

Escritas de Resistência:
Intersecções Feministas da Literatura

VOLUME 2



Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Ana Maria Leal Cardoso
Organizadores



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 2



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.
360.; il.; (Coleção Escritas da Resistência, v. 2)

ISBN 978-65-80067-35-0

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.
-

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



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 construir 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 RESIS-

TÊNCIA 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’, de CONCEIÇÃO EVARISTO”, **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 ALEKSÍEVITCH: 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 Aleksievitch, 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** reforça 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 contemporânea 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, Greenshaw, 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 PRESENÇAS 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 “COR-

PO 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 Cinderela, 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 histórica 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, enfati-

zando 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 Moraes. 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** PRIMAVERAS MEDIEVAIS. SOBRE RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO NAS CANTIGAS DE TROVADORAS
Luciana Calado Deplagne
- 35** ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS E O PROJETO DE NAÇÃO ANTIRRACISTA
Adriana de Fátima Barbosa Araújo
- 47** CENTÉSIMO SEXAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DE ÚRSULA: ROMANCE DE MARIA FIRMINA DOS REIS - PRIMEIRA ROMANCISTA BRASILEIRA
Dilercy Aragão Adler
- 67** ALDENOURA DE SÁ PORTO: A HISTÓRIA DE UMA EXCLUSÃO
Marli Walker
- 82** HIRATSUKA RAICHÔ: O DISCURSO DE RESISTÊNCIA DA PRIMEIRA FEMINISTA DO JAPÃO DO SÉCULO XX
Mina Isotani
- 93** DO NACIONALISMO COLETIVO À HIBRIDEZ SUBJETIVA: UM ESTUDO DA POESIA MOÇAMBICANA
Vanessa Rimbau Pinheiro
- 109** DO FEMINISMO LITERÁRIO AO ATIVISMO POLÍTICO: A POESIA DE SÓNIA SULTUANE, DE CONCEIÇÃO LIMA E DE ODETE SEMEDO
Sávio Roberto Fonseca de Freitas
- 121** FERAS E BELAS: UM DIÁLOGO ENTRE A ESCRITA DE CLARICE, PAULINA E CHIMAMANDA
Eliane Gonçalves da Costa
- 133** A QUESTÃO DO FEMININO NA OBRA DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES
Cleuma de Carvalho Magalhães
- 149** O BOLOR DA LINGUAGEM: UM PERCURSO PELA POÉTICA DE ADÍLIA LOPES
Cássia Lopes
- 161** FLORBELA ESPANCA, UMA TROVADORA MODERNA
Isa Margarida Vitória Severino; Jonas Jefferson de Souza Leite
- 172** ESCRITA COM O CORPO: A POESIA DE CARLA DIACOV
Susana Souto Silva

- 185** LINHAS INCONFIDENTES: DIÁRIO E ESCRITA DE SI COMO RESISTÊNCIA EM MAURA LOPES CANÇADO
Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva
- 201** SOBRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: AS RELAÇÕES ENTRE MÃE E FILHO NO CONTO “O ROSTO”, DE MAURA LOPES CANÇADO
Karla Renata Mendes
- 216** CASSANDRA RIOS E O PIONEIRISMO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS TRAVESTIS NO ROMANCE BRASILEIRO
Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes
- 231** CORPO E EROTISMO COMO LUGARES DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA ECOFEMINISTA DE FANTASIA E AVESSO, DE ARRIETE VILELA
Elaine Cristina Rapôso dos Santos
- 246** O PRAZER PELA DOR, A DOR PELO PRAZER: PERCURSOS SUBVERSIVOS DE A PIANISTA
Érica Schlude Wels
- 260** TRÊS RECRIAÇÕES DE CINDERELA: O REVISIONISMO FEMINISTA DE ANGELA CARTER
Cleide Antonia Rapucci
- 274** LIBERDADE E VOZ NA (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA EM FREE ENTERPRISE, DE MICHELLE CLIFF
Juliana Pimenta Attie
- 287** A POÉTICA DE (RE)EXISTÊNCIA DE ANNA AKHMÁTOVA
Mônica de Menezes Santos
- 298** SOBRE O CONTROLE (E A INDEPENDÊNCIA) DO CORPO FEMININO NA OBRA DRAMATÚRGICA DE ROSVITA DE GANDERSHEIM
Luciana da Costa Dias
- 310** GWERFUL MECHAIN: UMA VOZ FEMININA ENTRE OS BARDOS
Karine Rocha
- 321** QUE FALA É A MINHA? AS MULHERES DE TIJUCUPAPO, DE MARILENE FELINTO
Pedro Henrique Trindade Kalil Auad
- 333** NARRATIVAS FEMININAS MARGINAIS E POÉTICA DE EXÍLIO NA LITERATURA CLARICIANA
Marta Francisco de Oliveira
- 346** Rompendo o silêncio: Lady Florence Dixie e suas vozes
Natália Fontes de Oliveira



