na fazenda Boqueirão, a viúva Rosália reconhece a assinatura da antiga amiga de faculdade, responsável por apresentar-lhe ao fazendeiro Inácio com quem foi casada por vinte e cinco anos. Movida pela curiosidade em conhecer o novo ofício de Coralina e compreender o combate bélico descrito no periódico, a personagem decide sair de seu isolamento e visitar a amiga escritora na fazenda São Miguel: “Li o artigo e fiquei curiosa. Mais ainda quando vi o nome da autora. [...] A velha amiga que me trouxe para este deserto. Um lugar onde nada

acontece” (LEPECKI, 2003, p.13). É a partir desse encontro entre as amigas da juventude que a guerra do Paraguai passa a ser re-contada, e um segundo plano narrativo é inserido no livro, tal qual uma história dentro de outra história. Durante quase uma semana Coralina narra à amiga o romance entre a brasileira Micaela, uma sinhazinha que se junta às tropas brasileira rumo ao Mato Grosso trajada de roupas masculinas, “[...] mesmo daquele jeito, desprovida de adornos, de cabelos curtos e desalinhados, executando gestos masculinos, ainda tinha seus encantos”, (LEPECKI, 2003, p. 268) e o espião paraguaio Ângelo, infiltrado no Brasil por ordens de Francisco Solano López. Ao longo de suas quatrocentas e seis páginas, primeiro e segundo planos se alternam, porém, a maior parte do romance se dedica a re-contar, por intermédio de um foco narrativo onisciente, as vivências bélicas com destaque à participação de mulheres e de outros sujeitos excêntricos no território que hoje corresponde à fronteira entre Brasil (Mato Grosso do Sul) / Paraguai, mesma região em que a narradora e a interlocutora vivem em suas fazendas.

Trata-se, desse modo, de uma literatura que se propõe a questionar a história oficial e inserir narrativas apagadas e esquecidas, como a participação das mulheres em Guerras. Se Rememorar é uma forma de se reconstituir, acreditamos que Maria Filomena possibilita, através do seu romance, uma nova história, isto porque a literatura, assim como outros relatos culturais – o cinema, a dança, os monumentos, o teatro, a música – são veículos pelos quais as memórias de diferentes comunidades, povos, nações são construídas, evidenciadas e resgatas. À medida que os artefatos artísticos são vistos enquanto território pelos quais sujeitos se reconhecem e se põem diante do mundo promovendo o esparsamento de diferentes maneiras de selecionar e inferir nas relações sociais, culturais e políticas, a memória passa a exercer, entre outras funções, a de recuperar e fazer permanecer vivos os momentos e informações vivenciados por diferentes indivíduos ao longo dos tempos. No entanto, frente à impossibilidade de narrar a “realidade” em termos positivistas, a memória apresenta-se – por inclusões e exclusões –

enquanto um, dentre os diversos relatos possíveis do passado, além de recuperar o que foi perdido em decorrência dos abusos e das violências do poder. Por isso mesmo Milan Kundera nos advertiu: “Quando se quer liquidar os povos, [...] se começa a lhes roubar a memória” (*Apud* PÊCHEUX, 1969, p. 60). Daí uma possível justificativa para que determinados grupos sociais estejam ausentes ou constituam minoria percentuais nos textos da literatura, como constatou as pesquisas de mapeamento de Regina Dalcastagnè (2012) cujos dados verificaram exclusões em termos de sexualidade, gênero, classe e raça, ou seja, de tudo aquilo que não segue a linearidade homem-branco-heterossexual-classe média. Este fato constata que a literatura, enquanto artefato humano, participa de jogos de forças e, por isso mesmo, indica o caráter excludente da sociedade (2012, p. 148, 149).

Cunhataí pode ser pensado como um relato cultural que revisita, relê e reescreve o passado a contrapelo, não apenas como mote para sua narratividade, mas enquanto discurso crítico cujas linhas redimensionam sua significação “[...] em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas” (SARLO, 2007, p. 14) porque o pretérito se faz a partir das intenções e modos atuais em percebê-lo, simbolizá-lo e construí-lo. O romance põe em primeiro plano aquilo que a história ocultou: o invisível exército de mulheres na Guerra do Paraguai. Elas atuaram como cozinheiras, costureiras, curandeiras, prostitutas, vendedoras, abasteciam e carregavam armamento. Algumas delas participaram no confronto direto, como Jovita Alves Feitosa, que atuou no posto de segundo-sargento.

No ataque ao Forte Coimbra em 1864, de acordo com Mileide Castilho e José de Souza (2009, p.18), setenta mulheres, sob a liderança de Dona Ludovina, esposas dos militares e civis, manufaturaram, com o auxílio de buchas fabricadas inclusive com suas próprias roupas e pela adaptação de projéteis de maior calibre, 3500 balas de fuzil, munição consumida em dois dias de combate. Ademais, proveram alimentação e assumiram a função de abastecer as posições, a fim de manter o maior número possível de soldados nas muralhas.

Desse modo, os artefatos artísticos cuja temática gravita em torno das memórias dos sujeitos marginalizados, a exemplo de *Cunhataí*, é uma forma de dizer a humanidade do presente e do futuro os fatos relegados do passado, mas, sobretudo, de observar o “papel que el pasado debe desempeñar en el presente” (TODOROV, 2000, p.18).

MICAELA, ANA PRETA E A GUERRA REVISITADA

À primeira vista, Micaela parte de Campinas e se infiltra com facilidade nas tropas guerrilheiras em razão de esconder sua identidade feminina através de roupagens masculinas, ela “[...] trocou o vestido de rendas amarelo-claro por uma roupa rústica de tropeiro, prendeu bem os cabelos num coque apertado no alto da cabeça, enfiou as botas longas e o chapéu. Parecia um rapazote!” (LEPECKI, 2003, p. 74, 75). Contudo, o disfarce não durou muito tempo, já nos primeiros dias, movida pelo amor ao soldado com o qual acabara de casar-se, Micaela encontra Ângelo e revela todo o seu plano. Desconhecendo a verdadeira identidade do marido – espião paraguaio -, a sinhazinha – como era chamada – concebe a guerra de maneira romantizada e resiste a todas as tentativas do marido em fazê-la retornar à cidade: “[...] vim por impulso romântico e não me arrependo” (LEPECKI, 2003, p. 150). A paixão entre ambos poderia ser facilmente considerada enquanto força motriz do romance, porém, ao passar das primeiras páginas logo o/a leitor/a vai percebê-la em outras direções, a exemplo do lugar no qual a protagonista irá ocupar na narrativa: o de curandeira, parteira e benzedeira durante a batalha, ofícios ensinados por sua madrinha.

Viúva e sem filhos, a madrinha, único nominativo dado à personagem, vivia afastada da cidade de Campinas, no “distante Taqueal” (LEPECKI, 2003, p. 46). Em seus últimos encontros, a afilhada Micaela “[...] tentou evocar o nome de batismo da madrinha e não conseguiu. Deu-se conta de que ninguém se referia a ela pelo nome:

Para sua família, era a madrinha; para o povo, era a parteira; para muitos, era a bruxa, a curandeira, a feiticeira” (LEPECKI, 2003, p. 46). Porém, a relação de amizade com a mãe de Micaela, dona Glorinha, casada com o coronel Agostino Ferreira Lima, dava à madrinha certo grau de respeito junto à sociedade. Em sua retirada casa, a madrinha cultivava diferentes ervas, tornando-se “uma espécie de boticária do sertão” (LEPECKI, 2003, p. 47). A personagem madrinha é uma mulher alfabetizada cuja função de parteira propiciava alguns bons relacionamentos com a população de Campinas e do meio rural. Suas experiências com as ervas eram anotadas em um caderno denominado por ela de “O COMPÊNDIDO GERAL DE ERVAS E SUAS EXPLICAÇÕES, ou HERBARIRUM VITAE, como preferia, já que tudo em latim parecia mais pomposo e científico” (LEPECKI, 2003, p. 47). O penúltimo e marcante encontro com a afilhada ocorreu na casa do Taquaral e durou uma semana. No transcorrer deste período, a curandeira lhe revelou algumas premonições, ensinou-lhe a manipular diferentes ervas e a levou como auxiliar/aprendiz em dois partos:

-Notaste, afilhada, que a moita de arruda fica afastada das outras?

-Sim, por quê?

-É planta poderosa, símbolo das parteiras. Para lidar com ela é preciso experiência...

-Como assim?

-Tem de ser colhida no tempo certo para atingir o efeito que se deseja. Além disso, o melhor é plantá-la isolada [...]

-Por quê?

E tem que haver um por quê? Pode chamar de química, de energia, de magia [...], e, de preferência, possuir o Dom (LEPECKI, 2003, p. 48).

Micaela aprendeu “[...] sobre as propriedades calmantes da camomila, da erva-doce, da cidreira, do maracujá e da flor de laranjeira. Sobre a ação lítica do chá de quebra-pedra e sobre os efeitos do boldo

e da carqueja. Conheceu o poder cicatrizante da babosa, anti-inflamatório do louro [...]”. (LEPECKI, 2003, p. 53) Entretanto, o dia mais significativo “[...] foi o da aula de cura induzida pela força do pensamento, da querença e da oração [...]. Neste dia, Micaela, precocemente, penetrou nos mistérios da benzeção” (LEPECKI, 2003, p. 54).

A narradora de *Cunhataí* caracteriza as práticas da madrinha/curandeira/feiticeira/bruxa em razão dos contatos com o mundo da fé, do sobrenatural, ao mesmo tempo em que apresenta justificativas racionais e científicas: “- Há de ter o espírito científico [...]. É espantoso o que o conhecimento pode fazer [...]. Não há limites para o saber [...]. A curandeira tinha os seus enigmas e acreditava que ela voltaria ali mais cedo do que esperava. [...] - É bom que existam pequenos mistérios para apimentar a vida” (LEPECKI, 2003, p. 56, 57). A narrativa oscila quando da caracterização da madrinha, ora feiticeira, ora uma mulher sábia, ora rezadeira. O fato é que a cura por meio das ervas lhe proporcionava destaque e emancipação, exatamente o contrário dos interesses da sociedade patriarcal do século XIX. A madrinha tinha consciência do valor de suas rezas, da relevância de sua prática como parteira e do poder de suas plantações, de modo que o que se vê é uma mulher que busca o empoderamento, apesar dos preconceitos e das desconfianças de muitos/as, como se vê em suas falas dirigidas à afilhada “- [...] Deves aprender tudo que puderes. Todo conhecimento é útil e pode a vir a ser uma arma poderosa” (LEPECKI, 2003, p. 52). Ao passar estas instruções à menina, a madrinha é a voz que luta por manter uma cultura local, por criar formas de libertação das normas impostas às mulheres colonizadas, o que significa desligar-se dos modelos de conhecimento produzidos pelo eurocentrismo e valorar a cultura autóctone:

- O que mais há por esta terra são ervas para conhecer, minha querida. À nossa volta e esperando por nós está a maior botica do mundo: a natureza! [...] Há que armar de pertinácia para testar e paciência para registrar. Se não para os nossos, para os outros depois de nós. Tenho certeza de que, só no

Brasil, podemos preencher muitos e muitos livros como este (LEPECKI, 2003, p. 56).

As premonições, o contato com a natureza, a manipulação de ervas, a linguagem, enfim, o caminho cultural contrário à hegemonia em termos de representatividade e reflexão são, ao meu ver práticas descoloniais presentes no projeto da autora. Seu livro interfere, de algum modo, nos padrões homogêneos da literatura, constituindo, assim, escrituras da diferença.

Durante toda a marcha, Micaela examinava as ervas locais anotando suas utilidades cuidadosamente no Compêndio, porém, “a mania de procurar ervas e de seguir na coluna por último a tinham isolado até então”, provocando certos receios de aceitação: “teriam medo dela também?” (LEPECKI, 2003, p. 56), os poucos as preocupações da sinhazinha diminuíram, pois, o contexto da Guerra acabou por inverter a negatividade historicamente construída na imagem da mulher-curandeira. A falta de médicos e a grande demanda de doentes na coluna militar contribuíram para que ela e seus chás fossem solicitados “andei receitando ervas a uns e outros. Chás aqui, emplastos ali, unguentos acolá. Até algumas simpatias” (LEPECKI, 2003, p. 181). Aqui gostaria de fazer algumas ressalvas quanto a análise da figura de Micaela. Apesar de pertencer a uma sociedade patriarcal, o fato da protagonista ser branca, de classe média, alfabetizada e casada com um tenente engenheiro imprime-lhe certo respeito nas tropas, especialmente por se tratar do cenário oitocentista do Brasil.

Durante a marcha, Micaela conhece Ana preta, mais conhecida por Ana mamuda. Recém alforriada, Ana segue com a coluna militar brasileira na companhia do marido Tião. Juntos, idealizaram uma vida melhor através das recompensas prometidas pelo governo brasileiro e de uma liberdade, no mínimo, questionável: “[...] – Ganhei furria p’rá sigui cum meu Tião p’rá guerra. Aqui nós semo muitos. Já viu quantos tem de cô? Tudo furriado, que nem eu. Livre! Vamos luta. Os homi ganharam inté bota...”. (LEPECKI, 2003,

p. 142). Durante as batalhas, Ana perde o marido, mas, sem outra opção, segue com as tropas.

A partir de então, ao meu ver, a narrativa segue um caminho irrefutável em relação à estrutura de algumas personagens porque traça (reproduz?) diferenças (estereótipos?) em relação à Micaela e Ana mamuda, como se vê no diálogo entre elas:

- É uma delas agora?
- Não, de jeito manera! Num cobro nada não...Nem moeda, nem favô! Só deito c'eles p'ra modi tê alguma serventia...
- Como? Não entendo.
- Ara, sinhá, si eles tem precisão... (LEPECKI, 2003, p. 143).

Percebe-se claramente a construção de diferentes mundos e visões de mundo – linguísticas, culturais, sociais – entre Ana e Micaela. No interior desses conflitos encontram-se diferenças entre ambas as mulheres que o sistema colonial/moderno criou pressupondo que a mulher escrava negra não possa usar a língua culta e seja passiva e irracional em relação a seu corpo. Se, de um lado, o livro parece reproduzir gratuitamente o preconceito a uma certa visão estereotipada da mulher negra, por outro, sugere que o fato mesmo de trazer estas diferenças é uma estratégia narrativa para pôr em evidência como as estruturais escravistas, patriarcais estão intrinsecamente relacionadas à raça e gênero e o quanto ainda temos a combater. Como afirma o próprio romance, “[...] a fala refinada de Micaela, a postura, as botas longas de couro, os diálogos em francês com o tenente Taunay, evidenciam o abismo social que havia ali” (LEPECKI, 2003, p. 143). Aqui gostaria de acrescentar que o abismo não é apenas social, mas racial. Este abismo, contudo, experiencializou a aproximação no abuso sobre o corpo da mulher, como se vê na cena que descreve a violência sexual sofrida por Micaela:

Andou uns dez passos por uma trilha até uma sombra. De repente, um homem a bloquear-lhe o caminho. [...] ela esguei-

rou-se para o lado e tentou passar novamente. O homem não deixou. [...] com a outra mão segurou-a também pela cintura, encostando os corpos [...] surpreendida, Micaela tentava soltar-se a chutes, pontapés, unhas. Enfim, uma mordida. [...] – Quem pensa que é? A imperatriz? [...] – Trevida, já tá dando trabalho por demais! Deu-lhe um safanão no queixo que a deixou zonga de dor. – Si num vai por bem vai por mal – derubou-a no chão. [...]. Ela ficou sem voz. Não conseguia mais gritar, nem reagir. [...]. Antes de ir embora ainda disse: – Divia di fazê por dinheiro. Pertadinha ansim, ia ficar rica...Era uma delas agora. Tão desgraçada quanto as outras. Tinha chegado até lá. Depois de algum tempo, tentou arrastar-se até a beira do rio. [...]. Água. Nunca precisou tanto de água. Com gestos lentos jogava a água do rio por todo o corpo. Sujeira difícil de limpar. E chorou (LEPECKI, 2003, p. 238, 239).

Oprimida e inferiorizada em relação ao seu corpo, Micaela carrega seu drama em segredo, continua a atuar como curandeira das tropas e a se encontrar com o marido nos raros momentos de descanso da coluna militar. Aos poucos vai demonstrando uma força interna desconhecida por ela mesma ao protagonizar outras tristes cenas: Ângelo supostamente morre ainda a caminho de Mato Grosso ao ser esmagado por uma cobra sucuri gigante. A marcha continua até a concreta luta final, quando a sinhazinha descobre que o marido simulou sua própria morte e fugiu para integrar o exército paraguaio. No campo da batalha final, Ângelo, ironicamente, reaparece e salva a amada colocando-se frente a um disparo de um soldado paraguaio. Os segundos de alegria ao ver o marido cedem lugar à decepção quando conhece sua verdadeira identidade, porém, ela ainda admite a coragem e o patriotismo (ainda que questionável por alguns/algumas leitores/as) de Ângelo. Com a grande quantidade de feridos no campo, as ervas de Micaela foram imprescindíveis dia e noite, de modo que a mulher não demonstrou sua tristeza na segunda viuvez. Como tantas outras mulheres, decide continuar na guerra atendendo aos feridos e carregando as munições das armas dos soldados.

As experiências de cada personagem e o contexto histórico de cada uma devem, necessariamente, ser considerados no que tange às opressões sofridas. Contudo, se de um lado, a localização de cada personagem produz experiências diferentes do colonialismo de gênero, de outro, suscitam alguns encontros que se filiam e despertam em nós a urgência de discursos contra toda e qualquer opressão. Micaela e Ana se deslocaram de suas próprias fronteiras e encontraram na amizade suas próprias vozes no espaço fronteiriço.

A condição de curandeira das tropas, alfabetizada, branca e de classe média oferece à Micaela algum prestígio em relação à Ana Preta e às demais mulheres que seguiam as tropas (prostitutas, cozinheiras, costureiras, auxiliares de médicos). Se de um lado, detecta-se, a opressão do patriarcalismo direcionada às mulheres nesse contexto, por outro, há outras fronteiras que as segregam em relação às outras aprofundando os preconceitos, as disparidades no que tange à raça e classe. Ao que parece, o livro, por meio de suas personagens, busca descrever este quadro de conflitos como forma de pôr em debate “[...] o que se tornou eclipsado pelo sistema de poder global, capitalista, moderno colonial” (LUGONES, 2016, p. 945).

Por isso mesmo, devemos nos deslocar, epistemologicamente, para as vozes, as cosmologias e experiências das produções femininas com vistas à um novo tempo, a um “entretanto” do qual fala Hélène Cixous (2017), para que possamos escrever uma história outra, atravessada por infinitas narrativas como são infinitas as experiências humanas considerando as peculiaridades das que aqui já estiveram, das que estão e ainda estão por vir, sejam ao sul, ao norte, leste ou oeste, seja de qual raça, cor ou corpo for. Nosso argumento é que devemos ler os textos escritos pelas mulheres interpretando suas indagações, seus espaços, suas particularidades, suas escrevivências e, algumas vezes, seus silêncios.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina editora; Fale (UFMG), 2005.

CASTILHO, Mileide Ferreira de; SOUZA, José Antonio de. *Guerra entre irmãs: personagens histórico-poéticos de um conflito e a formação de MS*. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – ENIC. *Anais...* VII Encontro De Iniciação Científica – ENIC, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – PROPP, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, n. 1, p. 18, 2009. Disponível em: <<https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/view/1130>>.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COUTO, Mia. *Repensando o pensamento*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU>

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte; Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. *Cunhataí: Um romance da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Talento, 2013.

LUGONES, María. “Rumo a um feminismo descolonial”. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. Revisão de Claudia de Lima Costa. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1969, p. 60.

PENA, F. Memórias e tempos. In: _____. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p. 22.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade, poder, globalização e democracia”. Tradução de DinaLida Kinoshita. *Novos Rumos*. Marília, Ano 17, nº 37, 2002.

QUIVE, Eduardo. *Paulina Chiziane: o símbolo feminino na literatura moçambicana*. (Entrevista) Disponível em https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=1

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; et al. *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL / Ed. UFSC, 2017.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo / Belo Horizonte: Cia. das Letras / UFMG, 2007, p. 14.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". In: MENESES, Maria Paula. SANTOS, Boaventura de Sousa (Orgs). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SEIXAS, Jacy. "Comemorar entre memória e esquecimentos: reflexões sobre a memória história". *História: Questões & Debates*, Curitiba, Ed. Da UFPR, ano 17, n. 32, p. 77, jan.-jun. 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000, p. 18.



INFERTILIDADE MASCULINA GERAL: A DENÚNCIA E A PUNIÇÃO DE GREMIANA EM *A LOUCA DE SERRANO* (1998), DE DINA SALÚSTIO

Denise Rocha¹

INTRODUÇÃO

Não acreditavam que alguém cometesse o crime de lhes tirar a água e a terra que eram deles. Se noutras bandas tinham fechado rios, levantado pontes, desviado nascentes, seria porque elas carregavam a morte, mas a deles não. Apenas uma vez, tempos atrás, tinham levado um corpo, e por isso, porque ele albergava a alma selvagem de um bicho feito mulher. Benziam-se quando pensavam em Gremiana, que para tranqüilidades das suas consciências tinham rebaptizado como se de um bicho se tratasse. Não houve crime, apenas um animal foi morto por ter tentado invadir as suas vidas, ameaçado a sua paz. (SALÚSTIO, 2001, p. 57)

O episódio de barbárie masculina, praticado contra a jovem Gremiana para a preservação da honra masculina, que era lembrado na época da construção de uma barragem, está inserido em *A Louca de Serrano* (1998), de Dina Salústio,² o primeiro romance

1 Prof. Dra. em estágio pós-doutoral pela Universidade Federal do Ceará.

2 A Professora, Jornalista, Assistente Social, Poetisa e Escritora Dina Salústio, pseudônimo de Bernardina Oliveira Salústio, nasceu no ano de 1941, em Santo Antônio, Cabo Verde.

feminino publicado no arquipélago cabo-verdiano.³ Ele é dedicado “Para Júlia, uma mulher louca que me amou mal eu tinha vivido, essa loucura de não poder esquecê-la”.⁴ (SALÚSTIO, 2001, p. 7). Nessa narrativa, estruturada em 24 capítulos, são evocadas as memórias de Filipa sobre seu nascimento e primeira infância em Ser-rano e a respeito de sua vida na capital.

Resumidamente, a obra tem o seguinte enredo: A mãe de Filipa, Genovena/Fernanda, que tinha perdido a memória, depois de um acidente aéreo, apareceu gestante na aldeia e foi encontrada ferida por Jerônimo, que apesar de saber de sua infertilidade, foi reconhecido como legítimo pai. Assim, falsamente, ele jactava-se de ter podido conceber a menina. Dessa forma, enganava sua esposa Maninha que sonhava em gerar uma criança. A genitora de Filipa fugiu do local depois de ter dado à luz à menina que fora criada com desvelo pelo alegado pai e com indiferença pela esposa dele. Genoveva seguiu para a cidade onde conheceu o fotógrafo Sílvio Luxemburg e tornou-se sua musa, sendo reconhecida pela mãe dela que visitava uma exposição. Ainda com problemas de memória, casou-se com ele e teve um filho. Felipa, aos 7 anos, ao ser levada por Jerônimo a um padre, portava uma correntinha de sua mãe, cuja medalha estava inscrita com o sobrenome San Martin e, baseado no objeto, foi possível identificar sua origem na rica e conhecida família da capital. A menina foi rejeitada pela avó, por ser mestiça, filha de Roberto. Ela “acusava o desportista, de pobre, negro e ignorante” (SALÚSTIO, 2001, p. 46), mas que era amado por sua filha Genoveva, na época em que tinha 14 anos. Colocada para guarda em famílias, que recebiam uma enorme gratificação do advogado-tutor,

3 Dina Salústio comenta sobre o sentimento patriótico insular: “eu não acho que sejamos diferentes, acho que todas as outras gentes têm os mesmos lados. Não tenho tido necessidade de afirmar-me como caboverdiana.[...] As nacionalidades são defesas que nos afastam das outras pessoas. (SALÚSTIO *apud* GOMES, 1994, p. 4)

4 A autora, em entrevista concedida a Genivaldo Rodrigues Sobrinho, na residência dela em Praia, no dia 19 de outubro de 2009, explicou que: “Júlia é, foi uma mulher louca, quer dizer, Júlia acompanhou um bocado da minha infância durante uns 3 anos, meus primeiros 3 anos. (SALÚSTIO *apud* BRAGA, 2014, p. 214).

a pequena passou por inúmeros lares até ir aos cuidados da família Ramos que tinham uma pensão, cujos negócios foram ampliados por Filipa que fez curso de hotelaria e gastronomia e se casou com um colega de turma. Na ocasião de reminiscências sobre sua caminhada pessoal e profissional, ela, separada com uma filha, preparava um peru para a ceia de Natal de 1994.

A aldeia Serrano revelava uma dimensão fantástica, por estar:

[...] imersa num mundo povoado de seres de estranhos costumes aos quais não estavam alheios denunciados pactos com os subterrâneos da terra e das águas, habitados por animais que nunca se mexiam e pedras com miolo mole que em determinados períodos se tornavam caprichosos e ditavam as regras que conduziavam os destinos de quem por ali nas noites passava. (SALÚSTIO, 2001, p. 14).

No primeiro capítulo do romance, que tem a função de prólogo, o narrador acentua a esfera sobrenatural de Serrano, ao apresentar a trajetória de duas protagonistas, de um lado, a parteira e curandeira, que era detentora de conhecimentos sobre ervas e iniciadora dos moços na vida sexual. Ela residia na Casa da Luz, que tinha uma porta mágica. E, de outro, a louca, que conversava com a natureza e fazia profecias:

Encontram-se aqui, sem dúvida, pedaços da vida da mulher que baptizou Serrano [a parteira], conhecedora de todos os segredos do vale, origem desta breve narração, chegados ao nosso conhecimento através de processos que juramentos obrigam a calar; uma jovem que não encontrou homem, mulher, bandido ou animal que fosse, que a tivesse chamado filha, que a tivesse feito mulher e por isso, para se vingar amaldiçoava as criaturas do lugar que, por cumplicidade, tinham torcido o seu destino e a conheciam por Louca de Serrano. Ciclicamente, aparecia no povoado por artes desconhecidas, para desaparecer do mundo visível dos vivos quando completava os trinta e três anos e já tivesse visto tudo o que tinha

para ver, e ouvido tudo o que queria ouvir. Depois voltava a aparecer, filha de gente nenhuma, de lugar e tempos nenhuns, criança, mulher. (SALÚSTIO, 2001, p. 26)

No artigo *Das margens e dos centros: uma leitura d'A Louca de Serrano* de Dina Salústio, Maria Tavares acentua que:

O trabalho desenvolvido por Dina Salústio em *A Louca de Serrano* é, indubitavelmente, revisionista. Através da analogia, a autora promove a análise de características históricas, geográficas e culturais que se cruzam para criar a conceção de Cabo Verde como nação. Primeiramente, abre uma janela que lança um olhar sobre o arquipélago como uma “comunidade imaginada”, de modo a possibilitar um melhor entendimento da sua construção. Depois, através de uma seleção e tratamento de temas nos quais as construções de gênero, raça e classe se interligam. Salústio conduz o leitor a uma reflexão sobre as continuidades coloniais num cenário pós-independente, no qual estruturas de discriminação social são mantidas na base do imaginário nacional. Por fim, pela proposta de ações e comportamentos que divergem do discurso nacional estabelecido, não só o questiona como também alarga os horizontes da representação nacional. Tal como a Louca que lhe dá nome, a obra comprova o potencial da subversão como espaço de resistência e de criatividade. (TAVARES, 1998, p. 97)

A autora Maria Tavares enfatiza que Dina Salústio identifica em sua narrativa Cabo Verde, como “nação”, em um cenário de pós-independência. No entanto, não é possível verificar elementos na obra que amparem tal assertiva, nem no aspecto geográfico e nem no histórico. O próprio narrador informa sobre a universalidade da temática abordada: “Esta é, sem dúvida, a lembrança de um tempo sem nome e sem história, como muitas que envolvem mulheres e homens em todas as épocas e lugares e asfixiam de tanto encanto, ou geralmente, de tanta impiedade” (SALÚSTIO, 2001, p. 26).

O objetivo do artigo é analisar em *A Louca de Serrano*, o papel de Gremiana, seu brado desafiador que ameaçava desestabilizar a solidariedade e a coesão social, e sua condenação no tribunal do crime (“assembleia do povo”), organizado pelos homens de Serrano, segundo as concepções de Durkheim.

INTEGRAÇÃO SOCIAL, DESVIO DE CONDUTA E SANÇÃO (DURKHEIM)

Na obra *A divisão do trabalho social* (1893), Émile Durkheim (1858-1917) caracteriza como um dos princípios básicos da integração social, a “consciência coletiva”, que exerce o princípio de integração social, além de manter as pessoas unidas pela semelhança de sentimentos e de crenças, pela preservação de costumes, e pela realização de atividades semelhantes, entre outros aspectos.⁵

Para Durkheim, nessas comunidades:

[...] a pena consiste numa reacção passional. Este carácter é tanto mais aparente quanto menos cultas são as sociedades. Com efeito, os povos primitivos punem por punir, fazem sofrer o culpado unicamente para o fazer sofrer e sem esperar para si próprios nenhuma vantagem do sofrimento que lhe impõem. O que prova isto é que não procuram nem castigar

5 Para o sociólogo, a integração da comunidade será tanto maior, quanto mais houver a identificação entre a consciência individual e a coletiva, que é uma das características das sociedades baseadas na solidariedade mecânica ou por similitudes. Este tipo de vínculo social é o princípio norteador das sociedades classificadas como primitivas, como as tribais, nas quais ocorre uma intensa homogeneidade econômica e cultural entre os próprios indivíduos, às famílias e clãs.

Em caso de desvio de conduta, que difere do tipo coletivo, ocorre um enfraquecimento da solidariedade e da coesão social. O crime é um ato proibido pela consciência coletiva de certa sociedade, e a justiça repressiva penal é exercida nas sociedades primitivas pela “assembleia do povo”. A sanção tem como função, satisfazer a consciência coletiva, que foi abalada e ferida por um ato transgressor, cometido por um de seus membros, e exige reparação ao sentimento lesado da comunidade. A punição não tem o objetivo de amedrontar e assustar pessoas. (DURKHEIM, s. d., p. 104)

com justiça, nem castigar utilmente, mas somente castigar.
(DURKHEIM, s. d., p. 104)

A personagem Gremiana, ao denunciar a farsa da virilidade e capacidade reprodutiva dos homens da aldeia, toca na esfera mais profunda da masculinidade, a da capacidade de gerar filhos. E, por tal atitude desestabilizadora da tradicional comunidade, vai cair nas garras da “justiça repressiva penal”, na qual mulheres transgressoras são severamente punidas.

SER MULHER EM CABO VERDE

A escritora Dina Salústio, em entrevista concedida à Simone Caputo Gomes, realizada em Praia, no mês de novembro de 1994, ressaltou em sua escrita:

[...] a necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vida que passam por mim [...] é cá um encontro que é verdade, um momento só [...] para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres caboverdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acenderem o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher. (SALÚSTIO *apud* GOMES, 1994, p. 3)

A luta pelos direitos das mulheres caboverdianas foi impulsionada pelo movimento de libertação do jugo português, em 1975,⁶ segundo Eunice Monteiro na obra *Mulheres, democracia e desafios*

6 No dia 5 de julho de 1975 foi proclamada a independência de Cabo Verde, depois de quase 500 anos de colonização portuguesa. (Chegada de Diogo Gomes, em 1460). O ato político foi precedido pelo acordo assinado entre o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e Portugal, em 19 de dezembro de 1974, que instaurou um governo de transição e preparou as eleições para uma Assembleia Nacional Popular. Somente em 1991, foram realizadas em Cabo Verde as primeiras eleições multipartidárias e instituída uma democracia parlamentar.

pós-coloniais: uma análise da participação política de mulheres em Cabo Verde.⁷ Monteiro acentua a permanência de estruturas de poder entre o próprio sexo feminino:

Para além de as relações de poder entre os sexos, fundamentadas pelas leis patriarcais, são visíveis as relações de poder entre as próprias mulheres, marcadas sobretudo pelas desigualdades sociais, confirmando assim a idéia de que as mulheres cabo-verdianas não fazem parte de uma categoria social homogênea, mas pertencem a um colectivo social composto por múltiplas identidades. (MONTEIRO, 2009, p. 105)

Em Cabo Verde paira a estrutura patriarcal opressiva, de acordo com Basil Davidson em *As ilhas afortunadas*: um estudo sobre a África em transformação, no qual relata sobre a “ferida profunda dentro desta sociedade. A garantia da sua continuidade depende sempre das mulheres. Mas no dia-a-dia, elas dependem dos caprichos dos homens e da sua vontade”. (DAVIDSON, 1988, p. 199).⁸

A identidade cabo-verdiana masculina baseia-se na habilidade de procriação, segundo Davidson, que menciona uma de suas conversas locais sobre o orgulho de paternidades múltiplas que alguns homens exibem.⁹

7 Foram criados a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) que iniciou o debate sobre a opressão sexual da mulher (MONTEIRO, 2009, p. 84 a 86), no ano de 1981; o Instituto Cabo-Verdiano para a Igualdade e Equidade de Gênero (ICIEG), em 1991, e a Associação de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no Desenvolvimento (Ong MORABI), em 1992.

8 Além disso, Davidson denuncia que: “Aqui as mulheres são duplamente vítimas: vítimas do desgoverno colonial e ruína do arquipélago e vítimas do domínio do homem, um machismo áspero e desgastante que mesmo agora, quando as coisas começam a ser diferentes, se encontra a cada passo”. (DAVIDSON, 1988, p. 199)

9 “Num dos meus “passeios” pelo interior das ilhas acabei por visitar o tio de um dirigente de Partido, um emigrante que, habitualmente, vive na Europa e vem passar as férias com a família. [...] Acabo por ficar a saber que nosso anfitrião tem vinte e um filhos vivos. “Ou talvez mais”, diz ele com satisfação. “Nem sempre é possível contá-los”. Já o seu pai tinha tido sessenta e três filhos, “mas também é possível que fossem mais”. [...] Mais tarde perguntei ao sobrinho: “Como é que ele sustenta tantos filhos?”. “Sustenta alguns. Os outros são sustentados pelas mães””. (DAVIDSON, 1988, p. 199)

Contra a soberba e arrogância masculina de Serrano investe Gremiana, personagem ficcional, em brados que ecoam pelos anos.

GREMIANA, O GRITO CONTRA A PROcriação MASCULINA

Dizia-se que Serrano trazia o destino escondido de uma velha mulher, gigante de pedra atirada ao mar e que em tempos que ninguém conheceu, deitara fora de si bocados do seu corpo que se espalharam como ilhas pelo mundo, fixando-se em parte incerta [...]. (SALUSTIANO, 2001, p. 14)

A lenda sobre a aldeia, metaforizada pela “velha mulher, gigante de pedra atirada ao mar” evoca a formação geográfica do arquipélago de Cabo Verde, constituído por dez ilhas, indicando a gênese feminina na formação geológica.

Se a terra é feminina, o poder social é masculino na aldeia Serrano e a preocupação com a potência do homem evidencia-se em uma das funções da parteira, a de fazer a iniciação sexual dos jovens ou a recuperação de outros:

[...] os braços e os dedos alongavam-se até entrar na carne e nos músculos, continuando pelo sangrento interno de cada homem que ela amassava e moldava até que nas suas poderosas mãos não sobrava nada, nem mesmo sombra de idéia mal definida que inviabilizasse a actividade sexual [...]. (SALUSTIANO, 2001, p. 13)

Essa senhora, designada para ajudar os moços “a entrar com sabedoria no mundo adulto” e a “expurgar de males ruins a virilidade dos homens” (SALUSTIANO, 2001, p. 13) demonstra a importância da sexualidade aldeã visando a procriação.

A Parteira foi confrontada com dois acontecimentos estranhos: o primeiro referia-se à perda da vida de uma gestante e de seu rebento. A louca “garantiu tê-lo visto em direcção da montanha leva-

do pelo vento, dentro do saco que o continha, deixando atrás uma poalha luminosa em forma de cauda de baleia, prova que se tratava de uma menina”. (SALÚSTIO, 2001, p. 12). Era uma criança gerada por um incesto involuntário: o homem não morava em Serrano e desconhecia a paternidade de uma filha.¹⁰ O segundo foi a gravidez de Virgínia, que afirmava desconhecer “macho na sua natureza”, mas que pariu gêmeos. (SALÚSTIO, 2001, p. 11).

Naquela remota e minúscula aldeia, banhada por um rio, havia um tabu: a esterilidade de todos os moradores masculinos. Depois de três anos da realização do matrimônio, as esposas não apresentavam nenhum sinal de gestação, necessitando buscar tratamento com o farmacêutico da vizinhança, resultando em adultério consentido para concepção de crianças que não pareciam nunca com os pais.

A DENÚNCIA E O JULGAMENTO NO TRIBUNAL DE SANGUE

Gremiana, esposa de Valentim, que sofria maus tratos do marido por não gerar, recusava os conselhos da parteira e das mulheres mais velhas para ir buscar solução externa: “na cidade vizinha que distava o comprimento de uma urgência ou de um querer, que nunca se mostrou inclinada a desabafar sobre o possível desejo de ter um filho [...]”. (SALÚSTIO, 2001, p. 64)

Sua resistência às injustiças sofridas, durante os 13 anos de seu casamento, estava chegando ao limite, quando o cônjuge, no bar da

10 A cópula interdita gerou outra morte:

“O pai do bebê foi encontrado morto por um viajante, a várias milhas da região, estrangulado pela corda que levava ao ombro e que de repente ganhou vida e o abraçou pelo pescoço em gestos possessivos. Na luta, no momento de aflição maior em que a atacante levava vantagem, o homem viu, como se fosse num filme, as duas cenas de amor que mais o tinham marcado ao longo da sua história. Horrorizado, soube que a segunda serrana que o procurara vinte anos depois do seu primeiro contacto com a intimidade das mulheres de Serrano, por acaso durante a visita ao domicílio de uma cristã sofredora de suspiros interruptos, que o chamara, noite alta, era sua filha. Então, levando o último pensamento aos únicos amores que amou desistiu de lutar e largou o corpo e a vida”. (SALÚSTIO, 2001, p. 12)

aldeia, gabou-se de que “ele podia ter todos os filhos do mundo se a mulher não fosse defeituosa [...]”.(SALÚSTIO, 2001, p. 64). Além de tal infâmia proferida, ele próprio iniciou o julgamento de Gremiana, acusada de não cumprir suas funções conjugais. Canalha, no papel de promotor da aldeia, ele a acusou e difamou de ser:

[...] falsa e desavergonhada porque o aldrabava de cada vez que se deitavam, revoltando-se como fêmea em cio, fingindo inclusive a quentura que os homens sentiam nas mulheres quando lhes punham uma cria - repetia o que ouvia aos outros homens - numa dissimulação tão perfeita que ele, homem sabido, caía no grogro que ele armava. (SALÚSTIO, 2001, p. 64)

A calúnia proferida contra ela pelo marido, com quem morava havia mais de 10 anos, despertou uma fúria incontida, estimulando Gremiana a tomar uma atitude ousadíssima, a proferir sua defesa pessoal naquele bar masculino, em um tribunal de aparências, pois sabia que seria condenada:

[...] mas nesse dia, enquanto a tarde caía e Valentim oferecia no botequim a vida íntima dos dois, apregoando a sua virilidade e a pouca serventia da companheira, ela esqueceu a vergonha de mulher humilde, perdeu o medo às pancadas que viriam e às injúrias que iriam acontecer e gritou as verdades, todas elas, aos homens da região, a todos eles [...]. (SALÚSTIO, 2001, p. 64 e 65)

Enojada, portanto, com a solução proposta pela parteira e pelas mulheres idosas, a de procurar um reprodutor externo, e com a calúnia propagada por seu marido canalha, a de ser “uma mulher defeituosa”, Gremiana revoltou-se. E vociferou em local público contra a recorrente prática de camuflagem da estranha virilidade masculina aldeã: o ato sexual sem fecundação e a estranha e indecente solução para o interdito biológico local.

A decisão em calar a boca da rebelde moça, que retornava à sua casa, foi coletiva, no intuito de lhe aplicar uma punição exemplar. Em tribunal dos homens, a insurgente contra a tradição foi condenada e imolada no rio como se um animal fosse e não um ser humano, sem que as outras mulheres tivessem demonstrado um gesto sequer de solidariedade ou de misericórdia.

[...] na mesma hora, juntos, marido, pai, irmãos, amigos, inimigos e parentes e os demais companheiros, velhos e novos, escorreitos e desarticulados, sóbrios e bêbados, correram atrás dela aos insultos e à paulada desde o largo da Casa da Luz, como era conhecida a casa da parteira, até a ribeira-rio onde as correntes eram mais bravas, gritando possessos que Gremiana era uma vagabunda desavergonhada de barriga oca. (SALÚSTIO, 2001, p. 64 e 65).

Na época de notícias sobre a implementação, em Serrano, de uma represa, cuja construção era considerada um crime pelos aflitos senhores, que temiam perder as propriedades e as identidades, vinha à tona o próprio crime deles, o de feminicídio, cometido contra a jovem moça, cujo corpo jazia naquelas profundezas aquáticas. No entanto, eles continuavam a promover outro tribunal, aquele de legitimidade de manutenção das consciências delituosas e dissimuladas, reforçando entre eles a versão de que Gremiana tinha sido rebatizada como um bicho que ameaçava a harmonia da comunidade e, por isso, tinha de ser eliminado. Portanto, tratava-se da nefasta apropriação do tradicional ritual do batismo que, pela imersão nas águas, incorporava a pessoa à comunidade cristã. De forma herética, os guardiões da reputação masculina fizeram uma cerimônia de aviltamento humano, rebaixando a moça à condição de animal a ser sacrificado, com mergulho mortal nas águas do rio e, dessa forma, ele foi desincorporado da aldeia Serrano.

Degrada a animal foi Gremiana pelos homens de Serrano, que a consideravam ter a “alma selvagem de um bicho feito mulher”

(SALÚSTIO, 2001, p. 57), por ter ousado se rebelar à infâmia de ser obrigada a se deitar com um estranho, na localidade próxima, para engravidar.

O martírio da jovem solitária, confrontada com uma turba violenta, que como um grupo de carrascos, a golpes de pauladas queriam eliminá-la da face de Serrano, iniciou-se na praça rumo ao rio. O ataque misógino individual refletia a amargura coletiva, por causa da impotência em conceber filho, como se a culpa estivesse no útero das mulheres:

Vendo o seu orgulho de macho e o poder tão dolorosamente conquistado ameaçados de cair por terra, sem conseguirem esconder nos berros o medo que os diminuía, gritavam todo ódio que sentiam por todas as mulheres do mundo. A parreira trancou a porta e amarrou uma corda preta na janela. (SALÚSTIO, 2001, p. 65).

O luto oficial, demonstrado com a tarja escura na Casa da Luz, refletia a mudez feminina na opressiva Serrano diante da barbárie cometida por homens animalizados que quebraram o corpo da transgressora, a pancadas de cassetetes improvisados, e a lançaram alquebrada no rio. Uma das testemunhas da tragédia foi a Louca que contou sobre a fúria da natureza diante da iniquidade:

[...] no meio de um silêncio amarfanhado, que no fim daquele mau dia, quando Gremiana desapareceu de vez no meio das águas e das pedras que lhe massacraram o corpo alto e forte, o céu abriu-se, a ribeira correu vermelha, o vento assoprou violento e homens e mulheres foram obrigados a esconder-se do agudo da voz ferida que vinda das ondas pregava-se às margens e aos campos em volta e repetia-se em eco na montanha. (SALÚSTIO, 2001, p. 72 e 73).

O relato sobre a brutalidade cometida contra a mulher acuada prosseguiu com a descrição da reação masculina depois do assassi-

nato: “A seguir ao crime, perdida a violência que os tornava viris, os homens pareciam ratos encouchado, enquanto as mulheres rezavam, não podendo fazer mais, não querendo fazer algo”. (SALÚSTIO, 2001, p. 73). A paisagem social revelava a vergonha dos homens, degradados a animais nojentos, e a aparente indiferença das aldeãs.

As mulheres mais velhas recordavam-se que neste funesto dia, Gremiana uma vez mais acusou a falsidade coletiva masculina sobre o conhecimento de sua infertilidade que era vivenciada, visceralmente, na brutalidade com que acusavam suas esposas de não poderem gerar filhos. Vulnerável no corpo e na alma, a ré do tribunal machista acusou seus algozes e seu marido torpe:

[...] no meio das águas, a morrer, debatendo-se entre a corrente e as pedras e sabendo que já não podia ir a lugar nenhum de gente viva, Gremiana não suplicou, e gritou e voltou a gritar que os homens de Serrano eram uns animais hipócritas e covardes. Pedços dos seus gritos berravam ainda que ela não daria nunca ao Valentim o prazer de lhe salvar o seu orgulho podre de homem a troco de ser coberta por macho que não desejasse. (SALÚSTIO, 2001, p. 73).

Oprimidas por gerações, as mulheres da aldeia, diante do discurso acusatório da moça moribunda contra a falsa virilidade masculina:

[...] por breve instante, temeram que os homens pudessem perceber o que a moribunda queria dizer, mas tranquilizaram-se logo pois os seus homens só ouviram o que queriam, e eles nunca iriam intuir coisa alguma no meio daquela tempestade, se não lhes conviesse - disse a Louca de Serrano que não tinha qualquer compromisso com os machos que a desprezavam, nem com as mulheres que não a associavam aos seus projectos de vida. (SALÚSTIO, 2001, p. 73).

O crime de sangue cometido no rio foi abafado, socialmente, em Serrano, mas as acusações de Gremiana ecoavam pelos ares

durante anos: “Nunca mais se falou no nome da jovem, fosse noite pesada ou dia aberto, salvo quando a ribeira corria mais forte, com desespero, se pode assim dizer e a terra parecia rebentar por todos os lados”. Contava-se que: “Nessas ocasiões ouvia-se rumores em voz sumida, pensamento só, que no grito das águas que furava o ar era o grito da rebelada que se ouvia. (SALÚSTIO, 2001, p. 73).

A omissão feminina diante do suplício de Gremiana e o remorso posterior não deixavam ninguém esquecer a revelação da verdade de Serrano pela jovem:

Em dias de tormenta, as velhas comentavam, no mesmo tom sussurrado, que na noite do crime na ribeira-rio e nas quarenta e nove noites seguintes, nenhum homem tentou ter cópula com a mulher receando as pragas da Gremiana, para alívio das companheiras que ainda tinham na carne, nos ouvidos e nos olhos os uivos e o espectro da figura abraçada nas águas batendo nas pedras, tingindo de sangue a espuma que voava entre a ribeira e o céu e o remorso de não terem movido uma palavra ou um gesto para a defender e salvar. Para se defenderam também. (SALÚSTIO, 2001, p. 74).

De alguma forma, os homens arrependeram-se do crime sangrento, pois a executada não se deixou intimidar por eles e preferiu maldições maiores, mesmo quando seu corpo se despedaçava no brutal encontro com as pedras das margens do rio. Apavorados, eles cumpriram um ritual de 49 noites sem ter relação sexual, temendo a perda visível da ereção, já que a esterilidade era invisível no momento do coito conturbado, pois não gerava descendentes.

A BARRAGEM DE GREMIANA

Na ocasião da chegada das notícias sobre o represamento daquele rio, que guardava o corpo mutilado de Gremiana, os homens de Serrano não queriam acreditar que a maldição recaía sobre sua

aldeia que seria tragada pelas águas. As narrativas recorrentes foram muitas. Um dos antigos moradores, o caixeiro viajante Loja, que nela tinha se fixado, e acompanhou todas as transformações:

[...] contou ainda que à barragem, de seu nome Serrano, o povo que foi recrutado para trabalhar na sua construção tinha passado a chamar Barragem de Gremiana, nome posto a circular por trabalhadores infiltrados, a soldo de alguns comerciantes ricos da capital, oriundos do povoado, que haviam contratado uma equipa de médicos para estudar a baixa fertilidade dos homens nativos de Serrano. O documento que deu origem à pesquisa dizia que os clientes reconheciam que os filhos não lhes herdavam os traços e queixavam-se da dificuldade de engravidar as mulheres, que só a custo de muitas orações e muitos tratamentos na cidade vizinha conseguiam a bendita barriga. (SALÚSTIO, 2001, p.192).

Compreende-se que as mulheres ocultaram de seus maridos que elas praticavam um tipo de adultério por uma boa causa: a esperada gravidez. Dessa forma, todos os xingamentos a elas destinados, como os de Valentim que dizia que Gremiana tinha defeito e “barriga oca”, tinham sido extremamente injustos e cruéis. O resultado do exame do rio local revelou que: “a água da fonte de Serrano situada ao sul da mina roxa, provocava fraqueza na natureza dos homens, não na perícia em executar o exercício da procriação, mas na eficácia última do tal exercício”. (SALÚSTIO, 2001, p. 192 e 193)

Na ocasião da abertura da represa, aqueles que não quiseram deixar o local foram sepultados com violência, da mesma forma que a jovem sacrificada por ter denunciado a falha da honra masculina que se definia pela concepção humana:

Os muros da barragem rebentaram, com um estrondo imenso que se ouviu na aldeia próxima, as águas invadiram o vale, e os velhos e as velhas mais velhas, e outras gentes não assim tão velhas, os que não tinham podido ou querido abando-

nar Serrano foram arrastados pela corrente. Ouviam-se os seus gritos e lamentações a meio da tarde, por acaso tranqüila, e viu-se as suas cabeças a chocarem umas contra as outras, absolutamente sós, todos eles gritando e procurando segurar-se a qualquer coisa, uma pedra que fosse; mas até as pedras da ribeira pareciam que os recusavam no momento final, abandonado-os à lembrança da morte que Gremiana tinha morrido. (SALÚSTIO, 2001, p. 191 e 192).

A cena final de Serrano foi aterradora, pois os moradores, que decidiram ali ficar, estavam conscientes da fúria das águas que chegariam e varreriam a eles e a aldeia da superfície e do mapa. A presença de Gremiana fazia-se presente naquela paisagem apocalíptica: “Mas ela tinha lutado por essa morte, enquanto eles, possivelmente, nem conheceriam a paz que a morte prometia, último pensamento daquele monte de carne esmagada”. (SALÚSTIO, 2001, p. 192).

CONCLUSÃO

O episódio do julgamento, condenação e morte de Gremiana, deliberado pelo tribunal masculino de sua aldeia, inserido em *A Louca de Serrano* (1998), de Dina Salústio, revela as conseqüências mortais da revolta de uma jovem esposa. Ela não aceitou a imposição da comunidade, constituída por homens estéreis (tabu): a de procurar um parceiro fértil (“um farmacêutico”) na vizinhança e engravidar, cometendo adultério legitimado.

Conforme já mencionado anteriormente, na obra *A divisão do trabalho social*, Durkheim explica que a coesão comunitária é baseada na integração social, e qualquer desvio de conduta, que difere do coletivo, exige uma sanção, para evitar o enfraquecimento da solidariedade. Baseada nesta análise de regras comportamentais sociais, a recusa de Gremiana em buscar ajuda externa para gerar um filho, bem como a de aceitar as humilhações públicas vociferadas pelo marido Valentim, caracterizava uma atitude criminosa contra a corriqueira opressão feminina. A resposta da justiça repressiva

penal, proferida pela “assembléia do povo”, no bar de Serrano, foi a punição do ato transgressor. Tratava-se de uma medida como forma de reparação ao sentimento comunitário que tinha sido lesado pela moça rebelde que não respeitava as tradições.

Na revelação química sobre as propriedades da água do rio que acometia os homens de esterilidade perpétua, os antigos algozes daquela moça colocaram as mãos em suas consciências criminosas:

Foi assim que o nome de Gremiana, muitos anos depois de ter sido atirada ao rio, pelos homens de Serrano, numa noite ainda mal nascida, se voltou a ouvir, quando prósperos comerciantes da capital, já urbanizados, já velhos, já despojados da glória sexual e da pudica vergonha, se encontraram num jantar de conterrâneos, munidos do certificado que os proclamava a todos irreversivelmente impotentes. Nesse jantar a que só os homens tiveram direito, decidiram reabilitar o nome de Gremiana e deixar bem vincado o seu arrependimento, através de uma romaria à barragem que dela passou a ter nome. (SALÚSTIO, 2001, p. 193).

A reabilitação da memória de Gremiana ocorreu, pois, eles, conscientes do homicídio cruel, entenderam que não podiam em tribunal particular legislar e condenar à pena capital, pois Serrano era uma aldeia subordinada às instâncias político-administrativas e jurídicas superiores. A condenada e sacrificada:

Tinha sido a única mulher que se negou a deitar com um macho qualquer, somente para ter um filho para oferecer ao seu Valentim porque de um homem ela queria mais, até do seu homem de Serrano ela queria mais do que um filho. Queria um grande sentimento, uma espécie de amor. (SALÚSTIO, 2001, p. 193).

Os velhos senhores compreenderam, que para a moça ultrajada, a relação sexual era antes um ato de afeto e de companheirismo,

e não simplesmente, uma situação de procriação, algo de que os homens tanto se vangloriavam, mesmo quando os indícios da demora das gravidezes de suas esposas tornavam-se tão evidentes e sinalizavam gravíssimos problemas orgânicos masculinos naquela sociedade patriarcal.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Juliana Primi. Entre dois mundos: a loucura feminina em *A louca de Serrano*. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 87-104, 2º sem. 2014. Disponível em: [file:///C:/Users/PPGLetras/Downloads/8812-32935-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/PPGLetras/Downloads/8812-32935-1-PB%20(2).pdf). Acesso em: 22 mai. 2019.

DAVIDSON, Basil. *As ilhas afortunadas: um estudo sobre a África em transformação*. Lisboa: Caminho, 1988.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social*. Lisboa: s.d.

GOMES, Simone Caputo. Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (A prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde). Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/001_mulher_literatura/simone_gomes.pdf. Acesso em: 22 mai. 2019.

MONTEIRO, Eunice. *Mulheres, democracia e desafios pós-coloniais: uma análise da participação política de mulheres em Cabo Verde*. Praia: INCV, 2009.

SALÚSTIO, Dina. *A Louca de Serrano*. 2. ed. Mindelo: Edições Spleen, 2001.

TAVARES, Maria. *Das margens e dos centros: uma leitura d'A Louca de Serrano de Dina Salústio*. Disponível em: [https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/das-margens-e-dos-centros-uma-leitura-da-louca-de-serrano-de-dina-salustio-in-o-feminino-nas-literaturas-africanas-em-lingua-portuguesa\(bcb627d6-a28c-47e3-8011-451c433f10b2\).html](https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/das-margens-e-dos-centros-uma-leitura-da-louca-de-serrano-de-dina-salustio-in-o-feminino-nas-literaturas-africanas-em-lingua-portuguesa(bcb627d6-a28c-47e3-8011-451c433f10b2).html). Acesso em: 22 mai. 2019.



MAHASWETA DEVI: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA NA ÍNDIA PÓS-COLONIAL

Anna Beatriz Paula¹

O presente estudo tem por objetivo apresentar a escritora indiana Mahasweta Devi através de um de seus contos mais representativos, intitulado Draupadi, cujo tema é a resistência dos naxalites diante da opressão do governo indiano. Para tanto, proponho inicialmente uma breve reflexão acerca das diferentes literaturas da Índia, geradas pelo multilinguismo característico daquele país, com o intuito de demonstrar como a própria opção pela escrita em língua vernácula é, igualmente, uma postura de resistência que implica nos desafios à circulação das obras assim produzidas. E após situar a escritora no cenário literário de seu país, analisarei o conto propriamente dito, salientando as características da escrita pós-colonial verificadas na obra e observando, através da trajetória da personagem Dopti, como a escritora relacionou língua, poder e resistência.

A literatura indiana ampliou sua circulação pelo mercado global nas últimas décadas, alcançando o leitor brasileiro com obras de sucesso como aquelas produzidas por Salman Rushdie, Kiran

1 Anna Beatriz Paula é professora Associada da Universidade Federal do Paraná, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero da UFPR. É vice coordenadora do grupo Mulheres e Produção Cultural e membro fundador do CIMEEP.

Desai, Aravind Adiga e Arundathi Roy, entre outros. Em comum, essas obras foram escritas em inglês, o que lhes permitiu, de fato, serem traduzidas para diferentes línguas, inclusive para o português. O leitor brasileiro, portanto, em sua maioria, conhece a literatura indiana que é produzida em inglês.

Essa literatura indiana de língua inglesa nasce em finais do século XVII quando do contato com o colonizador, então britânico, já resultava um domínio linguístico consistente da língua inglesa por parte de indianos pertencentes a camadas sociais mais privilegiadas da Índia: os *anglo indians*. Assim, essa literatura sempre esteve numa condição de tensão por expressar o processo de colonização europeia que gera consequências negativas até hoje naquele país. Uma tensão que envolve a experiência da colonização, por si só extremamente impactante, mas também a relação entre o inglês e as outras línguas da Índia.

A existência de várias línguas oficiais – e não apenas o hindi – aponta para a existência várias literaturas indianas, além da literatura de língua inglesa. Em *History of Indian Literature: 1911 - 1956, struggle for freedom: triumph and tragedy*, (*História da literatura indiana: 1911-1956, luta pela liberdade: triunfo e tragédia*, sem tradução para o português), publicação da Sahitya Akademy – equivalente à Academia Brasileira de Letras - Sisir Kumar Das delimitou seu estudo a 22 literaturas, correspondendo às 22 línguas com produção literária escrita de relevância. No prefácio da referida obra, Das assim apresenta a questão:

The concept of Indian literature as a unified whole is a natural by-product of the temper of the time. It is necessary to emphasize that the presente essay differs from the nationalists' construction of Indian literature as "one though written in many languages. It strongly defends the uniqueness of each literature in the country, and looks at each one of them as distinct expression of the experiences of each Community. No attempt has been made to subordinate the uniqueness

of any one of them either by a hegemonic construction, nor by the imposition of values claimed to be exclusively Indian. (DAS, 2006,p. xii)

Percebe-se , portanto, a dificuldade de elaboração de um cânone ou mesmo de uma historiografia sem o devido posicionamento em relação às diferentes literaturas. Das assumiu o entendimento da unidade na diferença, especialmente diante da construção hegemônica (e canônica) de uma Literatura Indiana em relação à qual as outras literaturas seriam compreendidas como “outras”. Tal posicionamento seria suficiente e bastante adequado se a complexidade não se estendesse para muito além dessas 22 literaturas. Seria mais simples reduzir a questão a uma oposição entre literatura de língua inglesa e literaturas chamadas *bhashas*, ou seja, escritas nas línguas vernáculas da Índia, dentre muitas outras, *bengali, tamil, telugu, kannada, punjab, hindi, urdu, oriya, malayalam, marathi e gujarati*. O pesquisador indiano P.P. Raveendran – que também é escritor e crítico literário – questiona o posicionamento de Das em relação ao conceito em si de Literatura indiana quando, no texto *Genealogies of Indian Literature*, amplia a discussão para o próprio conceito de nação como se vê no seguinte excerto:

A nation obviously should have an army and a currency, but it should also have a literature of its own. In the context, one certainly cannot present Indian literature as the expression of an essential Indian spirit or of a commonly shared sensibility, because the nation in question is stable only on the map of the world. Its borders keep changing from writer to writer, from reader to reader and from subject to subject. This is what one is to deduce from the lack of a perfect fit that exists between the images of India appearing in, or the nations constructed by, Saadat Husain Manto, Mahasweta Devi, Gopinath Mohanty, Vaikom Muhammed Basheer, Laxman Gaikwad, Bama, VKN, U R Anantha Murthy and Shashi Tharoor,

to mention a few representative “Indian” writers from va-

rious languages. No one would dare to talk about an essential Indian spirit running through the works of these writers who share the same nationality and perhaps the same period of writing, but whose histories, contexts, mindsets, experiences, lifestyles, languages and sensibilities are different, from the other. These writers dwell in different Indias, and to speak of them as sharing a common culture and a common sensibility is to beguile oneself.

If one still wants to talk about a common Indian literature with reference to these writers, one might say, twisting somewhat the spirit of the Sahitya Akademi motto regarding the oneness of Indian literature, that they are writers divided by the same literature. (RAVEENDRAN, 2006, p.2563)

Então, para Raveendran, considerando uma política linguística, as literaturas bhashas não partilhariam uma cultura comum, mas seriam reflexos de culturas distintas expressas na produção de cada escritor.

Neste ponto cabe trazer o entendimento de Arianna Dagnino de que *cultures are no longer seen as monolithic entities or as mutually exclusive absolutes, but are perceived as hybridizing organisms in constant dialogue with each other (...)* (DAGNINO, 2013, s.p.). A adoção de uma perspectiva transcultural proposta por Dagnino parece estar coerente com o que ocorre no cenário indiano na medida em que o multilinguismo daquele país resulta de negociações linguísticas que ocorrem há séculos, partindo de encontros culturais – nem todos pacíficos – entre muitos povos e etnias. Cada escritor e escritora, por conseguinte, experiencia o multilinguismo de forma particular. Lakshmi Holmström (1991) descreve esses agenciamentos linguísticos na introdução da antologia de contos *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women* (1991). Segundo Holmström, há quem opte pelo inglês, ainda que seja fluente em outras línguas vernáculas; há quem varie a língua usada conforme o efeito pretendido na narrativa; há quem escreva em bhashas e faça a tradução da mesma produção para o inglês, e haveria, ainda, outras possibilida-

des como o caso da escritora Mahasweta Devi, objeto do presente estudo, que teria forjado uma nova linguagem composta de diferentes registros linguísticos.

Tanto Holmström quanto Dagnino incluem em seus estudos a produção diaspórica em países da Europa e América do Norte, e situam o inglês como mais uma das línguas presentes na Índia. Embora pareça, então, uma presença a mais em meio ao multilinguismo característico do país, a língua inglesa foi incorporada de maneira desigual, como pensadores pós-coloniais denunciam.

O jornalista e escritor Aatish Taseer assim resume a situação no texto *How English ruinend indian literatures*, publicado no New York Times, em 2015:

But around the time of my parents' generation, a break began to occur. Middle-class parents started sending their children in ever greater numbers to convent and private schools, where they lost the deep bilingualism of their parents, and came away with English alone. The Indian languages never recovered. Growing up in Delhi in the 1980s, I spoke Hindi and Urdu, but had to self-consciously relearn them as an adult. Many of my background didn't bother. (...) This meant that it was not really possible for writers like myself to pursue a serious career in an Indian language. We were forced instead to make a roundabout journey back to India. We could write about our country, but we always had to keep an eye out for what worked in the West. (TASEER, 2015, p.SR5)

Esse depoimento de Taseer aponta para o cenário que foi sendo construído a partir da cumplicidade colonial das elites indianas com o colonizador britânico e que, conseqüentemente, impactou a formação da corpus literário produzido na Índia. Quando ele afirma que “a línguas indianas nunca mais se recuperaram”, Taseer denuncia, igualmente, a condição dos escritores que não produzem em língua inglesa na Índia e a limitação de circulação de suas produções.

Assim, pensar numa escrita de resistência, na Índia, envolve principalmente esse entendimento da desigualdade de relações interlinguísticas, isto é, como as línguas são reconhecidas pelo mercado editorial local – e global – ao se tornarem viáveis economicamente conforme o número de leitores/falantes.

A escritora Mahasweta Devi escreveu praticamente toda a sua obra em bengalês e faz parte desse cânone literário: a Literatura Bengalesa. Essa literatura é uma das mais antigas da Índia e seus primeiros registros foram obras líricas datadas do século X. Segundo Kalpana Bardhan (1990), essa literatura seria um resultado de três matrizes diferentes: tradições didáticas e religiosas budistas, a literatura sânscrita e os poemas narrativos conhecidos como *mangalkanyas*, cujos temas versavam sobre mitos religiosos bem populares no período anterior à Era mercantil pré-Brâmane, ou seja, muito antes da invasão e colonização turca, marcada pela existência do sultanato de Déli. Dessa base literária, surge a obra *Gitagovinda*, composta pelo poeta Jayadeva no século XV, que, embora escrito em sânscrito, “*it’s tonality, rhythm, and idiom were inspired by Bengal’s indigenous tradition of literature em the popular dialects.*” (BARDHAN, 1990, p.1). Outro importante material, descende direto do *Gitagovinda*, foram os Vaishnava padavalis, poemas que celebravam o amor dos deuses, humanizando-os. A evolução do estilo literário bengali ocorreu, então, a partir dos mangalkanyas, dos Vaishnava padavalis, num idioma que fundia dialetos da região, sânscrito e, na sequência, elementos árabes e persas. A literatura bengali sofrerá outra grande influência, já no século XIX, quando o esgotamento dos temas mitológicos gera o surgimento de narrativas centradas no cotidiano popular, movimento que se consolidaria no gênero conto. Sisir Kumar Das chama a atenção para o fato de que, diferente do que se costuma inferir, a produção de contos na Índia não se deve exclusivamente à influência do colonizador britânico, cuja tradição literária já contava com grandes referências do gênero. Segundo Das, teria havido uma evolução até mesmo pelo contato entre as matrizes já apresentadas anteriormente. Afinal, a

tradição anedótica árabe e as narrativas persas já traziam consigo esse formato das narrativas curtas. A pesquisadora Cielo Festino assim afirma:

Essa nova forma narrativa implicou uma mudança no gênero narrativo. Enquanto a lírica e o épico eram os gêneros por excelência na Índia pré-colonial, a prosa ganhou maior alcance no subcontinente a partir da colonização inglesa. Contudo, devemos destacar que entre as literaturas indianas pré-coloniais já existia uma tradição literária em sânscrito, chamada de *kavya*, dentro da qual se distingue um gênero em prosa, o *mahakhata*, que, como temos apontado, significa “grande história”. (FESTINO, 2014, p.413)

Em seu estudo sobre a origem do gênero conto na literatura indiana, Festino destaca o fato de estudiosos terem usado mormente a teoria crítica ocidental em detrimento da oriental para explicar tal fenômeno e que essa opção teria gerado o entendimento de que o gênero conto fôra adotado por escritores indianos unicamente pela influência do colonizador britânico.

O conto foi adotado por inúmeros escritores e escritoras a partir do final do século XIX e, desde então, tornou-se uma grande força na literatura bengalesa que, por sua vez, tornou-se uma das mais representativas dentre as literaturas vernáculas. Destaco o contista bengalês, Rabindranath Thakur (Tagore), que, em 1913 foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura. Tagore também escrevia poemas e romances, usando o bengalês e o inglês. Além dele, outros escritores e escritoras se notabilizaram, dentre eles Devi, que será o foco deste estudo a partir deste momento.

Mahasweta Devi nasceu em 1926, em Dakha, filha do famoso poeta e romancista Manish Ghatak – de pseudônimo Jubanashwa – e da escritora e ativista social Dharitri Devi. Concluiu o Bacharelado e o Mestrado em Inglês pela Universidade Vishvabharathi (fundada por Rabindranath Tagore) e Universidade de Calcuta, respectiva-

mente. Foi casada duas vezes e do primeiro casamento, com o dramaturgo Bijon Bhattacharya, ela deu à luz a Nabarun Bhattacharya, que se tornou, também, um escritor de sucesso. Escreveu romances e contos em bengalês, mas também foi professora e uma jornalista bastante respeitada, além de editora de um jornal bengalês chamado *Bortikam* para o qual escrevia reportagens e artigos. Dentre os muitos prêmios recebidos, destacam-se o da Sahitya Academy (1979) e a mais alta Comenda civil do Governo de Bengala e o Ramon Magsaysay (1979), considerado o prêmio Nobel de Literatura da Ásia. Devi faleceu em 28 de julho de 2016, em Calcutá.

Ela é considerada uma escritora pós-colonial, com um estilo sofisticado e contundente, cujo realismo é utilizado para denunciar brutalidades cometidas por poderosos contra intocáveis, dalits, comunidades tribais e mulheres. Sua escrita ficcional foi produzida em bengalês, mas ela usava o inglês em seus textos jornalísticos. Sempre envolvida com grandes temas sociais de seu país, não apenas escreveu sobre eles, como também atuou diretamente em diferentes causas. A principal delas foi a defesa dos direitos das comunidades tribais, especialmente em Bengala Ocidental, Bihar e Orissa. Ela chegou a residir em algumas dessas regiões, convivendo diretamente com essas tribos em seus cotidianos. Para escrever seu primeiro romance (*The Queen of Jhansi*), quando tinha 30 anos, Devi percorreu o norte do país, buscando os relatos orais junto a comunidades tribais e vilarejos sobre a história real de uma rainha que enfrentou o colonizador britânico, liderando um exército vestida em trajes masculinos durante a chamada Rebelião Indiana de 1857. Aliás, esta é uma de suas principais marcas: a profunda conexão com a História. Em diferentes entrevistas, ela dizia que o melhor material estaria na memória de pessoas comuns, simples. Assim, em muitas de suas produções percebemos o revisionismo histórico típico da escrita pós-colonial, que oportuniza ao subalterno recontar a história a partir de uma outra perspectiva que não a do vencedor.

Ania Loomba (2015) refere-se à Devi para exemplificar o dilema pós-colonial da Índia, como se vê no seguinte excerto:

(...) There are important differences of power and history between New Zealand or Canada and the European (or late United States) metropolis. Internal fractures also exist in countries whose postcolonial status is not usually contested, such as India. Here the ruptures have to do with class and ethnicity in a different sense. In a moving story, "Shishu" (Children), the Bengali writer Mahasweta Devi describes how tribal peoples have been literally and figuratively crippled in post-independence India. National 'development' has no space for tribal cultures or beliefs, and the attitude of even the well-meaning government officer, Mr Singh, towards the tribal people replicates colonialist views of non-Western peoples – to him, they are mysterious, superstitious, uncivilised, backward. In other words, they are like children who need to be brought in line with the rest of the country. (LOOMBA, 2015, p.31)

Essa ruptura interna a que se refere Loomba é, de fato, o tema do conto que destaquei para ilustrar a potência da escrita de Mahasweta Devi. *Drapadi* faz parte de uma trilogia de contos publicados em 1978 num único volume, intitulado *Agnigarbha* ("Ventre de fogo" – sem tradução para o português). O conto faz alusão ao período entre 1967 e 1972 quando vários levantes naxalitas ocorreram em diferentes partes da Índia, notadamente Andra, Punjabi, Bihar, Kerala e até mesmo Calcutá. O termo naxalita ou naxal se refere ao nome da aldeia onde ocorreu o primeiro levante, Naxalbari, que fica no norte de Bengala Ocidental. Embora esse movimento tivesse uma força no cenário rural de Bengala Ocidental, jovens urbanos se identificaram com os ideais do Marxismo-Leninismo. Esses levantes foram apoiados por revolucionários Comunistas que durou cerca de cinco anos, tendo sido marcado por episódios violentos e brutais de ambas as partes. O governo bengalês auxiliado pelo Governo Central da Índia e as forças militares puseram fim aos levantes. O movimento naxalita ainda opera na Índia e alguns de seus membros atuam no Parlamento como representantes de partidos identificados com uma ideologia de esquerda, ou extrema-esquerda.

Devi usa o cenário desses levantes para construir a trajetória de Draupadi Mejhen, filha de trabalhadores rurais e ela mesma uma trabalhadora rural. Dopti, como é chamada em sua comunidade tribal e pelos seus companheiros naxalitas, e apresentada já casada com Dulna, outro trabalhador rural envolvido ativamente no movimento. Ambos operam na linha de frente e invadem propriedades, objetivando liberar o acesso à água para as comunidades tribais que eram dependentes dos grandes proprietários de terra nesse particular.

A narrativa tem início em *media res*, uma técnica apontada por Kumar Das como característica da narratologia indiana. Apresenta-se a identificação de Dopti como uma procurada:

Name, Dopti Mejhen; age, twenty-seven; husband, Dulna Majhi (deceased); domicile, Cherakhan; Bankrajharh, information whether dead or alive and/or assistance in arrest, one hundred rupees...

An exchange between two *uniforms*.

First Livery: What's this, a tribal called Dopti? The list of names I brought has nothing like it! How can anyone have a unlisted name?

Second: DRAUPADI Mejhen. Born the year her mother threshed rice at Surja Sahu (killed)'s at Bakuli. Surja Sahu's wife gave her the name.

Firts: These officers like nothing better than to write as much as they can in English. What's all stuff about her?

Second: *Most notorious female. Long wanted in many...* (p. 91)

A partir desse momento de identificação das personagens, o conto transcorre num ritmo acelerado em consonância com a fuga de Dopti e Dulna. As Forças Especiais, lideradas pelo Capitão Arjan Singhs, supervisionado por Senanayak, caracterizado como “*..the elderly Bengali specialist in combat and extreme-Left politics*” (p.93). Ele é um estrategista, com muita experiência em lidar com guerrilheiros e um avô de três netos que ambiciona, vaidosamente, escrever sobre suas ideias acerca desse tipo de enfrentamento.

A busca pelo casal é construída por Devi como um jogo de gato-e-rato, envolvendo pessoas dos vilarejos por onde eles passam em fuga, descrevendo a cumplicidade existente entre membros de comunidades rurais pobres de onde as saíram as pessoas envolvidas no movimento naxalita. Ela faz questão de mostrar o jogo de poder envolvido neste tipo de cenário em que uma rede poderosa de subalternos consegue enganar o poder institucionalizado, mas não por muito tempo e, por vezes, com o sacrifício de inocentes, como descrito no seguinte fragmento:

Dulna and Dopti went underground for a long time in a Neanderthal darkness. The Special Forces, attempting to pierce that dark by an armed search, compelled quite a few Santals in the various districts of West Bengal to meet their Maker against their will. By the Indian Constitution, all human beings, regardless of caste or creed, are sacred. Still, accidents like this do happen. Two sorts of reasons: (1), the underground couple's skill in self-concealment; (2), not merely the Santals but all tribals of the Austro-Asiatic Munda tribes appear the same to the Special Forces. (p.92)

O mesmo fragmento acima ilustra o conhecido humor-negro de Devi quando o narrador descreve que os santos foram encontrados pelo Criador contra sua vontade, claramente um eufemismo irônico relativo aos assassinatos cometidos pelas forças policiais em sua busca pelo casal foragido.

E essa alusão ao desconhecimento em relação às culturas tribais por parte dos militares aponta para aquela questão referente às diferentes culturas que tornam a Índia muitas Índias, na verdade. O fator linguístico amplia a situação e é igualmente tratado com ironia por Devi, como fica evidente no trecho em que Dulna é finalmente alcançado – disfarçado de homem santo - depois de o casal decidir fugir em separado para melhorar as chances de sobrevivência:

(...)The soldiers shot him as he lay. As tthe .303 threw him off spread-eagled and brought a bloody foam to his mouth, he roared “Ma-ho” and then went limp. They realized later that it was the redoubtable Dulna Mahji.

What does ‘Ma-ho’ mean? Is this a violent slogan in the tribal language? Even after much thought, the Department of Defense could not be sure. Two tribal-specialists types are flown in from Calcutta, and they sweat over the dictionaries put together by worthies such as Hoffman-Jeffer and Golden-Palmer. Finally the omniscient Senanayak summons Chamru, the water carrier of the *camp*. He giggles when he sees the two specialists, schatches his ear with his ‘bidi’, and says, The Santals of Maldah did say that when they began Fighting at the time of King Gandhi! Its’s a battle cry. Who said “Ma-ho” here? Did someone come from Maldah?

The problem is thus solved.(...) (p.94)

Assim Devi reforça mais uma vez sua visão de quanta sabedoria estaria de fato nas mãos das pessoas simples, deixando ao cargo dos carregador de água a tradução que os letrados não foram hábeis em fazer. No entanto, creio que a inversão mais polêmica e provocativa do conto foi deixada para o final, quando Dopti é capturada. Notando que estava sendo seguida, Dopti evita o caminho que a levaria à segurança do acampamento, garantindo a proteção de seus companheiros. Com essa atitude, ela é alcançada. E o que, num primeiro momento é descrito como ação simples de aprisionamento de uma criminosa, se transforma da barbárie do corpo de Dopti através do estupro coletivo autorizado por Senanayak através da expressão “*Make her. Do the needfull.*”, descrito no seguinte trecho:

Then a billion moons pass. A billion lunar years. Opening her eyes after a million light years, Draupadi, strangely enough, sees sky and moon. Slowly the bloodied nailheads shift from her brain. Trying to move, she feels her arms and legs still tied to four posts. Something sticky under her arse and waist.

Her own blood. Only the gag has been removed. Incredible thirst. In case she says 'water' she catches her lower lip in her teeth, She senses her vagina is bleeding. How many came to make her?

Shaming her, a tear trickles out of the corner of her eye. In the muddy moonlight she lowers her lightless eye, sees her breasts, and understands that, indeed, she's been made up right. Her breasts are bitten raw, the nipples torn. How many? Four-five-six-seven – then Draupadi had passed out. (p.103)

Há, ainda, um segundo momento da mesma violência quando, então, já pela manhã, Draupadi é levada a Senanayak, que se assusta ao vê-la nua. Ela se recusara a vestir-se e rasgara suas vestes, deixando o soldado incumbido de buscá-la atônito, julgando-a louca. Trata-se de uma cena marcante do conto, na qual consuma-se a categoria criada por Elódia Xavier: o corpo violento.

Draupadi's black body comes even closer. Draupadi shakes with an indomitable laughter that Senanayak simply cannot understand. Her ravaged lips bleed as she begins laughing. Draupadi wipes the blood on her palm and says in a voice that is as terrifying, sky splitting, and sharp as her ululation, What's the use of clothes? You can strip me, but how can you clothe me again? Are you a man? (...) Draupadi pushes Senanayak with her two mangled breasts, and for the first time Senanayak is afraid to stand before an unarmed target, terribly afraid. (p.104)

A cena mostra uma Draupadi agressiva e vingativa. Segundo Xavier, o corpo violento resulta da violência da vida miserável e oprimida, conduzindo a personagem à violência que "*extrapola a figura paterna, atingindo o patriarcado e tudo o que ele representa de violência e repressão.*" (Xavier, 2007,p.122). Assim, sua atitude não seria especificamente com Senanayak, mas contra o patriarcado que oprime e violenta corpos insurgentes.

Vale destacar a beleza do revisionismo pós-colonial criado por Devi no desfecho do conto. Tomando por base a princesa Draupadi, uma referência feminina presente no maior épico da literatura indiana, o *Mahabharatha*. Nele, Draupadi é perdida num jogo de dados por um de seus cinco maridos, os pandavas, e no momento em que seria despida publicamente, ela ora pela interseção de Lorde Krishna e é por ele atendida. Apesar de puxado vigorosamente, seu traje torna-se infundável e, com isso, ela não foi despida e manteve seu corpo inviolado. Devi empodera sua personagem pela nudez de sua pele negra nua e brutalizada de quem não necessita da interseção divina para resistir ao seu opressor.

Com essa discussão proposta neste estudo creio ser evidente a importância desta escritora que resistiu ao utilizar o bengalês como língua de expressão ficcional. Igualmente importante foi sua tradução para o inglês, realizada por Gayatri C. Spivak, uma intelectual indiana que pensa o subalterno, não como alguém sem voz, mas como alguém que usa o essencialismo para empoderar a identidade de seu coletivo e, com isso, desnudar e dismantelar a narrativa hegemônica. (DAGNINO, 2013) Espero ter, também, colaborado para a circulação de obras das literaturas vernáculas da Índia que resistem apesar da pressão exercida pela literatura indiana anglófona.

REFERÊNCIAS

BARDHAN, Kalpana. *Of Women, Outcastes, Peasants, and Rebels – A Selection of Bengali Short Stories*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1990.

DAGNINO, Arianna. “Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s).” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): Disponível: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2339>. Acesso em 28 jul. 2019.

DAS, S. Kumar. *History of Indian Literature: 1911-1956: struggle for freedom: triumph and tragedy*. Sahitya Akademy: New Delhi, 2006.

DEVI, Mahasweta. *Draupadi*. In. HOLMSTRÖM, Lakshmi. (Ed.) *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women*. Rupa & Co: Calcutta, 1991.

FESTINO, Cielo G. O gênero conto na Índia. O katha no short story e vice-versa. *Guavira Letras*. Três Lagoas, n.18, p. 405-436, 2014.

HOLMSTRÖM, Lakshmi. (Ed.) *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women*. Rupa & Co: Calcutta, 1991.

RAVEENDRAN, P.P. Genealogies of Indian Literature. *Economical and Political Weekly*. Vol. 41. Issue No.25. 24 jun. 2006. Disponível em <https://www.epw.in/journal/2006/25/special-articles/genealogies-indian-literature.html>. Acesso: 25 jul. 2019.

TASEER, Aatish. A version of this op-ed appears in print on March 22, 2015, on page SR5 of the New York edition with the headline: How English Ruined Indian Literature. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/03/22/opinion/sunday/how-english-ruined-indian-literature.html?mwrsm=Email&r=0>. Acesso em 25/07/2019.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* – o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



QUEM ABRE CAMINHO NA SALVADOR DOS 80: PROCESSO DE TRANSMISSÃO E CIRCULAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA NEGRA FEMININA.

Rosinês de Jesus Duarte¹

PRIMEIRAS PALAVRAS

Dado a diversidade de atividades advindas do lugar teórico denominado Filologia, faz-se necessário explicitar em que termos essa investigação filológica se dá. Dessa forma, este estudo afasta-se da Filologia como ciência auxiliar da literatura, por exemplo, que serviu por muitos anos para ratificar cânones literários, através da edição e comentários de obras literárias cristalizadas numa dada sociedade. Compreende-se aqui os estudos filológicos como uma ética de leitura para o exercício da crítica democrática, tal como nos convida Edward Said (2007). Esse exercício começa na leitura, posto que esta é um “ato indispensável, gesto inicial sem o qual qualquer filologia é simplesmente impossível” (SAID, 2007, p.83). Essa leitura, no entanto, deve ser ativa, minuciosa e, acima de tudo, não excludente, não silenciadora. A prática filológica na contemporaneidade, então, deve ser agente no resgate e na (re)construção de textos que não integram ou não integraram um lugar privilegiado por terem sido produzidos por sujeitos subalternizados por outros sujeitos agentes de discursos hegemonicamente constituídos em algum ambiente

1 Professora Doutora do Setor de Filologia da Universidade Federal da Bahia.

socio-cultural (SPIVAK, 2010).

Nessa perspectiva, o filólogo não deve curvar a cabeça diante do poder da história (NIETZSCHE 2003), deve subvertê-la, puxar outros fios e trazer a lume outros textos. Nesses termos, a leitura filológica que se fará dos processos de transmissão e circulação de textos literários de três escritoras negras baianas, durante a década de 80, se desvincula, em parte, daquela filologia tida como disciplina auxiliar da história, da lingüística e da crítica literária, para empreender uma investigação, entendendo que:

a filologia como prática humanística contemporânea é uma tentativa de problematizar a tradição ocidental – etnocêntrica – e recepcionar todas as possibilidades de crítica humanística, fruto das rasuras e investidas dos movimentos feministas, negros, latino-americanos, asiáticos e de outras tradições culturais não-ocidentais. (BORGES; SOUZA, 2102, p.58)

Pretendo, portanto, realizar esse estudo, partindo dessa noção não silenciadora proposta por Said (2007) e ratificada por Arivaldo Sacramento de Souza e Rosa Borges (2012). Nessa perspectiva, orientados pelo lugar de resgate e valorização de outras vozes proposto pela crítica filológica que baliza este trabalho, saliento que o olhar sobre a produção de mulheres negras na Bahia dá-se a partir da observação prévia dos modelos de mercado que produziram no Brasil alguns gigantes editoriais, financiados primordialmente por capital estrangeiro. Esse fato promove um fechamento ainda maior para a inserção de escritores novos no mercado editorial brasileiro. Os gigantes editoriais publicam cada dia mais obras estrangeiras e de um gênero específico, publicam o que vendem e nada mais. Sendo assim, na direção oposta à lógica do grande mercado editorial, o objetivo desse estudo é dar uma mostra de como escritoras negras baianas viabilizaram a transmissão e circulação de seus textos literários pelos guetos da cidade de Salvador, frente ao recorrente processo de fechamento das grandes editoras para a produção desses

sujeitos.

Entender o percurso da produção literária de mulheres negras até chegar a seus leitores é também compreender como esse sujeito-mulher negra produz sua subjetividade através dos seus textos, visto que:

Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p.1)

A experiência desse corpo-mulher-negra, ao ocupar um lugar social de escritora, que, historicamente lhe foi negado, é marcada por desafios desde o momento da escrita até a publicação, por isso, este artigo não se furta de fazer uma leitura do texto e de toda a sua sociologia, elencando os diversos agentes sociais implicados no processo de transmissão do texto. Como ressalta Conceição Evaristo, “a literatura brasileira é repleta de escritores afro-brasileiros que, no entanto, por vários motivos, permanecem desconhecidos, inclusive nos compêndios escolares. Muitos pesquisadores e críticos literários negam ou ignoram a existência de uma literatura afro-brasileira.” (EVARISTO, 2009, p.27). Saliento que no contexto de produção da década de 80, esse desconhecimento e fechamento são ainda maiores. Por isso, considero Aline França, Makota Valdina e Nivalda Costa três exemplos de escritoras que rasgaram o espaço para uma literatura negro-feminina na Salvador dos anos 80, elas deram o tom, a cor, ditaram os versos da escrita negra na referida década.

CENAS DE UMA ESCRITA EBÓ: AS MULHERES QUE ABRIRAM

CAMINHO

Em certo continente da Terra, há milênios atrás proveniente do espaço longínquo surgiu um negro de aparência divina, com uma missão de iniciar a proliferação de uma raça que futuramente viria a se tornar, na história desse continente, um componente de relevante importância. Era Aleduma, um Deus Negro, de inteligência superior, vindo do planeta IGNUM, governado pela Deusa Salópia. (FRANÇA, 1981, p.7)

O contexto de produção é o final dos anos setenta, década em que emerge o Movimento Negro no Brasil, em que há um levante do povo negro organizado para seguir lutando contra uma nova escravidão: o racismo velado, com capa de democracia racial. A escritora é Aline França, mulher negra, militante do MNU (Movimento Negro Unificado), através de sua escrita, dribla o fechamento do grande mercado editorial e consegue com muito sucesso publicar *Mulher de Aleduma*. O trecho acima marca as primeiras linhas do romance que conta a estória do povo da Ilha de Aleduma. Numa dimensão oposta ao que se praticava nas letras literárias do Brasil da época, Aline França, na esteira do que Deleuze considera um empreendimento de saúde, “inventa um povo que falta” (DELEUZE; GUATARRI 1997). O povo da Ilha de Aleduma descende do povo de IGNUM, planeta governado pela Deusa Salópia que tem o mensageiro, o velho Aleduma como aquele que irá escolher um lugar para a multiplicação do seu povo, ele, o Deus Negro, “com os pés voltados para trás”, escolhe a Terra e, após a terrível escravidão que acomete o seu povo, tem a Ilha de Aleduma, antiga Coinjá, como ponto de resistência, um lugar de refúgio para aqueles que fugiram da escravidão e dominação dos brancos. Nesse sentido,

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um

povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções.
(DELEUZE; GUATARRI, 1997,p.14)

Essa função fabuladora de inventar um povo de que falam Deleuze e Guatarri pode ser experimentada no romance de Aline França, uma vez que, o povo de Aleduma descende de um povo de inteligência superior:

os negros de IGNUM não possuíam células nervosas típicas, mas uma bolsa localizada no cérebro cheia de cargas elétricas, que regulavam todas as sensações do corpo, dando-lhes um potencial de inteligência muito elevado (FRANÇA, 1981, p.9).

O povo de Aleduma resiste à dominação de povos brancos, conservando suas crenças, seu culto ao Deus negro, Aleduma e a Deusa Salópia. A Ilha de Aledumaa é o lugar na terra escolhido para o “refúgio dos negros que conseguiram fugir das amarras da escravidão” (FRANÇA, 1981). O preto Velho, espécie de chefe do povo do local, se comunicava com Aleduma e, em uma dessas mensagens, o Preto Velho decide mudar o nome da Ilha de Coinjá para lha de Aleduma. A mulher de Aleduma era uma mulher local que tinha o poder de comunicar-se com seres divinos de IGNUM ao mergulhar na logoa Filha Doce. A trama do romance se desenrola em torno da escolha de uma nova virgem que ajudaria a atual Mulher de Aleduma, Maria Vitória, a se comunicar com as divindades de Ignum, através do mergulho na Filha Doce. A jovem seria escolhida por Aleduma e o povo saberia quem seria, através dos sinais do divino.

A esse tipo de escrita que marca as letras negras da produção literária baiana da década de 70 e oitenta que chamo neste artigo de *escrita ebó*. Ebó é uma oferenda que se dá aos orixás para que eles abram os caminhos, protejam e guiem quem ofertou. Nessa perspectiva, a narrativa de Aline França, por exemplo, é a oferenda para que se abram os caminhos para uma literatura negro-fe-

minina na Bahia nesse período. A função de abrir os caminhos, no entanto, é dividida com outras mulheres que, tal como Aline França, rasgaram o espaço literário majoritariamente branco e masculino da cena soteropolitana e imprimiram subjetividades de mulheres negras nesse espaço. Para este artigo, selecionei Aline França, Makota Valdina e Nivalda Costa, mas esse coro pode ser ainda fortalecido com outras vozes tão eloqüentes e fortes quanto essas que apresento aqui.

A segunda escrita-ebó vem das letras de Valdina Pinto, “mulher negra, professora, líder comunitária e religiosa, marcada pela fé e pela luta por dignidade de todos os brasileiros afro-descendentes, mui especialmente, das mulheres negras” (ARAÚJO, 2005, p.74). Em entrevista à Revista Palmares, ao ser perguntada se ela se considerava uma “sábia negra”, Valdina Pinto responde:

Não, eu me considero uma aprendiz. Dizem que eu sou uma sábia. Na semana passada, fui homenageada com uma placa como mestra de saberes populares. Então eu digo: a negra que eu sou, o ser humano que eu sou, sou porque aprendi com os meus mestres. Meus primeiros mestres foram meus pais. Meus segundos mestres foram os outros negros da comunidade do Engenho Velho da Federação. Na primeira escola que estudei, minha primeira professora escrevia as letras e os números em uma pequena pedra, uma lousa apoiada em madeira. Meu lápis era também feito de pedra. Aqueles negros, aquelas negras, mulheres e homens da comunidade onde nasci, cresci e moro até hoje, foram os meus primeiros mestres.(PINTO, 2005, p.75)

O papel social de poeta de Valdina Pinto foi publicizado em 1982, no segundo número da série Arte e Literatura do CEAQ, local onde estudou integrou a primeira turma do Curso de Iniciação à Língua Kikongo, entre 1977 e 1978. É da língua kikongo que Valdina Pinto utiliza algumas expressões que compõem os dois poemas

publicados nesse volume da série. Segue, abaixo, um dos poemas:

MAAZA MA LEEMBA²

Lá vamos nós
 Os Baana Nkisi
 Com nossas vestes tão alvas
 Alvas da cor da peemba
 Com nossas talhas na cabeça
 Cantando cantigas de mayaanga
 Mayaanga da MAAZA MA LEEMBA

E numa fileira ondulante
 De beleza de esplendor
 Levamos água, cada um
 Num cantar místico, vibrante
 De adoração, de amor
 Em ritual ao Nkisi incomum

MAAZA MA LEEMBA:
 ÁGUA DE OXALÁ:
 Rito a um Nkisin
 Que de branco se veste
 Mas que “o branco”
 Não pode exterminar (PINTO, 1982)

Maaza ma leemba é a expressão para a cerimônia religiosa de Águas de Oxalá, em na língua Kikongo. As “vestes tão alvas” compõem a cenografia do ritual em que se carrega água para o Nkisi (dinvidade), neste caso, Oxalá, durante os 16 dias de festa. O posicionamento político de Makota Valdina, em relação às questões raciais se inscrevem nos três últimos versos, ao trazer a cor

2 Expressão em quicongo que significa Águas de Oxalá. No período em que foi produzido e publicado este número da série Arte e Literatura, a ialorixá Makota Valdina, então professora do ensino fundamental, estudava quicongo e ioruba no CEAO, UFBA. Para esta série, escreve dois poemas, usando palavras e expressões aprendidas durante o curso.

a qual veste a divindade, o branco: “Que de branco se veste/ Mas que ‘o branco’/ Não pode exterminar”. A cor branca, cor de oxalá, veste todo o terreiro, todos os integrantes da cerimônia, mas esse “branco” também é lembrado como símbolo do homem branco que, através da escravidão, promove(u) a exploração e, por vezes, o extermínio do povo negro, inviabilizando, desrespeitando suas raízes religiosas. O homem branco ai, materializado pelo “branco” entre aspas, “não pode exterminar” o culto a Oxalá. Apesar de ter perpetrado todo tipo de violência contra o povo negro e suas crenças.

A terceira representante de uma escrita ebó é a escritora, dramaturga e diretora de teatro Nivalda Costa. Ela desenvolveu dois grandes projetos artísticos a partir de estudos e pesquisas: o primeiro, na década de setenta, denominado “Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço” e o segundo, entre as décadas de oitenta e noventa, intitulado “Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro”, uma produção bastante rica e diversa que integra peças teatrais, roteiros de cinema, roteiro de programas televisivos, poesias e contos³. Parte de sua produção literária da década de 80 circulou, principalmente, em duas publicações: *Série Arte e Literatura* (CEAO-UFBA) e a *Revista Exu* (Fundação Casa de Jorge Amado). A religiosidade, a reverência aos orixás, especialmente a Oxalá, são os elementos que também compõem o poema *Ogíyán*:

Ogíyán

A mata
Vestida de horizonte
Orum e o infinito
Cavalgam madrugada
Às
Firme

3 Sobre a produção de Nivalda Costa, ver a Tese de Doutorado de Débora de Souza (2019), que organizou e estudou diversas produções teatrais do Acervo Nivalda Costa.

Ar

Prata (COSTA, 1982)

Ogíyán é filho de Oriniyan, fundador de Ejigbó. Sua comida predileta é inhame. É o Oxalá jovem. Considerado guerreiro da paz, é o orixá das inovações e invenções, tanto que para saborear seu prato preferido, inventou o pilão (MENDES, 2007). Sua cor é o branco, ele carrega consigo uma espada, um escudo e mão de pilão, tudo na cor prata: “Às firme, Ar prata”. A força e a firmeza do jovem guerreiro, no brilho (branco) da prata são contempladas no poema ao Oxalá jovem. Ogíyán é o orixá que comanda o 3º domingo de festa das Águas de Oxalá (dia do pilão de Osàgiyán). Nessa perspectiva, percebe-se que as poetas trazem aos versos suas religiosidades, dialogando sob uma mesma cosmogonia. Ética e estética dos discursos de textos africanos e afro-brasileiros são indissociáveis, como ressalta Henrique Freitas (2016). Sendo assim, na estética da lírica afro-brasileira, está a ética religiosa, o respeito e a reverência aos orixás, ao culto as divindades. Nesse contexto, a abordagem desses textos literários a partir de aparatos conceituais eurocentrados é colocada em xeque, como ressalta Henrique Freitas:

Categories herdeiras de uma experiência formalista e/ou estruturalista calcadas em sistemas (a própria noção de sistema literário), bem como as dicotomias fundadas na dobra discursiva dentro e fora: autor, leitor, narrador, personagem, dentre outros; ou de uma tradição marxista superestrutural e infraestrutural que a tudo explica, no seu ímpeto (supra) histórico, alicerçada ainda em dialéticas conformadoras de uma tensão produtiva, culminam em simulacros perigosos para o entendimento de um texto forjado em culturas nas quais, muitas vezes, a ecologia humana não pode distinguir, pela cosmogonia que a define, as dimensões social, pedagógica formal, política, cultural e religiosa (FREITAS, 2016, p. 94-5)

Desse modo, é preciso “forjar os saberes nas margens” ((FREI-

TAS, 2016, p.91), abrindo possibilidades para outra estética, como sonha, para um saber construído e validado também na oralidade, desligando-se do grafocentrismo que regem os estudos da teoria, da crítica literária e mesmo, dos estudos filológicos. A crítica filológica que busco empreender nesses textos, assume o compromisso ético, de uma leitura democrática, que opera a partir de um desejo de presença de corpos que foram (são) silenciados pelo mercado editorial, pela crítica literária e pela academia, ou seja, por agentes sociais que tem a autoridade de cancelar cânones.

Nessa perspectiva, pautada nesse desejo de presença do filólogo, para propor uma leitura filológica, não poderia me furtar de falar dos suportes em que circularam essas escritas. Entender como foi o processo de transmissão, ou seja, como esses textos saíram dos rascunhos das escritoras até chegar a seus leitores, que caminhos percorreram, é importante para viabilizarmos uma leitura ampliada dos mesmos. Dado o espaço exíguo para tratar das referidas questões, trago como exemplo, cenas do processo de transmissão do romance *Mulher de Aleduma*⁴, de Aline França, que teve sua primeira edição publicada pelo selo editorial Fundação Clarindo Silva. Segundo o próprio Clarindo Silva, em entrevista concedida ao nosso grupo de pesquisa, as circunstâncias excludentes em que atuavam as editoras da época o transformaram em um selo editorial. No caso específico de Aline França, após ter buscado diversas casas editoriais para publicar seu livro, sem êxito, foi até Clarindo Silva, que liderava o projeto Cultural Cantina da Lua⁵ para pedir auxílio, Clarindo Silva teve acesso ao material que ela dese-

4 É importante dizer que o romance levou o nome de Aline França ao mercado internacional. Em 1985, a escritora publicou a segunda edição, tendo reconhecimento internacional e participação em diversos eventos e jornais. A edição de 1985 foi feita pela editora lanamá. Sobre o processo de circulação do livro, ver artigo de Elane Vorreia (bolsista IC) que será publicado nos anais do Seminário Internacional Mulher e Literatura.

5 O projeto Cantina da Lua foi liderado e pensado por Clarindo Silva que se tornou dono do Restaurante cantina da Lua, no Peulorinho, nos finais da década de 70 e transformou um local num pólo de resistência da cultura negra na Cidade de Salvador. Neste espaço eram promovidos lançamentos de livros com selo editorial independente, lançamento de discos, palestras, reuniões de intelectuais negros. O Restaurante Cantina da Lua, na década de 80, era um importante reduto de intelectuais, em sua maioria negros, de Salvador.

java publicar e patrocinou a publicação da primeira edição do romance *Mulher de Aleduma*. Com uma tiragem pequena, o romance foi publicado com pouquíssimos recursos financeiros, fato que reverberou na diagramação da capa, suportes e material de escrita. É importante ressaltar que as formas do livro, sua materialidade: capa, editoração, suportes etc, acabam por imprimir valor simbólico e, conseqüentemente significado aos textos em uma dada sociedade; por isso, é tão importante lançarmos um olhar para a materialidade possível dos textos de mulheres negras durante os anos oitenta: eram publicações de pequenos selos editoriais ou selos independentes, com tiragem pequena, com circulação restrita, visto que a venda ou distribuição se davam, primordialmente, durante o lançamento do projeto, seja ele, livros de autoria única, coletânea ou mesmo antologias.