PRIMAVERAS MEDIEVAIS. SOBRE RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO NAS CANTIGAS DE TROVADORAS

Luciana Calado Deplagne¹

[...]Elas tecem
Juntas, há anos
Elas tecem
Sabedoria, experiência e ousadia
Elas tecem
Uma colcha de retalhos que vem de longa data! [...]
Elaine Marcelina

Para além da renovação da natureza, a metáfora primaveril referida neste texto sugere a conotação política de um novo tempo que emerge a partir de uma determinada tomada de consciência. O termo “primavera” fora assim empregado para designar rebeliões e processos contestatórios de buscas utópicas, como atesta a denominação dos movimentos sociais de 1848, em vários países da Europa, intitulados de “Primaveras dos povos”, ou da “Primavera de Praga”, em 1968. Também nos anos 60, a publicação do livro “Primavera silenciosa”, de Rachel Carson, cuja discussão sobre os

1 Professora Associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB. Doutorado em Teoria da Literatura pela UFPE, com estágio doutoral na Université Blaise-Pascal, em Clermont-Ferrand, na França. Pesquisadora do GT Mulher e Liteatura da ANPOLL e coordenadora do Grupo Christine de Pizan(CNPq).

efeitos nocivos dos agrotóxicos sobre o meio ambiente repercutiu na década seguinte nas reivindicações em defesa de uma agricultura alternativa. Na segunda década do século XXI, ressaltam-se as revoltas populares em dezenas de países do norte da África e no Oriente Médio, designadas “Primaveras árabes”, e, mais recentemente, as “Primaveras feministas” na América Latina. Inicialmente na Argentina, em 2015, no Brasil, México, Peru, se estendendo posteriormente para outros continentes, grupos de mulheres vêm tomando as ruas em luta por uma política social de igualdade de gêneros, e em protesto às diversas formas de violência e à cultura machista de secular opressão patriarcal.

Em um documentário produzido por Antonia Pellegrino e Isabel Nascimento Silva, lançado em 2017, sobre as Primaveras das mulheres no Brasil, é possível acompanhar o crescimento do feminismo no país a partir de 2016, ano que impulsionou os movimentos de mulheres e LGBTs nas ruas contra a cultura do estupro e os retrocessos nos direitos conquistados. Uma das vozes que aparece no documentário é a da vereadora Marielle Franco, assassinada no Rio há mais de um ano por crime político ainda não elucidado. Símbolo de resistência e de empoderamento feminino, a voz de Marielle faz ecoar outras vozes de mulheres que ao longo da História ousaram desafiar estruturas perversas de opressão e violência a elas impostas pelo domínio androcêntrico em várias esferas sociais, ligando as relações de gênero a questões raciais, de classe, de crença, de sexualidade. Exemplos de vozes transgressoras de mulheres são abundantes na História e se alternam com períodos sombrios de maior intensidade repressora.

Lembremos aqui a virulenta repressão à atuação das mulheres no final do século XVIII e início do XIX, com a extinção de clubes políticos e proibição de reunir-se em assembleias, após a marcante participação das mulheres durante as lutas da Revolução Francesa. Retrocedendo ainda mais cronologicamente, após uma relativa ascensão das mulheres à vida pública, na Europa central, até o século XII, lembremos na entrada dos tempos modernos da acentuada

perseguição às mulheres detentoras de algum poder, sob a acusação de bruxaria, como foi o caso de parteiras, sábias, místicas etc.

Constata-se, em efeito, que essas ações de repressão que sucedem períodos de maior empoderamento feminino fazem emergir estratégias de resistência e mobilizações reivindicatórias por parte das mulheres. Nessa perspectiva, é possível relacionar o fenômeno “Primaveras das mulheres” no contexto atual, com fenômenos de expressivo potencial subversivo protagonizados por mulheres de contextos históricos anteriores.

Neste artigo, sob o prisma do pensamento colonial intento lançar a proposta do termo “Primaveras medievais” para refletir sobre o fenômeno utópico e reivindicatório que caracteriza a resistência das mulheres no final da Idade Média face à intensificação da misoginia, do controle dos corpos, da perda da atuação profissional e da conseqüente autonomia econômica. O texto divide-se em dois momentos. Primeiramente, trarei alguns pressupostos do feminismo decolonial que nos ajudarão a pensar a metáfora “Primaveras” relacionadas à produção de mulheres da Idade Média. No segundo momento, trarei alguns trechos da produção de autoria feminina nesse período para apontar as marcas de gênero de uma escritura reivindicatória e inovadora no que diz respeito à resistência aos grandes pilares da opressão feminina: o controle de seus corpos, a reclusão ao domínio privado.(Muraro, 2014).

POR UM PENSAMENTO DECOLONIAL DA LITERATURA MEDIEVAL DE AUTORIA FEMININA

A fim de adentrar nesse território de zonas ainda pouco exploradas pela historiografia tradicional e pela crítica feminista hegemônica, se faz necessário se desfazer de certos estereótipos criados pela visão moderna/colonial na Europa renascentista e reforçada no Iluminismo. A ideia de atraso, de bárbarie, de trevas para se referir ao período histórico precedente à Era denominada Moderna dominou a perspectiva eurocêntrica de produção de conhecimento

em um âmbito global. A esse propósito, Quijano assinala o surgimento de um “novo dualismo” a afetar sem medida as relações de dominação no âmbito racial e de gênero: “Sem considerar a experiência inteira do colonialismo e da colonialidade, essa marca intelectual seria dificilmente explicável, bem como a duradoura hegemonia mundial do eurocentrismo.” (Quijano, 2005, p.129).

A perspectiva dualista/evolucionista de um contínuo progresso é também formadora do feminismo hegemônico que construiu uma narrativa linear, a partir de ondas que evidenciam a atuação e lutas centradas na experiência das mulheres brancas ocidentais. De acordo com Françoise Vergès (2019, p.21), as “novas ondas”, “novas gerações” identificadas na história do feminismo ocidental “contribuem para apagar o longo trabalho subterrâneo que permite a tradições esquecidas de renascer e ocultam o fato mesmo de que essas correntes foram enterradas”². Os feminismos decoloniais, ao contrário, “se apoiam sobre a longa história das lutas de suas antepassadas, mulheres autóctones durante a colonização, mulheres escravizadas, mulheres negras, mulheres nas lutas de liberação nacional e do internacionalismo subalterno feminista nos anos 1950-1970, e mulheres não brancas que lutam cotidianamente hoje.”³ (Vergès, 2019, p.21)

A decolonialidade do saber, proposta pelos teóricos e teóricas latino-americano/as implica, pois, na libertação epistêmica da visão reducionista e unilateral do pensamento eurocêntrico, inclusive em relação ao próprio feminismo. Nessa perspectiva, a desobediência epistêmica e a busca por identidades culturais e saberes que foram

2 Tradução do original : « Ces deux formules – vagues et génération- contribuent à effacer le long travail souterrain qui permet à des traditions oubliées de renaître et occultent le fait même que ces courants aient été ensevelis. »

3 Tradução nossa do original « Les féminismes de politique décoloniale rejettent ce formules qui segmentent car ils s'appuient sur la longue histoire des luttes de leurs aînées, femmes autochtones pendant la colonisation, femmes réduites en esclavage, femmes noires, femmes dans les luttes de libération nationale et de l'internationalisme subalterne féministe dans les années 1950- 1970, et femmes racisées qui luttent quotidiennement aujourd'hui. »

silenciados ou inferiorizados pela narrativa da modernidade/colonialidade são critérios essenciais para se pensar decolonialmente.