Os textos literários de Nivalda Costa e Makota Valdina também circularam graças a uma ação de aquilombamento do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). A série *Arte e Literatura* do CEAO, UFBA foi um importante espaço para a divulgação de escritas negras em Salvador durante a década de oitenta. Ressalto, no entanto, que a questão do gênero deve ser colocada em pauta, pois, conforme a catalogação⁶ feita por Ailla Aquino, bolsista de Iniciação Científica do projeto, há uma diferença marcante no número de mulheres negras que conseguiam publicar, mesmo nesses espaços de aquilombamento, em relação aos homens negros.

PALAVRAS FINAIS: AS ESCRITAS QUE ARROMBARAM “A PORTA DO CLUBE PRIVÊ” DA LITERATURA BAIANA

Essa escrita tira o véu, descobre-se e toca, mediante as palavras, o próprio corpo sem escamotear os conflitos de raça e cor; tira as máscaras das relações de gênero e raça da sociedade onde está inserida. Muito mais que isso, traz à tona a voz, o rosto (re)interpretados em emoções próprias para

6 Sobre essa catalogação, ver o trabalho da bolsista de IC Ailla Aquino que será apresentado no Seminário Internacional Mulher e Literatura e publicado nos Anais do evento.

registrar e se autorrepresentar no território da Literatura. Entoa uma “contra-voz a uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder da literatura brasileira” (Evaristo, 2005, p. 52) e vai arrombando a porta deste clube privê. (ALVES, 2010, p.186)

O estudo do processo de produção, transmissão e circulação de textos de mulheres negras baianas na década de oitenta, coordenado por mim na Universidade Federal da Bahia visa fazer uma cartografia dessas escritas que vão arrobando a porta do clube privê da literatura baiana nesse período. Nesse artigo apresentei apenas três sujeitos-mulheres negras: Aline França, Makota Valdina e Nivalda Costa. No entanto, num fazer cartográfico, sempre em construção, há ainda outras mulheres que se juntam a essas para se inscreverem como sujeitos que escrevem, que estão presentes, enegrecendo e subjetiando femininos e mesmo feminismos no espaço heteronormativo da literatura baiana dos anos 80. Essas escritas alteram, transgridem as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilhando, assim, “o ‘devir-minoritário’ (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial” (RICHARD, 2002, p. 133). São escritas-ebó, pois, ao se colocarem em circulação, se performaram como oferenda ao campo literário baiano para que se abram caminhos para novos enunciados, instaurando discursividades menos eurocentradas, oferecem, com seus textos, uma ética/estética e possibilidade outras de existência.

REFERÊNCIAS

ALVES, Mirian. A Literatura Negra Feminina no Brasil. Pensando a Existência. REVISTA ABPN, v.1, n.3, Nov 2010/fev 2011, p. 181-189. Disponível em: www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/download/280/261/

ARAÚJO, Ubiratan Castro. Saberes e viveres de mulher negra: Makota Valdina. Prefácio da Entrevista. IN: REVISTA PALMARES, ano 1, num. 2, Dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista2/revista2-i75.pdf> Acesso em: 25 de julho de 2019.

BORGES, Rosa. Et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI .A Literatura Menor. IN: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma Literatura Menor*. Dir. Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25-42. Disponível em: <https://conexoeshibridas.files.wordpress.com/2015/10/kafka-por-uma-literatura-menor.pdf>

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009

FRANÇA, Aline. *A mulher de Aleduma*. Fundação Clarindo Silva: Salvador, 1982.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé*. Ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques negros, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Los poderes de la filología*. Dinámicas de uma práctica

académica del texto. Trad. Aldo Mazzucchelli. México, D.F: Univerdidad Iberoamericana,

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

MENDES, Frederico (2007). *Orixás*. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/frederico_mendes/2527179247 Acesso em: 25 de julho de 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PINTO, Valdina. Saberes e viveres de mulher negra: Makota Valdina. Entrevista. IN: REVISTA PALMARES, ano 1, num. 2, Dezembro de 2005. Dispo-

nível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista2/revista2-i75.pdf> Acesso em: 25 de julho de 2019.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In.: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIEIRA, Hamilton de Jesus. Poetas baianos da negritude. SÉRIE ARTE E LITERATURA 2, Centro de Estudo Afro Orientais (CEAO- UFBA), Salvador, 1982.



AUTORIA FEMININA NEGRA EM LIVROS DIDÁTICOS DO PNLD 2018

Aline Alves Arruda¹

Às mulheres sempre foi relegado o direito à escrita. Virginia Woolf já nos avisava em seu clássico *Um teto todo seu* em relação à educação precária para a mulher e as más condições femininas para a escrita. “(...) a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (Woolf, 1985). A conhecida frase, publicada no livro *Um teto todo seu*, foi dita por Woolf quando de sua palestra para uma plateia feminina em Cambridge, em 1928. Transgredindo o gênero conferência, a escritora inglesa parte dessa tese – de que a mulher que deseja escrever precisa ter privacidade e condições materiais mínimas que lhe propiciem um ambiente de escrita – para proferir uma fala que transita entre palestra, ensaio, ficção ou reflexão, digna de uma escritora como ela, que, nas primeiras décadas do século XX, fez contribuições tão significativas e marcantes para a história da mulher na literatura. Tal afirmação costuma também ser usada no sentido metafórico para abordar a ausência da mulher na tradição literária e discorrer sobre os problemas que aquelas que se queriam escritoras enfrentavam no campo hostil da sociedade masculina.

A frase de Woolf ainda ecoa e nos encontra no século XXI. Embora muito tenha mudado e o espaço dado às escritoras seja hoje

1 Profa. Dra. do IFMG, Campus Betim.

maior, no âmbito escolar, especialmente, há muito que conquistar.

A primeira legislação brasileira autorizando a educação pública feminina data de 1827. Antes, apenas nos conventos ou em casa, com professores particulares, mulheres eram alfabetizadas. Isso nos mostra o quanto ler e escrever foram atividades negadas às mulheres. Mesmo começando lentamente a partir daí, sabemos que era privilégio de poucas, brancas e de alta classe.

Precursoras como a potiguar Nísia Floresta (1810-1885), que publicou textos em jornais de grande circulação e também diversos livros, pleitearam para as outras o direito à instrução e ao trabalho. Constância Lima Duarte (2003, s/p) afirma que

em 1832, eram raras as mulheres brasileiras educadas e, em menor número ainda, as escritoras. A mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), e as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), eram algumas dessas exceções hoje conhecidas. Mesmo entre os chamados “jornais femininos”, apenas existiam uns poucos periódicos dirigidos por homens mais sensíveis às mudanças do comportamento social, e que se apressavam em oferecer publicações especialmente pasteurizadas para o público feminino.

Mesmas essas escritoras citadas pela professora e pesquisadora mineira não são ainda conhecidas do grande público e nem fazem parte do currículo escolar básico brasileiro.

Ainda no século XIX muitas mulheres, levadas pelo que a pesquisadora chama de “onda feminista” seguem o caminho da educação formal, viajam ao exterior para estudar, ocupam espaço na imprensa nacional e muitas arriscam nas letras literárias ainda cunhando uma história invisível para a maioria de então. Só as brancas... as mulheres negras permanecem escravizadas até, oficialmente, 1888. Algumas, ainda assim, enfrentam toda sociedade contrária à sua permanência e visibilidade e escrevem literatura,

como é o caso da maranhense Maria Firmina dos Reis, que em 1859 publica o romance *Úrsula*, o primeiro romance publicado por uma mulher negra na América Latina e o primeiro romance abolicionista em língua portuguesa. Contribuiu consideravelmente na imprensa local, publicando enigmas, charadas, poesia, ficção e crônicas; além de ter publicado o conto “A escrava” e a narrativa indianista *Gupeva*.

No século XX a luta pelo direito ao voto, à educação superior e à inserção no mercado de trabalho com direitos iguais aos dos homens serve de pano de fundo para muitas escritoras alçarem voo. Nomes como os de Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), ganhadora do concurso literário da Academia Brasileira de Letras em 1921 e Gilka Machado (1893-1980), que rompeu paradigmas publicando poesia erótica, destacam-se politicamente e literariamente. Na linha histórica das escritoras afro-brasileiras, na mesma época temos Ruth Guimarães (1920-2014), autora do romance *Água Funda*, publicado em 1956, aclamado por críticos como Antonio Candido, que prefaciou a segunda edição. Era estudiosa da cultura popular, seguidora de Mário de Andrade. Teve repercussão principalmente em seu estado, São Paulo. Nenhuma delas, no entanto, é estudada na educação básica brasileira, em geral.

No campo da ficção, talvez Rachel de Queiroz seja o nome que rompa com o cânone masculino ao publicar seu famoso romance *O quinze* em 1930 e, ao se tornar a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. O nome dela é dos poucos que notamos, num primeiro momento de rápida leitura, aparecer nos livros didáticos comumente usados nas escolas brasileiras de ensino médio.

À Rachel seguiram-se outros nomes conhecidos como Cecília Meireles, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, entre outros, além de “desconhecidas”, mas com igual importância, como Rose Muraro. Carolina Maria de Jesus, contemporânea negra destas autoras mencionadas, também aparece, embora pouco, nas escolas da educação básica através dos livros didáticos. Dificilmen-

te entra como conteúdo nos estilos literários, mas seu diário *Quarto de despejo* costuma ser referência da literatura afro-brasileira nas escolas. Da escritora maranhense até a contemporânea Conceição Evaristo temos muitas outras como Carolina Maria de Jesus, que pouco são lembradas nas salas de aula brasileiras.

Os dados aqui analisados são parte da pesquisa intitulada “Autoria feminina e os livros didáticos do PNLD: um estudo analítico”, iniciada 2018, em um alcance intercampi entre mim e as professoras Claudia Maia (CEFET-MG, Belo Horizonte); Cristiane Côrtes (CEFET, campus Nepomuceno); Elisângela Lopes (IFSULDEMINAS, campus Pouso Alegre) e Maria do Rosário Pereira (CEFET-MG, Belo Horizonte).

A partir da experiência das professoras de literatura de Ensino Médio autoras deste projeto, percebeu-se que a maior parte dos escritores citados nos livros didáticos deste nível de ensino são homens brancos. Apesar das recentes atualizações fruto das discussões sobre gênero e etnia dos últimos anos, ainda é pouco o número de mulheres citadas e estudadas nesses livros utilizados pelas escolas públicas de todo o país. Além disso, quando citadas, é dado a elas um pequeno espaço ou um pequeno “box” na página inteira, prevalecendo, portanto, quase sempre o cânone masculino e branco predominante na divisão ainda usada em estilos literários.

Com este projeto pretende-se, assim, descortinar o ensino de literatura no ensino médio através do principal instrumento usado pelos professores brasileiros: o livro didático escolhido pela equipe docente e enviado pelo governo para as escolas de todo o país². O alcance dessas coleções é uma amostra de como se pode mudar a realidade do ensino de literatura no país se a informação chegar

2 Segundo o portal do MEC, “O Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) é destinado a avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita, às escolas públicas de educação básica das redes federal, estaduais, municipais e distrital e também às instituições de educação infantil comunitárias, confessionais ou filantrópicas sem fins lucrativos e conveniadas com o Poder Público”. Disponível em : <http://portal.mec.gov.br/busca-geral/318-programas-e-aco-es-1921564125/pnld-439702797/12391-pnld> - acesso em 30/07/2019.

corretamente aos professores e aos estudantes que utilizam em sala o importante instrumento do livro didático.

Através de pesquisadoras bolsistas e voluntárias, no campus Betim, este projeto tem sido realizado desde março de 2018. No ano passado contamos com uma bolsa PIBIC Jr para a pesquisadora Lorena Cândida e tivemos a contribuição voluntária da estudante Roberta Martins, ambas na ocasião, alunas do terceiro ano do ensino médio do curso técnico integrado em Química. Neste 2019 temos uma bolsa PIBIC Jr para a estudante Marina Sales e a aluna Sâmila Luísa é voluntária. As duas são estudantes do segundo ano do curso de Química integrado.

Para este trabalho, será apresentado um recorte para expor nossos dados - e a análise deles - referentes ao número de escritoras negras encontrado nos três livros da coleção *Português: contexto, interlocução e sentido*, da editora Moderna e nos dois primeiros livros da coleção *Novas Palavras*, da editora FTD.

ANÁLISE DE DADOS DA COLEÇÃO PORTUGUÊS: CONTEXTO, INTERLOCUÇÃO E SENTIDO

O aspecto do que é considerado cânone é de fundamental importância para compreender a ausência feminina nos livros didáticos em questão, visto que estes procuram apresentar conteúdo de qualidade e, na maioria das vezes, escolhem o cânone como padrão. De acordo com Muzart (1995), o estudo do cânone está ligado, a vários aspectos, principalmente a conceitos da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros.

O livro didático da 1ª série do ensino médio *Português: contexto, interlocução e sentido*, que foi analisado em 2018 pela estudante Lorena Cândida da Costa apresenta os seguintes dados:

Em um total de 256 autores, 84% são homens e apenas 16% são mulheres. Realizando uma análise mais atenta, observa-se que

4% são homens negros, enquanto as mulheres negras representam 1% do total.

TABELA 2 – AUTORES E AUTORAS BRANCOS/NEGROS

Homens Brancos	Homens Negros	Mulheres Brancas	Mulheres Negras
205	10	38	3

Observando os dados anteriores, é possível inferir que a população negra está afastada dos espaços dentro da literatura, isto é, estão distantes dos espaços de poder e de produção de discurso (DALCASTAGNÈ, 2017). A partir desta realidade, percebe-se que há pontos de vista seriamente limitados no livro analisado.

Apesar de duas coleções terem sido utilizadas, o livro referente ao primeiro ano, *Novas Palavras*, possui uma média de 10,8 homens para cada uma mulher. Tal análise pode ser chocante ao nos depararmos com essa estatística nos dias atuais, em que a diversidade e a suposta abertura de espaço têm tomado forma.

É importante frisar que, nesse período escolar, constam no currículo comum nacional as primeiras manifestações da escrita como Literatura. Estão presentes, assim, os estilos literários Trovadorismo, Classicismo, Humanismo, Quinhentismo, Barroco e o Arcadismo. Nesse contexto, tudo que foi produzido (ou quase) vem de homens, uma vez que durante os períodos de tais movimentos, as mulheres eram excluídas do papel de artista, escritora, musicista e diversas outras “carreiras” para se dedicarem, coercitivamente, às questões do lar. A leitura e a escrita não eram algo condizente com o posto social pertencente a elas. Nesse sentido, a falta de mulheres como autoras se justifica, mas em questões gramaticais, por exemplo, a falta de textos de apoios de autoria feminina, ou citações de desenhistas, quadrinistas, pintoras, linguistas ou gramáticas contribui um pouco mais para o afastamento da mulher com esses postos.

No caso das escritoras negras as três que apareceram são: a estadunidense Maya Angelou, a brasileira Carolina Maria Jesus e

a moçambicana Paulina Chiziane. Três nomes de escritoras muito conhecidas, mas é pouco retratar apenas estas num contingente de 256 escritores.

No livro do segundo ano, os dados colhidos foram:

Homens Brancos	Homens Negros	Mulheres Brancas	Mulheres Negras
168	10	31	2
Total: 208			

O número de autoras negras ficou ainda mais reduzido. As duas encontradas são novamente Carolina Maria de Jesus e a nigeriana Safya Tungar Tudu, condenada ao apedrejamento pelo crime de adultério, que com a ajuda de um jornalista italiano escreveu sua autobiografia. A escritora Maria Firmina dos Reis poderia ter aparecido na parte do Romantismo, ao lado de José Alencar e outros romancistas da época, já que o livro é dividido, nos capítulos sobre literatura, pelos estilos literários, mas não é mencionada.

Não muito diferente, para o livro do terceiro ano, encontramos apenas 4 escritoras negras:

Autores Brancos	Autores Negros	Autoras Brancas	Autoras Negras
142	14	29	4

Foram elas: Dinha, Alda do Espírito Santo, Conceição Lima e Noêmia de Souza. A primeira, brasileira; a segunda e a terceira, nascidas em São Tomé e Príncipe; a quarta, natural de Moçambique. Interessante como escritores e escritoras africanos de língua portuguesa aparecem com frequência nesta coleção. Especialmente na seção “Diálogos literários”, que apresenta, sempre antes da introdução de um estilo literário, uma comparação a partir de um tema marcante do movimento estudado, entre escritores contemporâneos. O poema “Ao Mais-Novo caído”, de Dinha, também aparece nesta seção, comparado a um trecho do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins numa abordagem sobre a lite-

ratura de periferia, antecedendo ao capítulo do livro sobre o romance de 1930. É uma atividade bem interessante de literatura comparada, que aborda o texto de maneira mais dinâmica do que a proposta estanque das escolas literárias. É uma pena, no entanto, que seja apenas um “apêndice”, um “bônus” no livro e que as escritoras negras não apareçam nos espaços mais “nobres” do conteúdo.

ANÁLISE DE DADOS DA COLEÇÃO *NOVAS PALAVRAS*

Semelhante à coleção da editora Moderna analisada anteriormente, este conjunto de livros da editora FTD, traz dados ainda mais gritantes sobre a ausência de escritoras negras em seus capítulos. O livro do primeiro ano do Ensino Médio contém 271 autores homens e apenas 21 mulheres, todas brancas. As canônicas Cecília Meireles, Adélia Prado, Clarice Lispector e Marina Colasanti aparecem mais de uma vez, assim como os consagrados Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis. Há uma mulher trans, a cartunista Laerte, que também está presente no livro. Nenhuma escritora negra é citada. Essa ausência completa apenas confirma o que nós, pesquisadores da literatura negra ou afro-brasileira, percebemos ao longo do tempo: mesmo com a obrigatoriedade imposta pela lei 10639/2003 de se trabalhar a cultura, literatura e história africana e afro-brasileira em sala de aula, o que se vê é a completa omissão dos autores e da editora neste conhecido livro didático proposto num programa governamental para uso em escolas públicas de todo o país. Os dados vêm a seguir:

Autores brancos	Autores negros	Autoras brancas	Autoras negras	Autora trans
268	05	21	0	01

No livro do segundo ano da coleção *Novas Palavras*, os números são semelhantes: dos 193 homens encontrados, há apenas 22 mulheres, novamente nenhuma autora negra. Assim como na coleção da editora Moder-

na, a escritora Maria Firmina dos Reis não aparece no estilo Romantismo. É intrigante como a arte e a cultura contemporânea são bem exploradas nestes livros, o que justificaria a presença de muitas autoras negras que fazem sucesso entre seus leitores no mundo inteiro, entretanto, não é o que acontece. Os autores canônicos predominam e o que vemos é uma repetição dos textos e autores, os mesmos que várias gerações anteriores estudaram. Certamente são, em sua maioria, de grande importância, porém não justifica a ausência completa de mulheres negras que ascenderam contemporaneamente aos estudos acadêmicos e à mídia impressa ou digital. Seguem os números encontrados:

Autores brancos	Autores negros	Autoras brancas	Autoras negras	Autora trans
193	02	22	0	01

No livro do terceiro ano do ensino médio temos os seguintes dados:

Autores brancos	Autores negros	Autoras brancas	Autoras negras	Autora trans
278	08	45	02	01

Os números seguem um padrão bem próximo nos três volumes. Único livro da coleção que traz escritoras negras, apenas duas, o volume três tem também o maior número de autores. As autoras negras mencionadas são: a moçambicana Paulina Chiziane e acadêmica Rita Chaves, professora e crítica literária. Elas aparecem no capítulo 8 do livro, intitulado “Tendências contemporâneas das literaturas africanas de língua portuguesa”, que antecede o capítulo que tratará de escritores contemporâneos brasileiros. Na página 143, há um fragmento do texto “Eu, mulher”, de Chiziane. Os autores introduzem o excerto da moçambicana adjetivando-o de “texto corajoso e lúcido”, afirmam ainda que ela “percorreu um longo caminho até tornar-se escritora”. Enfatizam que a escritora é “profundamente ligada às suas raízes e aos temas femininos”, que “lutou

e luta por encontrar espaço numa cultura ainda com fortes traços colonialistas e machistas” (AMARAL; ANTÔNIO; FERREIRA; LEITE, 2016). São louváveis as frases que antecedem o trecho do texto de Chiziane, e parece-me contraditório que elas não sirvam como argumento para inserção de textos afro-brasileiros de autoria feminina em outros capítulos do livro. A força das assertivas, dos adjetivos “corajoso” e “lúcido”, além de caracterizarem este fragmento da escritora negra africana, poderia também nortear outros textos de mais escritoras negras.

O fragmento é de tamanho considerável (tem 4 parágrafos) e é seguido de uma pequena biografia da autora. Poucas páginas depois, na 146, um quadro vertical nomeado de “O que dizem os especialistas” é apresentado na folha com o texto de Rita Chaves sobre a literatura africana. É um parágrafo curto, um “box”, uma “janela” na página que tem um texto bem maior do escritor José Eduardo Agualusa, sobre a emergência da literatura em países como Moçambique.

Após essa modesta análise de dados, já é possível perceber o quanto o conceito de representatividade é importante. Segundo o cineasta Joel Zito Araújo,

O Estado-nação no Brasil estabeleceu como referência para a cultura massiva os atributos da cultura branca europeia, desestruturando e ao mesmo tempo absorvendo das culturas negras e indígenas o tempero para a aclimatização e melhor aceitação da cultura hegemônica. [...] O surgimento da televisão no Brasil, nos anos 50, veio reforçar esse papel das mídias já existentes na organização de uma identidade nacional, transformando também elementos culturais dos não-hegemônicos, negros e índios, em características marcantes da identidade nacional brasileira e ampliando as dificuldades de se definir o que é o negro no país. (ARAÚJO, 2000, p.34)

O mau desempenho dos livros didáticos nessa falta de referên-

cia é muito grave, afinal, a literatura negra tem sido descortinada, recuperada, estudada e veiculada de forma muito contundente, não há, portanto, justificativa para que ela permaneça ausente. Estudantes negras e negros devem se ver representados em suas aulas de língua portuguesa, estudantes brancas e brancos devem entender, através dos suportes que lhes são apresentados, o significado de uma sociedade racista.

Portanto, se o livro didático é revisado e aprovado pelo PNLD, espera-se que ele faça jus à confiança e ao investimento nele depositado. Que este instrumento possa provocar, instigar, refletir e representar de fato a sociedade brasileira em suas etnias, realidades e culturas.

REFERÊNCIAS

- ABAUURRE, Maria Luiza M.; ABAUURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. *Português: Contexto, interlocução e sentido*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2016. Volumes 1, 2 e 3.
- AMARAL, Emília; ANTÔNIO, Severino; FERREIRA, Mauro; LEITE, Ricardo. *Novas Palavras 3*. São Paulo: FTD, 2016. 3 ed.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, 17 (49), p.150-172, 2003.
- MUZART, Z. L. *A questão do cânone*. Anuário de Literatura, Florianópolis, n.3, p. 85-94, 1995.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tr. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tor-desilhas, 2014.



POR ESCRITO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM UMA PERSPECTIVA PÓS-MODERNA

Suely Leite¹

Elvira Vigna é uma das escritoras contemporâneas de carreira mais consolidada. Fora sua obra de literatura infanto-juvenil, a autora produziu dez romances: *Sete anos e um dia* (1988); *O assassinato do bebê Martê* (1997); *Às seis em ponto* (1998); *Coisas que os homens não entendem* (2002); *A um passo* (2004); *Deixei ele lá e vim* (2006); *Nada a dizer* (2010); *O que deu para fazer em matéria de amor* (2012); *Por escrito* (2014) e *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas* (2016).

Nesse artigo, nosso objetivo é analisar as representações femininas no romance *Por escrito*, de Elvira Vigna, sob o olhar dos estudos de gênero e da estética pós-moderna. A narrativa é dividida em quatro partes, todas elas têm como pano de fundo as viagens realizadas pela narradora. A narrativa não apresenta uma ordem linear, seus capítulos formam um mosaico multifacetado, em que há uma voz feminina narrando sua história em primeira pessoa e que busca uma construção identitária inalcançável.

1 Professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina e docente do Programa de Pós Graduação em Letras da UEL, com doutorado na área de Letras e pesquisas em literatura feminina e análise do discurso e pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense. E-mail: celsul@uol.com.br

Beatriz Rezende, em resenha à obra, afirma que a narrativa não apresenta nenhum drama, nenhum afeto e nenhum entusiasmo, é uma história narrada por uma estranha e seca mulher. O que temos, de fato, é a narração de Valderez que escreve uma carta para Paulo, seu companheiro, e através da memória, tenta reconstruir sua história de vida, e, diante da proposta de morar junto com o namorado, enfrenta o medo e a indecisão de criar ou não raízes nesse relacionamento.

O foco narrativo em primeira pessoa faz do texto uma prosa confessional, marcada por um tom de auto exposição tão presente nas autorias femininas da contemporaneidade. O fato de escrever torna-se uma ferramenta de autoconhecimento, pois ao resgatar suas memórias e registrá-las, a enunciadora vai rememorando os fatos que constituíram sua história de vida.

Assim, por meio de flashes com aparência de desconexos, a voz que narra promove uma espécie de ressignificação do passado com a cumplicidade do/a leitor/a. Tal estratégia traz para a cena a condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado por excelência, concentra em si as marcas do passado, presente e futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que, ininterruptamente, o caracterizam e descaracterizam. Em sua obra *Memória e identidade* (2012), o antropólogo Jöel Candau afirma que a memória está ligada ao aspecto temporal e modela os seres ao passo que também é modelada por eles a fim de constituir cada identidade particular. Assim, a memória, por ser geradora de identidades, é ativada por meio das escolhas memoriais realizadas pelos indivíduos levando em conta as marcas deixadas por períodos anteriores nas trajetórias de vida.

Para Beatriz Sarlo, autora de *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), a memória é construída por meio da subjetividade humana, afinal é o subjetivismo o maior responsável por fazer com que determinadas rememorações apresentem coerência no momento presente. Desse modo, as memórias são filtra-

das e, em seguida, expostas com base na importância que tiveram de pessoa para pessoa. Em outras palavras, existem acontecimentos responsáveis por deixar máculas tão significativas nos sujeitos, que surge a necessidade do compartilhamento de tais experiências, justamente, porque essas lembranças configuram características identitárias importantes.

Assim, a protagonista e narradora do texto *Por escrito* (2014), percorre suas memórias e as entrelaça com o presente, registrando tudo em uma carta que será enviada ao companheiro, para então, tentar tecer sua identidade, seus projetos de vida para o futuro. Dessa maneira, seu relato memorialístico passa pela falta de linearidade. Parece-nos que a narradora se agarra ao registro dos momentos presentes como se quisesse encontrar neles a resposta para um vazio que lhe acompanha vida afora: “Mas sei por que tomo nota das ausências, eu sei. É isso, isso aqui que escrevo. É uma questão do que está na nossa frente e nem notamos, o que está ausente mas presente. Qual dos ontens será o amanhã” (VIGNA, 2014, p. 15). Enfim, a questão é como fica a vida quando ela é escrita, anotada, reescrita, revelando-se não como fala ou relato, mas como um texto deixado na tela do computador, o eu por escrito, a tentativa de formar uma história que se constrói através do tempo e da memória, registrá-la para que não se perca, para que seja uma história fixada através da escrita.

Os relatos de Valderez trazem a marca da fragmentação. Na tentativa de acessar a si com o auxílio das reminiscências, a protagonista interliga, coerentemente, as rupturas e discontinuidades de um tempo de outrora, pois ao tentar acessar o quebra-cabeça do passado, as frinchas da memória são percorridas na ilusão de poder recapitular uma vida toda, conseqüentemente as recordações se constituem de fragmentos de memórias que acabam por representar pedaços compostos e restos discrepantes imersos em características heterogêneas. Assim, percebemos que o relato contado em *Por escrito* (2014), é totalmente fragmentado tendo em vista que a narradora fixa-se não só sobre sua trajetória, mas a de outras

mulheres que fazem parte dela e a representação dessas mulheres passa pelas relações de gênero.

O modo como a enunciativa constrói sua trajetória passa pela história de vida de outras mulheres que fazem parte da sua caminhada e com quem ela, muitas vezes, concorda ou discorda, trazendo para a narrativa questionamentos sobre a condição feminina. São cinco mulheres que compõem esse mosaico: Tereza, Aleksandra, Zizi, Molly e a própria narradora, Valderez. Nosso foco será observar a construção de duas personagens: Valderez e Molly.

Molly é Maria Olegária, mãe da narradora. Por meio das lembranças das conversas que a filha ouvia, a história de Maria Olegária vai sendo enunciada. Na década de 1950, aos 15 anos, no interior da Paraíba, Maria foi trabalhar na casa de Dona Tereza, mulher de fazendeiro, mãe de três filhos. Não demorou muito para que o marido se engraçasse com a menina que logo engravidou. Tal situação, descoberta pela esposa, faz com que Maria Olegária seja mandada para o Rio de Janeiro. Quem a acolhe no Rio, a pedido de Dona Tereza, é dona Inácia, o ponto de partida para que a mãe da protagonista construa sua vida:

não sei qual a relação entre dona Tereza e dona Isaura e também não sei se havia garantia de discrição entre as duas. Sei que dona Isaura é o que se chama nessa época de mulher vivida. Não iria causar escândalos, não arregalaria olhos, não por tão pouco quanto uma menina de quinze anos grávida do patrão. (VIGNA, 2014, p. 38)

Percebemos então, que o tempo ficcional resgatado pela memória da narradora, ao falar da adolescência da mãe, marca uma época em que o valor da virgindade da mulher ainda era um dogma, pois o matrimônio constituía-se como objetivo na vida de uma mulher interiorana, como era o caso de Maria Olegária. Sua gravidez apresenta-se uma ameaça à ordem, pois a cabocla não mais corresponde ao modelo de honra e pureza. Nesse contexto, a mulher sol-

teira tinha poucas possibilidades de movimento, deveria ter uma conduta recatada; do contrário, sofreria sanções de ordem social. E assim, Maria Olegária foi mandada para o Rio de Janeiro, para eliminar a mancha moral que pairava não só sobre sua família, mas também sobre a família do fazendeiro.

Por meio de dona Inácia, depois do nascimento de Valdevez, Maria Olegária consegue um trabalho na Rádio Nacional. Ali, trabalha como faxineira, depois maquiadora e concomitantemente, vende roupas. A partir de então, passa a ser conhecida pelo apelido de Molly, pois chegara a conclusão que a cidade grande não acolheria alguém com um nome tão provinciano. A vida segue, e dona Isaura morre quando Valdevez tinha completado cinco anos. A amiga deixa a casa para Molly, que a vende e vai para um pequeno apartamento em Copacabana, seu sonho de consumo. Algum tempo depois, Molly conhece John e dele engravida, mas perde o bebê que se chamaria Pedro. Tempos de solidão para as duas mulheres, Valdevez e sua mãe:

Depois da morte do bebê, o cara meio gordo e vermelho iria rarear, rarear, até que sumiu sem que eu nem percebesse que já tinha sumido, só um dia, depois de não sei quanto tempo, me lembrei de como ele ria e sinto saudades. E a saudade me informou que ele tinha sumido, e há muito. (VIGNA, 2014, p. 112)

A narradora nos mostra uma Maria Olegária, menina que ao se ver grávida do patrão é mandada para o Rio como um objeto descartável, transformar-se em Molly, uma mulher que seria hoje chamada de mulher guerreira, mas antes, uma mulher que vive o sonho de formar uma família ao lado de John, da filha e um filho tão esperado, mas que não chegou a sobreviver. Após a morte do bebê e do fim do relacionamento com John, Molly refaz sua vida e dessa vez exerce sua sexualidade com total autonomia, transformando-se em uma mulher dona de si e de seu destino:

quando o segundo Pedro nasceu, ela o chamou de Pedro numa coisa tão dela, de não desistir nunca de nada, nunca largar o osso, uma vingança da vida que era o que a fazia ir em frente, desde o começo. Pois se o primeiro Pedro não tinha dado certo, bem, ela tinha dado um jeito de ter o segundo. Se o primeiro John não tinha aguentado o tranco, bem, ela sequer experimentaria um segundo. Pedro não tem nome de pai na certidão de nascimento. Acho que Molly, que nunca falou disso, desta vez não mentiria. Nem ela sabia. No meu caso, saberia, Só não quis. Fez bem. Pedro é uma conquista de Molly. (VIGNA, 2014, p. 113)

Depois de ter assumido o controle de sua vida, Molly sai da rádio, monta um estande de roupas em uma feira na Barata Ribeiro e dali passa a tirar seu sustento e viver sua rotina solitária. Seus filhos tornam-se independentes, saem de casa e por fim Molly morre já em plena velhice. Ao contar a história de vida da mãe, Valderez traz para a narrativa a trajetória de mulheres interioranas que sofrem um significativo controle sobre sua sexualidade. Ao ser considerada uma vergonha para os pais e um problema para dona Tereza, Molly vai para a cidade grande, aprende a viver no meio urbano, mantém por um certo tempo o sonho de construir uma família, mas ao deparar-se com a impossibilidade de realizá-lo, toma as rédeas de sua vida e passa a viver da forma como deseja, para depois chegar à velhice solitária. A trajetória de Molly é a cristalização das relações de poder, seja na sua subserviência diante de Dona Tereza, seja na grande cidade com papéis construídos socialmente para a mulher ou ainda em seus relacionamentos amorosos, tudo passa pela relação de gênero enquanto “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1990, p.14).

Já Valderez, representante de uma outra geração, é uma mulher independente também sujeita às relações de gênero e com dificuldades de encontrar-se, pois ela se coloca como uma viajante e sua

mobilidade constante revela o não pertencimento a lugar algum. Sua trajetória começa pelo Rio de Janeiro, passa por Brasília, São Paulo, Rio novamente, Paris, Curitiba e termina em São Paulo. A casa pode ser um hotel qualquer, há sempre a opção de ficar ou ir, de dar uma volta na rua do bairro ou mudar de cidade. A enunciatória divide com o leitor a sensação de que coisa alguma faz muita diferença para quem olha o nada. Daí a construção da narrativa em capítulos que tem em comum o termo viagem.

Na obra *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), Marc Augé apresenta a discussão sobre a dicotomia entre lugar antropológico e não-lugar. O primeiro caso, segundo o teórico, refere-se a um espaço identitário, relacional e histórico, carregado de sentido social, capaz de fazer com que os indivíduos criem raízes por meio de relações de sociabilidade; esse ambiente é explicado como um local relativamente vazio, pois só é transitado por pessoas conhecidas. Já a segunda situação diz respeito aos espaços não identitários, não relacionais e não históricos, responsáveis por provocar uma perda do senso de coletividade e um aumento da solidão mesclada ao individualismo, pois está associada ao não-lugar e se constitui pela ausência de relacionamentos entre as pessoas, o que é perceptível na trajetória da protagonista do romance.

Valderez é uma mulher em constante conflito, primeiro porque sabe que é filha bastarda de um fazendeiro, e mesmo tendo direito à herança, opta por se irmanar a dor da esposa traída e a dignidade da mãe abandonada à sua própria sorte, decide então, nunca procurar os rastros de sua origem:

Quanto ao DNA, não vou posar de magnânima. Na época de Molly nem existia. Na época em que fiz essa viagem, já. Molly tinha muito medo disso. Muito medo que eu quisesse isso. Não quis. Exumação de cadáveres, advogados, eu brigando por uma vida que não era a minha. Não quis. Nunca quis, Eu, o reconhecimento legal, o cara assumido como meu pai (VIGNA, 2014, p. 177)

Em seu discurso transpassado pela linguagem na citação acima, temos uma grafia do pronome em maiúscula: Eu. Tal pista deixa clara a frustração de Valderez em nunca ter sido reconhecida pelo pai. Junta-se a isso o fato de ver a atenção da mãe voltar-se toda para o irmão, e percebe então que ela é a marca de um erro da mãe, enquanto Pedro é fruto da escolha consciente de Molly. A soma dessas experiências doloridas aponta para a dificuldade de relacionamento com a mãe, à falta de pertencimento àquela família, chamada por ela muitas vezes de família torta.

Mais tarde, sai da casa da mãe, arruma um emprego em uma empresa de publicidade que promove publicitariamente fazendeiros. Entre uma viagem e outra, encontra-se com o Paulo, ainda casado. Uma certa vez, vai para a Paraíba, quer visitar à fazenda de onde a mãe foi expulsa grávida. Não há mais fazenda, não há mais nada. Só encontra o vazio, o nada.

É transferida para São Paulo, onde encontra o ex amante, agora já separado da esposa e que, antes de sua viagem para Paris, faz-lhe a proposta de morarem juntos. É justamente essa proposta que irá desencadear, durante a viagem, a necessidade da escrita, por que mais uma vez, a protagonista encontra-se em um conflito: continuar no seu fluxo de não estar presa a nada, afinal, não está presa a sua origem, nem a sua família, nem ao seu trabalho que lhe proporciona viagens constantes, então porque se prender a um relacionamento que parecia tão fugaz?

A narradora produz vários discursos que se integram ao mundo real contemporâneo, atravessado por questionamentos éticos relacionados aos aspectos de raça, gênero e classe social, mostrando assim, fazer parte de um contexto histórico em que leitores compartilham de um inquietamento próprio da pós-modernidade.

Sobre o casamento ela diz logo no início de sua narrativa “casamento é bom para homens. Divisão de despesa, uma cretina que se preocupa com as chatices da casa e que emite a cola emocional/efetiva necessária. E nenhuma obrigação de retorno com nenhuma

dessas três” (VIGNA, 2014, p. 14). Tal assertiva nos remete a uma luta do feminismo por igualdade de direitos e deveres e também nos lembra Simone de Beauvoir que em sua obra *O segundo sexo* (1991) alertava que o casamento era uma armadilha, um modo de os homens consolidarem sua dominação sobre a mulher.

Valderez também se pronuncia a respeito da presença de mulheres em programas televisivos: “Tem programa em que, para ganhar o prêmio, é preciso adivinhar qual a palavra que está sendo soletrada em cartelas enormes, manipuladas por garotas decotadas e de salto agulha” (VIGNA, 2014, p. 19). No discurso da narradora uma constatação: o uso da imagem da mulher enquanto objeto de desejo, não só no meio publicitário, mas numa cultura misógina que ainda permeia parte da sociedade.

A narradora participa de um evento na França, promovido por uma empresa cujos empregados são majoritariamente homens: “sou a presença feminina, necessário para tempos de politicamente correto, em um ambiente só de homens. Fosse no Brasil eu não estaria na mesa. Lá ninguém está nem aí. Como é Europa acharam melhor me convidar”. (VIGNA, 2014, p. 71). Valderez apresenta-se como uma mulher consciente da desigualdade de gênero no mundo dos negócios e da discussão atual e necessária sobre a necessidade da igualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho, não só nos grandes centros, mas também na produção rural. Em certa ocasião, encontrou em suas entrevistas uma mulher cafeicultora, quis fazer a ficha publicitária de Rosário Rocetto, conhecida como a grande produtora de café do interior de Minas. Fez a ficha, mesmo sabendo que ela jamais seria divulgada pela agência na qual trabalhava. Ainda visitando as fazendas de café, Valderez afirma que as mulheres podem participar da colheita do café, ganhar por seu trabalho, mas nada além da colheita: a partir daí o processo de beneficiamento e comercialização é privilégio dos homens.

Ao trabalhar na agência de publicidade que promove fazendeiros, a narradora compartilha com o leitor a consciência dos pro-

blemas que envolvem as empresas de agronegócios, pautando seu discurso pela ironia e sarcasmo:

Depois, quando o fazendeiro ler a ficha dele mesmo, ficará orgulhoso de perceber como ele é tão bacana. Quase um poeta do campo. Um filósofo do meio ambiente a refletir sobre a vida de manhã ainda bem cedo, olhando a amplidão. Todos com consciência ecológica, preocupações culturais e sociais. Porque é isso que faço nesses anos todos que acabam por acabar. Produzo fazendeiros. (VIGNA, 2014, p. 73)

A ironia pode ser definida como um ato polifônico, pois se constitui em um jogo no qual o enunciador invalida o enunciado, ao mesmo tempo em que o constrói. Na ironia, o Outro é desqualificado e o discurso torna-se ambíguo, ficando entre o que é assumido e o que é rejeitado. O enunciador, no seu jogo irônico, desconstrói os valores que são tidos como verdadeiros e absolutos pela sociedade. Enquanto efeito de sentido, a ironia conta com a participação efetiva do enunciatário que, compartilhando com o enunciador de uma mesma formação discursiva, poderá reconhecer esse discurso pelo seu avesso, “o jogo irônico conta unicamente com a linguagem para se insinuar; isso significa que os elementos lingüísticos discursivos mobilizados dizem respeito ao imaginário e à cultura de uma comunidade” (BRAIT, 1996, p. 42).

Em outro momento de discurso irônico, Valderez recebe um prêmio, junto com outros colegas, por um livro sobre o agronegócio. A premiação acontece em um hotel de luxo no Rio de Janeiro e é transmitida pela TV. Ao se incluir na cena da premiação, ela pensa, enuncia e denuncia a exclusão de negros na produção de conhecimento e ao acesso às universidades:

Em tempo de politicamente correto, fico bem eu, lá, eu tão pouco televisiva. Fomos cinco naquele palco. Três homens, do tipo mesmo que se espera: brancos, jovens, descolados. Uma

mulher também do tipo que se espera: branca, jovem e descolada (...) E mais eu. Componho bem. (VIGNA, 2014, p. 260)

A narradora em sua construção textual apresenta uma constatação de que as relações de poder são expressas por meio das relações de gênero que se interpõem com as relações de classe e de etnia, dando pistas aos leitores de que é uma mulher de tempos modernos, independente, com consciência crítica sobre temas atuais como desigualdade de gênero, raça, classe social, problemas ambientais.

Ao lado dessa mulher aparentemente conectada com as pautas politicamente corretas, Valderez também mostra seu outro lado. Por exemplo, quando relata a história da mãe que engravida do patrão, condena-a, chama-a de ingênua e burra. Em outro momento, ao falar da mulher de Paulo, também não respeita a escolha de ela ter se casado de forma convencional “Ela, desprezada como tua mulher e desprezada por ser uma mulher babaca que casou de véu e grinalda, ridícula” (VIGNA, 2014, p. 303)

A trajetória de Valderez configura vários deslocamentos semânticos imbricados no sistema de gênero: passa pela menina de origem humilde que sofre ao não ter a atenção da mãe, depois por uma adolescente rebelde que decide sair de casa sem refletir sobre essa decisão, chega a uma mulher madura, independente, mas que se vê impelida a viajar o tempo todo, a não criar raízes, a buscar por uma identidade que nem mesma ela sabe qual é. Também, ao mesmo tempo que se solidariza com os menos favorecidos, parece ser indiferente às escolhas e dores de outras mulheres, como sua mãe e a esposa de Paulo.

No entanto, quando decide mudar-se para casa de Paulo, o faz não por seguir convenções sociais ou acreditar no casamento enquanto uma instituição necessária e sólida, mas sim por ver ali a possibilidade de construção de afeto, algo que ela não conseguiu estabelecer com as outras personagens presentes no texto enunciado.

A complexidade da condição feminina é sempre plural. Se as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, isto explica a vivência feminina não ser una. Não existe só uma voz representante do discurso feminino, mas várias vozes ecoadas pela história sociocultural de cada uma das mulheres presentes na narrativa.

Se representar implica construir o gênero e seus papéis, como defende Lauretis (1994), Evisa Vigna, nesse importante romance contemporâneo, propõe uma mudança de rumos. Representa, constrói, enuncia imagens femininas condizentes com o tempo em que elas se inserem, cada qual com a sua emancipação e autonomia possíveis para o seu contexto de vida.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- CANAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 91-116.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCOTT, Joan Wallace. Gênero: Uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-100, jul./dez. 1995.
- VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



A UTILIZAÇÃO DE SALVE REGINA NO CONTO 'MARIDO', DE LÍDIA JORGE: UMA APRESENTAÇÃO DE RELAÇÃO DE DOMINAÇÃO E PODER A PARTIR DAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Soraya Paiva Chain¹

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, pretendemos demonstrar que Lídia Jorge, em seu conto *Marido* (2014, p. 17-26), utiliza a oração *Salve Regina* (latim), que, como toda oração, tem estrutura imutável, para evidenciar a manutenção da estrutura de controle da igreja/religião – instituição falocêntrica² – e, concomitante a isso, a autora também evidencia a relação de dominação e poder, a partir das relações de gênero.

Para subsidiar as interpretações que inferimos sobre o discurso (texto escrito), 'Marido', recorremos ao conceito de hermenêutica, apresentado por Schleiermacher (2005, p. 87), que a apresenta como a “arte de compreender corretamente o discurso do outro, predominantemente o escrito”, ou a “arte de compreender e interpretar” (SCHLEIERMACHER, *Ibid.*, p. 99).

O CONTROLE DA IGREJA E A DOMINAÇÃO MASCULINA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO

1 Profa. Dra. da UFAM.

2 Instituição centrada no homem, dirigida por homem.

O conto *Marido*, de Lúcia Jorge (2014), constitui-se como uma grande oração e é entremeado, do início ao fim, por trechos da oração *Salve Regina*, em latim. Essa grande oração é, como toda oração, uma intercessão, e, no conto, a súplica é dirigida, na maioria das vezes, à *Regina*, da oração *Salve Regina*. Porém, uma vez que se prega que a religião liberta, o que se pede, nessa grande oração, não é a libertação do estado de aflição em que a personagem se vê diariamente com o marido, mas somente proteção.

O pedido por proteção é tamanho que só na primeira página do conto há quatorze – ‘protege’ –, como podemos ver abaixo:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, **protege** da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, **protege** o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfinas. Porque esperas? Abre as asas e **protege** já, **protege** de seguida, **protege** contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. **Protege** desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, **protege** baixo, **protege** alto, **protege** depois, **protege** ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, **protege** à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, ámen. **Protege**-a bem. **Protege**-a a ela e ao marido dela. **Protege** o marido da porteira até às sete [...] (JORGE, 2014, p. 17, grifos nossos).

A autora, com a utilização da oração (em latim, entremeada ao texto), que tem estrutura imutável, demonstra-nos o congelamento da estrutura de controle que a igreja/religião encerra. Por conta desse controle, conforme podemos observar no trecho acima, nem Lúcia, a personagem principal (até ‘ámen’), nem o narrador (depois de ‘ámen’)

pedem por libertação, o que ambos pedem é somente por proteção.

(É válido observar que, por conta da utilização, por duas vezes, do 'me' (não me deslargues [...] não me desconfines), pensamos que o conto é iniciado (primeiro parágrafo) com Lúcia, a personagem principal, fazendo uma grande súplica à *Regina*. A partir do segundo parágrafo, com o 'protege-a', entendemos como fala do narrador.)

Não é que Lúcia não quisesse se libertar daquele tormento que vivia em seu casamento. Como ela estava envolta nessa estrutura de dominação – a igreja/religião –, a qual assevera que mulheres separadas são mulheres desonradas, ela não pedia por libertação, pois não conseguia se ver enclausurada pela religião/igreja, que exercia um poder fortíssimo sobre ela.

Parte do primeiro período da oração *Salve Regina*, apresentada na primeira linha do conto, pode ser observada na oração, em latim, abaixo:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii evae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria. Ora pro nobis sancta Dei Genetrix. Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen³ (ORAÇÕES FORTES, 2019).

Como vemos, o primeiro período da oração *Salve Regina* não é apresentado na íntegra no início do conto, que tem continuidade em língua portuguesa, de forma estruturada. A estrutura do texto evidencia/denuncia a manutenção da estrutura de controle

3 Salva, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salva. A te bradamos, degredados, filhos de Eva; a te suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia pois, advogada nossa, volta para nós esses teus olhos misericordiosos; e depois deste desterro, mostra-nos Jesus, bendito fruto de teu ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria. Ora por nós, Santa Mãe de Deus. Para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém (Tradução nossa).

exercida pela igreja/religião.

O trecho abaixo, no qual o narrador retrata Lúcia pensando nas palavras que uma vizinha (assistente social) falara-lhe, mostra-nos o quanto essa estrutura de dominação cegava Lúcia, a qual ainda procurava na religião conformação para sua condição subalterna.

Pensava a porteira, com a vela apagada, sentada na cama. **Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo.** Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento (JORGE, 2014, p. 22, grifos nossos).

Em relação ao trecho negritado acima: como é absurdo pensar que uma pessoa não é um ser completo; e como pode uma pessoa achar que só se completa com o outro. O pior é que esses pensamentos são atuais, pois, além de o texto ter sido produzido recentemente e sua autora continuar em processo de produção, temos observado em muitas famílias a propagação desse pensamento, pois a igreja, instituição falocêntrica, apregoa passagens bíblicas que insinuam a mulher como um ser incompleto e submisso, apresentando o homem como seu complemento e senhor, em passagens bíblicas como:

As mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o chefe da mulher [...]. Assim como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos (Efésios 5: 22-24); Mas que-

ro que saibais que o senhor de todo homem é Cristo, o senhor da mulher é o homem, o senhor de Cristo é Deus (I Coríntios 11: 3); [...] as mulheres estejam caladas nas assembleias: não lhes é permitido falar, mas devem estar submissas [...]. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-na em casa aos seus maridos, porque é inconveniente para uma mulher falar na assembleia. Porventura foi dentre vós que saiu a palavra de Deus? Ou veio ela tão-somente para vós? (I Coríntios 14: 34-36); A mulher ouça a instrução em silêncio, com espírito de submissão. Não permito à mulher que ensine nem que se arrogue autoridade sobre o homem, mas permaneça em silêncio. Pois o primeiro a ser criado foi Adão, depois Eva (I Tímóteo 2: 11-13) (PORTAL CLARET, 2019).

Por conta não só de passagens como essas acima, mas também como esta “O Senhor Deus tomou o homem e colocou-o no jardim do Éden para cultivá-lo e guardá-lo” (PORTAL CLARET, 2019, Gênesis 2: 15), na qual, mesmo antes de criar a mulher e estabelecer a família, o criador definiu o papel do homem como provedor e protetor de sua futura família, é que entendemos porque Lúcia – mesmo que sua posição de mulher empregada, porteira, permita-nos vê-la como ‘independente’ –, não trocaria as lâmpadas da casa, nem empurraria os móveis, nem desarmaria a cama, pois estas e outras são, segundo a igreja e o patriarcado instaurado no mundo, atividades masculinas, daí a dependência e a submissão de Lúcia ao marido.

Esse patriarcado, que está posto até hoje, teve sua pedra fundamental⁴, o interdito ao sexo⁵, lançada na idade média e consagrada não só pela igreja, mas também pela Sociedade, no Concílio de Trento⁶, século XIV. Essa consagração ficou intocável por cinco

4 Nome que se dá à cerimônia de colocação do primeiro bloco de pedra ou alvenaria acima de uma fundação de uma construção.

5 Concepção religiosa que apresenta o sexo como tabu.

6 “Reforma católica [...]”. A ação direta dos papas reformistas foi completada pelos decretos de um grande concílio convocado em 1.545 por Paulo III. Esse concílio, que se reuniu na cidade de Trento, na fronteira italiana, e funcionou, com intermitências, de 1.545 a 1.563,

séculos, até que, na segunda metade do século XIX, as conquistas do positivismo colocaram em cheque a existência de Deus. Substituída a ideia do Deus criador, pelo Evolucionismo da matéria, deixavam de existir as ideias de Céu e Inferno, bem como a ideia do castigo ao ‘pecado’ do sexo, após a morte (COELHO, 1999, p. 10).

Retomando o conto, podemos observar, abaixo, como Lúcia busca encontrar justificativas para sua condição, ao refletir sobre a separação, aconselhada por três vizinhos.

[...] pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um **tapete de negrume** e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por *Salve Regina*, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimônia. E agora, de repente, um conselho desses. (JORGE, 2014, p. 21-22, grifo nosso).

O narrador nos apresenta o pensamento de Lúcia sobre a vida solitária que ela teria sem o marido. Além disso, com o ‘tapete de negrume’, refere-se à forma como ela seria tratada pela socieda-

foi um dos mais importantes da história da igreja. Convocado com o objetivo principal de redefinir as doutrinas da fé católica, muitas das decisões que tomou nesse sentido tiveram alta significação". [...] O Concílio de Trento não se limitou a tratar de assuntos relacionados com o dogma. Formulou, também, importante legislação com o fim de eliminar os abusos e pôr novamente em vigor a disciplina da igreja sobre os seus membros. [...] Em último lugar, o concílio estabeleceu uma censura dos livros para evitar que ideias heréticas corrompessem o espírito daqueles que permaneciam fiéis à fé católica (BURNS, 1965, p. 589-592).

de, caso se separasse, ou seja, seria maltratada, “pisoteada”, vista como sem honra alguma, pois, no contexto do conto, é apresentada a idealização de que o casamento é para a vida toda. Fora isso, há ainda o fato de que a mulher é feita da costela do homem (conforme o que se apresenta na Bíblia, livro de Gênesis 2: 21-23, abaixo), daí é dito, conforme trecho acima, que ‘metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimônia’.

Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem. “Eis agora aqui, disse o homem, o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem” (PORTAL CLARET, 2019).

Entendemos, pelo contexto, ‘tomada’ como ‘feita a partir’, daí a interpretação que grande parte dos padres apresenta aos fiéis: a de que a mulher só se torna um ser pleno mediante o casamento com um homem, pois fora feita a partir dele.

A respeito desse poder que a religião/igreja exerce sobre as pessoas, Foucault (1979, p. 166) aduz que “nunca foi dito nem pelos juristas nem *a fortiori*⁷ pelos teólogos que o soberano legítimo teria razões para exercer o poder”, mesmo assim, notamos que religião está sempre relacionada a poder, pois é utilizada como instrumento de dominação pelos detentores do poder, os padres.

Foucault (Ibid, p. 166, grifos do autor) também fala que “para ser um bom soberano, é preciso que tenha uma finalidade: ‘o bem comum e a salvação de todos’”. Os padres, como o padre Romão, soberanos diante dos que se congregam na igreja, intercedem pela salvação do mundo, como explicitado no trecho abaixo:

7 Expressão latina: por mais forte razão; por maior razão.

[...] É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. **Pela salvação do mundo.** Mas não canta alto como o padre Romão [...] (JORGE, 2014, p. 19-20, grifo nosso).

Vemos que Lúcia canta, da sua janela, igual ao Padre Romão, durante as missas, intercedendo ao *Rex* (Deus/Jesus), por meio da *Regina*, pedindo pela ‘salvação do mundo’, mas não pede pela sua própria salvação/libertação, pois não se via presa, justamente por conta das amarras da religião.

Com relação ao bem comum, Foucault diz que

Se examinarmos o conteúdo que os juristas e teólogos dão ao bem comum, vemos que há bem comum quando os súditos obedecem, e sem exceção, às leis, exercem bem os encargos que lhe são atribuídos, praticam os ofícios a que são destinados, respeitam a ordem estabelecida, ao menos na medida em que esta ordem é conforme às leis que Deus impôs à natureza e aos homens. Isto quer dizer que o bem público é essencialmente a obediência à lei: seja a do soberano terreno seja a do soberano absoluto, Deus. De todo modo, o que caracteriza a finalidade da soberania é este bem comum, geral, é apenas a submissão à soberania. [...] O bem é a obediência à lei, portanto o bem a que se propõe a soberania é que as pessoas obedeçam a ela (FOUCAULT, 1979, p. 167).

Se o bem é a obediência às leis, e as leis são criadas e/ou aplicadas pelos soberanos, ou seja, aqueles que estão em posição acima de outrem, como os padres – dirigentes da igreja (instituição falocêntrica) –, logo, os que estão abaixo dele, os fiéis, devem obedecê-los, seguindo seus ensinamentos (as interpretações que fazem da bíblia), caracterizando-se assim o poder enclausurador que a religião exerce sobre os congregados de uma igreja.

No trecho abaixo, o narrador apresenta o pensamento que Lúcia tem sobre o marido e como ele era necessário a ela.

Além disso, o seu homem tinha um bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralhar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com excepção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. De resto, ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia, e ele nem lho pedia nem queria ver. Quantos, por contraste, não passavam para as mãos das mulheres nem uma moeda, falsa que fosse. Não o seu marido. Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. E ele calado. Os inquilinos não viam isso. E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção? Havia até os que desconfiavam do padre Romão, e iam espreitar, e até proibiam as mulheres de fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas (JORGE, 2014, p. 22-23).

Vemos, acima, Lúcia, encegueirada pela religião, ainda se vendo como sortuda diante de um marido que não lhe pede dinheiro. Pelo que se apresenta em todo o conto, o marido sempre chegava à casa bêbado, tendo antes passado “em sítios que a porteira nem nomeia” (JORGE, *Ibid*, p. 18) e, conforme o trecho acima, ele gastava o dinheiro nestes locais. Como então o dinheiro dele chegaria às mãos dela?

Entendemos que o dinheiro dele era para os próprios vícios e com o dinheiro dela, de porteira, ela sustentava a casa e ainda vestia-o. Ou seja, Lúcia era tão dominada pelos preceitos da igreja que mentia pra si mesma. Além disso, vemos que, fora da bebida (aos domingos?), ele não tentava contra a vida dela e não se incomodava de ela ir à igreja. Concluimos que, como aos domingos não há tra-

balho, somente nos domingos ele não bebia e ficava em casa “sendo marido”, conforme é apresentado nas duas últimas citações.

Como o narrador é onisciente, no trecho abaixo, entendemos que esse narrador pede proteção para o marido da porteira por saber, por conta da sua onisciência, dos pensamentos da porteira. É como se a fala do narrador fosse o reflexo dos pensamentos da porteira.

Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para as cinco ele arruma o guardanapo e a marmitta dentro da pasta e sai, mas só chega às sete. Claro que ele precisa de proteção, antes, depois e durante, porque sempre se está em perigo numa oficina-auto. Imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas. [...] Ele faz bem não continuar depois das cinco, por causa do perigo (JORGE, 2014, p. 17-18).

Alguns períodos depois do trecho acima, quando é dito que “imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angústia vespertina na porteira. Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa” (JORGE, 2014, p. 18), fica claro que a fala do narrador é reflexo dos pensamentos de Lúcia.

A porteira, dominada pelos preceitos da religião – “por isso o homem deixa o seu pai e sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne” (PORTAL CLARET, 2019, Gênesis 2: 24) –, não conseguia se ver sem o marido: nem separada, nem viúva. Por isso pede à *Regina* que o proteja, antes mesmo de pedir proteção para ela própria e para a casa.

Enviuvando, a porteira não contrariaria os preceitos da igreja,

já que a morte dissolve o matrimônio, como disposto em Romanos 7: 2 “Assim, a mulher casada está sujeita ao marido pela lei enquanto ele vive; mas, se o marido morrer, fica desobrigada da lei que a ligava ao marido” (PORTAL CLARET, 2019). Porém ela jamais cogitara a morte do marido, ao contrário, pedia à *Regina* primeiro proteção a ele, antes de qualquer outro pedido.

No dia em que pareciam “ter-se entendido e combinado” [...] “todos contra o seu homem”, o advogado do quinto andar, o médico do segundo e a assistente social do terceiro, “a porteira perdeu a doçura [...]” (JORGE, 2014, p. 20-21),

E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e **um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois** e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulcedo! (JORGE, *Ibid*, p. 21, grifos nossos).

A parte que negritamos, no trecho acima, mostra-nos, mais uma vez, que Lúcia, dominada radicalmente pela religião, seguia, *ipsis litteris*⁸, seus preceitos, pois essa parte negritada faz referência, dentre outros: ao versículo 24 do capítulo 2 de Gênesis: “e já não são mais que uma só carne”; e aos versículos 5 e 6 do capítulo 19 de São Mateus “o homem [...] se unirá à sua mulher; e os dois formarão uma só carne. Assim, já não são dois, mas uma só carne. Portanto, não separe o homem o que Deus uniu” (PORTAL CLARET, 2019). É por conta dessas passagens bíblicas que os padres, durante a celebração matrimonial, perguntam aos noivos, um de cada vez: ‘Fulano(a), você *promete ser fiel ao/à Fulano(a), na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, amando-o/a e respeitando-o/a, até que a morte os separe?*’

As amarras da religião cegavam Lúcia de maneira absurda que

8 Com todas as letras.

ela ainda se coloca, conforme trecho abaixo, em defesa daquele marido, em relação ao momento que ele lhe causava maior aflição, ou seja, quando chegava à casa, alcoolizado.

Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que de vez em quando a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a procurava pela varanda, ao todo uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ela voltava. Restava, pois, pedir pela casa da porteira. Que lhe retirasse o hálito, o ar, o álcool, o bafo, o sopro cardíaco daquela casa, o rouquido da pessoa caída no chão. De tarde haveria de acender a vela, mover os lábios, invocar ad te suspiramus gementes et flentes, advocata nostra, ergo, misericordes oculos ad nos converte. Ela pede. Vai pedir. E a Regina se ergue, poisa, desce sobre a casa, cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo, a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente (JORGE, 2014, p. 23).

Só o pensamento de separação já fazia com que Lúcia se sentisse não cristã, impura e sem doçura alguma, com vontade de lançar ofensas à trama dos inquilinos. “Esse sentimento diante da vela é tão esclarecido que ela experimenta uma nova coragem” (JORGE, *Ibid*, p. 23). Diante da vela – símbolo ligado ao da chama (CHEVALIER, 1906, p. 933), a qual, “em todas as tradições, [...] é um símbolo de purificação, de iluminação e de amor espirituais” e, “no seu sentido pejorativo e noturno [...], ela é [...] o sopro ardente da revolta” (CHEVALIER, *Ibid*, p. 232) –, a porteira entende que os inquilinos queriam prejudicá-la, então, foi “como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria

Regina" (JORGE, 2014, p. 23-24). Diante disso, decidira enfrentar, sozinha, sem *Regina*, o marido quando ele chegasse. Assim, ela

Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia, ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoroçando o prédio. Ela mesma estará junto da porta, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objeto da casa. Ele há-de enxergá-la, mal entre. Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio. E há-de correr a descalçá-lo para que as passadas sejam abafadas, há-de ampará-lo na queda para que se debruce sobre o sofá e não caia no chão. Há-de calá-lo, embalá-lo, desvalê-lo, retê-lo junto de si com voz baixa, massajar-lhe as pernas, esfregar-lhe as mãos. E assim, chegue ele quando chegar, ela estará numa espécie de paz. Ninguém ouvirá, ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida. Que mudança! Pensando nessa doce mudança, quase se deixa dormir. Se ele vier na volta da madrugada, até mesmo se já for dia, ela lhe dirá — Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo, marido! E assim, pode deixar-se dormir no sofá da sala, mesmo sem *Regina* (JORGE, 2014, p. 24)

Lúcia, cujo nome significa luz (do latim *lux, lucis*), vivia apagada/exilada, dominada pelos preceitos da igreja/religião, e, através da luz da vela, (esta também símbolo do catolicismo), ela encontra luz/salvação (morte). A mesma vela que Lúcia acendia para o *Rex* e para a *Regina*, pedindo-lhes proteção, agora a guia/leva/liberta desse mundo. O narrador já havia intercedido por isso, muito no início do conto: "*Rex e Regina*, [...] salvem-na deste mundo, levem-na no escuro" (JORGE, *Ibid*, p. 19). E é como se inicia o desfecho: "deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite" (JORGE, *Ibid*, p. 25).

Vemos que Lúcia só conseguiu se libertar/salvar da aflição que vivia em seu casamento, morrendo. Foucault, quando trata sobre

a noção de salvação, diz que a salvação é sempre entendida como uma ideia religiosa, se considerada por meio de três elementos: o caráter binário, a dramaticidade de um acontecimento e a operação com dois termos (2006, p. 222-225). Diz ele que

[...] A salvação se inscreve, ordinariamente, em um sistema binário. Situa-se entre a vida e a morte, [...] ou entre este mundo e o outro. A salvação faz passar: [...] da morte para a vida, [...] deste mundo para o outro. Ou ainda faz passar do mal ao bem, de um mundo da impureza a um mundo da pureza, etc. Portanto, está sempre no limite, é um operador de passagem. [...] a salvação está sempre vinculada à dramaticidade de um acontecimento, [...] que pode ser situado na trama temporal dos acontecimentos do mundo ou pode situar-se em outra temporalidade, a de Deus. Em todo caso, estes acontecimentos - históricos ou meta-históricos, repito - é que estão em jogo na salvação: é a transgressão, a falta, a falta original, a queda, que tornam necessária a salvação. [...] Enfim, quando falamos da salvação, parece que pensamos sempre em uma operação complexa na qual o próprio sujeito que realiza sua salvação, dela é, sem dúvida, o agente e o operador, mas na qual também é requerido o outro (um outro, o Outro) cujo papel, precisamente, é muito variável e difícil de definir. De todo modo, temos aí, neste jogo entre a salvação que nós mesmos operamos e aquele que nos salva, o ponto de deflagração de certas teorias e análises que conhecemos bem (FOUCAULT, 2006, p. 222-223).

É observável o caráter binário na morte de Lúcia, luz que vivia nas travas e que se salvara dela, saindo deste para o outro possível mundo, encontrando luz (salvação), com auxílio da vela, ao morrer.

Mostrando os significados que “o verbo sózein (salvar) ou o substantivo sotería (salvação) têm, em grego”, Foucault aduz que salvar-se “de modo algum pode reduzir-se, quanto à sua significação, a algo como a dramaticidade de um acontecimento” ou como um siste-

ma binário, ou como uma operação complexa com dois termos. “Não se trata simplesmente de salvar-se em relação a um perigo”, para ele, “salvar-se tem significações positivas” (2006, p. 223, 225, 226),

Como uma cidade que se salva instalando à volta de si as defesas, as fortalezas, as fortificações de que precisa [...], assim se dirá da alma que se salva, de alguém que se salva, quando estiver convenientemente armado, quando estiver de tal modo equipado que, se a ocasião se fizer, possa efetivamente defender-se. Quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe permite repelir todos os ataques e todos os assaltos. **“Salvar-se a si mesmo” quererá igualmente dizer: escapar a uma dominação ou a uma escravidão; escapar a uma coerção pela qual se está ameaçado, e ser restabelecido nos seus direitos, recobrar a liberdade, recobrar a independência.** “Salvar-se” significará: [...] aceder a bens que não se possuía no ponto de partida, [...] assegurar-se a própria felicidade, a tranquilidade, a serenidade, etc. (FOUCAULT, *Ibid*, p. 226, grifos nossos).

Como já dissemos, Lúcia não pedia por salvação/libertação, até porque, como não se via dominada pelos preceitos da igreja, ela, seguindo os ensinamentos religiosos, jamais faria esse pedido. Sua súplica era somente por proteção (dentro dos ideais religiosos). Nesse pedido, feito na antecedência daquele momento de aflição diário em que tinha que se esconder do marido, quando ele chegava bêbado à casa, vemos o caráter binário, no qual a proteção/salvação a faria simplesmente passar do mal ao bem, somente naquele momento. Se sua intercessão fosse por salvação/libertação, mesmo dentro dos ideais religiosos, ela não teria tido o triste fim que teve (apresentado no último parágrafo do conto, que muito se assemelha ao parágrafo introdutório, pois também encerra uma oração/pedido. Porém, enquanto a intercessão contida no primeiro parágrafo é feita possivelmente por Lúcia, a intercessão contida no último parágrafo é feita pelo narrador que, em meio à narração

da tragédia que acontece com Lúcia, também invoca por *Regina*, só que não mais para proteger Lúcia, como observamos em algumas passagens, mas sim para separá-la definitivamente da vida ‘de casada’ e levá-la, a *Regina* e o *Rex*, desta vida de suplícios).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Schleiermacher (1974, p. 108-110), ao tratar das técnicas de interpretação do discurso, diz que o analista deve atentar para algumas regras, dentre as quais nos chamou à atenção a interpretação técnica, pela qual há de se observar a intenção de comunicação do autor, por meio da sua imaginação, a qual o faz criar novas técnicas para articular seu texto/discurso dentro dos limites da linguagem.

Não entramos no mérito das intenções da autora, pois entendemos que é algo que não dá para saber. O que fizemos foi, por meio de nossas leituras e vivências, interpretar que Lídia Jorge, no conto ‘Marido’, utilizando seu poder de criação, lançou mão da oração *Salve Regina* (latim), para demonstrar, por meio da sua imutabilidade estrutural, que a estrutura de controle da igreja/religião se mantém. Concomitante a isso, a autora também evidencia a dominação e o poder do gênero masculino nas relações de gênero estabelecidas dentro da igreja – instituição falocêntrica –, além de, por meio de Lúcia, representar um tanto de mulheres que são vítimas do sistema patriarcal, as quais, por ignorância (falta de estudo), tomam como certos os valores patriarcais introjetados em si desde o nascimento.

REFERÊNCIAS

BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1965.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, so-*

nhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Colaboração de André Barbault [*Et. Alii*]. Tradução de Vera da Costa e Silva [*Et. Alii*]. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *O desafio ao cânone: consciência histórica versus discurso em crise*. In: CUNHA, Helena Parente (org). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 18ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Selma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JORGE, Lúcia. *Antologia de contos*. Organização de Marlise Bridi. São Paulo: Leya, 2014.

ORAÇÕES FORTES. *Salve Rainha em latim*. Disponível em: <https://oracoesfortes.info/salve-rainha-em-latim/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

PORTAL CLARET. *Bíblia online*: Editora Ave Maria. Disponível em: <http://www.claret.org.br/biblia>. Acesso em: 11 fev. 2019.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Daniel. Ernest. *Hermenêutica e crítica; com um anexo de textos de Schleiermacher sobre filosofia da linguagem – I* (A. Ruedell, trad.; P. R. Schneider, rev.). Ijuí (RS): Unijuí, 2005.

SCHLEIERMACHER, F. D. Ernest. *Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle*. Broschiert. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1974.



REPRESENTAÇÕES DO ADOECIMENTO, DA DOR E DO SOFRIMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA PRODUZIDA POR MULHERES

Tatiana Pequeno¹

Que mulher, ao se contorcer de uma vontade estranha (de cantar, de gritar, de proferir, enfim, de expressar coisas novas), não se imaginou doente? Todavia sua doença vergonhosa é que ela resiste à morte e isso dá pano pra manga.
Hélène Cixous, *O Riso da Medusa*

Será possível manter a sanidade diante do projeto global de precarização da vida? Em que medida a literatura, especificadamente a poesia produzida por mulheres na nossa contemporaneidade, pode representar o adoecimento, a perda da saúde física ou subjetiva ou até mesmo o desejo de saúde? Será que através da poesia é possível observar a insurgência dos corpos adoecidos? Aproximar-se de um devir atlético, nas palavras de Deleuze, seria se aproximar de uma gorda saúde à qual o poeta não tem acesso porque sua visão, sua audição e seus sentidos são comprometidos pela sua temporada no inferno. Às mulheres, tradicionalmente sempre presentes nos espaços das casas de saúde, como nos lembra Hélène Cixous, também passam longas temporadas nos infernos e às vezes voltam para nos contar histórias, poemas. Ou deixam suas testemunhas, como foi o caso da irmã de Nan Goldin, Barbara, que atirou-se numa ferrovia em Maryland, nos EUA, em 1965. Quais serão os limites entre o real – aquilo que não cessa de não se inscrever – e o simbólico, aquilo

1 Profa. Dra. da UFF/INTERSEXUALIDADES-U. PORTO.

que permite a escrita, neste nó? Nossa proposta é a de que leiamos alguma poesia contemporânea produzida por mulheres para levantarmos algumas pistas a respeito de tais questões e sugerimos que nossa leitura possa ser conduzida a partir das imagens provocadas pelo poema de Luiza Neto Jorge, “O corpo insurrecto” do livro *Terra Imóvel*, publicado em Portugal, em 1964:

Sendo com o seu ouro, aurífero,
o corpo é insurrecto.
Consome-se, combustível,
no sexo, boca e recto.

Ainda antes que pegue
aos cinco sentidos a chama,
por um aceso acesso
da imaginação
ateiam-se à cama
ou a sítio algures,
terra de ninguém,
(quem desliza é o espaço
para o corpo que vem),

labaredas tais
que, lume, crepitam
nos ciclos mais extremos,
nas réstias mais íntimas,
as glândulas, esponjas
que os corpos apoiam,
zonas aquáticas
onde os órgãos boiam.

No amor, dizendo acto de o sagrar,
apertado o corpo do recém-nascido
no ovo solar, há ainda um outro
corpo incluído,
mas um corpo aquém

de ser são ou podre,
um repuxo, um magma,
substância solta,
com pulmões.

Neste amor equívoco
(ou respiração),
sendo um corpo humano,
sendo outro mais alto,
suspenso da morte,
mortalmente intenso,
mais alto e mais denso,

mais talhado é o golpe
quando o põem em prática
com desassossego na respiração
e o sossego cru de quem,
tendo o corpo nu,
a carne ardida,
lhe pede o ladrão
a bolsa ou a vida.
(JORGE, 2001, p. 79-80)

É no auge da ditadura salazarista que encontramos este poema, publicado sob o título já aludido, cuja referência parece ser a de uma geografia paralisada no tempo, de um país atravessado por uma guerra externa e outra subjetiva interna, cujo orgulho principal era se arvorar de sua solidão continental e de seu passadismo. O poema de Luiza, entretanto, é insurgente, na medida em que a escrita se coloca como prática corpórea, desse corpo que é combustível de sua própria linguagem e desse corpo com furos “sexo, boca e recto”, buracos que expõem o erotismo, é evidente, mas que também são avisos da descontinuidade e da nossa falta absoluta de lisura, inteireza ou totalidade. O poema de Luiza, para além de sua contemporaneidade, é a ilustração do “mas um corpo aquém/ de ser são ou podre”, uma fisicalidade plena de linguagem antes mes-

mo da saúde ou de seu confim, a morte.

Talvez a dor e o sofrimento falem exatamente desta experiência indizível de não ser todo/ toda. Experiência que, para uma psicanálise tradicional, já configuraria parte da subjetividade da mulher e do feminino, uma vez que alguma imagem do vazio seria admitida pela castração feminina. O psicanalista Joel Birman parece propor algo em torno do que discutimos:

No seu último ensaio sobre a feminilidade (de 1932), Freud referiu-se assim à figura da mulher, dizendo, além disso, que talvez a poesia e a arte pudessem decifrar melhor o ser da feminilidade do que os discursos da ciência e da psicanálise. Esta evocação final de Freud foi uma mera repetição do que já dissera antes, isto é, que os poetas poderiam dizer mais e melhor sobre a feminilidade do que a psicanálise e a ciência. Tudo isso nos indica, portanto, uma transparência evidente da figura masculina – na representação teórica do discurso freudiano, pelo menos – e uma obscuridade patente da feminina. O que transformaria, enfim, o ser da mulher em enigma. (BIRMAN, 2001, p. 182)

É portanto na clave deste enigma que a dor e o sofrimento no feminino ganhariam algum destaque na sua relação com a poesia, espaço primordial de uma zona de indeterminação em que a linguagem é mais fluxo que normatização, mais criação que comunicação. Neste sentido, a subjetivação do feminino seria estabelecida a partir de uma proximidade com uma espécie de permissão de dizer contemporaneamente – no espaço poético – aquilo que propõe um verso de Ana Luísa Amaral: “Queria falar do que não tem concerto: (...)” (AMARAL, 2010, p. 93). Como se, por meio da poesia, fosse possível acessar algum possível, ainda que tal possibilidade estivesse sempre orientada por um estar aquém da/ na linguagem. O poema que segue, da poeta baiana Kátia Borges, pode ilustrar o que tencionamos demonstrar:

subo ao quarto andar deste hospital, leito 7,
faltam cinco dias para o natal

e o ano sideral acaba em 288 horas.

se nada acontecer, é provável
que em 22 dias meu corpo envelheça,
após 16.425 dias, 394.200 horas e uns minutos.

meu amigo ocupa o leito 7 na UTI deste hospital,
seu corpo magro, sua cabeça veloz, seu coração
imenso, e o sol de verão no Hemisfério Sul.

se ele pudesse escutar, diria que vivo num bunker de pági-
nas,
mesmo sabendo que nenhum Benjamin,
Barthes ou Bourdieu, nenhum Foucault irá nos proteger.

Escreve!
Insisto impotente, pastiche de Bishop.
Escreve!

Ah, esta rosa, vê? O mundo é mesmo sem critério.
Como o mar que veio parar neste vitral,
iluminando o corredor escuro.

Visitamos meu amigo juntos
como se, a luz, fosse possível reter,
por tempo menos breve que um segundo. (BORGES,
2014, p 05)

O poema de Kátia Borges oferece, assim, uma potência de significados para a dor, na medida em que se posiciona diante da dor do outro², seu amigo, conforme indica a terceira estrofe, assim como evidência, também, o testemunho do próprio sofrimento do sujeito poético. O texto, entretanto, convoca a amizade para uma forma de

2 Aqui fazemos uma referência ao importante e último livro não-ficcional publicado pela escritora americana Susan Sontag, *Diante da dor dos outros* (Companhia das Letras, 2003), no qual a autora problematiza através de breves ensaios uma iconografia do sofrimento.

subjetivação do sofrimento, e o amigo passa a compor a paisagem, iluminado pelo “sol de verão no Hemisfério Sul”. A reflexão do sujeito poético emana as exortações de Cixous sobre a escrita, sobre a permanente luta contra a morte: “Escreve!/ Me sinto impotente, pastiche de Bishop./ Escreve!”. De muitos modos, o poema é atravessado pelo conflito e pelo confronto de um claro-escuro, de uma ameaça de precisar ceder aos desastres e de uma manutenção da rosa que irrompe, como se a própria existência da flor permitisse e estimulasse um testemunho de aposta no que resta da vida, já que o “(...) O mundo é mesmo sem critério.”. A velocidade da luz – e da própria beleza -, assim, são fugazes, porque revelam um fora da dor e do sofrimento, essas “coisas de partir”, para aludir novamente à poesia de Ana Luísa Amaral.

Seguindo o caminho da testemunha da finitude de si a partir da experiência de perecimento dos amigos, a poesia de Silvana Guimarães³ também reescreve a dor através de suas “Estreituradas”:

no silêncio desse tempo deserto
o inferno é um carrossel de mesmas
lembranças rodando rodando rodando

nossos deuses morreram todos à míngua
o eco de suas vozes roucas assombram
o dia como esse sol que insulta a solidão

inútil traçar uma rota de fuga pela casa
catar poesia no varal esbarrar na
metáfora escondida entre os panos de prato
insensato ocultar chaves e arrombar portas
objetos que torturam e ferem com furor
a alma suplica uma trégua: em ponto morto

³ Silvana Guimarães e Mônica de Aquino cederam seus originais que estão no prelo. A primeira publicará em breve seu primeiro livro de poemas, *A solidão inútil*, enquanto a segunda já tem previsão de lançamento de seu livro *Continuar a nascer* para agosto deste ano de 2019, pela Editora Relicário.

o corpo resiste: seu templo & minha cabala
o mistério da nossa fome objetiva
nós duas escondidas naquela fotografia

a dor é um deus sem rosto (GUIMARÃES, 2019. NO PRELO)

A estreitura recorda a tensão, os impasses, o sofrimento, a ardência sem erotismo dos corpos feridos em que as imagens do deserto, do abandono dos deuses e no encontro brusco com as parcas metáforas possíveis entre os panos de prato. O tempo da poesia da mineira Silvana Guimarães, diz a própria poeta em correspondência digital na ocasião de envio de alguns de seus poemas que foram escritos na ocasião e depois do adoecimento cruel da poeta e amiga Assionara Souza, falecida em 2018, é o tempo trágico de um espaço no qual parece ser “inútil traçar uma rota de fuga pela casa”. A poesia de Silvana é atravessada pela dor, pela perda, pela condição irrevelável do próprio sofrimento embora, em certo sentido, aponte para um trabalho de luto. O verso final do poema, “a dor é um deus sem rosto”, nos dá alguma medida de como esta perda se inscreve na objetividade do corpo, mas também aponta para inumanidade, uma vez que a experiência radical do sofrimento, especialmente para aquele que o vivencia, não pode ser compartilhada ou comunicada em totalidade. O tempo, novamente, é atracado também no fim do poema, no verso magistral “nós duas escondidas naquela fotografia”. Há algo de íntimo segredado pela suspensão da cena fotografada. O poema de Silvana Guimarães sugere, assim, talvez mediado pela contextualização da poeta, a partilha de uma intimidade muito precisa, a da perecebibilidade do corpo, daquilo que decreta Susan Sontag ao dizer que a doença é uma experiência da “zona noturna da vida” (SONTAG, 2007, p. 11).

Com efeito, se a estreitura do poema alude à forma de uma angústia, compreendida como sintoma de um perigo e de uma ameaça à vida, a definição de Sontag para o adoecimento também o caracteriza como falta de luz, o que também fora problematizado pelo poema anteriormente lido de Kátia Borges. Naquele texto, a duração da

iluminação dura pouco mais que um segundo, evocando, a partir disso, uma cena ou uma representação da escuridão, do aperto, da melancolia, tradicional forma de mimetizar o adoecimento do baço, evidentemente, mas também dos humores rebaixados e conectados com a tristeza. Esta conexão entre o sofrimento, a dor e a teoria da bílis negra parece ser interessante para tratar de alguma poesia contemporânea escrita por mulheres.

A poeta Helena Zelic, no Sarau Fluxus, em São Paulo, ocorrido em 25 de julho deste ano, mostrou parte de seu próximo projeto poético em que sugere a conexão de uma experiência de apendicite rompida com as rupturas sociais vivenciadas no Brasil contemporâneo. Em poema inédito, Zelic apresenta um jogo importante entre os espaços hospitalares, as cirurgias, a ideia de um pronto-socorro e as perdas (a seleção brasileira de futebol perde e sai da copa enquanto o ex-presidente Lula permanece preso). Vejamos:

EMERGÊNCIA

quando de mim rompeu-se
uma parte do corpo, colapso
não houve sirenes ou
um leito com meu nome
alguém já ocupava a sala cirúrgica
alguém com mais dor que eu
(são poucas as salas cirúrgicas)

(...)

SALA DE CIRURGIA

a operação demorou quatro horas
a mais do que o esperado
quando voltei ao mundo
o brasil perdeu a copa
(já nem lembro quem ganhou)
e o desembargador de plantão
decidiu soltar lula

foi desautorizado
autorizou-se
por fim perdeu
foram muitas as derrotas
na semana de hospital (ZELIC, NO PRELO)⁴

O que fica aparente neste projeto de Helena é algo que já verificamos no poema de Luiza Neto Jorge, quando mencionamos o corpo sísmico da poeta na sua terra imobilizada. Naquilo que se evidencia especialmente na última estrofe cujas imagens referem um golpe, repetimos: “(...) mais talhado é o golpe/ quando o põem em prática/ com desassossego na respiração/ e o sossego cru de quem,/ tendo o corpo nu,/ a carne ardida,/ lhe pede o ladrão/ a bolsa ou a vida!”. Trata-se, portanto, de uma apropriação indevida, um golpe, algo que na história recente do Brasil jamais poderia deixar de ser comentado, uma vez que tanto na poesia de Zelic quanto na poesia de Jorge as questões políticas e históricas se fazem presentes de muitas maneiras, ainda que no contexto da portuguesa a referência seja o golpe de 1926 que instituiu o Estado Novo e o acirramento progressivo de uma Ditadura Militar ⁵ em Portugal.

A questão das entranhas que são afetadas nos dá notícia da visceralidade da poesia contemporânea escrita por mulheres e se redimensiona na poesia de três escritoras que experienciaram de modos muito diferentes a (im)possibilidade da maternidade. Falo da poesia de Bruna Mitrano, Mônica de Aquino e Nina Rizzi. Seguindo aquilo que recorda o ensaísmo de Hélène Cixous, à mulher cabe

4 Agradeço Helena Zelic pelo compartilhamento e pela permissão de trazer aqui seus poemas que ainda não têm previsão de lançamento.

5 No Brasil de 2019 talvez não seja possível falar-se de uma Ditadura Militar vigente, uma vez que o atual presidente da república foi eleito pela maioria dos votos, mas é possível dizer que sua eleição só foi possível graças a um golpe antidemocrático sofrido pela então presidenta Dilma Rousseff, no ano de 2016. Neste sentido, parece estar cada vez mais claro, de acordo com as últimas denúncias do jornal The Intercept Brasil, que toda a conjuntura eleitoral de outubro de 2019 foi articulada por diversas forças institucionais para deflagrar o impedimento eleitoral do único candidato que aparecia em primeiro lugar em todas as pesquisas, Luís Inácio Lula da Silva.

uma escrita alternativa ao uso falocêntrico da razão, uma escrita insurgente através da qual seja possível reposicionar os nossos corpos como seres de linguagem: “quanto mais corpo, então, mais escritura” (CIXOUS, 2017, p.145). Isso significa que, de algum modo, a escritura teria a ver com uma operação que consistiria em transformar a visceralidade da experiência em obra artística.

Na linhagem desta pulsão eviscerada, Mônica de Aquino demonstra, em *Continuar a nascer*, a densidade daquilo que escreve em seu posfácio: seu livro surge de uma experiência dolorosa, a de uma gravidez atravessada pelo risco, uma vez que foi diagnosticada com pré-eclâmpsia e precisou recorrer a exames quase diários para acompanhar o desenvolvimento de sua filha. Além da vivência angustiada do período pré-natal, Manoela, sua neném, nasce prematura e precisa ficar afastada dos pais por algum tempo, na incubadora. Diz Mônica:

A experiência dos exames perdeu seu caráter lúdico para ganhar uma dimensão crua e de urgência que me deixou em silêncio. O final da gravidez e o parto, portanto, só viraram palavras depois de um tempo, já atravessadas pela existência plena da Manu, que agora dorme do meu lado, enquanto escrevo. (AQUINO, 2019, NO PRELO)

Não se trata, aqui, de condicionar a escrita feminina à estrutura patriarcal da obrigatoriedade da maternidade, mas de procurar, inclusive, através da poética destas escritoras, algumas inflexões relacionadas a modos outros de se falar daquilo que atravessa a tradicional e romantizada maneira de se forjar o feminino e a mulher por meio da experiência de ser mãe. As estrofes finais de um dos poemas diz:

(...)
o corpo, alimento, destrói as simetrias:

o coração como o útero, como um punho
 mas o útero se expande, espalmado
 envolve você em casulo
 o coração repete o ato, envolve-nos,
 as mãos se confundem e pulsam
 tecem outros nascimentos
 palavras, sonhos, gestos

O corpo destrói as defesas
 as separações (AQUINO, 2019, NO PRELO)

O que se verifica, então, não é um corpo perfeitamente preparado para receber o feto, mas um corpo que *periga* e ameaça as vidas da mãe e da filha. Grosso modo, o corpo que destrói, ameaçador, ainda que simbolicamente a voz lírica da mãe esteja também se preparando para um renascimento, na relação consubstanciada com o próprio corpo da filha. A imagem do útero como punho, símbolo da luta, desde a publicação do importante livro de Angélica Freitas de 2012, não pode ser lida gratuitamente. A voz poética de Mônica sabe que sua gravidez de risco e a transformação de sua experiência dolorosa em aprendizagem são também instrumentos de uma luta ancestral pela emancipação da mulher e do feminino sobretudo porque falam da radicalidade de uma anatomia do corpo que, felizmente, escreve.

A tensão da escrita, vinculada à já referida zona obscura da vida também dá sinais de outras maneiras tanto em Bruna Mitrano como em Nina Rizzi. Em ambas as escritoras estão presentes textos que parecem tratar de vivências abortivas. Do livro *Não*, publicado em 2016, leiamos o seguinte poema:

puta que pari um bicho morto
 risco indócil na coxa
 barulho oco dos coágulos esbofeteando a água da privada
 estilhaços imagens

o enquadramento impreciso
 aparar as arestas até triturar os ossos do rosto
 as unhas perfuram lentas a boca grande calada
 é preciso fugir pelas beiradas
 sem alarde (MITRANO, 2016, p. 16)

Há uma crueza imensa na poesia de Bruna, apesar de seu jogo de imagens. O primeiro verso, acionado pela primeira pessoa, se contrapõe de maneira muito forte ao que podemos verificar na construção da maternagem poética de Mônica de Aquino. Em Bruna o feto perdido se traduz metaforicamente como bicho morto cuja confirmação é garantida pelos sentidos da visão e da audição. A violência dos coágulos que esbofeteiam a água do vaso sanitário parecem um “enquadramento impreciso” de quem se assiste perdendo alguma coisa parecida com uma vida. As mulheres sabem que não sai incólume desta experiência e o poema parece uma tentativa de ritualizar a brutalidade e a solidão desse gesto, do qual “é preciso fugir pelas beiradas/ sem alarde” deste algo que pende e desaba do corpo poético de Bruna, mulher periférica da zona oeste do Rio de Janeiro, ativista. Nina, mulher não-branca.

De Rizzi, gostaríamos de publicar inteiramente aqui neste espaço o poema “Sereia no copo d’água”, que dá título ao seu mais recente livro de poesia, mas os limites de paginação não o permitem. De todo modo, gostaríamos de comentá-lo introdutoriamente. Leiamo-lo:

(...)
 me foge água, sangue
 pedaços por entre as pernas
 essa dor mais dilacerante que o parto da tua irmã

nada por entre os meus fundos num rasante até o fundo da privada
 tão longe parece o esgoto e visto daqui em nada parece uma roseira

meus olhos são seu líquido amniótico
seu mergulho que me dói o corpo torna real o dilaceramento
que brota
do coração. rasga o ventre da tua mãe, tupã!
rasga esse corpo ex-prenhe que te prende!

“ausência de batimentos cardíacos”
o que faz teu coração que não bate
e me bate, me bate?

ponho as mãos no coração
só posso escutar o naufrágio correndo pelos olhos
- escuta! minhas pernas bambas te esperam

(...)
afundo a mão no sangue
minha vagina dói tanto
- oxalá pudesse conceber a poema mais feliz de se dizer bo-
ceta
te afundo a mão no sangue
até as mãos o todo sangue
bebê na palma da minha mão mais bonita
te mergulho nessas lágrimas o copo mais cheio

não te dou a vida
também me a perco

(...) (RIZZI, 2019, p. 11-12)

A perda do filho parece representada neste poema como experiência extrema. Cercada pelos limites daquilo que a contém, a sereia de Nina explode no seu pequeno mar. Ao contrário da contenção do poema de Bruna, este expande a perda até os limites de sua própria impossibilidade, de maneira que sua grande extensão de alguma forma é também a descrição do perímetro e da área de sua dor. Talvez o filho não tenha podido nascer, mas o poema, que é

outra volta ao redor do mesmo cabo, o luto, garante o corpo a escrever, garante, afinal, alguma ultrapassagem da perda:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva, presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida. (KRISTEVA, 1989, p. 29.)

Sabemos que tanto Nina quanto Bruna precisam ser lidas em suas especificidades, em suas dimensões sociais, inclusive, na medida em que a subalternidade de ambas fala e alto. Mas nossa intenção aqui, diante dos limites deste pequeno ensaio, é mais a de apresentá-las para futuras leituras acadêmicas e sugerir algo muito breve sobre seus poemas que, intensos na arte de dizer, parecem ter escapado da morte e resistido às máquinas de destruição e aniquilamento subjetivo das sociedades de dominação masculina.

São todas, pois, criadoras, porque dão corpo e vida ao que dói, e sobre a dor algum feitiço é feito, pois que elas transmutaram visceral e poeticamente a cultura que a elas legou o silêncio e o sofrimento.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. *Inversos – Poesia 1990 – 2010*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

ANZALDÚA, Gloria.

AQUINO, Mônica de. *Continuar a nascer*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do Erotismo – A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BORGES, Kátia. *São Selvagem*. Salvador: P55, 2014.

CIXOUS, Hélène. “O Riso da Medusa”. IN: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney. Et Al. *Traduções da Cultura*. Alagoas/ Florianópolis: EDUFAL, MULHERES, EDUFSC, 2017.

GUIMARÃES, Silvana. *A solidão inútil*. NO PRELO.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro – Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MITRANO, Bruna. *Não*. São Paulo: Patuá, 2016.

RIZZI, Nina. *Sereia no copo d’água*. São Paulo: Jabuticaba, 2019.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



DO ASSOMBRO DAS BOMBAS NA POESIA DE TATIANA PEQUENO

Alberto Pucheu¹

Em seu segundo livro, *Aceno*, um poema intitulado “carta para meus amigos negros do sul”, demanda a existência prévia de destinatários plurais, seus “amigos negros do sul”. Nele, é afirmado: “estamos juntos por muitas horas de assombro” (PEQUENO, 2014, p.17). A primeira pessoa do plural traz a união do endereçamento e do envio via a camaradagem pela duração do assombro. No último poema do mesmo livro (“afinal (autoposfácio inédito e justificador de réplica das urtigas)”), a poeta diz que, não ocupando o lugar prioritário, seu desejo era o de dialogar “com os meus irmãos de misérias e assombros” (PEQUENO, 2014, p.81), fazendo da poesia, pelo diálogo, pelo remetimento a outros, pela horizontalidade do dois, do múltiplo e do plural, da fraternidade e da amizade, “um modo particular de enfrentar o mundo”. Enfrentar o mundo estando junto com seus “irmãos de misérias e assombros” “por muitas horas de assombro”.

Onde estão as bombas é um livro que responde a uma urgência de nosso tempo, tornando-se um livro urgente para nós, pungente, explosivo, um livro simultaneamente do, mas, especialmente, para

1 Alberto Pucheu é poeta e professor de Teoria Literária da UFRJ. Como ensaísta, publicou, entre outros, *Que porra é essa - poesia?* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/Faperj, 2018) e *apoesia contemporânea* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/Faperj, 2014).

o nosso tempo, na medida em que vai vertiginosamente “à beira” da crueldade e do real, “à beira” da crueldade do real, permanecendo nela, conseguindo fazê-la falar. No documentário que fiz com ela, *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo*, a poeta afirma: “Eu acho que, quando os escrevi [os poemas mais “espinhosos” de *Onde estão as bombas*], eu me senti absolutamente só, mas depois que eles estavam escritos, eu me senti fazendo parte de uma comunidade, mas uma comunidade infeliz, de uma comunidade que é absolutamente violentada, sistematicamente, a cada hora, a cada minuto, neste país temível. Então, de algum modo, esses poemas são... são... deixaram de ser bombas para mim, talvez, depois que eles foram escritos, mas são bombas que eu vou lançar para os outros, porque os outros precisam também, então, a meu ver, ler e ouvir um pouco do que é dito ali, porque eu acho que essa é uma tarefa da poesia” (PEQUENO, 2019, filme).

Respondendo aos acontecimentos catastróficos dos anos que imediatamente o antecederam, o livro trata de responder com bombas às bombas dos soberanos. O título *Onde estão as bombas* resguarda uma duplicidade: 1) ele pode soar uma pergunta com uma interrogação implícita: *Onde estão as bombas*[?]; e 2) ele diz de uma afirmação na qual o livro quereria dizer que é nele, livro, que as bombas estão, tratando-se de nada menos do que de um livro-bomba, que responde com poemas-bombas as bombas recebidas. Não indo diretamente ao real, não podendo obviamente parar a destruição e a pulsão de morte que têm se dado no país e no mundo, não podendo estancar a literal necrocracia que vivemos, essa poesia vai “à beira do real” (PEQUENO, 2014, p.36). Se as bombas recebidas são cruelmente reais, os poemas-bombas são uma aposta no simbólico para lidar com o real em sua “beira”.

Em um poema intitulado “teoria da poesia”, a poesia ou a poeta, ambas indiscerníveis pela relação entre o título e o eu que se escreve no feminino, por ter(em) ficado “[...] esmagada[s]/ na humanidade” (PEQUENO, 2019, p.13), se coloca[m] em um devir arcaico de animais ancestrais enormes, pesados e delicados (búfala, bovina,

rinoceronte, mamute, elefante), cuja fala provém do depois do fim, do depois da morte, do depois da morte em vida, ou seja, depois da existência apenas de uma “humaneza” igualmente assassina, destruidora, que se coloca soberanamente por todos os lados. Mesmo depois da morte da poesia, de todos os “extinguidos”, dos animais, dos sensíveis, dos miseráveis, mesmo e sobretudo depois de suas mortes em vida, é mais do que necessário um programa político a fazer os que matam e destroem terem ainda de “[...] se espantar[am] com as minhas entranhas” (PEQUENO, 2019, p.12) pesadamente arcaicas e animalescas a gerar outros animais que, de tão arcaicos, são fósseis. Afinal, dessas entranhas, com as quais os poemas se escrevem, é dito em “museu nacional 2”: “sou um animal muito antigo/ também serei mulher-bomba” (PEQUENO, 2019, p.85).

Se nessa “teoria da poesia”, a poesia e/ou a poeta é/são animais arcaicos, pesados, delicados, que perduram, que insistem em viver, que sobrevivem, o que vem, tal dito em “museu nacional 2”, é um devir-mulher, um devir-bomba, um devir-“mulher-bomba”: o futuro da poeta, o futuro da poesia, encontra-se em uma “mulher-bomba” que traz consigo uma força ancestral para o presente e para o futuro. Sendo o futuro da poesia e da poeta, tal “mulher-bomba” já se coloca nos poemas de Tatiana Pequeno, oferecendo uma possível direção atualizada dessa “mulher-bomba”, que está vindo, que vem. Que mulher então é essa? Que bomba é essa? Quem é essa “mulher-bomba”? De que modo essa “mulher-bomba” comparece nos poemas de *Onde estão as bombas? Onde estão as mulheres-bombas* poderia ser uma variação do título do livro. A “mulher-bomba” é uma decorrência de se viver enquanto mulher, a que traz um incêndio traumático no corpo, assegurando a responsabilidade que, então, cabe, senão a todos, inevitavelmente, à mulher, para que essa responsabilidade possa um dia caber também aos homens. Por viver enquanto mulher, por experimentar em seu corpo a violência da “humaneza” esmagadora, por fazer em seu corpo a experiência da destruição de tudo o que é mais sensível, é preciso à mulher, ao menos a essa mulher-poeta (mas também a muitas outras), tornar-

-se uma “mulher-bomba” para instigar o coletivo a se transformar em uma possibilidade bem além da “humaneza” destruidora. Qual é a situação-mulher tal qual mostrada pelos poemas-testemunhos que compõem o livro que requer uma “mulher-bomba”?