Em se tratado das acentuadas marcas de denúncia e resistência expressas na fecunda produção de mulheres inserida nesse período do medievo, o qual denomino aqui de “Primaveras medievais”, merecem particular atenção dois pressupostos que se inscrevem em um projeto decolonial de construção de saberes compartilhado na presente reflexão. O primeiro pressuposto, elaborado pela estudiosa Ria Lemaire, é a existência na tradição indo-europeia de dois mundos distintos de transmissão de saberes e criação poética: “um mundo lírico-narrativo das mulheres e o mundo épico dos homens, ao mesmo tempo complementares e antagônicos”. A permanência desses dois mundos se viabilizava com a preservação de um patrimônio e de um matrimônio para os legados culturais masculinos e femininos, respectivamente. O termo matrimônio, originalmente, “conjunto dos bens materiais e culturais pertencentes à linhagem feminina” a partir do século XVI passa a significar apenas o sentido atual de casamento surgido posteriormente. Progressivamente ao lado da repressão contra as mulheres, observa-se assim, “a perseguição e mutilação desse matrimônio, com o objetivo de perpetuar a visão do patrimônio cultural como superior, único e exclusivamente masculino” (LEMAIRE, 2018, p. 26).

O mesmo marco histórico é identificado no pressuposto seguinte levantado por Rita Segato (2012). À luz do feminismo decolonial, a pesquisadora propõe ler a “interface entre o mundo pré-intrusão e a modernidade colonial a partir das transformações do sistema de gênero”. Para a antropóloga feminista, podemos falar de uma organização patriarcal nas sociedades pré-intrusão colonial, embora de “baixa-intensidade”. Com a colonial/modernidade houve “o agravamento e a intensificação das hierarquias que formavam parte da ordem comunitária pré-intrusão.” Na formulação de Segato,

O gênero, assim regulado, constitui no mundo-aldeia uma dualidade hierárquica, na qual ambos os termos que a com-

põem, apesar de sua desigualdade, têm plenitude ontológica e política. No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna “universal”, quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual (2012, p.123).

Embora as reflexões das pesquisadoras referidas sejam voltadas para outros contextos, no caso de Segato, os indígenas e no de Vergès, os povos da África, Magrhebe e de ex-colônias francesas, é possível referi-las para outras minorias silenciadas pela historiografia tradicional, nas suas distintas geografias identitárias, sejam elas de raça, classe, etnia, sexualidade, crença, geração, períodos históricos.

Dessa forma, proponho agora focar nos textos de mulheres medievais, as *trobairitz* no sul da França, uma trovadora italiana e poetisas al-andaluzas, tendo como foco principal as marcas transgressoras da lírica trovadoresca registradas em sua poética.

CORPO, DESEJO E REIVINDICAÇÕES NA LÍRICA PRIMAVERIL DAS TROVADORAS

Em um instigante ensaio para a introdução do livro *O martelo das feiticeiras*, a feminista Rose Marie Muraro faz uma imersão no início de nossa civilização, a partir de uma perspectiva de gênero, buscando compreender fases distintas de maior ou menor exercício de poder das mulheres ao longo da história. Segundo a pesquisadora (2014, p.178),

Enquanto as sociedades eram de coleta, as mulheres mantinham uma espécie de poder, mas diferente das culturas patriarcais. Essas culturas primitivas tinham de ser cooperativas, para poder sobreviver em condições hostis, e portanto não havia coerção ou

centralização, mas rodízio de lideranças, e as relações entre homens e mulheres eram mais fluidas do que viriam a ser nas futuras sociedades patriarcais.