No poema “museu nacional 2”, aquele em que o termo “mulher-bomba” aparece, é poetizado um acontecimento pessoal, autobiográfico, que afirma que, em 1990, quando a poeta tinha 11 anos, seus colegas (no masculino: ela escreve “meus colegas” e não “minhas colegas”) de escola queimaram seus cabelos, dizendo: “ - *você é a mais feia dentre nós/ & como os assassinos de hoje/ gritaram como os dominicanos/ - queimem-na*” (PEQUENO, 2019, p.84-85). Há muito acostumada a sofrer, acostumada a sofrer desde sempre por uma atitude masculina agressiva e excludente, acostumada a ser colocada em uma posição animal ou objetal inferiorizada diante dos homens, que, mesmo quando novos, mesmo quando colegas de escola, agem “como os assassinos de hoje” e de tempos passados, é hora de essa mulher poeta, sendo “um animal muito antigo”, passar a ser uma “mulher-bomba”. Mesmo que não deixe completamente de lado a animalidade, a “mulher-bomba” luta contra a objetalização e contra a subalternidade às quais é violentamente lançada, lutando contra o fato de ser uma mulher violentada. Devir “mulher-bomba” é a decorrência histórico-poético-ético-política da mulher violentada, da mulher violada. Evidenciando a violência contras as mulheres, o testemunho da violência contra si não cessa.

Como os de uma parte significativa da poesia atual, tais poemas, que muitas vezes são militantes, ativistas e panfletários, passam pelo testemunho, pelo autobiográfico, pelo familiar. No documentário que fiz com ela, *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo*, ela fala de um lugar “não só, como a gente poderia usar essa expressão tão corriqueira de hoje, quanto a do ‘lugar de fala’, mas alguma coisa talvez até mais anterior do que isso, é um lugar de existência, é um lugar da formação, da possibilidade de manutenção de uma subjetividade, que a meu ver é até anterior à ideia da fala, é a manutenção... é a sobrevivência” (PEQUENO, 2019, filme).

Sem negar nem um nem outro, um lugar de “existência”, de “formação”, de “possibilidade de manutenção de uma subjetividade”, de “sobrevivência”, entre o “lugar de fala” e “alguma coisa talvez até mais anterior do que isso”, entre a “fala” e o que é “anterior à ideia de fala”, entre a fala e a afonia. Habitamos essa aporia, essa infância.

Dois anos depois do que se passa em “museu nacional 2”, quando tinha então 13 anos, idade da dita primeira menstruação da poeta, em um ônibus da Zona Norte ao Centro da Cidade, em um meio de condução da periferia em que, como já foi visto, se faz uma experiência norteadora e central do “coletivo” de nossa história, de nossas pessoas, de nossa cidade e de nosso país, um poema nos diz a quê, visitando a adolescente, esse primeiro mês dá nascimento, que novo tempo ele instaura, o que se passa nessas “visitações da menarca” testemunhado diretamente pela poeta: “aos treze a última calça quarenta e oito/ coube bem apertada em mim e os dias/ começavam pontiagudos de ouvir palavras/ difíceis no antigo trezentos e doze/ (ramos x praça tiradentes)/ fosse pelo silêncio fosse pela condição/ das roupas incabíveis ou das pequenas/ moedas que vinham a mim/ a história das víboras que eu lia davam/ um jeito agonizante de femininamente/ transitar pelos pênis duros dos homens/ do bairro supostamente meus camaradas/ (aqui entra a sua dúvida masculina se/ fui puta ou se fui violada)/ a verdade é que pinte o cabelo de hena/ para parecer uma criança mais velha/ depois que o jornalista da rua dos/ democráticos em frente à vigésima/ primeira delegacia de polícia exigiu que/ eu ajoelhasse e desse a ele o presente/ que todas as mulheres devem/ aos homens”(PEQUENO, 2019, p.58).

Da expectativa do desejo preponderantemente masculino à agressão física, psicológica e sexual, há, nesse poema, uma progressão da violência masculina dirigida às mulheres: 1) as roupas apertadas, incabíveis, expondo desconfortavelmente o corpo; 2) as “palavras difíceis” ouvidas no ônibus; 3) o trânsito de seu corpo agonizante passando “pelos pênis duros dos homens/ do bairro supostamente meus camaradas”, não sabemos com clareza se roçando-os nos ônibus ou se relacionando-se sexualmente em outras

situações; 4) a compreensão disso como violação (enquanto os homens preferiam entender tal fato não como um estupro realizado por eles, mas, na transferência da culpa para a mulher, na sua colocação como puta); 5) a violência final, em que um jornalista a obriga a fazer sexo oral com ele, “[...] o presente/ que todas as mulheres devem/ aos homens”; 6) o resultado da violência como “a verdade” entendida como uma busca por uma aparência mais velha em que, imaginariamente, a sexualidade se evidenciasse mais para o outro, ou seja, de algum modo, a incorporação mesma da violência sofrida como um certo ritual de passagem representada pela primeira menstruação.

Ainda com referência aos treze anos de idade, quando o corpo adolescente começa a despontar, é escrito um dos poemas mais comovedores do livro, “caixa de joias”, que, mesclando a violência sofrida a uma imensa delicadeza feminina, vincula poesia, subúrbio, estupro infanto-juvenil, morte, sobrevivência, culpabilização pela violência sofrida, identificação com o agressor, abandono, solidão, pobreza, impossibilidade de qualquer salvação (seja pelo amor, seja pela poesia), perdas e tudo que diz respeito a quem acaba se descobrindo um “corpo curado no curtume”, onde, na animalização e objetificação da menina violentada, curtume é tanto o lugar em que o couro cru que, depois do animal morto, é processado ou desidratado para ser comercializado quanto, por derivação, prostíbulo. A violência sexual sobre a criança (aquela que veste “uma blusa de ursinhos”), da qual, aliás, é dito, ela depende para conseguir sobreviver no subúrbio, vai a tal grau que, ao menos na idade abordada, mas, certamente, em muitos casos, igualmente depois, com seu corpo animalizado e objetificado de “fêmea”, não se consegue mais distinguir estupro de amor. Possuindo um destinatário específico e raro – seu estuprador –, cujo nome não é devidamente lembrado e desliza para a possibilidade de vários outros nomes, como se o destinatário – o estuprador – pudesse ser qualquer um de nós, desde que homens, eis o poema:

caixa de joias

não lembro exatamente qual era teu nome
se rodrigo rafael ricardo renato
eu usava um anel para dedos largos
tucum certamente jamais marcassita
vinha de cordovil pela penha (aos treze)
e sabia que no caminho da poesia
haveria de atravessar vielas variadas do subúrbio
e a defloração do corpo era um preço
caro que as mulheres pagam
muito cedo como pedágio para permanecer vivendo
(fiz parte muito tempo do grupo de fêmeas
que desconheciam a diferença entre
romance e estupro)
não lembro qual foi o nome que você
disse que era o seu porque eu era jovem
embora fosse muito tarde
não havia água para que eu me lavasse
e saí com uma blusa de ursinhos retorcida
talvez manchada
você me deixou num ponto de ônibus
e enquanto aquela arrebentação doía
eu rodava o anel entre os dedos
na noite da praça do carmo
sozinha
pensava no balé gisele na moça magra
na ponta dos pés gigante brilhante
eu com um anel de pobreza na ponta
dos dedos
pequeno
você em cima de mim há uma hora
gotejando uma mentira que parecia
amorosa
então houve uma cena que fez nascer o poema
descruzei os braços, preendi o cabelo por causa do calor
muito em câmera lenta
porque nunca marcassita

e fiquei novamente nua
nada aconteceu além disso
(como num clipe do antony & the johnson's)
e nem mesmo nenhuma
palavra ou pessoa me salvou
mas saber o trânsito da penha
reconhecer os ônibus, suas cores
e dobradiças
me fez atravessar o tempo das garagens
onde assisti a perda do noivado inexistente
gisele tutus perdas de marcassita
onde perdi tudo ficou uma mão aberta
na porta daquele cômodo mofado
vão-se os anéis caídos nos bueiros dos subúrbios
fincam-se os dedos no silêncio
do corpo curado no curtume (PEQUENO, 2019, p.16)

No que diz respeito à violência do homem contra uma criança em início de adolescência ou contra a mulher, outro poema de grande importância no livro é “mulher do fim do mundo”, essa mulher do tempo da “humaneza” que traz o fim ao mundo, ou seja, sua destruição. No fim do mundo, a mulher nem se posiciona mais na primeira pessoa, sendo o “a gente” designativo do grupo dos machos que então comparece no poema, a voz exclusiva da “humaneza”, do homem soberano, do macho que destitui a mulher (retirando-a, mesmo pela lei, de qualquer lugar de poder), do homem violento, violador, assassino, destruidor. Altamente incômoda, a estratégia não é realizada por uma voz de mulher a defender diretamente a “mulher do fim do mundo”, a mulher animalizada, a mulher violada, a mulher estuprada, a mulher matável e assassínável, submetida a um feminicídio dos maiores, mas a de assumir a violência do macho na voz do próprio violador, expondo-a, ao limite, desde dentro, desde seu horror. Assumindo um eu falocêntrico, explicita em que consiste esse eu, em que consiste esse falo. Em um livro feminino e feminista, a estranheza se faz total ao lermos o tom da mulher se revertendo no tom do macho hiperagressivo, questionando-o de

dentro de seus próprios termos. Questionar o poder desde a exposição desse mesmo poder em seu horror. Se “Sábria e douta mesmo é a condição dos homens/ que ao nascerem ganharam de presente um prêmio/ o poder [...]” de odiar, desprezar, de fazer-se todo, a mulher, transformada em puro objeto, é representada por várias de suas contingências caricatas pela visão machista e repulsiva, como “um pedaço de carne”, “loura”, “gorda”, “velha oferecida”, “negras”, “lésbica”, “as que exigem pensão”, “vagabunda”, “piranha”, “a que discute”, “a que critica”, “a que estuda”, a “mal-amada”, as “mal-comidas”, “a que se dedica aos afazeres domésticos”... cada qual recebendo as violências que supostamente lhe cabem.

Eis o poema “mulher do fim do mundo”: “um pedaço de carne assim querendo vara/ mete com força pra ensinar a temer o corpo/ macho que é sério estoca e põe de quatro/ arreganha a pele simulando arrimo e estupro// se for loura a gente cai fundo e exige dp anal/ se for gorda a gente troca o nome fura o/ plástico dá o número errado e goza dentro/ de velha oferecida a notícia é a buceta seca/ o que pra alguns adianta o babado da saliva// para as negras um caralho maior que baste/ o tamanho gigante da safadeza e da burrice/ lésbica assumida a gente cur(r)a na porrada/ devolvendo a ela o cheiro viril do hormônio/ esquecido// com as que se casam com homens que têm/ dinheiro mais vale é o juízo, chamar de puta/ açoite para as que exigem pensão, nome, brio/ vagabunda que não labuta é piranha que já já/ vai arrumar outro filho.// a que discute, critica e estuda é sempre mal-amada/ (que nojo dessas mal-comidas) a que se dedica aos/ afazeres domésticos é fracassada, frágil ou entristecida/ bento é o gosto da porra, sagrado o suor másculo/ das virilhas// mulher se queima/ mulher a gente chuta/ e se a gente não derruba/ crava a linguagem do medo em outra/ que essa outra, com medo, chuta ou derruba/ mulher a gente mesmo// queima/sábria e douta mesmo é a condição dos homens/ que ao nascerem ganharam de presente um prêmio/ o poder de relegar aos cães ou aos porcos o largo ódio// e preencher o mundo (e toda área de comentários)/ com altos corolários de escárnio, totalidade

e desprezo” (PEQUENO, 2019, p.33).

Para uma poeta que, em enjambements sutis, faz um poema repetir ambigualmente que “bem sei o que há de risco no peso” (“bem sei o que há de risco no peso/ deste cabelo caindo nas costas” e “bem sei o que há de risco no peso/ deste digitar obstinado do verso” (PEQUENO, 2019, p.59), interessa-lhe a poesia que se passa nos rumores dos corpos, corporal e sub-corporeamente, em que o corpo, como o real, se não faz sentido, rumoreja necessária e seguidamente na poesia, de que lhe está à beira. Participando de um sub-grupo de um feminismo poeticamente elaborado com os quais esses poemas se fazem, é preciso salientar dois outros poemas singularmente notáveis, que mexem com mais uma ferida individual e social, mais um preconceito individual e social, o das mulheres gordas, socialmente ainda mais sub-estimadas do que as mulheres de modo em geral. Preservando os ritmos dos cortes, e dizendo a que esses poemas vêm, em um deles se lê que, se uma mulher “não pode ser mulher, muito menos uma mulher/ gorda/ uma mulher gorda não pode ser [...]” (PEQUENO, 2019, p.54). Com a mulher não podendo ser, uma “mulher gorda” não pode ser ainda mais, uma “mulher gorda” é ainda menos do que uma mulher, que não pode ser. Trata-se do que eu poderia chamar de um díptico: o “poema angélico-adiliano” e o “antílope-cetáceo”. São declaradamente poemas-manifestos, poemas-ativistas, poemas militantes, poemas panfletários, poemas-tiros, poemas-bombas.

Eis o primeiro deles, “**poema angélico-adiliano**”: uma mulher gorda não pode ser assertiva./ uma mulher gorda não pode não sorrir e/ dar de costas de ombros ou de lado porque/ uma mulher gorda está sempre contente/ pelo que suportam dela e da sua placidez./ uma mulher gorda tem sempre que ser grata/ seja pelos comentários ambíguos ou atrozés/ seja pelos que fogem dos cumprimentos e a/ braços seja pelo aguentar secundariamente/ um peso de guindaste a sua macro-benfeitoria./ uma mulher gorda não pode ser acadêmica/ porque a ela falta teoria e quando ela tem/ a teoria falta a leitura dos poemas e quando/ ela tem a leitura dos poemas a

ela falta/ modéstia e quando falta modéstia a mulher/ não pode ser mulher, muito menos uma mulher/ gorda/ uma mulher gorda não pode ser poeta porque/ expor eus gordos ou inflados ou obesos ou/ bariátricos ou sacaneados não é elegante e/ a mulher gorda é tudo menos elegante ainda/ que ela use bege e saltos médios e escove os/ cabelos com pranchas quentíssimas que quei/ mam os lóbulos das orelhas uma mulher gorda/ também não pode escrever sobre amor ou racha/ duras porque mulheres gordas não são amadas/ e não têm consciência que os seus tamanhos/ incomodam muito muito muito muito muito mais/ uma mulher gorda também não pode ser psicana/ lista porque ela não sabe gozar a não ser comendo/ uma mulher gorda não pode ter gatos porque/ logo vira a mulher louca dos gatos/ também não pode gostar de doces porque logo/ vira a diabética masoquista analisada por colegas/ quase sempre torpes e empobrecidos analistas/ porque, vá lá, todo mundo sabe o que é uma /mulher gorda./ agora algumas mulheres gordas resolveram mostrar/ um outro tom de nós para quem sabe deixar cair/ pesado o som dos cataclismas e emudecimentos/agora algumas mulheres gordas tiram fotos e mostram/ seus dentes suas peles suas âncoras tatuadas e/ agora as mulheres gordas têm seus vistos mais/ negados./ a mulher gorda continua sendo ignorada nos comitês/ e nos prêmios quaisquer de arte e linguagem e também/ entre os cafés dos círculos fechados de magros e senhores/ mas/ agora a mulher gorda sabe que é odiada./ e virão dela outras verdades outros tiros. (PEQUENO, 2019, p.54-55)

Ele traz para o título duas poetisas contemporâneas, de duas tradições com as quais a poesia de Tatiana Pequeno se coloca, desde o princípio, com maior intimidade: a brasileira e a portuguesa. Em momentos distintos da poesia da portuguesa, o assunto vem à tona: “Estou gorda/ e quero ser/ gorda/ mas não quero/ ser pobre” (LOPES, 2002, p. 481); “Engordei 43 kg/ de 86 para cá/ agora/ gorda como estou/ já caibo/ num quadro de Rubens/ (segundo o Osório Mateus/ no meu caso/ era mais fácil/ entrar para o quadro/ de um pintor/ que para o quadro/ de uma empresa)” (LOPES, 2002, 481);

“O taxista / que me leva / para casa / quer ser meu namorado / você deve ser uma moça porreira / e eu tristíssima gorda disforme / digo-lhe que não pode ser / pelo telefone / (numa inspiração / tinha-lhe dito meu nome / e dado o meu número de telefone) / o cumprimento do taxista / tão gentil / foi a minha paga / de mais um ano de estudos perdido / a dormir e rilhar asneiras” (LOPES, 1993, p. 200). Em *Um útero do tamanho do mundo*, Angélica Freitas, cuja poesia aborda repetidamente a mulher em uma visada feminista e a mulher lésbica, fez seu poema “a mulher pensa” como um *ready-mande* a partir dos complementos adicionados pelo google ao título do poema e escreveu “uma canção popular (séc. xix-xx):”, na qual afirma “[...] “uma mulher gorda/ incomoda muita gente/ uma mulher gorda e bêbada/ incomoda muito mais// uma mulher gorda/ é uma mulher suja [...]” (FREITAS, 2017, p.16).

Mantendo o tema e uma estrutura repetitiva no poema, Tatiana Pequeno, sem se utilizar do Google, preserva a estrutura da repetição levando um número imenso de versos e frases a começar com: “uma mulher gorda [...]”. Além dessa repetição, no “poema angélico-adiliano”, repete-se, igualmente de modo incansável, aquilo que “todo mundo sabe o que é uma/ mulher gorda”. Lidando, frontal e corajosamente, com os preconceitos e os estereótipos, lidando com os lugares-comuns desde os quais se aborda “uma mulher gorda”, o poema repete obstinadamente o que “uma mulher gorda” “não pode”, o que “a ela falta”, o que “ela não é”, o que “ela não sabe”, o que ela “tem sempre que ser”, ou seja, nada menos do que a obrigatoriedade social a colocar “uma mulher gorda” em uma situação de absoluta impotência, de negação absoluta de sua situação. Importante dizer que tal rejeição não provém apenas das pessoas e dos meios que, desde sempre, são preconceituosamente excludentes, mas também dos que habitualmente se desejam acolhedores e inclusivos, como o meio acadêmico, o meio psicanalítico, o meio artístico, as instituições que outorgam prêmios literários ou outros... Se tudo leva a dizer que a mulher gorda é odiada, esse “poema-tiro” termina dizendo a que vem uma “mulher-bomba”, uma “poeta-

-bomba": "agora a mulher gorda sabe que é odiada./ e virão dela outras verdades outros tiros" (PEQUENO, 2019, p.55). À beira do real, um poema que se coloca dizendo uma verdade equivalente a um tiro, um poema-tiro que devolve sua verdade àqueles que atiraram nas mulheres e nas mulheres gordas.

Esse ódio às "mulheres gordas" igualmente pelos meios ditos inclusivos continua tematizado no segundo poema da série, "antílope-cetáceo", que, logo em seu início, se coloca declaradamente como uma bomba. Se o anterior é um poema-tiro, esse é um poema-bomba, um poema que continua lançando suas bombas, levando as segregações a se tornarem mais visíveis ainda pelos enjambements, pelo isolamento de sua palavra pendente repetida, "gorda". Apesar de ter apenas um intervalo de linhas em branco a separar uma estrofe de outra colocando uma segunda estrofe conclusiva, apesar de vir em dois blocos de versos, poderia incluir nele um movimento intermediário, que prepara o conclusivo. Um primeiro, que diz o sinalizado no início deste parágrafo: "sobre as bombas eu diria que/ psicanalistas não gostam de gente/ gorda/ os professores universitários/ também não gostam de gente/ gorda/ os artistas muito menos gostam de/ gente gorda/ às vezes os homens gordos são aceitos/ pelos professores (que não sejam/ universitários)/ mas em geral toda essa gente detesta/ mulheres gordas/ principalmente se elas não são mais/ suicidas ou depressivas ou heterossexuais/ dizem – vejam a réplica de uma baleia – / as feministas também não suportam gordas/ elas fingem que amam todas as mulheres/ mas mentem/ principalmente se a outra/ for gorda ou negra ou gorda e negra./ assim como os psicanalistas, os artistas/ e os professores universitários,/ os editores também não gostam de gordas" (PEQUENO, 2019, p.56).

O que, ainda que vindo espacialmente junto ao que veio antes, poderia ser entendido como o segundo movimento do poema, é conduzido por uma mudança no rumo daqueles que "não gostam de gente gorda" e, ainda mais, das "mulheres gordas", dizendo o que eles "mal sabem". Dizendo algo que aqueles não sabem, essa nova direção afirmativa da "gente gorda" e, ainda mais, da "mulher gor-

da” é dada por um jogo que jogava na infância que a fazia sonhar em ser outras espécies que não a humana, outras espécies “enorme[s] e bel[as]”: “mal sabem que mais nova,/ tive um jogo da memória/ de animais marinhos fortes/ sonhava em ser cachalote/ e conhecer o oceano profundo/ e outras espécies diferentes da minha/ até os sessenta anos nadando/ o corpo enorme e belo/ cetáceo/ queria/ morrer perto de algum arquipélago/ e ter minha ossada enorme/ sendo justificada pelo tempo” (PEQUENO, 2019, p.57).

A parte final, destacada na diagramação original do livro, colocada aqui como o terceiro movimento do poema, não traz o sonho do movimento anterior, mas o devir real de quem, ao invés de ter virado cachalote ou baleia, virou poeta, resguardando, entretanto, devires animais nos quais é “versada” (tanto no sentido de ser entendida no assunto quanto de ser nos versos que isso nos é dito) e com os quais, na afirmação radical e consistente do peso, desarma completamente a gordofobia criticada: seja o devir-cachalote pela “arte da natação”, seja o devir-elefante por sua “elefântica/ memória”: “não virei cachalote / mas poeta/ e como tal/ também sou versada/ na arte da natação/ de nunca esquecer/ a minha elefântica/ memória” (PEQUENO, 2019, p.57).

Tatiana Pequeno ergue sua voz ao longo do livro justamente para os fragilizados, os que sofrem de preconceito, os excluídos, os, de diversos modos, inviabilizados, miseráveis, assassinaíveis. Nesse livro, são esses que, via a poesia, trazem os assombros e as bombas.

BIBLIOGRAFIA

FREITAS, Angélica. *um útero do tamanho do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017).

LOPES, Adília. *Antologia*. Rio de Janeiro-São Paulo: 7 Letras e Cosac & Naify, 2002.

_____. *O peixe na água*. Lisboa: &etc., 1993.

PEQUENO, Tatiana. *Réplica das urtigas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2009. PEQUENO, Tatiana. *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

PUCHEU, Alberto. *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo*. Documentário realizado por mim, postado no Youtube no dia 21 de fevereiro de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=stqndRqDTMs> .



A INFLUÊNCIA DE SIMONE DE BEAUVOIR NAS COLUNAS DE TEREZA QUADROS, MÁSCARA DE CLARICE LISPECTOR

Tânia Sandroni¹

APRESENTAÇÃO

A atuação de Clarice Lispector no jornalismo ganhou maior destaque nos últimos anos². Por ter trabalhado na imprensa ao longo de toda a sua vida, sua produção é bastante vasta: iniciou como repórter e redatora em 1940 e, até pouco tempo antes de sua morte, ainda escrevia crônicas e realizava entrevistas.

Nessa produção, a que talvez possamos chamar de não literária (ainda que vários textos contrariem essa denominação), distingue-se a elaboração de páginas femininas em jornais. Por três vezes, Clarice Lispector escreveu, sob máscaras³, colunas destinadas às

1 Doutora em Letras pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Bacharela em Comunicação Social - Jornalismo pela ECA-USP.

2 Os trabalhos de Aparecida Nunes são referência sobre esse assunto. A sua dissertação, intitulada Clarice Lispector jornalista, foi apresentada em 1991 no Departamento de Literatura Brasileira da FFLCH - USP, sob orientação da Prof^a Dr^a Nádya Battella Gotlib; a tese, intitulada Páginas femininas de Clarice Lispector, foi defendida em 1997 na mesma instituição e sob a mesma orientação.

3 Preferimos o termo “máscara” no lugar de “pseudônimo” em função da sua ambiguidade.

mulheres. Sua primeira atuação foi no jornal *Comício*, em 1952, em que, como Tereza Quadros, elaborou a página “Entre mulheres”. De 1959 a 1961, como Helen Palmer, escreveu para o *Correio da Manhã*, e, de 1960 a 1961, foi *ghost writer* da atriz Ilka Soares no *Diário da Noite*.

Embora haja pesquisadores que se refiram a essas três atuações como uma produção relativamente homogênea, que tendia a ratificar o discurso convencional da imprensa feminina, reduzindo a mulher ao ambiente doméstico, nosso estudo apontou significativas diferenças entre a página de Tereza Quadros e as demais. Um importante achado crítico da nossa pesquisa foi identificar que o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, na época inédito no Brasil, foi a principal fonte de inspiração para textos publicados por Clarice Lispector em “Entre mulheres”⁴.

Este trabalho visa a apresentar uma leitura das colunas de Tereza Quadros, apontando a influência de Simone de Beauvoir nelas.

O SEMANÁRIO *COMÍCIO* E A SEÇÃO “ENTRE MULHERES”

Em 1952, Rubem Braga, Joel Silveira e Rafael Correa de Oliveira criaram um semanário fora dos padrões da grande imprensa, nitidamente com a intenção de firmar um posicionamento político. O veículo definia-se como “de esquerda, democrático, nacionalista e antigetulista”.

Comício era uma publicação de aspecto gráfico simples: um tabloide de 32 páginas, em preto e branco (o vermelho aparecia apenas na capa, na contracapa e na coluna do Millôr). Contrapondo-se a essa simplicidade visual, sua redação contou com uma rica equipe do campo intelectual, composta por grandes nomes. Colabora-

4 Cf. SANDRONI, Tânia. “A bela e a fera: a reafirmação e a subversão do estereótipo feminino nas colunas de Tereza Quadros, máscara de Clarice Lispector”. Tese defendida em 2018 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Ivone Daré Rabello. Essa informação configura-se como um achado crítico da pesquisa desenvolvida.

ram jornalistas e escritores já reconhecidos na época, como Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, e outros que teriam maior destaque posteriormente, como Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Sérgio Porto, Thiago de Mello, entre inúmeros outros.

A falta de recursos determinou a curta duração do jornal, de apenas 23 edições. Ou seja, ele circulou por aproximadamente seis meses. Clarice Lispector foi convidada por Rubem Braga para escrever a página “Entre mulheres”, usando o nome de Tereza Quadros⁵.

A coluna destinada ao público feminino ocupava uma página do jornal e era totalmente criada pela escritora, que participou de 17 edições do semanário. Na 13^a, sua identidade foi revelada com o aviso de que a colaboradora partiria em breve para os Estados Unidos, acompanhando o marido diplomata. Na ocasião, além da coluna de Tereza Quadros, *Comício* publicou um conto recém-criado por Lispector: “Mistério em São Cristóvão”.

Na figura a seguir, da quarta edição, é possível ver o modelo da coluna de Tereza Quadros. Cabe destacar que o layout da página também era elaborado por ela.

5 Antes da primeira edição oficial, houve a tentativa de lançamento do jornal, mas a quantidade de erros fez com que o projeto fosse reiniciado algum tempo depois. Nessa primeira edição “fracassada”, a máscara de Clarice Lispector era Tereza Dutra. Depois, o nome foi alterado para Tereza Quadros. Deve-se ainda ressaltar que encontramos as duas grafias: Tereza e Teresa. Há, no entanto, predomínio da forma “com z”.

Não te Amo

ALVARO GARRUTI

Não te amo porque te amo e não te amo.
 E tu me amas — porque te amo,
 E tu não me amas — porque
 E tu não me amas — porque

Tu não me amas porque te amo e não te amo.
 E tu não me amas porque
 E tu não me amas porque

Tu não me amas porque te amo e não te amo.
 E tu não me amas porque
 E tu não me amas porque

Tu não me amas porque te amo e não te amo.
 E tu não me amas porque
 E tu não me amas porque

ENTRE MULHERES

APRENDENDO A VIVER

"Tudo se passa no final, quando o M. parece voltar para a sua condição, com um ar que se quereria de um lado. E uma felicidade que ele sente, quando se encontra. Uma coisa bastante que aconteceu. Mas não!"

Ele geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino. Ele geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino. Ele geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino.

UMA NOVA COÍB

Os especialistas da saúde, sempre com o mesmo ar, estão sempre "atendendo" a sua saúde, e não a sua vida. Eles geralmente não sabem qual é o seu destino, e não sabem o que é o destino. Eles geralmente não sabem qual é o seu destino, e não sabem o que é o destino.



Como Se Prepara Café Turco

Como se prepara o café turco, que é muito diferente do que se conhece aqui. Ele geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino. Ele geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino.

YOSSAS COSTAS

"Yossas costas" é uma expressão muito comum aqui. Ela geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino. Ela geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino.

Fação emagrecidas

"Fazão emagrecidas" é uma expressão muito comum aqui. Ela geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino. Ela geralmente não sabe qual é o seu destino, e não sabe o que é o destino.



Fonte: Disponível em <http://docreader.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=acervoru-bembraga&pagfis=13699>. Acesso em 18 Jan 2017.

A INFLUÊNCIA DE O SEGUNDO SEXO NAS COLUNAS DE TEREZA QUADROS

A página feminina de *Comício*, como se vê na figura acima, era composta por uma média de seis a oito textos, de tamanhos diferentes, com maior ou menor destaque, e imagens (uma foto grande e algumas ilustrações).

De forma simplificada, podemos classificar os textos da página "Entre mulheres" em dois tipos: os que se limitam ao âmbito doméstico e que, de alguma forma, reforçam os papéis tradicionais da

mulher; e os que contestam o estereótipo da mulher na sociedade patriarcal.

No primeiro grupo, encontram-se receitas, dicas de moda e de beleza e conselhos em relação ao cuidado com a casa e com família. Ainda que, em alguns textos, seja possível identificar certa ironia ou crítica implícita, o discurso alinha-se ao convencional.

Por sua vez, os textos do segundo tipo, com viés feminista, questionam a limitação da mulher aos papéis de dona de casa, mãe e esposa e valorizam a realização pessoal especialmente no exercício de uma profissão. Nas edições, esses textos ganhavam maior destaque visual.

Nesse grupo, encontram-se as crônicas de assinadas por Tereza Quadros e as citações de trechos de outros autores (escritores ou não). A transcrição de trechos consiste em uma estratégia ardilosa da colunista: ao inserir outras vozes na página, ela, ao mesmo tempo em que amplia o repertório da leitora, fundamenta as ideias com argumentos de autoridade, mesmo que os autores não sejam conhecidos do público. Assim, a máscara de Clarice Lispector (Tereza Quadros) adota outras máscaras, em um interessante jogo, na construção de uma página inovadora para os padrões da imprensa feminina.

É importante, neste momento, fazer a diferenciação entre a imprensa feminina e a imprensa feminista. Enquanto as publicações feministas – em menor número, com público mais reduzido e, em geral, com poucas condições materiais de divulgação – buscam estimular a luta por direitos das mulheres, as femininas têm como objetivo moldar as mulheres em seus deveres, segundo os papéis tradicionais atribuídos a elas. Assim, “Entre mulheres” não pode ser considerada uma página feminista no seu conjunto. Por isso, é mais adequado afirmarmos que se trata de uma coluna da imprensa feminina com elementos feministas, que subvertem o gênero textual tradicional.

Neste trabalho, para comprovar o viés feminista da página, serão apresentados alguns textos transcritos de outros autores por

Tereza Quadros e que também estão presentes no livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir⁶. Cabe ressaltar que, na época de “Entre mulheres”, a obra da escritora francesa era inédita no Brasil, o que revela que Clarice Lispector promoveu uma leitura de vanguarda ao seu público.

Deve-se destacar que a colunista, em geral, não desenvolve comentários ou explicações sobre os textos citados. Os trechos são transcritos, entre aspas, com o nome do autor (sem a referência de onde foi retirado) ou são parafraseados. Dessa forma, a conclusão fica por conta da leitora. A colunista apenas sugere a reflexão.

Na segunda edição, Tereza Quadros trouxe às leitoras o texto “A irmã de Shakespeare”⁷, uma paráfrase de um trecho do ensaio de Virginia Woolf. Na obra *Um teto todo seu*, Woolf defende a ideia de que, para uma mulher desenvolver seus talentos, é necessário que ela tenha as condições materiais de subsistência e independência.

A IRMÃ DE SHAKESPEARE

Tereza Quadros

Uma escritora inglesa – Virginia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith. Judith teria o mesmo gênio que seu irmãozinho Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias. Antes, em poucas palavras, V. Woolf descreveu a vida do próprio Shakespeare: frequentara escolas, estudara em latim Ovídio, Virgílio, Horácio, além de todos os outros princípios de cultura; em menino, caçara coelhos, perambulara pelas vizinhanças, es-

6 Em 1952, Clarice Lispector acabara de retornar ao Brasil após viver por cerca de oito anos na Europa. Lá, teve contato com as obras de Sartre e de Beauvoir, conforme revelou em cartas às irmãs. O livro *O segundo sexo* foi lançado em 1949 na França. No Brasil, só foi traduzido em 1960.

7 Na verdade, a colunista havia selecionado esse texto para a que seria a primeira edição, mas fracassou. Com o novo lançamento do jornal, “A irmã de Shakespeare” ficou no segundo número.

piara bem o que queria espiar, armazenando infância; como rapazinho, foi obrigado a casar um pouco apressado; essa ligeira leviandade deu-lhe vontade de escapar – e ei-lo a caminho de Londres, em busca da sorte. Como tem sido bastante provado, ele tinha gosto por teatro. Começou por empregar-se como “olheiro” de cavalos, na porta de um teatro, depois imiscuiu-se entre os atores, conseguiu ser um deles, frequentou o mundo, aguçou suas palavras em contato com as ruas e o povo, teve acesso ao palácio da rainha, terminou sendo Shakespeare. E Judith? Bem, Judith não seria mandada para a escola. E ninguém lê em latim sem ao menos saber as declinações. Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: adoravam-na e queriam que ela se tornasse uma verdadeira mulher. Chegou a época de casar. Ela não queria, sonhava com outros mundos. Apanhou do pai, viu as lágrimas da mãe. Em luta com tudo, mas com o mesmo ímpeto do irmão, arrumou uma trouxa e fugiu para Londres. Também Judith gostava de teatro. Parou na porta de um, disse que queria trabalhar com os artistas – foi uma risada geral, todos imaginaram logo outra coisa. Como poderia arranjar comida? nem podia ficar andando pelas ruas. Alguém, um homem, teve pena dela. Em breve ela esperava um filho. Até que, numa noite de inverno, ela se matou. ‘Quem’, diz Virginia Woolf, ‘poderá calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso no corpo de uma mulher? E assim acaba a história que não existiu.

O texto da escritora inglesa é também comentado por Simone de Beauvoir em seu livro. Após resumir o ensaio de Woolf, Beauvoir (1967, volume I, p.136) acrescenta:

Na Inglaterra, observa V. Woolf, as mulheres escritoras sempre suscitaram hostilidade. O Dr. Johnson comparava-as “a um cão andando sobre as patas traseiras; não está certo mas é espantoso”.

Na quarta coluna, Tereza Quadros apresenta um caso do psiquiatra Wilhelm Stekel.

Todos os anos, no Natal, madame H. W., pálida, vestida com cores sombrias, vem me ver para se queixar da sua sorte. É uma história triste que ele conta, vertendo lágrimas. Uma vida frustrada, um casamento fracassado! Da primeira vez em que veio, comovi-me até as lágrimas, pronto a chorar com ela... Nesse ínterim, dois longos anos se passaram e ela 138 O uso do termo refere-se ao uso do senso comum, e não às análises empreendidas pela psicanálise. 109 continua a morar nas ruínas das suas esperanças, chorando sua vida perdida. Seus traços acusam os primeiros sintomas de declínio, o que lhe dá nova razão para se lamentar. “Em que me transformei, eu, cuja beleza era tão admirada!” Multiplica seus lamentos, acentua seus desesperos porque todas as amigas conhecem sua sorte infeliz. Amola todo o [sic] mundo com suas queixas... O que lhe fornece nova oportunidade para se sentir infeliz, só e incompreendida. Não havia mais saída para esse labirinto de dores... Essa mulher encontrava prazer no seu papel trágico. Embriagava-se ao pensamento de ser a mulher mais desgraçada da terra. Todos os esforços para fazê-la tomar parte na vida ativa falharam. (Stekel)

A colunista não faz qualquer comentário sobre o texto e nem indica de onde ele foi retirado. Esse caso é relatado no capítulo “A narcisista”, no segundo volume do livro de Simone de Beauvoir, que discorre sobre como a frustração em projetos pessoais convida a mulher a voltar-se a si mesma. A falta de reconhecimento de sua singularidade, provocada pela rotina das tarefas domésticas, torna a mulher não realizada em seus projetos pessoais.

Para a escritora francesa, o aprisionamento da mulher no universo doméstico pode gerar sintomas físicos ou distúrbios psíquicos.

Na sétima coluna, aparece, em uma crônica de Tereza Quadros,

uma citação de Rilke, também presente na obra de Beauvoir.

“Da primeira vez em que fui a [sic] casa de Rodin, compreendi que sua casa não era nada para ele, senão uma pobre necessidade: um abrigo contra o frio, um teto sob o qual dormir. Ela o deixava indiferente e não pesava nem um pouco sobre sua solidão ou seu recolhimento. Era em si mesmo que ele encontrava seu lar: sombra, refúgio e paz. Ele se tornara seu próprio céu, sua floresta e seu largo rio que nada podia mais interromper”. Isso é Rilke falando de Rodin. Talvez o escultor renove para você o pensamento já meio gasto, mas pouco usado, de que a possível felicidade está mesmo é dentro das pessoas. (Pedir ajuda a Rodin para confirmar uma verdade quase óbvia é como quem só quisesse confessar os pecados ao Papa). Talvez, pensando no grande homem que foi escultor, você diga que não se pode esperar que o pardal aprenda a voar como águia. Mas o fato é que o outro pardal tem pouco a ensinar. (O exemplo de “pardal” e “águia” está péssimo porque a simpatia vai logo para o pardalzinho, destruindo um pouco a eficácia da lição. Que não se leve longe a simbologia, restringindo-a, se possível, puramente a questões de voo).

Neste caso, em particular, a columnist explicita, didaticamente, a mensagem que deve ser apreendida pela leitora: a felicidade deve estar dentro das pessoas, e não fora. A obviedade do conselho remete aos manuais de autoajuda que serão posteriormente desenvolvidos no mercado editorial. No entanto, a leitura mais atenta revela que não se trata de algo tão superficial.

Como foi dito, essa citação de Rilke encontra-se, também, no livro *O segundo sexo*. Nesse trecho da obra, Simone de Beauvoir considera que a preocupação com o lar, com o externo, é “especificamente feminina”, pois, para as mulheres, a casa torna-se a concretização da felicidade possível. Para os homens, o espaço e os objetos têm apenas função utilitária, porque eles têm seus projetos e bastam a si mesmos.

Após o trecho escolhido e transcrito por Tereza Quadros, Simo-

ne de Beauvoir (1967, p.196) completa:

Mas para encontrar um lar em si é preciso primeiramente ter-se realizado em obras ou atos. O homem só se interessa mediocrementemente pelo seu interior porque ascende ato do universo e pode afirmar-se em projetos. Ao passo que a mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino. Sua atitude em relação ao lar é comandada por essa mesma dialética que define geralmente sua condição: ela possui tornando-se uma presa, liberta-se abdicando; renunciando ao mundo, ela quer conquistar um mundo.

Como se vê, a colunista suaviza a questão das diferenças de gênero enfatizada por Beauvoir. Valendo-se da metáfora do pardal e da águia, Clarice Lispector aborda as distintas possibilidades de voo, mas não as atrela necessariamente ao gênero, e, sim, a um talento inato do outro a quem admiramos e com quem devemos aprender. Contudo, mesmo não reforçando o aspecto das diferenças de gênero, a colunista incentiva a leitora a “voos mais altos”, ou seja, a buscar a realização além do âmbito doméstico.

Na nona coluna, Tereza Quadros publica um trecho de autoria de Simone de Beauvoir (1967, volume II, p.466), de *O segundo sexo*, e indica a fonte no final da citação.

Estou convencida de que a grande maioria dos mal-estares e doenças que atingem as mulheres tem causas psíquicas. É por causa da tensão moral de que eu falei, por causa de todas as tarefas que assumem, das contradições do ambiente no qual se debatem, que as mulheres estão constantemente cansadas, até o limite das forças. Isso não significa que seus males sejam imaginários: eles são reais e devorantes como a situação que exprimem. Mas a situação não depende do corpo, é este que depende dela. Assim, a saúde não prejudicará o trabalho da mulher quando esta tiver na sociedade o lugar de que ela precisa. Pelo contrário, o trabalho a ajudará pode-

rosamente a obter um equilíbrio físico, não lhe permitindo que se preocupe com este sem cessar. (Le Deuxième Sexe, Simone de Beauvoir)

O trecho da filósofa coroa o perfil crítico e feminista da colunista e não deixa dúvidas sobre a importância que Clarice Lispector dava à profissionalização da mulher. Esse tema continuou sendo abordado pela colunista, com citações de outras fontes⁸.

Na décima coluna, Tereza Quadros apresenta um trecho de Katherine Mansfield, do livro *At the bay*. Esse trecho também é citado por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*.

Linda franziu as sobrancelhas, acomodou-se na espreguiçadeira, prendendo os tornozelos com as mãos. Sim, essa era a sua verdadeira queixa contra a vida, aquilo que não podia compreender. Era a pergunta que fazia e refazia, esperando em vão pela resposta. Era muito simples afirmar que o destino comum das mulheres era ter filhos. Não era verdade. Ela, por exemplo, podia provar que não era verdade. Estava alquebrada, enfraquecida e perdera a coragem, através dos partos. E o que tornara tudo duplamente difícil de suportar é que não amava seus filhos. Inútil fingir. Mesmo que tivesse força, não teria cuidado das meninas, nem brincado com elas. Não era como se um hálito frio a tivesse gelado pouco a pouco em cada um desses dias horríveis: não tinha mais calor para dar-lhes. Quanto ao menino – bem, graças a Deus a avó tomava conta dele; ele pertencia à avó, a Beryl ou a quem o quisesse. Mal o havia tomado nos braços. Era-lhe tão indiferente que ao vê-lo deitado ali...Linda espiou-o rapidamente. O menino tinha se voltado. Estava deitado a encará-la e não dormia mais. Seus olhos azul-escuro [sic], infantis, estavam abertos, parecia estar espiando sua mãe. E de repen-

8 O trabalho feminino era um tema caro para Clarice Lispector: Enquanto cursava a Faculdade de Direito, redigiu um artigo para a revista acadêmica com o título “Deve a mulher trabalhar?”.

te seu rosto encheu-se de covinhas, abrindo-se num sorriso amplo e desdentado, nada menos que uma perfeita radiação. 'Aqui estou!' parecia dizer o feliz sorriso. 'Por que você não gosta de mim?' Havia algo tão estranho, tão inesperado naquele sorriso que Linda também sorriu. Mas controlou-se e disse friamente: 'Não gosto de crianças'. 'Você não gosta de crianças?' O garoto não podia acreditar. 'Não gosta de mim?' Agitou os braços totalmente para a mãe. Linda deslizou da cadeira para a grama. 'Por que você continua sorrindo?', perguntou-lhe severamente, 'você não acharia graça se soubesse em que estou pensando'. Mas ele limitou-se a apertar os olhos, esperto, e rolou a cabeça no travesseiro. Não acreditava numa só palavra da mãe. 'Já sabemos de tudo isso!', sorriu-lhe o menino. Linda ficou tão espantada com a confiança dessa criaturinha... Ah, não, seja sincera. Não era isso que sentia; sentia algo muito diferente, algo tão novo, tão... As lágrimas dançavam nos seus olhos. Ela soprou num susurro para o menino: 'Alô, meu engraçadinho!'. ("At the bay").

Trata-se de um trecho impactante para uma coluna feminina, gênero que costuma propagar o discurso de que o casamento e, especialmente, a maternidade são as grandes realizações da mulher e que o amor materno é natural e inquestionável. Em 16 de maio de 1957, por exemplo, o *Jornal das Moças* afirmava que "o mundo continua porque a mulher não perde seu espírito de maternidade".

Mesmo que, no final do texto de Mansfield, a mãe ceda ao encanto do bebê caçula, que sorri para ela, o simples questionamento sobre a obrigação da maternidade torna o texto desafiador do senso comum.

Na pesquisa, verificamos que o trecho citado se encontra integralmente no volume 2 do livro *O segundo sexo*, em um capítulo em que Simone de Beauvoir contesta o destino da maternidade para as mulheres, baseando sua argumentação em casos.

Diz a autora francesa (1967, volume II, p.277):

Todos esses exemplos bastam para mostrar que não existe instinto materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume. É, como se acaba de ver, extremamente variável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector, com a máscara de Tereza Quadros teve autonomia para produzir sua página. O fato de *Comício* ser um veículo à margem dos padrões da grande imprensa e ser gerido por intelectuais certamente permitiu que a escritora pudesse criar uma coluna mais autoral, ainda que com as limitações constitutivas do gênero textual.

É nítido que Clarice Lispector planejou a coluna como um espaço para que a leitora tivesse contato com textos contestadores em relação ao papel social feminino. Embora não tenha atuado de forma explícita e convocatória para chamar as mulheres à luta por seus direitos, a colunista fornece material para que sejam questionadas certas regras e a naturalização do “destino de mulher”.

Como se viu, o livro de Simone de Beauvoir foi a principal fonte de inspiração para a produção da página, não só para a seleção de textos, como também para a definição de temas a serem abordados.

Essa constatação revela a intenção inequívoca de Clarice Lispector de transgredir um espaço convencional de adaptação das mulheres aos seus deveres e transformá-lo em um espaço destinado à reflexão sobre os direitos delas.

Assim, de forma bastante original, a escritora incorporou o feminismo em uma seção da imprensa feminina da década de 1950.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1967, volumes I e II.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *A imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.

CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

GASPAR, Samantha dos Santos. *Rubem Braga e o semanário Comício*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 7 ed., 2013.

HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2006c.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato. O Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector na cabeceira – Jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres nos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2017.



PAGU, RUDÁ E OSWALD MEMORIALISTAS

Afonso Henrique Fávero¹

De maneira justaposta, observam-se ao longo do texto as narrativas pessoais de uma família formada de pai, mãe e filho. O livro *Paixão Pagu* comporta um depoimento de muita força vindo da figura ímpar de Patrícia Galvão, a Pagu, como ficou conhecida. Trata-se, no caso, de uma longa carta endereçada a Geraldo Ferraz, com quem Pagu também foi casada, e dada a público pela decisão dos dois filhos: Rudá de Andrade e Geraldo Galvão Ferraz. Além deste livro, o presente trabalho traz ainda considerações a respeito das obras autobiográficas de Oswald de Andrade (*Um homem sem profissão*) e de Rudá de Andrade (*Cela 3*) com o fim de observar a produção de pai, mãe e filho dentro do gênero em questão. Assim, a partir desses depoimentos, objetiva-se apontar-lhes as características responsáveis por um notório acento literário.

OSWALD DE ANDRADE

Excepcional sob vários ângulos, a obra memorialística de Oswald de Andrade não pôde atingir a dimensão que o autor planejara. “Oswald de Andrade pretendia escrever suas memórias em

1 Prof. Dr. da Universidade Federal de Sergipe.

vários volumes. Mas só conseguiu publicar este *Um homem sem profissão*, aparecido poucos meses antes de sua morte, ocorrida em 1954. É, pois, um livro quase póstumo” (Contracapa, in ANDRADE, 1974), diz Mário da Silva Brito a respeito do projeto que a morte interrompeu. Se concluído, é provável que o autor nos tivesse deixado uma obra com amplitude e estofo semelhantes à de Pedro Nava, ponto máximo da memorialística nacional. Parentesco, por sinal, que se anuncia em vários planos, como a recuperação tocante de episódios e pessoas pela memória afetiva, a capacidade de preencher as eventuais lacunas da memória com a mais rasgada imaginação sem que isso, no entanto, represente fissura no texto, o tom desabusado, a sem-cerimônia no uso dos palavrões, e muitas outras qualidades comuns, sem contar a admiração declarada de Nava por Oswald, uma das presenças fortes nas memórias do escritor mineiro.

Mas, embora limitadas apenas ao volume inicial, as memórias de Oswald de Andrade figuram entre as melhores da literatura brasileira. Trata-se de mais um bom exemplo de que a obra centrada no passado não necessita firmar-se em aspectos puramente documentais. Em *Um homem sem profissão* avulta antes um complexo de impressões, bastante eficaz em nos revelar a realidade humana do autor e o universo no qual se move. Ao optar por trazer dessa forma a primeiro plano os conteúdos da subjetividade, ou, dizendo de outro modo, deixando que a experiência passada apareça impregnada das sensações mais particulares, quer estejam estas dentro de um ritmo mais organizado, quer apareçam em notações meio dissipadas, o resultado é que o texto eleva-se em substância ficcional e artística. Vamos encontrar uma bem dirigida síntese sobre tal processo no prefácio de Antonio Candido à obra de Oswald de Andrade:

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida, publica as suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única

maneira correta de entender a sua vida, a sua obra e estas *Memórias*, é considerá-los deste modo. (Prefácio inútil, in ANDRADE, 1974)

Nas páginas iniciais de *Um homem sem profissão*, a consciência meio desolada de que o período atual – em que começa a escrever as memórias – e o fim da existência significam praticamente a mesma coisa conduz a uma hesitação semelhante à que assalta, também no início do livro, o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Claro que orientação e propósito não são os mesmos em ambas as obras. Não é improvável, porém, que Oswald de Andrade esteja com isso estabelecendo uma referência meio tácita em relação ao livro de Machado, o que terminaria por atribuir sentido intensificado à expressão atrás mencionada de Mário da Silva Brito ao afirmar que estamos diante de “um livro quase póstumo”.

Como e por onde começar as minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no 5o. andar. Quando esta que ficou sendo em minha vida a Esposa, Maria Antonieta d'Alkmin, vai num gesto buscar os meus chinelos e carinhosamente providencia as frutas de meu regime. Estou atacado duma asma cardíaca, produzida por insuficiência e o Dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardiovitól, que o farmacêutico da vizinhança, Seu Nenê, vem aplicar todas as noites, na veia. (ANDRADE, 1974, p. 5)

Em seguida a essas comoventes considerações a respeito de seu estado atual, o autor decide dar início às reminiscências pelo princípio - “Pois, se é preciso começar, comecemos pelo começo” (ANDRADE, 1974, p. 6) -, buscando para tanto a primeira imagem no mais fundo escaninho da memória:

A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, des-

tacada do cálido forro materno que me envolveu até os vinte anos, foi de caráter físico sexual, evidentemente precoce. Está ela ligada à casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetininga, de jardimzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas, senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo. (ANDRADE, 1974, p. 6)

Dá-se com Oswald de Andrade o que ocorre a quase todo memorialista: o esforço de uma incursão na lembrança mais antiga. Chama a atenção, no entanto, a natureza de tal lembrança, em evidente contraponto às referidas dificuldades do estado atual. São reminiscências voltadas para uma das dimensões mais essenciais da vida, o erotismo, que, sempre tratado com absoluta naturalidade, constitui um dos temas frequentes das memórias do autor. “Vivia arrebanhando pretextos e motivos para a elaboração noturna de meu sonho sexual” (ANDRADE, 1974, p. 6). Nesse campo também não faltam os comentários achados de linguagem. Sobre uma namorada de infância muito magra diz: “Mas, eu me faquirizava por aquelas pernas secas e procurava entrevê-las deitando-me no chão à sua passagem” (ANDRADE, 1974, p. 24). Páginas adiante o autor narra singela e divertidamente sua iniciação sexual aos vinte anos de idade. E assim vemos como uma figura, com clara noção de estar prestes a se despedir da vida, conta-a com adesão incomum. Muitos são os exemplos dessa existência agitada, como o episódio sobre a Revolta da Chibata - “No Rio, assisti à primeira revolução política que o Brasil teve neste século: a do marinheiro João Cândido” (ANDRADE, 1974, p. 50) -, a primeira viagem à Europa, em 1912, onde “conhecera a liberdade” (ANDRADE, 1974, p. 70), a fundação do semanário *O pirralho*.

Na segunda metade do livro nota-se-lhe uma forte alteração, principalmente porque a narrativa assume um tom marcado pela angústia. As razões mais visíveis desse desvio recaem sobretudo nas dificuldades de ordem financeira que a família atravessa, além dos casos de amor um tanto estrepitosos, como o que o autor mantém com a dançarina adolescente Landa, que conhecera ainda

criança no navio que os levara à Europa. O modo de narrar as vicissitudes de seu romance e as desavenças que tal situação provoca em relação ao pai e Kamiá, mãe de seu primeiro filho, distinguem-se do movimento habitual da narrativa, que passa a basear-se em um estilo elíptico, de frases curtas e às vezes imprecisas. Para tanto, contribui a reprodução do *Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, diário da garçonnière alugada pelo autor à Rua Libero Badaró. Curioso que a fidelidade documental do diário só faz acentuar a complicação da narrativa, voltada agora para a enorme agitação interior que toma conta do autor. Em termos de composição narrativa, Antonio Candido uma vez mais mostra-nos como ocorre o processo no texto de apresentação ao livro de Oswald de Andrade:

[...] Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiriço. À medida, porém, que vai passando à idade adulta, e o material evocado corresponde a uma fase de personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a própria verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção. Aqui, nada separa Oswald de Andrade dos seus personagens. Ele se torna o seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico. (Prefácio inútil, ANDRADE, 1974)

Nas páginas finais do livro, deparamo-nos com uma retomada da *clareza* após a morte do pai e de Deisi, a jovem amante com quem se casara *in extremis*. Ressurge o tom pungente das páginas iniciais, muito visível no penúltimo bloco da obra, onde o autor nos apresenta uma espécie de resumo da sua vida amorosa dentro do período recordado:

Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem me dizer adeus. A francesa que trouxe de Paris veio buscar o dinheiro para outro homem. Landa, que foi o primeiro sonho vivo que me ofuscou, tornou-se a estátua de sal da lenda bíblica. Olhou para o passado. Isadora Duncan estrondou como um raio e passou. A que encontrei, enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou... Estou só e a vida vai custar a reflorir. Estou só. (ANDRADE, 1974, p. 137)

Assim como em muitas obras de memórias se percebe uma mudança de evocação para reflexão, também em *Um homem sem profissão* há uma passagem da evocação elaborada para uma evocação de caráter mais impressionista, segundo assinalou Antonio Candido. Trata-se, em livros dessa natureza, de um caminho marcado por certa dualidade nem sempre fácil de harmonizar-se. No caso de Oswald de Andrade não se perde força porque a dualidade não se instaura na ruptura entre o tempo passado das reminiscências e o tempo presente das cogitações, ruptura delicada e quase sempre fatal para o memorialista sem intimidade com os segredos em ajustar as duas dimensões temporais.

A segunda parte de *Um homem sem profissão* apoia-se numa nova maneira de acercar-se do passado, baseada precisamente nas condições que este ditava. Em outras palavras, Oswald de Andrade encontrou uma forma de fidelidade ao passado mesmo quando aparenta esquivar-se pelos atalhos da fragmentação. Uma verdadeira lição, pois, de técnica literária, uma das últimas legadas pelo escritor.

RUDÁ DE ANDRADE

Um veio significativo no memorialismo brasileiro são as experiências da prisão, cuja obra mais emblemática é *Memórias do*

cárcere, de Graciliano Ramos. Entre tantos outros relatos, podem ser citados, para exemplificar tal veio, *Diário do hospício*, de Lima Barreto, os dois volumes de *Memórias*, de Gregório Bezerra, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Paixão Pagu*, de Patrícia Galvão. Como se viu e ainda se verá, tais obras estão contempladas no âmbito desta pesquisa. Para encorpar com mais um exemplo desse tipo de memórias, registre-se aqui a aparição, em 1983, de um pequeno volume intitulado *Cela 3*, de Rudá de Andrade, por sinal filho de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade.

Em viagem à França, Rudá é surpreendido com a presença de cocaína em sua bagagem durante uma revista policial. Interrogado inúmeras vezes, não consegue persuadir as autoridades de que a droga não lhe pertence. Do incidente resulta sua permanência de dez meses numa prisão em Bourg-en-Bresse, pequena e antiga cidade não muito distante da fronteira com a Suíça. Na penitenciária “Maison d’Arrêt”, Rudá de Andrade ocupará na companhia de vários detentos a cela denominada *atelier 3*.

Além de uma dedicatória, o livro apresenta-se com nove capítulos, geralmente curtos, contendo em média meia dúzia de páginas, sendo apenas dois com dimensões mais amplas. Lemos em uma nota do editor que o primeiro capítulo, “Memórias de um Cárcere Francês”, foi escrito ainda na prisão para a *Revista Playboy*, edição número 87, de 1982. Trata-se de um dos mais longos, trazendo a contextualização dos episódios que desaguaram na detenção do autor.

A boa armação da obra pode ser percebida pela presença mais ostensiva do eu que narra nesse primeiro e no último capítulo, “O Espelho”, demarcações dos momentos iniciais e finais do período do cárcere. Os capítulos intermediários buscam enfatizar sobretudo o universo físico e humano da cadeia, dando-nos a sensação de que Rudá aborda com certo distanciamento todas as situações referidas, não obstante o elevado grau de sensibilidade que emana daquelas páginas pungentes. Assim, vamos notando a ambientação física da prisão a partir de seu pátio, seus muros, suas grades. Da

mesma forma, passamos a conhecer homens de origens diversas a povoar o espaço lúgubre, tudo dentro de uma grande capacidade de observação por parte do autor. Possivelmente a força do relato esteja nessa confluência entre a aptidão para captar os detalhes e a empatia com que isto é realizado. Não raras vezes, surpreendemos o narrador revolvendo e figurando os pensamentos mais internalizados dos companheiros de prisão. Veja-se o pequeno fragmento sobre um preso oriundo da própria cidade: “Nesta altura, o bressano divagava tão distante, que ele mesmo já era o boneco saboreando o *pastis* no bar. Chegava a sentir aquela agradável sensação de leveza irresponsável que o álcool ingerido provoca” (ANDRADE, 1983, p. 75). Em outras palavras, a voz narrativa apresenta-se dotada da onisciência própria de certos narradores da ficção. Naturalmente, o desígnio é captar da maneira mais completa possível o sentido profundo daquelas existências submetidas a condições difíceis. Desígnio que sempre marcou os observadores agudos e pertinazes, a exemplo de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*: “Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores [...]” (RAMOS, 1989, vol. 1, p. 37). No caso de Rudá de Andrade, há também que se levar em conta sua condição de cineasta, ofício que de algum modo se reflete nos capítulos intermediários de sua obra, uma vez que a impressão marcante é a de uma câmera registrando os movimentos no interior da prisão.

Dentro desses registros, em meio às asperezas do ambiente, o autor consegue preservar sua delicadeza perceptiva ao referir uma folhinha verde caída no pátio do edifício prisional. Mais: afirma esse poder da natureza na renovação da esperança junto ao espírito de qualquer homem. É o que acompanhamos num dos segmentos do capítulo intitulado “O Muguet”:

O sol ia e vinha, o frio ia e vinha, as cores iam e vinham. Já não mais nevava. Os pombos não mais ficavam acabrunhados: revoavam alegres.

O pequeno pátio do presídio era protegido por altos muros.

A uns dez metros de altura, quase no topo de um desses muros, saía da parede um ramo de árvore. Durante todo o inverno, este ramo era uma figura morta a mais na prisão. O jovem suicida, balançando atado na caixa da descarga da privada, chegara a ser imagem mais viva do que aquele galho estático, garras secas dirigidas ao céu.

Agora, chegava o prodígio da primavera européia. O inverno acompanhava o suicida estático nas profundezas da terra, mas do galhinho da árvore que saía do alto do muro brotava uma folha verde. Brotavam duas, três, mais.

Uma dessas folhinhas, pequenas como um grão, desagarrou-se, lá de cima, para cair suavemente e vir enfeitar aquele pátio cinza, triste.

O pingo verde no chão de pedra era uma virtude.

O galho anunciava estar vivo e abominar a desesperança.

Os pombos é que o plantaram lá, nas alturas. Trouxeram de longe, dos bosques, a sua semente, para depositá-la carinhosamente, como iguaria rara, num pedaço descascado do muro, onde a terra dos tijolos a abrigou para a fecundação.

Bendita bétula, frágil, um só galho com poucas ramificações, porém, braço aberto, espírito de paisagem inigualável, generosa e insólita, destinada a conquistar os corações dos prisioneiros mais duros. (ANDRADE, 1983, p. 94-95)

Diante de uma manifestação como essa, difícil não pensar em Manuel Bandeira. Aí está no trecho citado o mesmo espírito de buscar o admirável nas coisas pequeninas, tão característico do poeta, pois se trata da mesma disposição de vislumbrar o sublime nas situações mais humildes. Ou, por outra ainda, a capacidade de perceber na degradação um traço de humanismo redentor.

Cela 3 possui assim qualidades expressivas que justificam sua inclusão no rol das boas obras brasileiras empenhadas em refletir o homem na difícil e lancinante situação de aprisionamento.

PAGU

Os escritos autobiográficos podem apresentar-se de formas diversas e virem a transformar-se em obra destinada a publicação, mesmo quando tal contingência não faça parte dos planos iniciais do autor.

O livro *Paixão Pagu*, de 2005, traz um depoimento de muita força vindo da figura ímpar de Patrícia Galvão, a Pagu, como ficou conhecida, paulista de São João da Boa Vista, nascida em 1910. Trata-se, no caso, de uma longa carta endereçada a Geraldo Ferraz, com quem Pagu foi casada, e dada a público pela decisão dos dois filhos: Rudá de Andrade, filho de Pagu e Oswald de Andrade, e Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu e Geraldo Ferraz. Este último, o caçula, foi o organizador do apreciável volume, que contém, além do texto de Pagu, o dele próprio, o do irmão Rudá e o do professor de literatura em Yale, K. David Jackson. Acompanha o volume uma significativa iconografia, com várias fotos da bela mulher que foi Pagu, além ainda de uma tocante crônica da autora em forma de carta a Rudá.

Nos anos 70, Pagu já morta, Geraldo Ferraz convoca o filho e entrega-lhe farto material relativo à mãe, no meio do qual havia uma pasta preta: “Disse-me que era uma carta que ela tinha escrito para ele, em 1940. Uma longa carta autobiográfica, que ela escrevera como parte da relação que eles mantinham, de entrega total, sem subterfúgios ou cantos escuros” (FERRAZ, 2005, p. 10). Tal carta, redigida quando estava grávida do filho, é que resultou em nada menos que cem páginas desse volume a narrar a sua trajetória singular. No texto de introdução, continua Geraldo Galvão Ferraz a explicar as motivações da mãe na tarefa:

[...] Por alguma razão, que desconheço mas posso imaginar, ela sentira necessidade de se contar para o homem que amava e de quem trazia um filho no ventre. Claro, para ela, as palavras carregavam a verdade, eram dotadas da força misteriosa de transformar o mundo. A sua vida-militância, em

busca de alterar o estado de coisas vigente, sempre encontrou sua melhor expressão nas palavras e, principalmente, na palavra escrita. Nos jornais, nas revistas, nos livros. Então, nada mais natural que escolhesse esse meio para contar a meu pai o que não revelara para ninguém sobre sua vida. (FERRAZ, 2005, p. 10)

Como se vê, destinada inicialmente a pessoa muito próxima, a carta acaba por alcançar com a publicação uma dimensão coletiva e passa assim à condição de legítima obra de memórias. Por ter sido produzida quando a autora contava apenas trinta anos de idade, foi-lhe dado um subtítulo apropriado: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão.

Independente de ser a princípio uma mensagem de cunho particular, para um só leitor, não deixa de chamar a atenção a imensa coragem demonstrada pela autora na abordagem de assuntos delicados. Dificuldade quando criança nas relações pessoais (“Eu me lembro que me considerava muito boa e todos me achavam ruim. As mães das outras crianças não queriam que eu brincasse com suas filhas...”), iniciação na vida sexual com doze anos incompletos, uma gravidez já aos quatorze, o casamento com Oswald de Andrade e suas vicissitudes, a entrada no Partido Comunista Brasileiro, a fé revolucionária, as viagens pelo Brasil e ao exterior, de tudo Pagu vai dando notícias claras, sem rodeios, muitas vezes num tom enternecedor de rara beleza. Pressentindo a relação insólita que teria com o filho Rudá, marcada por aproximações e distanciamentos constantes, diz a autora:

Ele tinha apenas um mês e eu já receava que, sentindo meus beijos, a estrutura a ser realizada se alterasse. E só à noite, quando alguma vez podia fugir de todo o mundo, quando ninguém me observava, então eu o beijava tão levemente e, ao mesmo tempo, com tanta força nos cabelos louros e molhava seus pezinhos com minhas lágrimas. Se você soubesse como ele era lindo no seu pijaminha, o polegar deformando

a boca e a outra mão atrapalhada nos cabelos... A minha ternura necessitava esmagá-lo no meu seio. Mas ele não devia conhecer essa ternura criminosa. Nem ele, nem ninguém. (FERRAZ, 2005, p. 66)

A sua disposição para a luta política traduz-se na capacidade de enfrentar situações críticas. Enquanto permaneceu nos quadros do partido, Pagu foi uma revolucionária muito devotada à causa comunista, nela iniciada pelas mãos de Luís Carlos Prestes; não priorizava nenhuma outra coisa em sua vida, não recuava diante de tarefas complicadas, não se portava como vítima. Tome-se como exemplo um trecho a respeito das inúmeras prisões que sofreu no percurso de militante:

Quando fui conduzida da cela para o “xadrez”, não percebia mais nada. Não pude perceber quando perdi os sentidos. Lembro-me apenas da dor intensa que sentia na garganta e da minha falta de voz, quando não pude mais cantar.

Acordei no meio de mulheres disputando um pedaço de cobertor que alguém pusera sob minha cabeça. Era a primeira vez que me encontrava realmente em prisão, num ambiente que não conhecia. A minha roupa estava em farrapos e o meu corpo, duro de frio, doía, doía tanto...

Não vou relatar aqui os sofrimentos por que se passa numa prisão de mulheres. Faria uma má descrição e os sofrimentos físicos só foram sentidos na hora. A gente se esquece deles. Eu, principalmente. A prisão não tinha importância para mim, a não ser no que se referia à paralisação do trabalho começado. Sempre pensei que na cadeia também se podia lutar. Atormentava-me a falta de comunicação, a ausência de notícias de companheiros. Não sentia nenhuma humilhação. E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta. (FERRAZ, 2005, p. 90)

Experiências como essa colocam a autora no grupo nada pequeno daqueles memorialistas que também conheceram o univer-

so da prisão. Por sinal, se quisesse, Pagu poderia igualar-se pelo conhecimento do assunto a nomes de acentuado relevo nessa temática, como Graciliano Ramos, Gregório Bezerra e outros mais, em razão da vasta frequência carcerária a que foi submetida.

Também de interesse são as referências à figura de Oswald de Andrade, com quem foi casada pelo período de cinco anos. Bastante disseminada é a presença do escritor modernista nas páginas de Pagu. Dele vieram comportamentos ambíguos, coisas boas e ruins, alegrias e frustrações, e vieram também atitudes de profunda solidariedade. A complexa relação é narrada de tal forma que passamos a enxergar a ambos por uma perspectiva suplementar, mais próxima, mais rica e possivelmente mais verdadeira.

Sua carta termina com o relato da viagem a alguns países, como Japão e China, e também a passagem pela então União Soviética. Após apontar de maneira já crítica seu sentimento de comoção diante de uma organização social que parecia ter avançado, Pagu deixa ver os descompassos desse mundo na figura de uma menina a pedir esmolas na Praça Vermelha. “Então a Revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças?” (FERRAZ, 2005, p. 150). H. David Jackson assim se refere a essa página final da bela obra: “Com essa enorme pergunta, Patrícia fecha o relatório, embora saibamos que continuaria em Paris e, daí, de volta ao Brasil, onde seria condenada a quatro anos de prisão” (FERRAZ, 2005, p. 22).

Concorde-se ou não com as posições de vida da autora, o certo é que estamos diante de uma obra escrita com vigorosa intensidade de emoção: o desejo de uma mulher em ver-se do modo mais completo possível, refletido pelo empenho na busca da palavra exata para definir-se como fenômeno humano.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Rudá de. *Cela 3*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERRAZ, Geraldo Galvão (org.). *Paixão Pagu - a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.



MÃOS FEMININAS NA ARTE PESQUEIRA: NARRATIVAS DE PESCADORAS DO PANTANAL SUL MATO GROSSENSE

Silvana Aparecida da Silva Zanchett¹

Os relatos de que se compõem essa obra pretendem narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isso, será preciso igualmente uma “maneira de caminhar”, que pertence, aliás, às “maneiras de fazer” de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto (CERTÉAU, 2008, p.35).

Ao provocar, incentivar e ser interlocutora dos momentos de produção das narrativas das pescadoras, torna-se evidente que é preciso que se estabeleça uma relação de confiança entre as partes para que o narrado apresente o contexto que a pesquisa de fato busca, e as entrevistadas se sintam à vontade para se expressar livremente acerca dessas memórias e seus significados pessoais e, em dados momentos, sociais. Desse modo, ouvi-las e registrar suas vozes é entender não apenas um ‘modo de dizer, mas ‘um modo de

1 Profª. Dra. da UFMS

fazer', pois o fazer cotidiano dessas mulheres, parafraseando Cer-teau (2008), vai além de terem coragem para exercer uma profissão compreendida como "masculina".

Para essa análise, buscamos as possibilidades que a história oral nos instrumentaliza, visto que, segundo Bosi (2003), a história oral nos possibilita o uso das memórias como mediadoras de pessoas e épocas. Retomamos a citação da estudiosa: "a memória [...] pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado" (BOSI, 2003, p. 15). Nesse sentido, no ato da fala, a memória é "o intermediário informal da cultura" (BOSI, 2003, p.15). Assim, damos visibilidade a essas memórias, após apresentarmos algumas histórias de mulheres pescadoras que rompem com estereótipos e conseguem, aos poucos, quebrar algumas barreiras na história da pesca no MS. Adentrando um território ainda marcadamente designado ao masculino, a persistência dessas mulheres as faz demonstrar aptidão e competência ao exercer a atividade pesqueira, seja diretamente na pesca ou pilotando seus barcos e lanchas, profissionalmente. Seu status de profissionais, segundo a legislação, exime-as do papel de ajudantes, ligadas à sombra dos maridos ou demais homens: são, legalmente, certificadas como integrantes de uma categoria de trabalho.

Assim, suas narrativas são enriquecidas ao evidenciar suas conquistas gradativas em espaços nos quais antes eram silenciadas, tornadas invisíveis. (TEDESCHI, 2014) – e relembramos os comentários das senhoras que afirmam que outros as olhavam de modo diferente, expressando estranheza com "essas mulheres para cá e para lá no rio", ou trabalhando no meio de homens, ao pilotar barcos para turistas. Os relatos nos falam dessas conquistas, e revelam que foi nesse território que encontraram sentidos múltiplos na arte pesqueira, diríamos inclusive simbólicos, pilotando barcos para o turismo, presidindo colônias de pesca ou exercendo a pesca comercial e/ou turística.

Não somente no Estado de Mato Grosso do Sul, mas em grande parte do país, as mulheres desempenham a pesca profissional a partir da configuração familiar, sobretudo ao lado de esposos. Con-

tudo, suas atividades não eram reconhecidas como trabalho formal e, portanto, não configuravam dentro das políticas públicas.

Leitão (2009) em seu texto *30 Anos de Registro de Pesca para as Mulheres*, destaca os principais marcos na história das colônias de pescadores/as, para a compreensão da invisibilidade das mulheres na cadeia produtiva da pesca:

1) As primeiras colônias de pescadores do Brasil foram estabelecidas a partir de 1919 sob a tutela da Marinha de Guerra; 2) Em 1920 foi criada a Confederação dos Pescadores do Brasil; 3) A partir de 1970, foi criada a Superintendência do Desenvolvimento da Pesca – SUDEPE, sendo abolida a Divisão de Caça e Pesca; 4) A Constituição de 1988 estabelece a equiparação das colônias aos sindicatos de trabalhadores rurais; 5) Na década de 1980 foi criado o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA, órgão na ocasião responsável por gerenciar e promover o desenvolvimento do setor pesqueiro do país. Na década de 1990, o Ministério da Agricultura volta a incorporar os pescadores artesanais dentro de sua estrutura; 7) Em 2003 a Secretaria Especial de Aquicultura e Pesca passa a coordenar as ações e políticas públicas da pesca e aquicultura, transformada em Ministério desde 2009. (LEITÃO, 2009, p. 3-4).

Conforme observamos a citação acima, em nenhum momento temos uma política específica voltada para a mulher pescadora, visto que, ao longo desses 30 anos analisados, o Estado vê apenas o homem pescador. A autora (2009) observa, ainda, que a representação em esferas participativas, tanto em colônias, associações e na federação de pescadores, predomina a figura masculina.

Segundo Leitão (2009) a política nacional voltada para a categoria tem como objetivo promover e apoiar iniciativas de desenvolvimento local sustentável visa tanto atividades pesqueiras como também a elas relacionadas, observando a família e suas organizações.

A intenção é promover inclusão social e qualidade de vida

nas comunidades pesqueiras, a partir de princípios e práticas da pesca responsável que preservem o ambiente. Para isso é necessário que: 1) Participem homens e mulheres em espaços de representação política dos próprios pescadores/as, através de suas organizações (associações, colônias e federação de Pescadores/as, sindicatos e cooperativas); 2) Se promovam parcerias com diferentes instituições para geração de tecnologias direcionadas para educação e capacitação técnica, a partir do diálogo e troca de saberes com as comunidades pesqueiras; 3) Sejam facilitadas as informações sobre as fontes de crédito, divulgar e auxiliar o processo de elaboração e execução dos projetos; 4) Se estabeleçam formas de gestão compartilhada no uso de recursos naturais; 5) Se desenvolvam outros processos de geração de renda (artesanato, turismo, culinária) associados às atividades que estão ligadas direta ou indiretamente à pesca artesanal. (LEITÃO, 2009, p. 6).

Nesse sentido, concordamos com Leitão (2009) em relação as políticas públicas da atividade pesqueira, especialmente no tocante à visibilidade das mulheres: é preciso seguir os princípios e práticas de preservação ambiental e ainda garantir a efetiva participação das mulheres nesses espaços de poderes. Ainda, que se criem ações para o desenvolvimento de geração de renda para fortalecer economicamente e politicamente essas mulheres, é preciso essa participação em todos os espaços de atuação.

Destaca ainda que:

Ao refletir sobre cidadania, alguns questionamentos se destacam no cotidiano das relações de gênero: quais são os mecanismos que convertem as demandas das mulheres em demandas das sociedades em geral; quais os discursos que legitimam ou deslegitimam as solicitações femininas; quais são os mecanismos, os atores e estratégias que promovem certos temas ao debate político e a concretização em políti-

cas públicas inclusivas; por fim, quais são os mecanismos de participação e empoderamento das mulheres no desenvolvimento local. (LEITÃO, 2009, p. 6).

A partir dos questionamentos levantados por Leitão (2009) observamos que a visão cidadã das mulheres pescadoras de Mato Grosso do Sul ainda é limitada e precisa avançar, primeiramente na organização sindical e na participação da construção de políticas públicas locais, regionais e até mesmo nacional. Isto porque as mulheres pescadoras são extremamente participativas na economia local e regional, seja na pesca, na coleta de iscas vivas ou na produção de artesanatos.

Segundo o relato de Heléia (2018), é somente nos anos de 1990 que se inicia as discussões de políticas voltadas para as mulheres pescadoras:

Acho que foi de 1991 pra cá, foi que contribuiu muito para dar esse direito para as mulheres pescadoras. A Pastoral da Pesca, que deu uma acolhida muito grande, porque na verdade há uns 18 anos atrás mais ou menos, logo que eu entrei na pesca, inclusive teve uns problemas de pescadoras que estavam recebendo o benefício de auxílio através da carteira do documento do pescador, então as que receberam tiveram que devolver qualquer tipo de benefício. Quaisquer coisas que elas receberam, através do INSS tiveram que devolver para o Governo Federal, que não dava o direito. Então, como que aconteceu tudo isso, eles deram direito também da mulher virar pescadora, porque hoje como eu falei, a demanda é grande, mas tem umas pescadoras que são pescadoras mesmo, acompanha o marido o ano todo nos tem alguns casos assim, são poucos, mas tem! Então eu acho que uns 20% mais ou menos de todo nós, temos hoje um número de associados de 420 mais ou menos, deve ter uns 20% de mulheres, dessas mulheres, atuante mesmo deve ter uns 10%. E essas 10% que eu estou dizendo, tem muitas que sabe, como

a Solange disse são porreta mesmo [risos] elas pescam mais que muitos pescadores, hoje a gente essa dificuldade mesmo porque a lei não permite a gente fazer uma avaliação de quem é e não é entendeu? (Aquidauana, 10/08/2018).

Heléia (2018) destaca em sua narrativa que parte considerável das pescadoras em todo o país, teve problemas de acesso aos benefícios, pois as mulheres estavam silenciadas documentalmente nesse processo. Ou seja, elas estavam aquém de qualquer direito trabalhista e previdenciário. Em sua narrativa, destaca também uma crítica às mulheres que possuem carteira de pesca, mas que no entanto, não exerce a profissão, conforme já destacado em outras narrativas dessa pesquisa.

Hoje se você chega no Ministério da Pesca com os seus documentos eles são obrigados a te dar o documento! E a gente sabe que tem muitos que não pescam, que não vivem da pesca, que são os chamados pescadores de seguro desemprego. Quando o governo abriu as pernas para soltar a carteira o que apareceu de carteirinha de pesca de gente que não sabe nem para que lado o rio corre! Então isso dificulta para gente também. (Aquidauana, 10/08/2018).

Heléia (2018) levanta uma questão importante para o debate de políticas públicas para a categoria, trata-se do controle de cadastramento das trabalhadoras. Um dado importante é a fragilidade do sistema de controle, no sentido de conferir quem é realmente pescadora ou quem somente utiliza ilegalmente dos benefícios que a categoria conquistou ao longo dos anos.

[..] Acaba tirando de quem realmente precisa, que tem estado aí no Brasil que muitos ficaram sem receber por causa disso, muita fraude. Passaram para o INSS e tiraram do Ministério do Trabalho, para melhorar, mas eu não estou vendo melhoras ainda não! Eu acho que continua igual, se não esta

pior, porque o INSS esse ano dificultou muito para gente, tem um atraso enorme no repasse dos pescadores que é assim, a pesca geralmente fecha no mês de novembro e vai até o dia 28 de fevereiro. Então, geralmente é no começo de novembro a gente já começa a fazer o seguro defeso e habilitar eles pra receber, esse ano começou a pagar o defeso de 2017, começaram a pagar agora em fevereiro e março de 2018. Quer dizer, não te deixa pescar, mas também não paga correto! Entendeu? Foi muito chato para a nossa gente, principalmente para as colônias, porque todo mundo era mal instruído um pouquinho sabe que a culpa não é da gente. (Aquidauana, 10/08/2018).

Em seu relato, Heléia (2018) destaca que a mudança para o INSS não apresentou até o momento, mudanças significativas para a categoria, pelo contrário, os atrasos são significativos, pois estão recebendo com atraso de quase três meses de pesca fechada, ou seja, passam o período de defeso sem receber o benefício. A implantação do seguro-desemprego, popularmente conhecido como seguro defeso, atualmente previsto na Lei n.º 13.134/2015, tem como direito social de natureza trabalhista e secundária, visa amparar o trabalhador com uma prestação pecuniária temporária nos períodos de proibição da pesca (defeso). O benefício contempla a categoria que exerce a atividade profissional de maneira artesanal, garantido tanto a quem a exerce individualmente, como também a quem exerce em regime de economia familiar.

Anelise Becker (2013) em seu texto *Seguro-defeso e pescadoras artesanais: o caso do estuário da Lagoa dos Patos*, destaca que:

No ano de 2010, o Ministério do Trabalho e Emprego, manifestando pela primeira vez sua discordância relativamente às recomendações veiculadas pelo Ministério Público Federal, aduziu que “o regime de economia familiar definido no § 1º art. 1º da Lei n. 10.779/2003 não comporta a concessão de Seguro Desemprego a cada um dos membros do grupo

familiar, mas tão-somente ao pescador artesanal que comanda o grupo familiar”, porquanto “os membros da família do pescador que limpam o peixe e o preparam para a comercialização, integram a chamada cadeia produtiva do setor pesqueiro, mas não praticam a pesca, na forma definida no art. 1º da Lei n. 10.779/2003. Portanto, não estão compreendidos no conceito de pescador artesanal, e não fazem jus ao benefício”. (BECKER, 2013, p. 53).

A medida afetou diretamente as mulheres que atuam tradicionalmente na atividade pesqueira artesanal em regime de economia familiar. A medida² determinou o não pagamento do seguro-defeso, com o entendimento que pescador é aquele que esta no rio pescando e não os familiares que contribuem com a manipulação do pescado, ou seja, a cadeia produtiva da pesca. Para impedir fraudes o Ministério do Trabalho emitiu uma Instrução Normativa MTE/SPPE n. 01/2011³. Fatos de fraudes foi mencionado pelas entrevistadas ao falar das falsas pescadoras, ou seja, situações que prejudicaram a categoria que trabalha individualmente ou em regime familiar. No entanto, fez com que as mulheres tivessem também o cuidado com a efetivação da documentação pesqueira.

IMAGEM 1: Folder produzido pelo Instituto de Seguridade Social (INSS)

2 Tal medida ocorreu após fraudes ocorridas na região, que passou a registrar pessoas e devido ao simples fato de pagar a anuidade já lhe conferia o direito de receber o seguro desemprego. O interesse despertado pelo acesso ao benefício do seguro-defeso que tal documento conferia fez com que a referida possibilidade viesse a ser explorada por um tipo de “indústria” do seguro-defeso na região. Tais fatos foram objeto de intensa investigação policial no âmbito da “Operação Truta” (Inquérito Policial DPF/ RGE/RS n. 2007.71.01.000783-0), por meio da qual ajuizada, entre outras, a Ação Penal nº 5002628-13.2010.404.7101. Cf.: BECKER, Anelise. Seguro-defeso e pescadoras artesanais: o caso do estuário da Lagoa dos Patos. Boletim Científico ESMPU, Brasília, a. 12 - nº 41, p.45-91- jul./dez. 2013.

3 Instrução Normativa MTE/SPPE nº 01/2011. Cf.: <<http://www.normaslegais.com.br/legislacao/instrucao-normativa-sppe-1-2011.htm>>. Acesso em: 18/11/2018, às 10h.

SEGURO-DEFESO ou SEGURO DESEMPREGO DO PESCADOR ARTESANAL

É o benefício concedido ao Pescador Profissional Artesanal quando a produção de certo ou de algumas atividades produtivas para a preservação da espécie, conforme disposto na Lei nº 16.777, de 25 de novembro de 2003.

ONDE RECEBER?

No ato da concessão do benefício, o usuário deve gerar auto-atendimento em www.inss.gov.br ou presencialmente na Casa Esportiva Federal.

COMO CONTRIBUIR PARA O INSS?

Sempre que comercializar sua produção no varejo, diretamente ao consumidor, o pescador deve receber sua contribuição por meio da Guia de Previdência Social (GPS). A Guia deve ser preenchida da seguinte forma:

1. Cópia da declaração	Outra
2. Contribuição para o INSS	Outra
3. Inscrição estadual	Outra
4. Nota de ICMS	210 - Valor em nome de contribuintes
5. Nota de ICMS de 2014	210 - Valor em nome de contribuintes
10. Guia GPS a ser preenchida	Contribuição de segurador
11. Nota	Contribuição de segurador, no INSS

O pescador poderá contribuir de forma acumulada no mês seguinte, quando do envio de documentação relativa à comercialização por valores > R\$ 10,00.


AINDA TEM DÚVIDA?

A Central 135 e o canal do INSS para tirar dúvidas, enviar sugestões e fazer denúncias, são pontos de atendimento.

LIGUE 135

Seguro Defeso

SEGURO-DESEMPREGO DO PESCADOR ARTESANAL



INSTITUTO NACIONAL DO SEGURO SOCIAL

FONTE: <https://www.inss.gov.br/beneficios/seguro-desemprego-do-pescador-artesanal/>. Acesso em: 18/11/2018, às 10h.

IMAGEM 2: Folder produzido pelo Instituto de Seguridade Social (INSS)

QUEM TEM DIREITO?

O pescador que atender os seguintes requisitos:

- exercer esta atividade de forma autônoma individualmente ou em regime de economia familiar;
- ter registro ativo há pelo menos um ano no Registro Geral de Pesca (RGP) da Agência de Aquicultura, Pesca e Aqüicultura (APA), na condição de pescador profissional artesanal;
- ser segurado especial na categoria de pescador profissional artesanal;
- comercializar a sua produção à pessoa física ou jurídica, comprovando contribuições previdenciárias nos últimos 12 meses imediatamente anteriores ao requerimento do benefício ou desde o último período de validade até o início do período atual, caso for requerer;
- não estar em gozo de nenhum benefício de prestação continuada do Instituto Social de Previdência Social, exceto auxílio-acidente e pensão por morte;
- não ter sido objeto de anulação ou revogação de validade ou furtiva de bens do INSS decorrente da atividade produtiva.

O direito ao benefício não se estende aos trabalhadores que estão à procura de emprego.

ONDE SOLICITAR?

- 1. Diretamente na Associação de produtores**
A partir de abril de 2015, o Seguro Defeso passou a ser administrado pelo Instituto Nacional de Seguro Social, mas não é necessário ir até uma Agência de Previdência Social para receber o benefício.
Vale, que o Pescador Artesanal associado ao Estado de entidade representativa (associação, comissão ou sindicato) que possui Ato de Constituição Técnica com o INSS pode registrar o seu requerimento diretamente com a entidade, buscando apresentar a documentação necessária, que será enviada ao INSS.
O pescador não precisa pagar nada por isso. A entidade representativa presta este serviço gratuitamente.
- 2. No INSS**
O requerimento é realizado na Agência de Previdência Social.
Ligar 135 para mais informações sobre o atendimento ao pescador.

DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA

O pescador deverá apresentar:

- Attestado de identificação oficial válido e com foto (Carteira de Identidade ou Carteira Profissional, por exemplo);
- comprovante de inscrição no Cadastro de Pessoa Física (CPF);
- cópia do comprovante do recolhimento da contribuição previdenciária (GPS), caso tenha comercializado sua produção à pessoa física; ou
- cópia de documento fiscal de venda de pescado à empresa aderente, comprovando o recolhimento da produção, em que conste a operação tributada e o valor da respectiva contribuição previdenciária;
- registro de pescador profissional na categoria artesanal, emitido há pelo menos um ano;
- comprovante de residência em município abrangido pela portaria que define o benefício.

FONTE: <https://www.inss.gov.br/beneficios/seguro-desemprego-do-pescador-artesanal/>. Acesso em: 18/11/2018, às 10h.

Acesso em:

No folder acima, observamos as orientações realizadas pelo INSS,

nele podemos notar que a palavra utilizada para se referir à categoria é no masculino: Seguro-Defeso do Pescador Artesanal. Em relação à mulher temos apenas uma imagem que sugere sua participação na atividade. Como se vê, não há menção à nomenclatura “pescadora”, o que dificulta a visibilidade das mulheres pescadoras nas ações públicas. Nota-se, ainda, a seguinte mensagem: “O direito ao benefício não se estende aos trabalhadores de apoio à pesca artesanal”, ou seja, ao longo da história da pesca, as mulheres exerceram a função de auxiliares de seus esposos e muitas por falta de conhecimento não possuíam a documentação de pescadoras profissionais.

Ao avaliar questões legais e de direitos, os órgãos competentes no caso MPT, INSS, entre outros, não podem ignorar, a questão de gênero, conforme aborda a nota técnica da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres:

Não pode o intérprete/executor do direito tampouco ignorar, no caso em tela, a questão de gênero que subjaz à questão, exemplarmente abordada pela Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres: O entendimento da atividade produtiva das mulheres como “ajuda” vai na contramão do que propugna o II Plano Nacional de Políticas para as Mulheres, que deve balizar as ações do governo em todos os níveis e esferas. Lançado em 2007, o Plano apresenta como objetivo precípua a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres, garantindo a igualdade de gênero, e tem na autonomia das mulheres um de seus princípios. Afirmações como a destacada no excerto acima contribuem para a perpetuação de visão segundo a qual os trabalhos desenvolvidos pelas mulheres constituem um tipo de “ajuda” (ou colaboração) e que, como consequência disso, não são passíveis de remuneração. A compreensão de tais atividades como ‘ajuda’ é evidente no caso das mulheres envolvidas na pesca artesanal, cujas atividades produtivas misturam-se com tarefas domésticas, sendo muitas vezes levadas a cabo concomitantemente – assim, a coleta de mariscos, o cuida-

do dos filhos, o reparo de redes, o preparo das refeições e a evisceração do peixe aparecem todas, indistintamente, como atividades associadas ao cuidado da casa e da família. (Nota Técnica – SPM/PR, de 27/06/2011) (BECKER, 2013, p. 65 - 66 - grifo da autora).

Para Becker (2013), o fato ocorrido em 2011- de não se conceder o benefício de seguro-defeso às mulheres presentes na cadeia pesqueira - fere um direito garantido constitucionalmente e dá mostras do preconceito de gênero existe por parte daqueles que não reconhecem as atividades das mulheres na pesca artesanal.

Dessa maneira, podemos afirmar que o reconhecimento/fortalecimento da representatividade da categoria perpassa, primeiramente, por questões de supostas hierarquias entre homens e mulheres que precisa urgentemente ser eliminada. Apesar da existência das leis, as mulheres estão muito aquém do esperado na luta pelo reconhecimento. Ao contrário de outros estados analisados nessa pesquisa, destaco que ainda precisamos avançar na organização feminina de movimentos na luta pela valorização do trabalho das pescadoras nas comunidades pesqueiras do Estado, e ainda no fortalecimento das conquistas da categoria. Nesse sentido concordamos com Leitão; Lima e Furtado (2009) ao afirmarem que:

As colônias e associações de pescadores precisam assumir essa ação e procurar rever a definição estreita de pescador, de modo a que trabalhadoras da pesca hoje invisíveis tenham um espaço, ou seja, um lugar. O acesso a benefícios como aposentadoria, seguro saúde, ou auxílio maternidade constitui uma condição própria da cidadania. Garantir às mulheres o estatuto de trabalhadoras da pesca, como parceiras de terra ou das águas, é um grande passo na conquista de uma cidadania de qualidade, com relações mais justas, igualitárias e democráticas entre homens e mulheres. (LEITÃO; LIMA; FURTADO, 2009, p. 13)

Portanto, a manutenção e sobrevivência das mulheres pescado-

ras é uma luta cotidiana, visto que, ainda hoje predomina em vários setores uma visão romântica e estereotipada da natureza feminina, que determina a figura feminina a maternidade e o trato do lar. Ou seja, ainda predomina essa visão de que as mulheres são apenas auxiliares ou ajudantes de seus companheiros nas atividades pesqueiras. Porém, como vimos nas narrativas das mulheres, é visível a participação da categoria na economia local e regional.

REFERÊNCIAS

BECKER, Anelise. Seguro-defeso e pescadoras artesanais: o caso do estuário da Lagoa dos Patos. *Boletim Científico ESMPU*, Brasília, a. 12 – n. 41, p.45-91- jul./dez. 2013.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEITÃO, Maria do Rosário de Fátima Andrade, LIMA, Alexandra Silva de; FURTADO, Gilmar Soares. Mulheres Pescadoras: A Construção da Resistência em Itapissuma. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Curitiba, PR – 2009.

TEDESCHI, L. A. *Alguns apontamentos sobre história oral, gênero e história das mulheres*. 1. ed. Dourados-MS: UFGD, 2014. v. 1.



O CONTAR-SE DE MULHERES NORDESTINAS: IDENTIDADE, MATRIMÔNIO E MEMÓRIA

Eliene Dias de Oliveira¹

APRESENTAÇÃO

A proposta de analisar aspectos do processo de construção da identidade de migrantes nordestinas inspira-se no olhar de Puga e Borges (2006-128), ao considerarem que:

[...] é importante rastrear as fontes, decodificar os símbolos, ações e representações construídas socialmente, que levaram homens e mulheres a agirem e perceberem o mundo, segundo suas óticas particulares, herdadas ou impostas socialmente, através da cultura e das relações de gênero. Sendo sexualmente produzidas as referências culturais percebidas, devemos evitar trabalhar com posições binárias e tentar perceber as relações de poder como construções culturais, em que a dominação se traduz num jogo, numa cumplicidade entre os sexos.

Nesse sentido, o gênero se apresenta como uma categoria relacional que traz a nú o ser homem e o ser mulher enquanto cate-

gorias simbólicas, construídas histórica e culturalmente. O gênero é “um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995-14), contribuindo significativamente para ampliar a compreensão das relações humanas.

Essa abordagem torna-se salutar, quando se almeja ampliar os significados do que é ser migrante para além do mundo do trabalho. Em seus caminhar, as mulheres das quais falo constituíram-se protagonistas do processo migratório, atuando diretamente no curso deste, como evidencia a análise das trajetórias de Rosa e Joana. Ademais, constituíram-se sujeitos em meio a esse processo carregado de significados e silêncios.

SRA. JOANA²: “O FIM DO MUNDO”

Sra. Joana morou no Sítio dos Bredos, no Município de Monteiro, Paraíba, até o casamento. Morava com os pais e os onze irmãos. A família cultivava algodão no pequeno sítio. A vida era simples e “boa” pois “Tinha muita fartura, tinha muita coisa, tinha algodão, a casa era cheia! Vendia aquele caminhão até na ponta, aquela carga de algodão. Ia pra loja, comprava de tudo, de tudo. Era uma vida maravilhosa. Trabalhava! Mas era vida boa.”

Além do algodão, plantavam milho e feijão. Criavam também gado, “tinha as ovelhas, tinha criação de bode, de vaca, [...] cavalo, jumento, tudo, tudo essas coisas. E a gente mexia com tudo, dava banho, levava pra dar água...”. A partir dos sete anos, todos traba-

2 Sra. Joana (pseudo nome) tem 83 anos e é dona de casa. Nasceu em 18/08/1933, em Monteiro, Paraíba. Estudou até a 4ª série primária. É divorciada. Tem 07 filhos e mudou-se para Coxim em 1977. Nesse mesmo ano foi assinado o decreto de constituição do Estado de Mato Grosso do Sul, que passou a vigorar em 1979. Portanto, na análise de suas falas utiliza-se os termos Antigo Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, a depender do contexto a que se refere. *Entrevista concedida a Eliene Dias de Oliveira. Coxim/MS: 16/04/2013.*

lhavam na “roça” para ajudar ao pai. À medida que cresciam e se casavam, deixavam o lar dos genitores. “Só saíram pra casar, que trabalhar fora ninguém trabalhava.”

Sra. Joana se casou com o Sr. Paulo e tiveram sete filhos, sendo cinco homens e duas mulheres. O esposo era funcionário de uma empresa asfáltica e por isso a família se deslocava continuamente de cidade e mesmo de estado. “Morei em Campina Grande, morei na Bahia duas vezes, Euclides da Cunha na Bahia, morei em Salgueiro, Pernambuco, era cidade grande, desenvolvida.”

Quando a firma e seus funcionários foram para o antigo Mato Grosso, na década de 1970, a família permaneceu em Salgueiro, na Bahia. Fazia já cerca de três anos que não viam o pai e esposo, no entanto, em 1977, algo diferente ocorreu, mudando a trajetória de toda a família. Sr. Paulo fora construir uma ponte sobre o Rio Taquari, na cidade de Coxim. Agora, decidira que queria a família por perto. Resolvera que ficaria nesse lugar depois que o serviço da obra acabasse. “Ele gostou, ele ficou aqui trabalhando. A gente ficou lá em Salgueiro. Depois que ele mandou o dinheiro e eu vim pra cá com as crianças.”

Não era a primeira vez que a família migrava, porém sempre haviam migrado para estados da região Nordeste. Agora, no pensamento da narradora, seguiam para “o fim do mundo!”. A viagem feita de ônibus por estradas sem pavimentação durou cerca de cinco dias e não foi das mais tranquilas.

O filho mais velho havia seguido para o antigo Mato Grosso à frente dos demais ao encontro do pai. Levava os documentos dos irmãos para providenciar as matrículas na escola. Quando da viagem da mãe e dos outros irmãos, retornou a São Paulo para encontrá-los, aguardando para seguir junto à família para Campo Grande e, posteriormente, Coxim.

A família já havia morado em várias outras cidades do Nordeste, algumas de porte considerável, como Campina Grande, na Paraíba. Da última mudança, vinham de Salgueiro, na Bahia e, ao chegarem a Coxim, estranharam muito a falta de estrutura da cida-

de. Alguns filhos já eram maiores, tinham uma melhor percepção do que se passava e fizeram coro à reação da mãe, não aprovando a nova escolha de moradia do pai. Em uma passagem, a narradora lembra da reação dos filhos ao conhecerem a nova cidade: “Irene ficou louca, o Pedro se tivesse dinheiro acho que tinha voltado no outro dia. Eles acharam a coisa mais esquisita. Aqui tudo era mato!”

Antes da chegada, a narradora imaginava Coxim como “o fim do mundo”. Ao chegarem ao lugar real que antes apenas existia em seu imaginário, o “fim do mundo” deu lugar a uma cidade povoada pela escuridão, pela ausência de serviços básicos como água encanada e luz elétrica, pela mata e pela lagoa que conviviam lado a lado com seus moradores, tornando a ida das crianças à escola uma verdadeira odisséia:

Nossa! Os meninos vinha do colégio, vinha correndo, tudo assustado. Passava aquela lagoa ali, passava dentro da água, passava dentro da água, tinha mais essa, não tinha manilha não pra passar, assim como tem hoje em dia. Passava dentro da água! Tirava o calçado, às vezes os meninos tirava umas madeira, umas tábuas, punha pra passar por cima, pra não passar na água. (Sra. Joana)

No Mato Grosso do Sul os filhos cresceram; o casamento entre Sra. Joana e Sr. Paulo foi desfeito; os filhos seguiram seus caminhos; a vida seguiu seu curso. Na data em que produziu esta narrativa, Sra. Joana planejava vender sua casa e mudar-se para Sonora-MS, cidade onde uma das filhas reside. Sobre seu passado e a migração para o antigo Mato Grosso avaliou:

Eu acho que foi uma boa coisa (a mudança) porque eles estão tudo trabalhando aqui perto, em volta de mim. Eu mesma fiquei no meio, eles tudo em volta. Eu acho legal. Foi melhor do que eu ficar lá e eles vim embora pra esse mundão aqui. Era mais difícil, né? E aqui foi bom porque ficou mais ou me-

nos perto, né? Porque não é tão longe assim de visitar eles. Aqui foi uma maravilha! (Sra. Joana)

Atualmente, os filhos moram e trabalham no MS e no MT. Estão próximos, e por isso ela viaja constantemente para vê-los. Para ela, essa é uma situação boa, pois pode sempre visitá-los e constatar que todos estão bem, trabalhando. Como lazer, gosta de viajar e dançar forró. Recentemente viveu a grande alegria de presenciar a formatura do seu filho Fábio, “Dancei até seis horas da manhã!”

SRA. ROSA³ : O TRABALHO ERA FARTO E O FRIO TAMBÉM

Rosa Batista, trabalhadora rural e jovem esposa de Adão Batista, trabalhador de engenho de cana, em Vicência, interior de Pernambuco, aos 17 anos seguiu com seus familiares para o Antigo Mato Grosso. Era 1961, as condições não eram boas para os trabalhadores rurais do setor da cana na região onde viviam e a família toda passava por muitas dificuldades. “Era uma pobreza que passava até fome...”. Foi então que surgiu o convite de seu irmão que já estava no antigo Mato Grosso há 04 anos, para todos trabalharem juntos no plantio de arroz, na Fazenda Corixão, no Pantanal. Diante a possibilidade de trabalho e melhoria de condições de vida, a longa viagem começou a ser organizada, saindo do interior do Pernambuco com destino a Coxim.

Eliene Dias: E veio de onde?

Sra. Rosa: Vim do interior do Recife. Passemos no Recife quando a gente viemos, e seguimos a viagem de ônibus até São Paulo. Chegamos em São Paulo, peguemos o trem até Bauru. De Bauru, peguemos outro até Campo Grande. Em

3 Sra. Rosa tem 70 anos, nasceu em 25/05/1944, em Vicência, Pernambuco. Não frequentou sistema escolar formal. É viúva e tem três filhos. Foi trabalhadora rural e é comerciante. Mudou-se para o antigo Mato Grosso em 1961. *Entrevista concedida a Eliene Dias de Oliveira. Coxim/MS: 16/04/2013.*

Campo Grande peguemos o ônibus pra Coxim.

Eliene Dias: E quanto tempo demorou essa viagem toda?

Sra. Rosa: Vixe, Nossa Senhora! Demorou tempo heim... nove dias. (Sra. Rosa)

A viagem era longa e difícil, com estradas sem pavimentação e feita com alternância de meios de transporte. Além de Sra. Rosa e Sr. Adão, vieram sua irmã com o esposo e os sobrinhos.

No Pantanal, trabalhando na Fazenda Corixão, ficaram por 09 anos. O trabalho era farto e o frio também, algo desconhecido até então. “Nós não tinha roupa de frio, passemos uma necessidade! Muita dureza na fazenda”. A família vivia de forma simples, cozinhando em fogão a lenha e aproveitando as brasas produzidas pelo fogaréu para aquecer o ferro à brasa que trouxera do Nordeste para passar roupas. Esse ferro de passar roupas, objeto signo representativo de sua história, fez a travessia com Sra. Rosa e ainda hoje é peça central na decoração de sua casa, ocupando lugar privilegiado em sua sala. “Ixi, eu não dou fim de jeito nenhum! Guardo ali. É lembrança né?”

Foi na Fazenda Corixão que o casal teve o seu primeiro filho, Mário. Sra. Rosa trabalhava ao lado do esposo. Era uma lida dura e cansativa para a camponesa que nunca frequentara uma escola, não sabia ler ou escrever, mas aprendera a trabalhar na roça desde os sete anos de idade.

Nesse tempo, dedicavam-se, principalmente, ao plantio do arroz. O patrão fornecia os víveres para a subsistência das famílias e, ao fim da colheita, realizava o acerto com os contratados da fazenda. Após nove anos trabalhando nesse sistema, deixaram a fazenda quando esta foi vendida e vieram então a residir na zona urbana de Coxim, aproximadamente em 1970.

Na cidade abriram um pequeno bar. O Sr. Adão realizava ainda a venda de bananas em um carrinho de mão, para complementar a renda. Afinal, a família agora estava aumentando: “[...] ponhemo um barzinho e meu marido trabalhava em banana, vendendo banana

no carrinho na rua. E eu ficava no barzinho. Eu só tinha ele (Mário) de menino, depois de quatro anos nasceu Rodolfo, depois mais quatro anos veio a Ana.”

Passado os anos os “meninos” cresceram, a irmã e o cunhado com quem viera de Pernambuco faleceram, bem como o pai dos seus filhos. Os filhos trabalharam com a pesca por algum tempo. Posteriormente o mais velho se tornou um próspero comerciante do ramo de peixes e a filha Ana casou-se com um Coronel do Exército Brasileiro, indo morar na capital do Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Mesmo a família progredindo materialmente, Sra. Rosa manteve o seu bar no antigo local, à Avenida Getúlio Vargas, às margens do Rio Taquari, numa região conhecida hoje por ser uma área que comumente abriga casas de prostituição em meio às residências familiares. O contato com o ramo do comércio sexual nunca a incomodou, pois “meus filhos foram nascidos e criados ali e meus filhos são tudo gente que... só trabalham, gostam de trabalhar”.

Hoje, todos os filhos são casados e tem suas respectivas famílias. Sra. Rosa reside em sua casa própria, em um bairro próximo ao bar. Às vezes tem a companhia de um neto. Foi convidada pela filha a mudar-se para a Capital, mas recusou o convite. “Que Coxim é muito bom. Pra mim não tem cidade melhor pra mim morar do que Coxim. Não tem não. Campo Grande eu vou a tratamento.”

O CASAMENTO COMO ELEMENTO IDENTITÁRIO

Sra. Rosa se reconhece e se apresenta como viúva, embora seja de conhecimento público que a mesma já não vivia com seu esposo à época do falecimento deste. Sra. Joana constrói uma narrativa em que a separação do marido não é mencionada uma única vez, a não ser pela pesquisadora quando faz a apresentação da entrevistada, no início da narrativa, olvidando parte de sua história.

A compreensão do zelo à representação do casamento por essas mulheres deve dialogar com o valor atribuído pelo seu grupo

social a essa instituição. Advindas de famílias de formação católica, aprenderam muito cedo que o matrimônio é sagrado e deve ser respeitado até a morte. O conflito instaurado pelo rompimento, voluntário ou não, da situação matrimonial perdura nas vivências posteriores, na dizibilidade dessa narrativa, na in/exatidão dessa trajetória agora transpassada por esse stigma.

É necessário entender o modo como a mulher se percebe e é percebida nos nossos dias como resultado de um *continuum histórico* em que as concepções tradicionais do feminino continuam a ter influência capital para a mulher da sociedade contemporânea. Dentre essas concepções, destacam-se os modelos e padrões do feminino veiculados pelos documentos oficiais da Igreja Católica e pela exegese bíblica que fornecem protótipos de comportamento destinados às mulheres e à sociedade em geral. (TEDESCHI, 2012-58)

A importância do casamento coaduna-se com os valores que culturalmente estas mulheres receberam, em suas formações familiares e cristãs. Neste prisma, a sacralidade do matrimônio, a obediência às leis da Igreja e a coerção social são elementos essenciais para a compreensão da forma como narram suas histórias. Ao partilharem suas memórias, escolhem, selecionam, recortam fragmentos dos seus viveres e dizem como se querem contadas. Intuitivamente, mergulham no universo da memória como uma forma de poder, a partir das disputas e tensões que congrega.

Para Sra. Rosa, a morte do antigo companheiro conclui um ciclo, permitindo que essa história seja agora re/contada de uma forma mais confortável, porque essa passa a ser a história de uma só voz, a sua. Para Sra. Joana o presente é de fato muito presente, como a lhe impingir essa dura verdade, em que “Diante das circunstâncias, o próprio silêncio é testemunha muda de uma verdade que precisa ser calada.” (FAVARO, 1994-305)

Nas intrincadas teias forjadas entre o ontem e o hoje, entre os lugares sociais de mulher casada, separada ou viúva, desvela-se a complexidade das relações sociais presentes no viver de Sra. Rosa. A viuvez “inventada” não se coloca como uma inverdade, uma vez que “Toda narrativa é sempre e inevitavelmente construção, elaboração, seleção de fatos e impressões. [...] Portanto, como discurso em plena elaboração, a narrativa para a história oral é uma versão dos fatos e não os fatos em si (B. MEIHY, 2006-153)

Viúva é como ela se vê e se permite ser lida. Para além dos enquadramentos sociais das relações humanas e dos papéis permitidos (namorada, noiva, esposa, ex-esposa ou viúva), a escolha da narradora indicia uma forte ligação ao companheiro e pai dos filhos fundadas em uma convivência longa, permeada de conflitos, tensões e, quisá, realizações, como a construção de uma família e o empreendimento da migração. Ademais, reafirma a representação da mulher legitimada pela moral judaico cristã em que “A maternidade, o papel de mãe e o casamento irão ser os alicerces deste modelo social”. (TEDESCHI, 2012-88)

Portanto, no texto que ora se apresenta Sra. Rosa é lida como viúva, o que permite o repensar dessa categoria em relação à imagens de “desamparo, de abandono, de solidão e de recolhimento ao privado” (POSSAS, 2009-141). Em outra via é possível perceber, nas brechas proporcionadas pelo status de viúva, a realocação dos poderes e a ressignificação de práticas sociais que podem traduzir uma situação de empoderamento. Empoderamento que se realiza a partir de uma maior liberdade na administração de si mesma, da família e dos negócios, esferas estas antes pautadas pela presença do antigo companheiro.

Sujeitos perpassados por identidades híbridas, as trajetórias de Sra. Joana e Sra. Rosa dizem da ausência de um sujeito masculino, o marido, e da necessidade de se tomar as rédeas da própria vida.

A partir da finalização de um ciclo de vida que compreende o matrimônio e a maternidade, elas assumem condições de troca nas relações de poder, permitindo que tanto individual

como coletivamente assumam o controle de suas vidas e por efeito planejem com autonomia suas necessidades, traçando objetivos e estratégias. (POSSAS, 2009-144)

Ambas escolheram continuar sós e não se permitiram um novo matrimônio. Passaram a tomar decisões importantes, como a venda da casa e mudança para outra cidade ou a permanência em Coxim. Passaram a administrar os bens que restaram. A recusa a um novo casamento, a leitura de si como viúva, a não assunção da condição de separada, os silêncios, as olvidações e as ocultações remetem aos meandros da memória e aos processos de subjetivação desses sujeitos, no renegociar contínuo entre o vivido e o que é permitido na narração de si.

REFERÊNCIAS

BORGES, Dulcina Tereza Bonati; PUGA, Vera Lúcia. Repensando as relações de gênero em processos-crimes em Uberlândia 1970-1980. *InterAÇÃO - Cultura e Comunidade* / v. 1 n. 1 / 2006, p. 124-140.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

FAVARO, Cleci Eulalia. *Imagens femininas: contradições, ambivalências, violências. Região Colonial Italiana do Rio Grande do Sul (1875-1950)*. Curso de Pós Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 1994.444 f.

MEIHY, José Carlos Sebe B. *Augusto & Lea: um caso de (des)amor em tempos modernos*. São Paulo: Contexto, 2006.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP, 1998.

POSSAS, Lídia M. V. Sentidos e significados da viuvez: gênero e poder. *Dimensões*, vol. 23, 2009, UFES, Programa de Pós Graduação em História.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

TEDESCHI, Losandro. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2012.



PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS DA CRÍTICA FEMINISTA INTERSECCIONAL ESTADUNIDENSE

Renata Gonçalves Gomes¹

INTRODUÇÃO²

Não é raro encontrarmos na crítica feminista estadunidense perspectivas interseccionais, ou seja, estudos que refletem sobre como as **múltiplas** identidades e opressões operam simultaneamente nos sujeitos em dado contexto social, temporal e político. O feminismo interseccional, cunhado por Kimberle Crenshaw, em seu artigo “*Demarginalizing the intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*”, publicado em 1989, surge a partir da urgência em se pensar identidade de gênero atravessada por outras identidades pelas quais as mulheres também sofrem opressão. Em seu artigo, Crenshaw desenvolve o argumento de que as teorias de eixo-único ou de **gênero** ou antirracistas contribuem para a mar-

1 Profa. Dra. da FPB

2 Os textos aqui citados foram lidos e discutidos pelo Grupo de Estudos sobre Crítica Feminista Estadunidense (GRIFES), como parte das atividades da linha de pesquisa (IC/CNPq/ UFPB) Crítica Feminista Estadunidense: Gênero, Raça, Classe e Sexualidade durante a sua vigência entre agosto 2018 e julho 2019.

ginalização da mulher negra ao não promoverem a intersecção de ambas. Dessa forma, **é possível compreender** a partir do principal argumento de Crenshaw que o feminismo interseccional surge do feminismo negro a fim de centralizar as lutas antissexista e antirracista, principalmente, para as demandas das mulheres negras. Com o objetivo principal de fazer uma revisão da crítica feminista interseccional estadunidense, essa comunicação está dividida em duas principais seções: a primeira, uma breve contextualização histórica da crítica feminista interseccional e a segunda, as autoras contemporâneas estadunidenses que têm trabalhado com tal teoria.

1. UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO FEMINISMO INTERSECCIONAL ESTADUNIDENSE

Como anteriormente citado, Crenshaw é reconhecida por ter sido a primeira a cunhar o termo “interseccionalidade” para fins de justiça social de gênero, raça e sexualidade. A teoria interseccional, portanto, surge a partir do lugar de fala de uma mulher negra, defensora dos direitos civis, advogada e professora de direito na *University of California, Los Angeles (UCLA)*. É importante refletir sobre o lugar de fala de Crenshaw justamente pelo fato de que a luta do feminismo interseccional das mulheres negras e trabalhadoras começou antes de Crenshaw. Quando citamos o feminismo interseccional nos Estados Unidos, temos que mencionar que essa é uma teoria desenvolvida nas lutas feministas desde a primeira onda, mesmo sem que o termo tenha sido cunhado. Portanto, nesse subcapítulo irei fazer um retrospecto da crítica feminista estadunidense interseccional que se inicia com as feministas negras abolicionistas antes mesmo da teoria interseccional ter sido cunhada por Crenshaw. O texto de Crenshaw **é, portanto**, o “*turning point*”, o clímax, ao invés de ser o início ou o fim do feminismo interseccional.

As mulheres negras do fim do século dezenove, recém-libertas da escravização, **as** nativo-americanas das mais diversas nações

tribais estadunidenses, e as mulheres imigrantes trabalhadoras, não faziam parte do ideal de feminilidade e nem tinham suas demandas **específicas**³ como pautas da luta feminista hegemônica à época. Sojourner Truth, em seu discurso “E não sou uma mulher?” de 1851, **já destacava** as diferenças de tratamento social entre as mulheres.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851, Portal Geledés. Tradução: Os-mundo Pinho)

É possível perceber no discurso de Truth que as mulheres negras à época não eram compreendidas enquanto mulheres. Isso porque a escravização que desumanizava homens e mulheres sequer pressupunha as diferenças de gênero. Nesse caso, a referência não é em relação a uma igualdade de gêneros, em que mulheres e homens teriam os mesmos direitos. Ao contrário, referimo-nos aqui a homogeneização de gêneros, não partindo das necessidades es-

3 Utilizo o termo específico propositalmente para lembrar de Djamila Ribeiro (2017), ao citar Grada Kilomba, quando afirma que comumente as lutas das mulheres de cor são tidas como específicas, enquanto as das mulheres branca são tidas como universais. O termo está, portanto, aqui não para reforçar essa divisão, mas para afirmar que toda luta é específica, inclusive a das mulheres brancas.

pecíficas de cada. Angela Davis descreve, em *Mulheres, raça e classe* (1981; 2016), especificamente no capítulo primeiro, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras escravizadas grávidas ou com bebês recém-nascidos, pois tinham que trabalhar igualmente como se seus corpos não tivessem passado por transformações. Angela Davis cita Grandy Moses, ex-escravizado que escreveu a memória *Narrative of the Life of Moses Grandy: Late a Slave in the United States of America*⁴, publicado originalmente em Londres — como a maioria dos livros abolicionistas à época — em 1843:

Na fazenda a que me refiro, as mulheres tinham bebês em fase de amamentação sofriam muito quando suas mamas enchiam de leite, enquanto as crianças ficavam em casa. Por isso, elas não conseguiam acompanhar o ritmo dos outros: vi o feitor espancá-las com chicote de couro cru até que sangue e leite escorressem, misturados, de suas mamas. (MOSES *apud* DAVIS, 2016, p.21).

Dessa forma, é importante concluir que o feminismo interseccional já era praticado e pensado desde o início, ainda durante o movimento feminista sufragista no século XIX, mas sempre a partir do lugar de fala das mulheres negras. Na década de 1970, Alice Walker, escritora negra estadunidense, em seu ensaio “*In Search of four Mothers’ Gardens*”⁵ (1974), relembra o antológico ensaio de Virginia Woolf *Um teto para todos* (1929) e repensa o feminismo da 1ª onda a partir de uma perspectiva *womanista*, ou seja, interseccionando gênero, raça e sexualidade. Para Alice Walker, Virginia Woolf reivindicava nos anos 1920 da Inglaterra um quarto em que pudesse se sentir segura para escrever sem ser vigiada. Tal reivindicação,

4 O livro ainda está sem tradução no Brasil, como uma grande parte das chamadas *Slave Narratives* (Narrativas de Escravizados/as). Porém, no Brasil, a Aetia Editorial vem traduzindo algumas das mais canônicas narrativas que já estão em domínio público, como *A Narrativa de vida de Frederick Douglas* (2018) e *Harriet Tubman: A Moisés de sua gente* (2018).

5 Ainda sem tradução oficial no Brasil. Tradução livre da autora: “Em busca dos jardins de nossas mães”.

dialoga com a realidade que, por exemplo, Emily Dickinson vivia nos Estados Unidos do século XIX — a censura moral e editorial em relação à literatura escrita por mulheres. Mas Walker questiona “E o que diríamos de Phillis Wheatley, uma escrava, que não era dona nem de seu próprio corpo?” (*Minha tradução*, 1984, p. 235).

À essas questões, Gloria Anzaldúa, autora Chicana e queer, acrescenta o lugar da mulher do 3º mundo na intersecção entre gênero, sexualidade, raça e classe. Em seu ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” (1981), Anzaldúa, assim como Walker, também faz referência ao ensaio de Virginia Woolf, e convoca:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. (ANZALDÚA, 2000, p.15-16)

Sendo assim, Anzaldúa percebe a dificuldade da mulher de terceiro mundo, mãe, trabalhadora, que não tem tempo, lugar ou meios para produzir sua arte, seus escritos. Em outro ensaio, intitulado “*Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionam*”, publicado no livro *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa articula rebeldia em seu texto para se opor às opressões do patriarcado, especialmente no que concerne ao lugar ou papel da mulher perante às leis, religiões e culturas étnicas. Anzaldúa conjectura sobre o lugar da mulher *mestiza*, *mujer de color*, *lesbian of color* criada enquanto católica (ANZALDÚA, 1987, p.19). O feminismo interseccional de Anzaldúa, assim como de outras Chicanas como Cherríe Moraga, é relevante no sentido que inclui as mulheres de cor, não limitando-se a apenas as Chicanas. Anzaldúa reflete sobre gênero, classe, sexualidade, raça, etnia a partir de um entre-lugar. Tal entre-lugar é espaço dividido entre as mulheres cor nos Estados Unidos com as-

cedentes imigrantes ou quando elas mesmas vêm de outros países. Partindo do que Angela Davis escreve em seu artigo “Vamos subir todas juntas”, é possível entender que as mulheres de cor (Chicanas, Asiático-Estadunidense, Nativo-Estadunidense), assim como as mulheres negras dos Estados Unidos **têm como prática feminista interseccional “aprender a erguer-nos enquanto subimos” (DAVIS, 2017, p. 20), ou seja**, ter voz e dar voz para suas iguais.

Audre Lorde, em seu ensaio “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”, apresentado primeiramente em 1980, adiciona uma importante categoria identitária para os estudos do feminismo interseccional: a idade. O conceito de idadismo (*ageism*, em inglês), cunhado por Robert Neil Butler em 1969, tem sido uma relevante categoria identitária dentro dos estudos feministas. Lorde afirma que por causa do idadismo, ou seja, da opressão por idade avançada, há uma lacuna de geração. O que Lorde quer dizer é que ao negar a escuta aos mais velhos, as gerações mais jovens acabam perdendo tempo ao tentar “inventar a roda toda vez que alguém quer ir à padaria comprar pão” (LORDE, 2007, p. 117. *Minha tradução*). Dadas as devidas proporções de contexto, na Mesa Plenária 1: Resistências e Feminismos do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura, a Profa. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG/CNPq)⁶ trouxe à tona o conceito de “memoricídio” da autoria feminina a partir do silenciamento das mulheres escritoras. É preciso então, nesse sentido, atentar-se para o silenciamento das mulheres pelo patriarcado e, enquanto feministas, ficarmos atentas para não silenciarmos as autoras de gerações anteriores, conforme Lorde afirmava na década de 1980.

Tanto Lorde quanto Anzaldúa trazem como ponto de pauta feminista a sexualidade, especificamente a partir do lugar de fala enquanto lésbicas de cor. Outra escritora feminista estadunidense

6 Fala proferida no dia 14 de agosto de 2019, na Universidade Federal de Sergipe (UFS), campus São Cristóvão, no auditório da reitoria, sob o título de “Memoricídio: O apagamento da história das mulheres na literature e na imprensa”.

que aborda o tema, mas a partir de sua branquitude, é Adrienne Rich, no artigo “Heterossexualidade Compulsória e Continuum **Lésbico**” (2012). Nesse artigo, Rich reflete sobre as opressões masculinas sobre os corpos e existências das mulheres, assim como afirma a heterossexualidade compulsória imposta pelo patriarcado às mulheres. Na última parte de seu artigo, Rich define o conceito “continuum **lésbico**”, **ou seja, relações entre mulheres não necessariamente românticas ou sexuais**. Rich estabelece um conceito bastante próximo de “sororidade” ou de “irmandade” (*sisterhood*, em inglês), mas adiciona a profunda relação que toda mulher tem com outra mulher (no caso a mãe) da gestação ao seu nascimento. Isso faz com que toda mulher tenha uma relação de amor com outra mulher como parte de sua existência — mesmo que não seja sexual. Porém, por causa das imposições patriarcais, as mulheres perdem esse laço eventualmente em suas vidas. O conceito de Rich é relevante justamente porque estabelece essa rede imprescindível de relações entre mulheres. Ademais, Rich diferencia-se dos outros conceitos feministas, ao passo em que dá visibilidade a lesbianidade, que de acordo com a autora é invisibilizada.

Dessa forma, percebe-se que o feminismo interseccional estadunidense, por meio das escritas de Truth, Davis, Walker, Anzaldúa, Lorde, Rich nos dá meios para pensarmos as identidades de gênero interseccionadas com identidades de raça, sexualidade, classe e idade antes mesmo do estabelecimento do que hoje chamamos de teoria interseccional feminista.

FEMINISTAS CONTEMPORÂNEAS ESTADUNIDENSES: A INTERSECCIONALIDADE HOJE

Diferentemente do século XIX, hoje o ativismo feminista que acontece para além das ruas, em conferências como esta, é formado por mulheres que integram as universidades, sejam elas enquanto pesquisadoras na graduação, pós-graduação ou na docência. Estar

na universidade é um feito conquistado pelo feminismo. Hoje, outras lutas são necessárias, como a de que nós, pesquisadoras feministas no Brasil, estejamos lutando pela possibilidade de continuar com nossas pesquisas e lugares no âmbito acadêmico.

A teoria interseccional ganhou força no âmbito acadêmico justamente na década de 1980, após a institucionalização de departamentos sobre estudos de gênero nas universidades estadunidenses. Campi da Universidade da Califórnia, por exemplo, inauguraram departamentos de *Women's Studies* apenas em meados da década de 1970⁷. Esse processo de tornar-se acadêmica é bem representado por antologias da crítica feminista como o livro *Sisterhood is powerful* (1970), editado por Robin Morgan, que apresenta textos acadêmicos sobre questões feministas da década de 1970.

Apesar de hoje sabermos que avançamos imensamente, os estudos feministas dentro das universidades, a teoria feminista interseccional, por tratar de questões identitárias, ainda é vista como menor ou menos relevante. Por tratar de identidades não-hegemônicas, a teoria feminista interseccional é relegada a um lugar menor em departamentos mais tradicionais das ciências humanas. Muitos ainda veem as questões identitárias, especialmente quando partem de epistemologias negras, latinas, LGBTQ+, dentre outras, ainda como menos relevantes dentro da universidade. Segundo Patricia Hill Collins, em *Black Feminist Thought* (2002, p.4), até recentemente as mulheres negras não ocupavam as posições de liderança nas universidades, fazendo com que a epistemologia negra e feminina fosse suprimida pelos interesses de pesquisadores, em sua maioria, homens e brancos. Sendo assim, a teoria feminista interseccional vê-se um entre-lugar também nas universidades, ocupando espaços e ao mesmo tempo resistindo para ali permanecer. Lanço a pergunta: Como esse entre-lugar ocupado pela teoria feminista interseccional se reflete nos textos de autoras estadunidenses contemporâneas?

7 Por exemplo, na UCLA o departamento foi inaugurado em 1975 e na UCB em 1976.

Um dado relevante é o de que não é difícil encontrar em tal crítica autoras já consagradas se desculpando ou pedindo licença quando fazem reflexões sobre certas questões hegemônicas. E essa é uma prática que começa ainda no fim do século XX. Por exemplo, Toni Morrison, que nos deixou recentemente, após analisar africanismos nas obras de autores canônicos estadunidenses como Melville, Poe, Hemingway, Twain, entre outros, fecha seu livro *Playing in the Dark* (1990) dizendo: “Eu desejo terminar dizendo que essas deliberações não são sobre as atitudes particulares de um determinado autor em relação à raça. [...] De nenhuma forma eu quis fazer uma análise sobre literatura racista ou não-racista, [...] nem me dirijo à qualidade da obra baseada nas atitudes de seus autores ou qualquer representação feita sobre qualquer grupo.” (p.90). Essa frase demonstra um cuidado excessivo pela crítica feminista que não é recíproco do outro lado. Ou seja, mesmo após anos de africanismos na literatura estadunidense, anos de silenciamento da autoria feminina, ao expor suas reflexões sobre o cânone, a autora vencedora do prêmio Nobel vê-se obrigada a relativizar sua crítica e a enfatizar que tais apontamentos não desmerecerem ou desvalorizam o trabalho desses autores.

Patricia Hill Collins, similarmente a Morrison, inicia seu livro supracitado já escusando-se de sua reflexão a homens negros quando criticam produções culturais de autoria feminina negra — diminuindo a produção artística dessas mulheres. Após dar diversos exemplos sobre intelectuais negras que tiveram suas obras minimizadas por meio de hostilizações feitas por homens negros, como a que Alice Walker sofreu ao publicar *A cor púrpura*, Hill Collins escreve: “Nem toda reação de homens negros durante esse período era hostil.” (p. 8) Novamente, a autora feminista contemporânea busca deixar evidente de que sua crítica não é um ataque.

bell hooks⁸ em *O Feminismo é para todo mundo: Políticas Arrebatadoras* (2015) tem como objetivo divulgar e disseminar o fe-

8 A autora prefere ter seu nome veiculado em letras minúsculas.

minismo para o máximo de leitores possíveis, principalmente para os homens. Talvez por isso ela inclua em seu livro afirmações em que ela olha atentamente para o “lado” do homem quando se trata da relação opressora homem-mulher — e as intersecções que atravessam tal relação. hooks escreve: “A maioria dos homens fica perturbada pelo ódio e pelo medo de mulher e pela violência de homens contra mulheres, até mesmo os homens que disseminam essa violência se sentem assim. [...] Repetidas vezes, homens me falam que não têm a menor ideia de o que as feministas querem. Acredito neles.” (2015, p. 14) Ora, ainda que estejamos subvertendo lugares e papéis sociais, **é possível perceber que é — ainda — muito difícil livrarmo-nos das opressões** que atravessam diferentes eixos identitários, sejam eles de gênero, raça ou sexualidade, para citar esses casos específicos. O fantasma que assombra a crítica feminista interseccional estadunidense contemporânea de que toda crítica às produções hegemônicas será questionada e deslegitimada, faz com que autoras, pesquisadoras, artistas e ativistas passem as suas existências se desculpando ou se explicando para não serem compreendidas a partir de estereótipos sobre o feminismo que invalidem seus discursos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, a teoria interseccional feminista estadunidense, cunhada por Crenshaw, e reforçada por autoras como Rich, Anzaldúa, Davis, Lorde, Walker, Morrison, hooks e Hill Collins é uma vertente relevante da crítica feminista que tem como principal objetivo refletir sobre as múltiplas opressões que as mulheres vivenciam cotidianamente a fim de lutar por justiça social. Fica evidente que o feminismo interseccional no século XXI se fortalece enquanto epistemologia de grupos identitários, subvertendo lugares e papéis sociais, como o acadêmico. Ainda que esse lugar venha com escusas ou justificativas para um público opressor que irá nos ler para apontar o dedo ou para tentar nos dizer que a nossa crítica é menor ou me-

nos relevante por não ser “universal”, é importante continuarmos falando, escrevendo e ocupando esses espaços para resistirmos às **múltiplas opressões** que atravessam as nossas existências.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n.1 (2000), p. 229-236.

_____. “Movimientos de rebeldia y las culturas que traicionan”, *Borderlandas, La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge: 2002.

CRENSHAW, Kimberle. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1, p.139-167.

DAVIS, Angela. “Vamos subir todas juntas: perspectivas radicais sobre o empoderamento das mulheres afro-americanas, *Mulheres, Cultura e Política*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017, p.15-24.

_____. *Mulheres, Raça e Classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

LORDE, Audre. “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”, *Sister Outsider: Essays & Speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press, 2007, p.114-123.

MORISSON, Toni. *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1992.

RAMIREZM Renya. “Race, Tribal Nation, and Gender: A Native Feminist Approach to Belonging”, *Meridians*, v. 7, n. 2 (2007), p. 22-40.

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

RICH, Adrienne. "Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica". Tradução: Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas – Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo pra mim*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

TRUTH, Sojourner. "E não sou uma mulher?". Tradução: Osmundo Pinho. *Geledés Instituto da Mulher Negra*. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em 27 agosto 2019.

WALKER, Alice. "In search of our mothers' gardens", *In search o four mothers' gardens: Womanist Prose by Alice Waker*. United States of America: Harvest/HBJ Book, 1984.



ENSAIO PARA UMA TEORIA LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA

Tarsilla Couto de Brito¹

A leitura de alguns textos literários de autoria feminina que poderiam ser classificados entre a autobiografia e autoficção ofereceu-me a oportunidade de retomar a convocação de Annette Kolodny, feita em 1979 no artigo “Dançando em campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista” (in: BRANDÃO, 2017) para que investigássemos as “premissas culturais compartilhadas que estão tão profundamente enraizadas, e há tanto tempo arraigadas, que a maioria de nossos colegas críticos já não as reconhece como tal” (p. 225).

Os livros que, lidos em constelação, fizeram ressoar essa demanda teórica foram *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf (1928), *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus (1955-1959/1960), *A louca da casa* de Rosa Montero (2003), *O corpo em que nasci* de Guadalupe Nettel (2011) e *Coisas que não quero saber* de Deborah Levy (2013). Escritos em momentos distintos (coloquei as datas das primeiras publicações entre parêntesis) e em locais diferentes (Inglaterra, Brasil, Espanha, México e África do sul, respectivamente), esses livros, di-

¹Profa. Dra. da UFG. E-mail: tarsillacouto@gmail.com.

ferentes até mesmo na temática, reuniram-se, sob meus olhos, para me dizerem como e porque escrevem as mulheres. Desde então, a manifestação da autoconsciência de autoras em textos (quase)(mais ou menos) literários têm me instigado a refletir sobre a já constatada necessidade de uma teoria da autoria feminina.

Provavelmente eu esteja apenas repisando os passos das grandes críticas feministas que, assim como Annette Kolodny, observaram que “tudo passou a ser questionado: nossos cânones estabelecidos, nossos critérios estéticos, nossas estratégias interpretativas, nossos hábitos de leitura e, acima de tudo, nós mesmas como críticas e professoras” (in: BRANDÃO, 2017, p. 217). Depois de mais de meio século de crítica literária feminista, conseguimos responder à pergunta da professora Regina Dalcastagnè sobre escrever ficção no feminino: “como ser universal sem ignorar as diferenças nas experiências de gênero, como se relacionar com tradições literárias que foram, quase por inteiro, estabelecidas por autores do sexo masculino?” (2001, p. 19). Se ainda não pudermos responder afirmativamente a esse debate, proponho uma pequena contribuição: ouvir, ler, mapear, repertoriar as repostas que as autoras mulheres têm dado à tradição do “como e por que escrevo”.

No mesmo artigo, Annette Kolodny dizia que elaborar uma história e uma teoria literária alternativas, capazes de reverberar as contribuições femininas, implicaria, em primeiro lugar, “a demonstração da inadequação das escolas e dos métodos de crítica estabelecidos” (in: BRANDÃO, 2017, p. 216). Nesses termos, não seria suficiente reconsiderar o mito vetero-testamentário da criação a partir de Lilith, a mulher que se recusou a deitar sob Adão; seria preciso levar em consideração outras narrativas cosmogônicas, como a dos Desâna (agrupados no alto do Rio Negro), em que o ato da criação é realizado por uma mulher. Com isso quero dizer que a tarefa de revisão das premissas teóricas dos estudos literários tal qual proposta por Kolodny exige um deslocamento epistemológico da representação da mulher para a experiência criadora da própria mulher. O que apresento neste momento, portanto, é uma série de

questionamentos que tem pretensões de natureza teórica, uma vez que se movem atraídas pelas ideias de uma autoria feminina, de uma escrita feita por mulheres, de escritas em feminino.

O primeiro problema que precisei enfrentar para organizar um projeto coerente com tal objetivo pode ser descrito assim: se, na dimensão prática da vida, em que a literatura é experimentada como instituição, com suas diferentes arenas de conflito, como as faculdades de letras, os prêmios literários, as academias nacionais e regionais, as editoras e as mídias disputando o direito de dizer o que é (boa) literatura, se nesse espaço de disputa proliferam as obras de autoria feminina, percebo, em outra dimensão, a dos estudos literários propriamente ditos, muitas hesitações sobre essa escrita e seus produtos. E circulamos em torno do argumento da indeterminação da linguagem e, portanto, da impossibilidade de definição de uma escrita em feminino. A professora Isabel Allegro de Magalhães, por exemplo, fala do “sexo dos textos, e não do [sexo] dos autores”, considerando que algumas características da escrita feminina podem figurar também em textos escritos por homens (2006, p. 17).

Eu acho muito poéticas essas falas sobre a impossibilidade de definição, sobre o indizível, sobre o inominável, mas a teoria é feita, no mínimo, por tentativas de definição e de sistematização. A única impossibilidade que eu aceito com prazer é aquela descrita por Deleuze e Guatari, em seu livro sobre “literatura menor”, como uma impossibilidade de não escrever (2003, p. 38). A mesma impossibilidade que levou Guadalupe Nettel a escrever *O corpo em que nasci*:

Não vou falar muito do meu irmão porque não é minha intenção contar ou interpretar sua história como nem tampouco me interessa interpretar a de ninguém exceto a minha. Entretanto, para desgraça de meu irmão e de meus pais, boa parte de sua vida se entrelaça com a minha. Ainda assim, gostaria de esclarecer que a origem desse relato se estrutura na necessidade de entender certos fatos e certas dinâmicas que forjaram este amálgama complexo, este mosaico de ima-

gens, lembranças e emoções que comigo respira, lembra, se relaciona com os outros e se refugia no lápis como os outros se refugiam no álcool ou no jogo (2013, p. 19)

Em um dos meus exercícios de eterno retorno ao ensaio de Virgínia Woolf sobre mulheres e ficção (*Um teto todo seu*, de 1928), aferrei-me a uma pergunta que ela, Virgínia-leitora-Woolf faz a um ensaísta de sobrenome Lamb, por quem demonstra profunda admiração: “Diga-me, pois, como escreve seus ensaios?” – ela indaga, imagino, mais para si do que para o autor. Eu, por minha vez, redireciono a pergunta a própria Virgínia-escritora-Woolf: “Diga-me, pois, como escreves?”. Então eu escrevo sobre a escrita dita impossível, feita por mulheres, reenviando e multiplicando a pergunta: o que é? como funciona? de que matéria é feita? o que pensam as mulheres sobre o que escrevem? sobre o que gostariam de escrever?

Assim foi que comecei a encontrar respostas muito concretas e muito interessantes, que me revelaram um Virginia-teórica-Woolf, cuja escrita está marcada por ideias bem sólidas sobre literatura, bem como por algumas concepções oscilantes, por conceitos datados do primeiro romantismo, e por intuições certas acerca de seu próprio tempo. Por exemplo: Virgínia Woolf adota as noções de perfeição e de imperfeito para qualificar os textos que passam sob seus olhos. Tratam-se de critérios de qualidade vinculados, segundo a autora, às concepções de imaginação e de genialidade. A imaginação é um conceito típico do renascimento – aparece num verso de *Dante* no «Purgatório» (XVII, 25) que diz: «*Chove dentro* da alta fantasia» ou “da imaginação”, dependendo da tradução. O conceito de genialidade, por sua vez, surge com os românticos de Iena, está no *Dialeto dos Fragmentos* de Schlegel e vai se propagar pela cultura ocidental com o livro *Da Alemanha*, de Madame de Staël. Sobre seus contemporâneos, Virgínia Woolf diz:

Mas o poetas vivos expressam um sentimento que está sendo criado e ao mesmo tempo arrancado de nós neste momento.

Não são reconhecidos de primeira, muitas vezes, por alguma razão, são temidos; são acompanhados com veemência e comparados com inveja e suspeita ao sentimento conhecido de outrora (2014, pp. 26-27).

Pouco tempo antes, no livro *A autobiografia de Alice B. Toklas*, Gertrude Stein, assumindo a narração sob o ponto de vista de sua companheira de vida inteira para relatar e comentar os fatos vividos por escritores, pintores, marchands, homens e mulheres das artes na Paris do começo do século XX, relata a compra de um quadro de Matisse (*La femme au chapeau*, 1905):

Esse primeiro salão de outono constituía um passo em direção ao reconhecimento oficial dos proscritos do salon indépendant. Os quadros ficariam expostos no Petit Palais em frente ao Grand Palais, onde se efetuaría o grande salão da primavera. Ou melhor, os proscritos expostos seriam aqueles de tanto sucesso que já começavam a ser vendidos nas principais galerias de arte. Esses, associados a alguns rebeldes dos salões anteriores, criaram o salon d'automne. A exposição se caracterizava por uma marca de originalidade e nada tinha de alarmante. Havia uma série de quadros bonitos, com apenas suma exceção. O público se enfureceu e tentou rasgar a tela. Gertrude Stein gostou desse quadro. Era o retrato de uma mulher de rosto afilado segurando um leque. Estranhíssimo, tanto pelas cores como pela anatomia. Anunciou que queria comprá-lo (2011, p. 38).

O episódio relatado por Gertrude Stein ilustra bem o medo do desconhecido mencionado por Virginia Woolf. É o primado do “estranhamento” como critério de qualidade estabelecido por Chevalovsky em seu texto “A arte como procedimento” de 1917; é a “tradição da ruptura” na explicação elaborada por Octávio Paz em *Os filhos do barro*; é a obsessão pelo “prestígio do novo”, na interpretação de Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernida-*

de. Essas expressões fazem parte hoje das grandes narrativas que procuraram definir a experiência mais radical da modernidade em termos históricos e estéticos.

Em outro momento, definidor para o projeto que ora se organiza, Virgínia Woolf trata sobre aquela talvez possa ser considerada a característica mais forte e o ponto de inflexão de nossa ideia moderna de literatura:

Mas qual é o estado de espírito mais propício para o ato de criar?, pergunto. É possível que alguém tenha a definição do estado que incentiva e torna possível essa estranha atividade? Aqui abro o volume que contém as tragédias de Shakespeare. Qual era o estado de espírito de Shakespeare, por exemplo, quando escreveu *Rei Lear* e *Antônio e Cleópatra*? Era, com certeza, o estado de espírito mais favorável para a poesia que já existiu. Mas Shakespeare nunca falou sobre isso. Sabemos apenas por sorte e por acaso que ele nunca borrou uma linha. Nada de fato foi jamais dito pelo próprio artista sobre seu estado de espírito até talvez o século XVIII. Rousseau talvez tenha sido o primeiro. De qualquer forma, no século XIX, a autoconsciência tinha se desenvolvido de tal forma que se tornou um hábito dos homens letrados descrever o que sentiam em confissões e autobiografias. A vida deles também era escrita, e suas cartas eram publicadas depois de sua morte. Desse modo, ainda que não saibamos pelos que passou Shakespeare quando escreveu *Rei Lear*, sabemos pelo que passou Carlyle quando escreveu *A Revolução Francesa*; pelo que passou Flaubert quando escreveu *Madame Bovary*; pelo que estava passando Keats quando tentava escrever poesia diante da aproximação da morte e da indiferença do mundo (2014, p. 76).

A tradição biográfica somada à autoconsciência sobre as condições para a escrita de que Virgínia Woolf se ocupa nesta passagem construiu-se, pelos nomes supracitados, por autores homens que refletiram sobre como e porque escrevem, participando eles mes-

mos da atividade de canonização literária e de fixação de critérios para juízos de valor. Um exemplo da produtividade desse tipo de pesquisa encontra-se no livro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998) em que a professora Leyla Perrone-Moisés examina a obra crítica de Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Italo Calvino, Haroldo de Campos e Philippe Sollers para observar como essa crítica feita por autores de literatura consagrados “visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura” (1998, p. 11). A essa tradição também pertencem Henry James com seu *A arte da ficção*, e ainda autores como Milan Kundera, Thomas Mann, Clarice Lispector etc, (a lista pode ser aumentada consideravelmente).

O que há em comum nesse tipo de reflexão metaliterária é que, ao fixarem critérios para sua própria escrita, refletindo sobre “o que é escrever?”, esses autores acabaram lançando as bases para o que Hans Robert Jauss, ao analisar o modo como diferentes comunidades literárias, ao longo do tempo, definiram o conteúdo da palavra “moderno”, chama de “autoconsciência de uma época” (1996, p. 51), e da escrita literária dessa época. Lembram-se de como, em um determinado momento do século XX, já não precisávamos ler um manual de teoria literária para saber o que se pensava sobre poesia? Lembram-se dos versos de Drummond?

Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faça poesia com o corpo.
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
[...]

De uma certa maneira, entende-se que a metalinguagem define-se como uma equação em que dizer = fazer (*poiesis*), assim o poema de Drummond foi tomado como uma lição de poesia moderna, do que se extraía o que deveria ser feito, ou mais fortemente, o que não deveria ser feito, usado, revelado na fatura do poema. Lemos aí, com muita clareza, uma recusa da referência à realidade – do mundo e de si. Por outro lado, vou juntando as coisas e penso: *A rosa do povo* foi publicado em 1945; em 1955 Carolina anotava em seu diário que um sapateiro lhe perguntava se seu livro era comunista e ela respondia “é realista”; o sapateiro, na tréplica, “imitando” Drummond, dizia: “não é aconselhável escrever a realidade” (2014, p. 108). E ainda outra passagem que diz assim: “Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei: eu vou escrever e vou chingar a caixa desgraçada do Açougue Bom Jardim” (2014, p. 154). Dessa soma, observo: cada um desses autores está dizendo o que é escrita. A diferença reside no fato de que Drummond está consagrado pela tese da autonomia da obra de arte e os versos deste seu poema praticamente falam em nome da modernidade; ao passo que Carolina estaria dizendo o que é escrita apenas para si mesma – lugar de falar da realidade – e seria avaliada como pouco “moderna”, quem sabe de parca qualidade estética.

Confirma minha impressão a explicação de Samira Chalhoub, para quem

O poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade. Constrói-se contemplando ativamente a sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de co-

nhecimento de seu ser, uma forma singularíssima de episteme, deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão (2005, p. 42).

A citação não só corrobora o entendimento comum que se faz dos versos de Drummond, mas também explicita a dimensão de conhecimento da metalinguagem. Ora, literatura como imitação da realidade foi uma das concepções mais difundidas ao longo dos tempos. Encontrá-la em Maria Carolina de Jesus provoca-me a reflexão sobre autoria feminina, pois a pergunta continua: sobre o que escrevem as mulheres? Existem ou não “elementos que poderiam articular alguma unidade ou ligação” entre textos escritos por mulheres? – pergunta-se Kolodny – sabendo que “as mulheres tem se interessado por assuntos mais ou menos periféricos aos assuntos dos homens” (in: BRANDÃO, 2017, p. 219-220).

Diante desse descompasso metalinguístico é que proponho um estudo da autoria e da escrita feminina a partir de sua produção metaliterária com o objetivo de observar os comentários, as diretrizes, as contradições produtivas, as teorias subjacentes à prática das mulheres que escrevem, reconhecendo-lhes o lugar de demiurgas, deusas criadoras, conscientes e ao mesmo tempo ignorantes de suas motivações e concepções. Quer-se, assim, contribuir com “a análise das várias tentativas por parte das escritoras de retratar a consciência e autoconsciência femininas, não como categoria psicológica, mas como mecanismo estilístico ou retórico” (KOLODNY in: BRANDÃO, 2017, p. 219). Será necessário, para isso, operacionalizar uma torção no conceito de metalinguagem para que essa escrita feminina que fala de si não crie apenas uma rede de autorreferencialidade tal qual se estabeleceu na formulação teórica de Roman Jakobson. Na síntese de Samira Chalhoub sobre a teoria jacobsoniana

a linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença por que

implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente as descrições de um objeto (2005, p. 8)

No entanto, estamos lidando com uma escrita que ainda não se sabe, no sentido de que ela não fixou para si seus valores e suas referências. Não há uma anterioridade para a escrita de autoria feminina. Hélène Cixous, em seu ensaio “O riso da medusa”(1975), tratou dessa escrita no futuro: “Falarei da escritura feminina: do que ela fará” (in: BRANDÃO, 2017, p. 129). Adrienne Rich, no texto “Quando da morte acordamos” (1971), afirmou que “para quem escreve, e neste momento para a mulher escritora em particular, há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada” (in: BRANDÃO, 2017, p. 67).

Sandra Gilbert e Susan Gubar chegaram a identificar que as mulheres escritoras não sofrem a angústia da influência simplesmente porque suas referências são todas masculinas, não há uma tradição de escrita feminina consistente que promova emulação. Portanto, mulheres que escrevem sofreriam de uma “ansiedade de autoria” (o texto é de 1979): “já a escritora de hoje em dia, filha de tão poucas mães, sente que está ajudando a criar uma tradição viável que, por fim, está definitivamente, emergindo” (in: BRANDÃO, 2017, p. 195). Escrevendo em 2013, Deborah Levy reafirma o aprendizado ainda em processo:

Quando uma escritora leva uma personagem feminina para o centro de sua investigação literária (ou de uma floresta) e essa personagem começa a projetar sombra e luz por toda parte, ela precisa encontrar uma linguagem em parte relacionada ao aprendizado de como se tornar um sujeito e não uma ilusão, e em parte relacionada ao desenlace de como ela mesma foi construída pelo sistema social, antes de tudo. Precisa ser prudente para se dedicar a isso, porque ela mesma tem muitas ilusões. Na verdade, seria melhor que ela fosse

misteriosa. É exaustivo aprender a se tornar sujeito, é bastante difícil aprender a se tornar escritora (2017, pp. 34-35)

Respondendo à pergunta da professora Regina Dalcastagné, citada inicialmente, poderíamos por ora afirmar que a escrita feminina, apesar de sua proliferação nas últimas décadas, ainda está em devir. Por isso, mapear e sistematizar o que as autoras estão fazendo=fazendo com suas escritas pode ser de grande contribuição para a futura definição de autoria feminina. A metalinguagem na escrita feminina, tal é a torção que propomos, ultrapassa a função “tradutória” da teoria da comunicação, porque sua referência não existe. As perguntas “como escrevo?” (metalinguagem), “por quais razões?” (outras metas) apontam para o futuro, procuram inventar-se, projetam um repertório próprio para as mulheres que escrevem. Constatações simples, como aquela de Virgínia Woolf no texto que nos conduziu, sobre o modo como os romancistas homens, quando montam uma cena de refeição, nunca mencionam o tipo de comida que se serve e se consome participam desse repertório (vejam como neste caso, o sema da falta está do lado masculino). E também as grandes metáforas, como a do gato sem rabo, que Virgínia Woolf usa ironicamente para descrever a mulher que escreve:

o gato manx, que realmente tinha uma aparência meio absurda, pobre animal, sem rabo, no meio da gramado. Teria ele nascido assim ou perdera o rabo em um acidente? O gato sem rabo, embora se afirme que abite a ilha de Man, é mais raro do que se imagina. É um animal ridículo, esquisito em vez de bonito. É estranha a diferença que um rabo faz (2014, p. 25).

O objetivo do trabalho que se inicia é, portanto, inventariar os usos da linguagem da literária realizados por mulheres autoras no trato com os significados e significantes dos termos que mobilizam, explicando-os figurativa ou denotativamente, a partir das experiências corporais, políticas, sociais e culturais do feminino; alargando

ou subvertendo, quem sabe transgredindo, ultrapassando os sentidos tradicionais de um mundo (o literário) que foi inventado por e para autores homens. Sentidos esses que estão naturalizados, neutralizados nos dicionários, enciclopédias, poéticas e livros de teoria cumprindo a função de definir o que é literatura – a “boa” e “universal” literatura.

Se a metalinguagem surgiu, como afirma Samira Chalhoub, para “afastar a ilusão de que uma íntima relação entre o poema (literatura) e o mundo externo” (2005, p. 46), forçando o conceito para outro campo, eu diria que no caso de uma investigação sobre a escrita feminina, a metalinguagem e seus congêneres estariam menos negando a relação da linguagem literária com a realidade e mais inventando uma relação nova entre a criação escrita e a experiência – vale lembrar a afirmação de Elaine Showalter de que a crítica feminista reafirmou autoridade da experiência (in: HOL-LANDA, 1994, p. 25). Ou, dito de outra maneira por Rosa Monteiro no seu romance-ensaio *A louca da casa*: “Se os homens tivessem regras, a literatura universal estaria cheia de metáforas do sangue [da menstruação]” (2016, p. 112).

A noção de experiência merecerá nesta pesquisa uma discussão cuidadosa. A partir dela, tenho a intuição de que não será mais um problema da teoria de autoria feminina a afirmação ou a negação de que a linguagem representa a realidade. A experiência parece estar numa dimensão em que a realidade produz estrias na obra de arte literária. A metáfora da estria é de Florência Garramuño:

É possível pensar que, nessas práticas literárias e artísticas, esse valor exibitivo da arte é interrompido a partir do conceito de obra informe, estriada pelo exterior, em que esses discursos coincidem apesar das estratégias diversas que esgrimem para alcançar essa coisa informe (2012, p. 244).

A metalinguagem na escrita feminina já não seria assim o desvendamento dos mistérios da criação verbal; informe, essa escrita

meta produz mais intensamente um reenvio de perguntas sobre as possibilidades de escrita em feminino. Uma escrita sem anterioridade só pode definir-se na medida mesma em que se realiza e se comenta.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Izabel et al. (Org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Várias traduções. Florianópolis: Edufal; Editora UFSC, 2017.

CARVALHO, Nilson Pereira de. (Org.) *Metaliteratura e suas metáforas*. Recife: Ed. Universitária da UFRPE, 2017.

CHALHOUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira” in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 11. Brasília, jan/fev de 2001, pp. 19-26.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JESUS, Maria Carolina. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KUMU, Umusin P. & KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia: a mitologia heroica dos índios Desãna*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

LEVY, Déborah. *Coisas que não quero saber*. Trad. Celina Portocarrero e Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. “Ao contrário de Diótima: a diferença sexual na escrita” in: *Ipotesi*, v. 10, n.1, n.2. Juiz de Fora, jan/jun, jul/dez de 2006, pp. 11-20.

MONTEIRO, Rosa. *A louca da casa*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

NETTEL, Guadalupe. *O corpo em que nasci*. Trad. Ronaldo Bressane. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. Milton Person. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



VOZES DA TRANSGRESSÃO: RESISTÊNCIA E TRANSMISSÃO MEMORIAL EM CONTEXTO COLONIAL

Irene de Paula¹

Vozes-Mulheres

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
A minha voz ainda
ecoou versos perplexos
com rimas de sangue

¹Profa. Dra. da UFE.

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 ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Conceição Evaristo).

Começo com uma questão que diz respeito a todos nós: o que esperar da literatura? Que seja um refúgio que nos preserva da realidade, de suas dores abafadas em velhos porões da história? Ou que seja, ao contrário, um espaço de encontro radical e incontornável com a realidade? Vetor da identidade coletiva, recolhendo em si vozes-mulheres, vozes-periféricas, subalternas, engasgadas, vozes-construção, indóceis, desobedientes? Ou quem sabe, um espaço privilegiado de encontro com a voz-subjetiva, íntima, inominável do sujeito, tocando para muito além da realidade, no Real², no sentido psicanalítico? Resto impossível, que escapa à linguagem, mas “que nunca termina de não se inscrever”, segundo Jacques Lacan, presença no corpo, na voz que secreta uma língua da falta.

Refletindo a propósito das questões acima e iniciando a escrita deste artigo que, a princípio, deveria se tratar mais propriamente da narrativa de memorial infância *Le coeur à rire et à pleurer* (1999) de Maryse Condé, vejo-me ouvindo e dialogando com muitas vozes

2 No que há de mais profundo no sujeito, seus medos, desamparos, faltas e incompletudes. Uso Real, com maiúscula, para designar o conceito psicanalítico e real, com minúscula, para designar a realidade empírica.

que se multiplicam em coro, vindas dos crepúsculos, dos porões, dos fundos das cozinhas, de além-mar, vozes que convergem, complementam-se, vozes-cúmplices, vozes minhas: Conceição Evaristo, Carolina de Jesus, Évelyne Trouillot, Gisele Pineau, Leila Sebbar, Nancy Huston, Yannick Lahens, Rachel Mizahi... e tantas mais. Assim, essa reflexão abre-se para uma escuta intertextual e dialógica.

Maryse Condé acolhe em sua escrita e seu ato muitas dessas e outras vozes e parece ter na literatura - penso aqui em especial na narrativa apresentada que recupera a(s) voz(es) da infância - espaço que agrega aspirações coletivas e vida íntima e, em síntese-dialética, o encontro incontornável com a realidade (coletiva, histórica, social) e com Real (inominável presença-ausência que move o sujeito). *Le coeur à rire et à pleurer*, embora escrito em primeira pessoa e propondo-se a narrar a infância de Maryse Boucolon (nome de solteira da autora), seria, nesse sentido, uma escrita plurívoca/polissêmica, do “eu” em “nós” e do “nós” em si, afinal, “onde começa e onde termina o eu?” (KUNDERA, 1988, p.31), poderíamos nos perguntar, na esteira de Milan Kundera.

As vozes da infância “impressões fortemente ancoradas na memória, brotam de acontecimentos reais, histórias contadas ou de um desejo incansável, ilusão que reclama sua parte de verdade? [...] Que metamorfoses impomos a este universo do qual somos únicos paisagistas?” (TROUILLOT, 2017, p.116): Eveline Trouillot, Haiti.

Le coeur à rire et à pleurer: contes vrais de mon enfance traz implicitamente no título/subtítulo essa questão-contradição, “realidade ou ilusão que reclama sua parte verdade?”, já que o oxímoro *contes-vrais* nos informa que o que se lerá serão “contos”, porém verdadeiros. A ambiguidade genérica se anuncia portanto, antes mesmo do início da leitura, propondo um pacto de “leitura fantasmático”, nos termos de Philippe Lejeune, onde o leitor é convidado a ler o texto nem como uma autobiográfica tradicional, nem como uma pura ficção, mas como fantasmas reveladores do sujeito/de um indivíduo (LEJEUNE, 1996, p.42). A partir da epígrafe de Marcel Proust - “o que a inteligência nos oferece em termos de passado não

é ele”, Condé reafirma a imprecisão genérica intencional, conforme propõe Philippe Gasparini, uma “autoficcionalização voluntária”, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem perder a verossimilhança, que se oporia à noção de “ficcionalização involuntária”, toda escrita da memória que pode involuntariamente deformar os fatos.

Os termos opostos *rire* e *pleurer*, presentes no título, também reforçam a ideia de entre-lugar, noção central em torno da qual se elabora a busca identitária da narradora, que vai em movimento pendular da dor ao riso, da incerteza ao esclarecimento, da alienação ao engajamento, da fabulação e o dever memorial. Em outros termos (e ouço aqui a voz de Daniel Sibony), trata-se, nesta obra, da relação com o Outro (Outro-tempo, Outra-lingua, Outro-eu) e da busca pela compreensão da diferença (seja entre o colonizado e o colonizador, a cultura francesa e cultura crioula, o feminino e o masculino) não como uma fronteira rígida, mas como espaço aberto onde as identidades se transformam e se definem umas em relação às outras.

Anteriores a todas as outras, sempre prestes a acordar, as vozes da infância cochilam, dormitam no interior de nossos corpos; país da lembrança, não deixam esquecer “nem o cheiro da terra, nem as chuvas de Jacmel, nem o mar por trás dos coqueiros, nem vento da noite...” (LAFERRIÈRE, 1999, p.216): Dany Laferrière, Haiti.

As vozes da infância “habitam este país onde as imagens friccionam-se incessantemente como aquelas pedras que acendem fogueiras para cozinhar a comida dos corpos e aquecer os corações” (PINEAU, 2001, p.159): Gisele Pineau, Guadalupe.

As vozes da infância trazem a marca “de uma incompreensão fundamental”, “nunca fui tímida fui silenciada”, Djamila Ribeiro, filósofa brasileira em “Quem tem medo do feminismo negro?” (RIBEIRO, 2018, p.17), cuja primeira parte traz uma narrativa de sua infância onde procura compreender o silenciamento que sofreu enquanto mulher negra. Djamila, para compreender “o (seu) lugar de

fala” precisou se reconhecer nas vozes, subjetividades e escritas de outras mulheres, negras e brancas, ao longo da história, para poder pensar o mundo (e a si mesma) a partir de novas “lentes e geografias da razão”, pensar um mundo no qual diferenças não signifiquem exclusões, e, sim, multiplicidade e profusão de olhares/lugares.

As vozes da infância “em aparência incoerentes e contraditórias se organizam em constelações dinâmicas” (MEMMI, 1973, p.12): Albert Memmi, Tunisia. No prefácio da edição de 66 de “Retrato do Colonizado”, Memmi fala de como a experiência da infância se organizou e se constituiu, para ele, em termos de “perguntas não respondidas”, de “enigmas indecifráveis”:

Como poderia o colonizador, ao mesmo tempo, curar seus trabalhadores e periodicamente metralhar uma multidão colonizada? Como poderia o colonizado se desvalorizar tão cruelmente e ao mesmo tempo reivindicar-se tão excessivamente? Como ele poderia odiar o colonizador e admirá-lo apaixonadamente (admiração essa que eu sentia, apesar de tudo, em mim)? Era disso que eu precisava especialmente: colocar ordem em meus sentimentos e em meus pensamentos, para quem sabe ajustá-los às minhas condutas (MEMMI, 1974, p.12).

A narradora Maryse marcada pelo sentimento “de uma incompreensão fundamental” e de uma inconsciência de si (do Outro), retomando a expressão de Ribeiro, escreve assim como Memmi, para “ajustar pensamentos e condutas” para decifrar, “encontrar o norte perdido”, diria Nancy Huston. Organizado em fragmentos de lembranças, em “constelações dinâmicas” ou retomando imagens de Paul Ricoeur, em “arquipélagos de sentido”, “eventualmente separados por abismos” (RICOEUR, 2007, p. 108), *Le coeur à rire et à pleurer* gravita em torno de ambiguidades, silenciamentos e incompreensões da narradora (em relação à própria identidade de mulher-negra-colonizada).

Condé inicia a obra narrando sua infância no pós segunda guerra, em La Pointe, Guadalupe e os dezessete capítulos do livro, embora evoluam em certa ordem cronológica, narrando, por exemplo, as circunstâncias que antecederam seu nascimento e apresentando o amadurecimento e despertar da consciência da narradora, que passa da infância à adolescência ao final do livro, poderíamos lê-lo sem nos atermos a uma ordem, como se cada parte, propondo reflexões e problemáticas próprias, *pudesse ser lida separadamente*. Não por acaso, no subtítulo temos “*contes de mon enfance*”, cada capítulo, como um conto apresenta seus próprio conflitos, problemáticas e moral a ser decifrada, propondo reflexões sobre racismos, gênero, falta de representatividade das classes “subalternas”, alienação, diásporas diversas, crioulização cultural.

Maryse abre a narrativa apresentando o que aos seus olhos seria uma incongruência fundamental: seus pais. Negros bem sucedidos nascidos na colônia (o pai banqueiro), que superestimam a cultura francesa, “verdadeira pátria mãe” e cultivam o “fetichismo do francês”, língua venerada pelo pai “como uma mulher”, e como uma “chave mágica” pela mãe (professora), capaz de abrir todas as portas, que haviam sido historicamente fechadas para a avó materna, analfabeta, bastarda e cozinheira marcada por uma vida de exclusão (e rejeitada pela filha). Em contrapartida, desprezam a cultura e a língua crioula. Maryse, em uma espécie de esquizofrenia social, evoca no capítulo “*Lutttes des classes*” o fato de, ao invés de ouvir, como as crianças locais, os contos crioulos de *Compère Lapin* e *Compère Zamba*, sabia de cor as mazelas de “Pele de asno” e de Sophie - em referência a *Les malheurs de Sophie*, romance francês do século XIX ambientado em um castelo no interior da França, nada mais distante de sua realidade cotidiana - dormia embalada com poemas de Victor Hugo e cantarolava “*savez-vous plantez le chou à la mode de chez nous*”. Os pais também recalcam a descendência africana, recusando-se a mencionar temas como a historia escravocrata, o racismo, e até mesmo a vida da avó materna, “símbolo da obediência aos brancos-donos de tudo”, silenciando/negando

essa transmissão memorial. A narradora, para dar a dimensão do desengajamento familiar com relação às raízes africanas, menciona o fato de, durante suas estadas na França, o pai nunca ter tomado o caminho da *rue des Ecoles* (ponto de encontro dos intelectuais negros durante a ocupação), onde a revista *Présence africaine* nascia da mente de senegalês Alioune Diop. A Revista panafricanista criada em 1944 é uma referência importante, porque era um espaço que efetivamente acolhia as vozes negras da época, momento onde ainda era necessário reivindicar a humanidade desses homens e a própria existência de uma cultura africana, mais do que travar a luta anticolonial.

“*Portrait de famille*”, título do capítulo que abre o livro, em indubitável referência ao “*Portrait du colonisé*”, de Memmi, tem a função de apresentar a problemática basilar da obra, em torno da qual gravitarão as outras partes, assim como, evidenciar as principais estratégias estilísticas empregadas pela autora, como a instabilidade das instâncias narrativas (a sobreposição da voz da mulher e a voz da menina), a ironia e o discurso indireto livre. Cito as primeiras linhas da obra que dão o tom da crítica-irônica.

Se alguém tivesse perguntado aos meus pais o que eles pensavam sobre a Segunda Guerra Mundial, eles teriam respondido sem hesitação que esse foi o período mais negro que eles já conheceram, não por causa da França cortada ao meio, dos campos de Drancy ou de Auschwitz, do extermínio de seis milhões de judeus, nem de todos esses crimes contra a humanidade que não terminaram de ser pagos, mas porque, durante sete anos intermináveis, eles foram privados do que mais importava para eles: suas viagens à França [...]. Para eles, a França era verdadeiramente a pátria mãe e Paris a cidade luz única a iluminar suas existências (CONDÉ, 1999, p.11).

No retrato que a menina pinta dos pais, a preocupação com as férias na “Metrópole” (entre aspas no texto) mostra-se, ironicamente, mais importante que o genocídio judeu, realidade absoluta-

mente estarecedora e próxima, o que nos leva à suposição (ainda mais surpreendente) de que em termos comparativos, para os pais, o genocídio de escravos negros (durante a colonização) seria irrelevante face aos benefícios civilisatórios conquistados. O contraste entre a realidade e a autoimagem e a percepção de mundo dos personagens (característica do humor irônico) é amplamente aproveitado pela narradora em sua crítica à pulsão mimética e à amnésia cultural do colonizado. É a máscara/distanciamento da ironia que torna mais palatável o elemento “patético” e obtuso do comportamento familiar.

O retrato da família Boucolon é, portanto, o “retrato do colonizado”, como descrito acuradamente por Memmi, revelando a lógica oculta da mistificação colonial, através de um percurso que vai da admiração extrema à civilização do colonizador (a “francité”) à recusa de si (e o ódio pela própria cultura em termos coletivos), passando pela busca da assimilação mimética (a exteriorização e a alienação no Outro), até a recusa/exclusão da assimilação por parte do colonizador.

A cena antológica na varanda de um café parisiense (durante as famosas férias na “Metrópole”) que descreve garçons extasiados com o francês perfeito dos pais da narradora, embora descrita com ironia, revela a violência que representa esse percurso ideológico/colonial legitimado através do consentimento do mimetizado.

Com suas bandejas em equilíbrio, os garçons, rodopiavam em torno de nós cheios de admiração como moscas em torno do mel. Eles soltavam, invariavelmente ao servirem os “*diabolos menthe*”

- Como vocês falam bem francês!

Assim que viravam as costas

[...] -Mas nós somos tão franceses quanto eles, suspirava meu pai!

-Mais franceses, acrescentava minha mãe com violência.

[...] Nós somos mais instruídos. Nós temos melhores maneiras. Nós lemos mais. Alguns deles nunca saíram de Paris,

já nós conhecemos o *Mont Saint Michel, la Côte d'Azur e la Côte Basque*.

Tinha neste dialogo algo de patético que mesmo pequena me entristecia

Era de uma grave injustiça que eles reclamavam...

Sem razão os papeis se invertiam (CONDÈ, 1999, p13).

Apesar de mais instruídos, mais cultos, mais civilizados e, logo, mais próximos do ideal de *francité* veiculado pela Metrópole e dominando com preciosismo a língua-símbolo desses valores compartilhados, aos pais era negado o que aos outros era “naturalmente” oferecido: certa identidade francesa, “autêntica”, “genuína”, “branca”. Revela-se, nesse momento, aos olhos da menina, o comportamento afetado dos pais, que buscavam estranha e pateticamente nos garçons um reconhecimento, sinal da assimilação, contudo recusada.

Diante de mais essa incongruência a narradora recorre ao irmão Sandrino, que tem na narrativa função de mentor e figura tutelar, fazendo-lhe o “efeito de um sol no céu”, certamente em oposição ao obscurantismo emanado dos pais. “Não se preocupe com eles”, responde, “trata-se de uma dupla de alienados”. “Alienados?” A palavra misteriosa, reverbera incompreendida no imaginário da narradora como a chave de uma porta que se teme abrir. “Colando indícios” a menina elaborará sua embrionária teoria: “uma pessoa alienada é uma pessoa que procura ser o que ela não pode ser, porque não ama o que é” (CONDÉ, 1999, p. 16) e, assim, fará para si mesma (ainda no final do primeiro capítulo) um juramento confuso de jamais alienar-se.

De *alienus*, estrangeiro e *alius* outro, o significante carrega em si a ideia, ameaçadora aos seus olhos, de desajuste entre o que se é e se deseja ser, de despossuir-se, tornar-se Outro para si mesmo. Aliena-se aquele que se priva de sua razão, aquele que se priva de suas liberdades, que se priva de direitos humanos essenciais. Aliena-se, quem, despossuído de si, projeta-se no Outro e procura (em

impossível tarefa) reconhecimento em uma realidade que lhe é exterior, é o que afirma Hegel, na Dialética do senhor e do escravo, que sintetiza sua reflexão sobre a alteridade. O desejo humano é, segundo o filósofo, fundamentalmente um desejo de reconhecimento, a consciência para ser “consciência de si” precisa ser consciência do outro, fixar limites e oposições e se fazer reconhecer por ele, caso contrário é nesse outro que o sentido (valor) de sua vida ficará condensado.

Jean Paul Sartre, Jacques Lacan e posteriormente Frantz Fanon (em seu estudo sobre a psicopatologia do negro da diáspora), tributários da dialética hegeliana, reafirmam esse incontornável movimento de reconhecimento de si no Outro, infernal, segundo Sartre, já que a captação especular “coisifica”, abole o sujeito no outro, é absolutamente necessário à constituição do ego, segundo Lacan, pois a autoimagem do sujeito nunca será totalizante. Reconhecer-se no outro sem deixar de pertencer-se, é o grande desafio a que se propõe “iniciaticamente” a narradora de *Le coeur à rire et à pleurer*, que, além de sujeito colonizado, enquanto mulher-negra seria o “Outro do Outro”, em expressão de Grada Kilomba, posição difícil por representar uma dupla carência: o avesso tanto da branquitude e quando da masculinidade. A mulher negra, enquanto for esse outro duplicado, estará sempre em busca de si mesma.

Maryse desconhecendo-se e olhando a própria realidade “com olhos empréstimo”, como se não lhe pertencesse, precisou percorrer um longo caminho, no sentido de multiplicar perspectivas, recolher e se reconhecer em outras vozes: *Gouverneur de la rosée* (de Jacques Rouman), *The bluest eye* (de Toni Morrison), *Bon dieu rit* (de Edris Saint-Amant), *Black boy* (de Richard Wrigh), *La Rue case-nègres* (de Joseph Zobel), essas e outras das vozes das Américas mencionadas em *Le Coeur à rire et à Pleurer* reforçam a ideia de que o caminho que se trilhou e que se trilha nesta obra é, para além do “caminho da escola”, o “caminho da narrativa”, da representação e da literatura (em sua dupla perspectiva de leitura e de escrita). É, sobretudo, a descoberta inciática das narrativas ficcionais que lhe

abrem as portas da própria história. Os personagens dos romances, como afirma Nancy Huston em “A espécie fabuladora”, mais do que as narrativas teóricas, dão ao leitor uma perspectiva preciosa em relação ao outro e, o mais importante, em relação a si mesmo, levando-o a compreender que sua vida é ficção/fabulação e é por isso que ele tem o poder de interferir e de re-escrevê-la, modificando o seu curso.

Duas dessas referências literárias têm, ao meu ver, particular importância na trajetória da narradora, com a função de transmissão do passado coletivo silenciado e da história de opressão da mulher negra, ambas tendo como foco principal o olhar/a voz da infância e partindo de elementos auto/biográficos (como a obra da própria Condé que analisamos aqui). *O olho mais azul*, de Morrison (publicado nos anos 70, mas ambientado nos Estados-Unidos dos anos 40), dá título a um capítulo do livro de Condé (em referência indireta) e narra a trajetória de Pecola, menina negra que sonha em ter olhos azuis (modelo hegemônico de beleza do qual é excluída), aliena-se nos ideais de branqueamento e assim como Maryse percebe-se com “olhos de empréstimo”. Essa história de marginalidade, devastação e violação feminina tem a importância de revelar, segundo Morrison, como “a demonização de uma raça inteira podia criar raízes dentro do membro mais delicado da sociedade: uma criança e do membro mais vulnerável: uma mulher” (MORRISON, 2003, p. 210).

A leitura da narrativa de infância *La Rue Case-nègres*, de Zobel (publicado nos anos 50, mas ambientado nos anos 30 na Martinica), é mencionada de maneira mais explícita pela narradora, uma das primeiras leituras de autores antilhanos feita na infância.

[...] história de um desses negrinhos [o menino José] que meus pais tanto temiam, que cresceu em uma plantação de cana de açúcar atormentado pela fome e pelas privações, enquanto sua mãe trabalha na casa de branco na cidade [...]. Para mim, toda essa história era perfeitamente exótica, sur-

realista [...] de uma só vez caíam sobre meus ombros o peso da escravidão, do tráfico negreiro, da opressão colonial, da exploração do homem pelo homem, dos preconceitos de cor [...]. Era a primeira vez que eu devorava uma vida (CONDÉ, 1999, p117-118).

Maryse, ao se reconhecer na pele desses narradores se descobre (se perdendo), “sem sabor nem perfume, um decalque mal feito dos franceses com quem cruzava [...] eu era pele negra mascara branca, era para mim que Frantz Fanon ia escrever” (CONDÉ, 1999, p.120). Diria, assim, que o percurso de Maryse Boucolon/Condé norteia-se rumo à desalienação, no sentido, proposto por Fanon, que pressupõe, não somente a tomada de consciência da alienação colonial e uma percepção de mundo (e de si) não pautadas pelo colonialismo, mas de uma descolonização do imaginário que a permitirá (através da literatura) perder-se multiplicando-se, sujeito da sua história, que interfere, transforma, ouve e faz ouvir sua “voz-escrevivência”, mais uma vez citando Evaristo, “aquela não pode ser lida como história para ninar os da casa-grande”, mas para ser resistência, incomodar e ampliar possibilidades da escuta.

Por fim, podemos afirmar que o “eu-narrador” de *Le Coeur à rire et à pleurer* é fluido, nem ponto de partida nem um ponto de chegada, elabora-se entre as vozes da mulher e da menina, do sujeito e da coletividade; trata-se ao escrever de extrapolar a ideia de um fechamento em si e abrir-se para um “nós-rizoma” e intertextual. Finalizo com a voz, ou melhor, o grito do pequeno narrador José, nas últimas linhas de *La Rue Case-Nègres*:

Como todas as noites, desde que eu guardo em mim a tristeza de um pobre órfão. Carmen e Jojo vem me visitar. Eles se acostumaram a se sentar cada um em seu lugar habitual na extremidade da cama, com os ombros apoiados na cabeceira.
[...]

Eu é que gostaria de tirá-los desta melancolia que se impõem, assim, por respeito a minha dor. Eu deveria, por exemplo, contar-lhes uma história.

Mas qual?

A que eu conheço melhor e que me tenta mais neste momento é totalmente similar a deles.

É para os cegos e aqueles que tampam os ouvidos que eu deveria gritá-la (ZOBEL, 1974, p. 311).

REFERÊNCIAS

CONDÉ, Maryse. *Le cœur à rire et à pleurer*. Paris: Robert Laffont, 1999.

_____. *Liaison dangereuse*. In: *Pour une littérature monde*. Paris: Gallimard, 2007

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

HUSTON, Nancy. *A Espécie Fabuladora: Um breve estudo sobre a humanidade*. Porto Alegre: LePM, 2010.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LAFERRIÈRE, Dany. *L'Odeur du Café*. Montréal: Typo, 1999.

LEJEUNE, Philipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, 1985.

NORONHA, Jovita. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PINEAU, Gisele. *Les papillons noirs*. In: Sebbar, Leila (org.). *Une enfance outremer*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

TROUILLOT, Evelyne. Le coeur devant. In: RÉGIS JR, Guy (Org.). *Une enfance haïtienne*. Paris: Gallimard, 2017.



TÁTICAS DE RE-EXISTÊNCIAS DE ESCRITORAS NEGRAS BRASILEIRAS E AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

Ana Rita Santiago¹

PALAVRAS INICIAIS

A escrita literária de mulheres negras, no Brasil e em Áfricas em língua portuguesa, tem se configurado como uma gramática literária atravessada por temas que desfilam entre anseios por transformações e ressignificações de (re) existências e por fios históricos, imaginários e existenciais que tecem, descontínua e paulatinamente. Em suas escrituras, elas inventam vozes, modos e motivos de existir e permanecer vivas, aqui reconhecidos como táticas de (re) existências e exercícios do “devir revolucionário”.

Com figuras e universos diferenciadores, quiçá, transgressores, como potências de vida e longe da esfera das representações, elas criam possibilidades de sentidos de (re) existir e de resistir, entrecruzados pelo Eu e Nós, contrapondo-se às discursividades, demarcações, geografias e práticas que lhes fixam em “lugares” de silenciamentos, subjugações, controles e interdições. Nesse sentido, interessa compreender, neste texto, como elas, em suas dicções

1 Professora da UFRB/UNEB. Email:anaritasantiago16@gmail.com

literárias, revertem e mobilizam as significações hegemônicas de si (nós) e, concomitantemente, forjam as narratividades de construção de outras re-existências e figuram sentidos e dobras de se estar e inventar mundos, caminhos e existências e resistências.

Longe de lugares tempos e estados sólidos e estáveis, entre os múltiplos ditos e desditos que forjam, em seus percursos, elas também ousam apropriar-se da arte da palavra para escrever de si (nós) como oportunidade para (des) dizer, pela linguagem poética, ditos sobre si, bem como modos de (re) existir, logo de instituir-se. É um exercício autoral que pode, inclusive, operacionalizar discursos tidos como verdadeiros ou hegemônicos em probabilidades de reversões de olhares e recriações de si e reinvenções de outras, deslocando-se do território de personagens para autoras. Tal movimento, indubitavelmente, metamorfoseia, aqui e lá, não só o transcurso de suas vidas, mas também das trilhas literárias e de suas auto-narrativas como desfila nos versos de “Auto-biografia”, de Lia Vieira.

Nasci grande
nasci escrevendo
Já Negra bela
Já Mulher.
Passei por mãos que me burilaram a forma
E me conservaram a essência.
Trilhei caminhos
Virei mundos
Busquei céus
Construí vidas.
Cantei cantos
Chorei desencantos
Edifiquei sonhos
Fiz revoltas
Pratiquei vida.
Ousei, questionei, debati
Encontrei na escrita
A forma, a força, feliz

E nela sobrevivi.
(VIEIRA, 2014, p. 137)

ESCREVER PARA EXISTIR

Em dicções literárias de algumas autoras negras, no Brasil e em África, passeiam exercícios de reinvenções e existências, em que se constroem outros modos de poetizar o existir. Os corpos negros, por exemplo, são travestidos por imagens, desejos, movimentos pulsantes, significados e sentimentos, com sinais diferenciadores e transgressores daqueles que transitam em tradições literárias e se apresentam, por vezes, como corpo-memória, corpo-movimento, corpo-ancestral, dentre outros. Assim, como práticas discursivas de (re) invenção, elas, por vezes, tatuam, em vozes poéticas, traços diferenciadores, através dos quais esses corpos *são inventados* (in) dóceis, dissidentes e como construções socioculturais e ancestrais, e não apenas como entes biológicos.

Em “Autoestima”, de Jocélia Fonseca, também uma voz inscreve-se, enunciando dizeres e contradizeres de si/nós. Apresenta-se bela, firme em seus propósitos e decidida em defender-se de práticas de racismo e sexismo, banindo recordações e lembranças afins, e em afirmar seu corpo também feminino e negro. Sua voz só aparenta ser individual e íntima, mas se expressa coletiva e, talvez, comprometida com toda e verossimilhança e pouco preocupada com a “merassimilhança”. É, simultaneamente, singular e plural. Assim desnuda-se.

A beleza que nos conduz para a luta
É a mesma que nos mantém no dia a dia
Como feras de presas saudáveis
A agarrar o que nos é direito.
Tomemos o lugar que é nosso
Que nos tomaram sem licença.
Minha licença agora,
Será apenas por uma questão de educação ancestral.

Mas olharei na tua cara, através dos teus olhos e direi:
Não mais conduzirás meus anseios, meu
amor, minha sorte!
Sou dona dos meus belos cachos,
Da minha pele cor de noite
E do meu nariz.
Esse nariz.
Esse nariz que não passa nos moldes que
Inventaram padrão.
Vá se chatear você!
Quando me vir passar com um belo sorriso
Largo
Nos meus lábios largos.
Senhores opressores e preconceituosos da minha vida
Vá você se inferiorizar!
Vá você se deprimir!
Porque eu vou passar as ruas como se
Fossem passarelas,
A receber esta rainha negra!
(FONSECA, 2012, p. 71)

Em “Orgulho de ser africana”, de Emília Alexandre, poeta de Moçambique, os versos descrevem a “Africana do corpo preto”, que constrói sua trajetória a perseguir sua descolonização, afugentando operadores de promoção da branquitude em seu corpo e em sua história, tais como os cosméticos e produtos químicos de clareamento de pele.

Entre orgulho e esperança
Vives tu Africana
Africana do corpo negro
Mas com alma branca

Diante de tantos preconceitos
Naqueles que não possuem a tua raça
Nada te tira o orgulho de seres Africana
Não há pomadas, nem químicos que

Te façam mudar a tua cor
Sempre preta, como a noite sem luar
Sim, é isto que transmite o teu olhar

Gentes d'outros hemisférios
quiseram roubar-te a riqueza escondida na
mata, as raízes da tua terra para meia volta
vender-ta! Firme e decidida disseste não.
Uso-a assim naturalmente!

Natural é a tua beleza Africana
E mandaste correr o inimigo
pela força que a cor da tua pele
Carrega!

Africana de alma pura
Pronta para seguir em frente
Oh! Africana! Admiro a tua bravura!
Na imensa pobreza tu te ergues
Com a força das tuas mãos
ganhas a vida

Africana negra preta
É assim que te caracterizas, pronta
Para lutares e superares o sofrimento,
Ainda que te atormentem, vences as fraquezas

Tua luta é pela dignidade
Teu valor espalhar
Orgulho de ser Africana que és
(ALEXANDRE, 2015, p. 106-107)

Nesse poema, uma figura feminina de corpo negro é exaltada. A “Mãe África, berço da humanidade, é celebrada com sua negritude e apresentada solenemente. O continente, “Africana”, com sua beleza preta, trilha entre o orgulho, a dor, a espoliação, a resistência, a esperança e o colonialismo de diversos tempos e matizes.

Semelhante à voz poética de “Autoestima”, de Jocélia Fonseca, a “Africana” é incentivada pelo sujeito lírico a, autonomamente, prosseguir a luta em prol de sua liberdade e africanidades, tornando-a referência positiva para outras “Africanas”, principalmente, para a voz poética. Neste sentido, os versos aparecem como memórias poéticas da voz enunciadora e, acima de tudo, de “Africana”, configuradas de vários eu (s), haja vista que parecem estar e seguir acompanhadas de outros corpos de “Africanas”.

Com memórias poéticas, há uma ficcionalização de si e de outras, travestida de múltiplas vozes e corpos. Por tais memórias, circunscrevem-se narrações de modos de está no mundo e de (re) existir, perfilhadas por orgulho de seus corpos, por segmentos de memórias, tradições de territórios africanos, do passado histórico e experiências vividas, positiva e negativamente, como em “Africana”.

Já em “Africana”, da poeta moçambicana Sónia Sultuane, também pela dobra poética, uma voz poética africana reivindica a identidade africana.

dizes que me querias sentir africana,
dizes e pensas que não o sou,
só porque não uso capulana,
porque não falo changana,
porque não uso missiri nem missangas,
deixa-me rir..
mas quem é que te disse?!
Só porque ando de “Levis, Gucci ou Diesel”,
não o sou... será?
Será que o meu sentir passa pela indumentária?
Ou o que serei
pelo sangue que me corre nas veias,
negro, árabe, indiano,
essa mistura exótica,
que me faz filha de um continente em tantos
onde todos se misturam,
e que me trazem esta profundidade,

mais forte que a indumentária ou a fala,
e sabes porquê?
Porque visto, falo, respiro, sinto e cheiro a África,
afinal o que é que tu saberás? O que tu sabes?
Deixa-me rir...
deixa-me rir...
(SULTUANE, 2006, p. 15)

As dicções literárias dessas escritoras apresentam-se comprometidas com mobilizações que promovam modos de viver. É preciso viver! Insurgentes e, às vezes, aquilombadas em coletivos, elas giram suas assinaturas e sintaxes poéticas em construção. Inventam-se poetas para (des) dizer de si (nós) e desdizem, poetizar suas existências, seus corpos e inventar lirismos em que se cantam e narram-se (nós).

Assenhoradas da palavra, essas autoras apropriam-se do vivido ou imaginado, tornando-os inefáveis e ficcionalizados, provocando, ora fruição ora desassossegos, poéticos de existências e resistências. Elas também inscrevem e (re) escrevem, em seus versos, recordações e lembranças esparsas e aleatórias, inventando memórias, igualmente, anacrônicas, pessoais e coletivas, esgarçando e diluindo fronteiras entre os eu (s) autoral, real e o ficcional. Conhecer suas escrituras, nesse ínterim, significa reconhecê-las como sintaxes literárias, de aquilombamentos e ressignificações imaginárias e ficcionais, do vivido e do porvir, individual e coletivo, de ancestralidades, histórias, caminhos, sonhos, desejos, mas também desamores, angústias, dores, sofrimentos, advindos de suas insistências e persistências, do ato de existir e desmobilizar supostas verdades e fixidez do seu viver.

ESCREVER PARA RESISTIR

Em tempos de disseminação de discursos antidemocráticos e antirrevolucionários e apropriação histórica do fascismo e tolita-

rismo, torna-se necessário se repensar em outros modos de lutas libertárias e visitar o sentido de “dever revolucionário”, apresentado por G. Deleuze (1990), em oposição aos ideais da revolução social. Por esse dever, segundo Deleuze, torna-se possível construir práticas de enfrentamento de intolerâncias e respostas para expurgar a vergonha das atrocidades derivadas dos regimes fascistas e nazistas. O dever revolucionário, para Deleuze, sob a esteira do estatuto das “Máquinas de guerra”, é um dispositivo de criação de “novos espaços-tempos” (DELEUZE, 1990, p. 69).

Como exercício de resistência, o dever revolucionário viabiliza estratégias de se (re) ocupar e acreditar no mundo e em transformações, não mais, tão somente, pela esfera da macropolítica e da tomada do poder, mas também pelas revoluções e estratégias de resistências cotidianas, notabilizadas por meio de ativismos e rebeldia no hodierno (microsocial). Um dever revolucionário, nesse ínterim, não agencia ou prioriza, unicamente, a criação de estratégias de tomada de poder. É um dever que estabelece relações com outros devires “revolucionários”, a fim de se pensar em micropolíticas e operacionalizar potências de vida diluídas no cotidiano.

Ademais, o dever revolucionário constitui-se como possíveis formas de forjar novos modos de luta, intervenções e mobilizações através do discurso criativo e outros modos de fazer política, tendo em vista ações libertárias no (do) presente. É uma prática existencial do presente que se reverbera em atitudes revolucionárias e libertárias que operam no aqui-e-agora e em experiências que buscam relações horizontais, confrontando e enfrentando múltiplas formas de segregações. É também uma prática de valorização do individual na coletividade e nas relações em oposição às diversas formas de dominação, autoritarismo e opressão, visando criar contínuas resistências e modos críticos e incisivos de insubmissão de seus corpos, vozes, histórias e caminhos.

Nesses aspectos, o dever revolucionário pode ser um princípio epistêmico, chave de leitura, interpretação e crítica de tessituras li-

terárias de autoras negras, porque, por vezes, elas se apresentam como escritas poéticas do cotidiano (microsocial) e de resistências como ecoa a voz do “Ser poeta”, de Jocélia Fonseca.

Ser poeta
É tomar um gole
De brasas acesas
E não beber água em seguida
Esse ventre há de parir
Tochas de palavras
E ações em chamas
Revertendo todo o processo
De um mundo caduco.
(FONSECA, 2012, p. 57)

Em seus versos e prosas desfilam práticas de micropolítica, com o intuito de fortalecer pequenas utopias, discursos libertários e visibilizar esforços diários para sobreviver, existir e resistir, tal como se apresenta a voz poética de “E fez um poema sem palavras”, de Odete Semedo, poeta da Guiné-Bissau.

Numa manha cinza
com nuvens imitando gente
chuva chorando...
quis fazer um poema,
um poema raiz
dos que marcam época
invocar as inharas
e as sinharas
chorar o prenúncio
que marcou o meu povo
denunciar o desequilíbrio

Nessa manhã
– ainda –

de lápis na mão
quis deixar no poema
figura de gente
vivente sem encanto
dos ímpios
o sangue derramado
algures...
que horror:
nasci em tempo de paz!

Na mesma manhã
– que dia teimoso –
serkando a chuva
a intenção era fazer
poemas
para não adiar a palavra
com ecos do pranto
transformados em canto
e gargalhadas alegres
de mantinhas para crianças
... que desilusão:
Nem uma palavra aponte
Era apenas mais um sonho
(SEMEDO, 2007, p. 31-32)

Um devir revolucionário aciona deslocamentos, atravessamentos de linhas e desvios e acontecimentos à procura de outros agenciamentos de vida que sejam revolucionários. Quiçá, nesse limiar, inscreva-se um devir revolucionário do eu poético de “135 decíbeis”, de Cristiane Sobral.

A sua consciência humana
abraça a hipocrisia sacana
que finge gostar dos meus cabelos crespos
enquanto sugere um produto para baixar o meu volume
liga o som vai

escute os acordes expressão da minha cultura
ouça no máximo
no topo
onde reinam os meus fios negros
hoje é 21 de novembro
minha consciência continua negra
[negra mais que ontem
negra]
Amanhã não será dia de branco.
Por uma humanidade mais humana.
(SOBRAL, 2016, p. 35)

Em meio a tantos dissabores, abandonos, racismo, dominação, misoginias e sexismo, desesperanças o devir revolucionário da escrita, talvez, permita sobreviver e resistir. O sujeito lírico, desse poema, como exercício de sua soberania e compromisso com a valorização e respeito de sua negritude, se apropria de algumas “verdades” para desmobilizá-las.

Como poéticas de resistência no (do) cotidiano, a literatura negro-feminina tem inventando e valorizado ações cotidianas como sinalização de posicionamentos políticos da existência. Tal poética de (re) existências e do cotidiano se apresenta como possibilidades inventivas de estar no mundo e também de fazer política para além de partidos e outras organizações sociais e políticas hegemônicas, como se apresenta nos versos do acróstico “Nelson Mandela”, de Isabel Ferreira, escritora de Angola.

[...]
Negaram o voo às andorinhas. Como opção, circundaram a acção.
Evocou a irmandade africana...
Ladeando espíritos encrespados
Sentiu no longínquo os passos da equidade.
Ouviam-se silêncios de espera...
No ideal a palpitar pombas negras, brancas a arrulhar,

a florir...

Mandaram calar as vozes! Sem vós as gargantas ficaram sem voz!

Aurora não via a hora da Primavera.

Negaram-vos o Sol e a sintonia surda dos sons sem tons...

Dentro do mundo, um mundo solipso

Ergueram-se ondas e águas agitadas

Labaredas contra os solstícios.

A profecia cumpria a vontade divina!

O perdão ergueu Madiba!

(FERREIRA, 2014, p.11)

Como ato de micropoder, o devir revolucionário de autoras negras com o tom desses versos é, por vezes, motivação e razão para as suas sintaxes literárias. A arte da escrita de autoras negras, desse modo, como prática do devir revolucionário, torna-se uma saída para não só *dizer de si* (nós), mas também para reinventar modos de (re) existir e forjar alternativas de (re) encontros e estar no mundo.

As singularidades, juntamente com o potencial criativo, que desfilam em suas poéticas e narrativas, associadas a uma multiplicidade de motes, temas, situações, inquietações e vivências, como mulheres negras, impulsionam uma escrita pulsante, movimentada por um agir micropolítico, mobilizando inovações e resistências que desembocam do eu-para-si para outros (as). Nesse sentido, versos e prosas aproximam-se de uma prática de um devir revolucionário que “[...] permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois. Todo devir é um bloco de coexistência”, como assegura Deleuze (1990, p. 63). Em “Não vou mais cuidar”, de Cristiane Sobral,

Não vou mais cuidar do senhor
Agora quero um tempo para mim
Paquerar minhas carnes no espelho
Arreganhar os olhos com rímel
Sair

Não vou mais cuidar do senhor
Eu tenho outras coisas pra fazer
Liberta do exercício de cuidar de outrem
Talvez conheçam meu verdadeiro valor
Não vou mais cuidar do senhor
Quero tomar um banho gostoso
Esfregar a consciência
Sem temer qualquer indecência
Não vou mais cuidar do senhor
Abaixo o discurso maniqueísta
A ilusão não pode sair mais cara que o sonho
Prepare-se meu senhor
Antes de sair
Quero gozar
Desfrutar a cama imensa
Serei muito mais do que você pensa
Este é um lema para manter
Terei tempo para ser e não ser
Não vou mais cuidar do senhor
A vida é curta para não desfrutar o amor.
(SOBRAL, 2016, p. 38).

Com esse *dever*, pode-se *dizer* aos pequenos e grandes grupos, territórios, tempos e às pessoas sobre mortes violentas, (des)encontros, sonhos, poesia, ancestralidades, desalentos, utopias e distopias, (des) amores, memórias, (des) crenças, histórias, (des) afetos, solidariedade, estupros, tal como denuncia o eu lírico de “Estupro”, de Lica Sebastião, poeta de Moçambique.

O homem estuprou o menino.
Ficou encarcerado por sete dias

No bairro protestaram,
Temeram por suas crias,

Do útero das mulheres nódulo.
(SEBASTIÃO, 2011, p. 54)

Desafiam estudiosos (as) e críticos (as) a forjar outras epistemes, chaves de leitura e interpretações que impliquem em saber de histórias, sagrado, (des) amores, solidão, ancestralidades, feminicídio, religiosidades, cosmovisões e culturas africanas e negro-brasileiras, epistemicídios, filosofia ubuntu, inter-muntu, ancestralidades, auto-amor, femininos e empoderamento, genocídio, dentre outros elementos, referentes às populações negras e aos modos e condições de vida. Assim a voz, supostamente, ausente, de “Quadrilha”, de Livia Natália, em diálogo intertextual com o poema “João amava Maria”, de Carlos Drummond de Andrade, expõe o triste fim de homens e mulheres negras, alvos do genocídio no Brasil.

Maria não amava João.
Apenas idolatrava seus pés escuros.
Quando João morreu,
assassinado pela PM,
Maria guardou todos os sapatos.
(NATÁLIA, 2015, p. 137)

Louise Queiroz, em “Notícia”, de modo semelhante, inventa uma voz que se apropria da palavra e dos versos para “noticiar” mais uma vítima da “máquina de morte”.

A notícia saiu na primeira página
do jornal de segunda-feira:
um corpo atirou-se no rio Lete
e agonizou até a morte.
(QUEIROZ, 2016, p. 105)

Vozes poéticas se apresentam comprometidas, em um tom acusatório, com jogos discursivos que se erguem mediante injustiças, genocídio de populações negras, desigualdades sociais e raciais e o feminicídio negro, como se apresenta nos poemas, de versos curtos, mas tão densos e incisivos em suas temáticas. Suas escrituras ativam provocações relevantes, quiçá, transgressoras e conflitantes,

além de promover releituras instigantes de construções literárias, inventando e apontando modos e devires de (re) existir.

É preciso (re) existir! Utopias e distopias, opressões e revoluções se canibalizam, em tessituras literárias negro-femininas, provocando desconfortos, micropolíticas, descolamentos e esgarçamentos que desestabilizem ou, ao menos, desloquem possíveis ancoradouros da literatura, aqui e lá, vislumbrem possibilidades existenciais, individuais e coletivas dentro e fora dos espaços poéticos e se criem outros territórios literários.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES (IN) CONCLUSIVAS

Existir e Resistir, nessas perspectivas poéticas, são, pois, epítomes que desenham a escritura de autoras negras, aqui apresentada, uma vez que, através da escrita, mobilizam devires e modos de resistência. São, comumente, alaridos líricos que, propositivamente, sinalizam possibilidades de empoderamento negro e forjam, pela imaginação, caminhos de conquista de direitos civis e socioculturais, valorização de repertórios culturais negros e, por conseguinte, de emancipação.

Escrever é, neste sentido, indubitavelmente, criar vozes que se reescrevem/nos e, concomitantemente, inscrevem-se/nos em novos lugares, discursos, imaginários, papéis sociais e vivências que demarcam práticas discursivas interseccionadas por lirismos, afirmações, desconstruções e múltiplos modos de existir. Além disso, se recolocam como senhoras que procuram e realizam seus desejos sexuais e reivindicam, como sujeitos de direitos, o gozo, o prazer e o amor. Elas reposicionam suas vozes e seus corpos como um permanente reinventar-se/nós.

São, parece, na perspectiva do devir revolucionário, que elas têm encenado o seu fazer literário insurgente e inventado travessias e pontes insubmissas para seguir em atravessamentos que se exibem em vicissitudes e idiossincrasias das existências. Assim mais um desafio se apresenta à crítica e aos estudiosxs de suas pro-

duções literárias: Compreender e problematizar mais as marcas do devir revolucionário em suas poéticas de resistência e do cotidiano.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; NEGRI, Toni. “O devir revolucionário e as criações políticas”. *Entrevista de Gilles Deleuze e Toni Negri*. Trad. João H. Costa Vargas. Novos Estudos CEBRAP. N. 28, outubro 1990. pp. 67-73.

FERREIRA, Isabel Vicente. “Nelson Mandela”. In: FERREIRA, Isabel Vicente. *O Leito do Silêncio*. Luanda: Edições/Kujiza Kuami, Ltda, 2014.

FONSECA, Jocélia. “Autoestima”. In: BARBOSA, CLÉA et al. *Importuno poético*. Salvador, 2006.

FONSECA, Jocélia. “Ser poeta”. In: BARBOSA, CLÉA et al. *Importuno poético*. Salvador, 2006.

NATALIA, Livia. “Quadrilha”. In: NATALIA, Livia. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ed. Ogum’s Toques, 2015.

QUEIROZ, Louise. “Notícia”. In: ALVES, David; NUNES, Davi; PSEUDOPOETA, Atmo; SOBRINHO, Cezar; SOBRINHO, Cristiane; David Alves, et ali. *Enegrescência – coletânea poética*. Salvador: Editora Ogum’s Toques Negros, 2016.

SEBASTIÃO, Lica. “Estupro”. In: SEBASTIÃO, Lica. *de terra, vento e fogo*. São Paulo: Kapulana editora, 2011.

SEMEDO, Odete Costa. “E fez um poema sem palavras”. In: SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SOBRAL, Cristiane. “Não vou mais cuidar”. In: ALVES, David; NUNES, Davi; PSEUDOPOETA, Atmo; SOBRINHO, Cezar; SOBRINHO, Cristiane; David Alves, et ali. *Enegrescência – coletânea poética*. Salvador: Editora Ogum’s Toques Negros, 2016.

_____, Cristiane. “135 docíveis”. In: ALVES, David; NUNES, Davi; PSEUDOPOETA, Atmo; SOBRINHO, Cezar; SOBRINHO, Cristiane; David Alves, et ali. *Enegrescência – coletânea poética*. Salvador: Editora Ogum’s Toques Negros, 2016.

SULTUANE, Sónia. "Africana". In: SULTUANE, Sónia. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

VIEIRA, Lia. "Auto-biografia". In: ADÚN, Marcus Guellwaar et al (Org.). *OGUM'S Toques Negros: coletânea poética*. Salvador: Editora Ogum's Toques, 2014.

**GT DA ANPOLL:
A MULHER NA LITERATURA**