Com o início da caça aos grandes animais, a supremacia masculina se instaura aos poucos e com ela a competição, as guerras, as assimetrias de poder entre os papéis masculinos e femininos. No entanto, na Idade Média, em particular na Alta Idade Média, as mulheres tiveram um lugar importante no seio da sociedade e desenvolveram atividades importantes em vários domínios, seja econômico, artístico, social, educacional. Muraro (2014, p. 184) destaca, por exemplo, a prática medicinal:

Desde a mais remota antiguidade, as mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham saber próprio, que lhes era transmitido de geração em geração. Em muitas tribos primitivas eram elas as xamãs. Na Idade Média, seu saber se intensificava e aprofunda.[...] Elas (as curadoras) eram as cultivadoras ancestrais das ervas que devolviam a saúde, e eram também as melhores anatomistas do seu tempo. Eram as parteiras que viajavam de casa em casa, de aldeia em aldeia, e as médicas populares para todas as doenças.

É na Baixa Idade Média que se intensificou o cerco misógino contra a projeção sócio-política que muitas mulheres alcançaram na Idade Média, desempenhando papéis relevantes em seu tempo, como podemos citar o exemplo da médica e mestra Trotula (do século XI), autora do reputado tratado médico *De passionibus mulierum*, que durante séculos foi traduzido e copiado em toda a Europa, das abadessas, Hildegarde de Bingen e Heloise, da monja Rosvita de Gandensrheim, da patrocinadora dos trovadores, Alienor d'Aquitânia, das várias beguinas e escritoras que deixaram obras inovadoras e relevantes em seus contextos de criação.

O cerceamento dos espaços de liberdade das mulheres vai ocasionar reações diversas por parte delas, que se manifestam ora no agenciamento político, como atesta a participação ativa das operá-

rias têxteis e empregadas sazonais nas revoltas urbanas do fim da Idade Média (Dabat, 2002, p.31), ora na procura de outros modelos de experiências espirituais, como é o caso da Terceira Ordem das beguinas e a busca de união direta com o divino. A resistência expressa-se igualmente por meio de uma poética desafiadora da ordem estabelecida, a arte poética das trovadoras. Constituída de monólogos amorosos (*cansós, sirventès, coblas*) e de diálogos poéticos (*tensons*), a poesia das *trobairitz* representa uma autoconsciência poética que se constrói como uma resposta à literatura dos trovadores, regida pelas regras do amor cortês, com ênfase na mesura e comedimento.

Observa-se, pois, que o código sócio-poético trovadoresco foi utilizado pelas mulheres trovadoras em grande medida de maneira invertida no que concerne a posição do eu-lírico, na medida em que é a voz feminina que assume o papel ativo do *prejador*, cabendo a ela rogar o amor do seu pretendente (*cavalier* ou *amic*), como expressam os versos da poetisa Castelosa: “[...]Que pòis dòmna s’avé / D’amar, prejar deu be / Cavalièr, s’em lui vê / Proez’è vassalatge.” (“Pois, quando uma dama decide amar, é ela quem deve pedir o amor do cavaleiro, se ela vê nele proeza e qualidades cavalerescas”). Ao assumir a posição de sujeito lírico nessa arte de trovar, os poemas de *trobairitz* negam a norma patriarcal que regia predominantemente os papéis sociais destinados a cada gênero. A análise do conjunto dos poemas de *trobairitz* nos permite observar ainda a presença de um expressivo jogo erótico, revelado através de uma linguagem direta e ousada, de forte apelo erótico. São ilustrativos dessa poética ousada os versos da estrofe transcrita abaixo, pertencentes a uma cantiga de amor escrita pela Condessa de Dia, a única *trobairitz* da quem foi preservada a partitura de acompanhamento musical de uma de suas cantigas:

Belo amigo, charmoso e cortês,
quando ter-vos-ei em meu poder
E que me deitarei ao vosso lado,

E que possa dar-vos beijo de amor?
 Saiba que muito prazer teria
 De vos ter no lugar do meu marido[...]⁴

Na introdução da antologia das cantigas das trobairitz provençais intitulada *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Pierre Bec (1995:p.40) faz menção a essa distorção do código de amor cortês trovadoresco:

Enquanto para o trovador, o desejo eternamente insaciado (ao menos em princípio), se junta às tensões sociais que o dinamizam, fixando-se à imagem idealizada de uma mulher ativa e inacessível, para a grande dama poetisa, a sensualidade continua mantendo um valor bem preciso de prova de amor. Vê-se, por outro lado, que a discricção (celar), valor fundamental nos trovadores, não parece existir na poesia das trobairitz que, ao contrário, falam de seu amor com ostentação⁵

A ousadia poética das *trobairitz* pode ser facilmente remetida a duas tradições de cantigas de mulheres: às cantigas de amigo galaico portuguesa e aos versos das poetisas al-andaluzas. De acordo com a tese da medievalista Ria Lemaire, as cantigas de amigo são originalmente oriundas de uma tradição oral de criação comunitária de mulheres, “cujo emissor exprimia sua perspectiva, feminina, ativa e plena de desejo amoroso.” (2017, p.8), e através da qual cantavam em atividades laborais ou em momentos festivos, acompanhadas de uma performance corporal de dança. A pesquisadora

4 Tradução nossa do original : “Bela amics, avinenz e bos, / Quora’us tenrai em mon poder, /Et que jagués ab vos um ser, / Et que’us dès um bais amores? /Sapchatz, gran talan n’auria / Que’us tengués em luòc del marit [...]”, (DEPLAGNE, L. COSTA, C.2018, P.321)

5 Alors que pour l’homme-troubadour, le désir éternellement inassouvi (du moins en principe), joint aux tensions sociales qui le dynamisent, se fixe sur l’image idéalisée d’une dame hautaine et inaccessible, pour la grande dame poétesse, la sensualité continue de maintenir une valeur bien précise de preuve d’amour. On voit d’autre part que la discrétion (le celar), valeur fondamentale chez les troubadours, ne semble pas exister chez les trobairitz qui, au contraire, parlent de leur amour avec ostentation.

destaca que durante o processo de transcrição dessas cantigas nos cancioneiros do final da Idade Média, “elas foram atribuídas aos trovadores da época. Essas atribuições tardias foram utilizadas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, como provas de autoria individual e masculina, no sentido moderno da palavra.” (2017, p.8).

A expressão do desejo é também marca da poética al-andalusa que floresceu ainda na Alta Idade Média, no século VIII, como atesta a pesquisa de Teresa Garulo publicada em 1986. Seu trabalho reúne cerca de quarenta poetisas árabe-espanholas, com pequenos apontamentos sobre vida e obra de cada uma.

Vejamos a seguir o fragmento de um poema de Hafsa Bint A-Ra-kuniyya, uma das mais famosas poetisas de Granada do século XII:

Voy a verte o vienes a mi casa?
Mi corazón siempre se inclina a tus deseos.
Te encontrarás a salvo de la sed
Y del ardor del sol
Quando me des la bienvenida :
Mis labios son aguada dulce fresca,
Y dan las ramas de mis trenzas densa sombra.

A leitura nos permite identificar a presença de elementos sensuais na representação dos desejos do eu-lírico e de uma liberdade que nos interpela a refletir acerca da ousadia e do papel das mulheres na sociedade al-andalusa. A mesma audácia aparece nos versos da poetisa Wallâda Bint Al-Mustakfi, do século XI, transcritos a seguir que, segundo Garulo, encontravam-se gravados nos dois lados dos ombros da poetisa:

*“Estoy hecha, por Dios, para la gloria,
y camino, orgullosa, por mi propio camino”.
Doy poder a mi amante sobre mi mejilla
y mis besos ofrezco a quien lo desea*

Mesmo que não se possa generalizar o grau de liberdade e independência de Wallâda a todas as mulheres al-andalusas, é inegável a ousadia de seus versos. A pesquisadora Garulo (1986, p.142) sugere: “su desprecio por las convencencias dio lugar a numerosas habladurías acerca de su conducta”.

Ainda sobre desejo e representação do corpo, trago um trecho de uma cantiga de subgênero *tenson*, cuja particularidade é o debate cantado entre dois poetas ou poetisas, cada qual defendendo uma opinião distinta em relação a um determinado tema, como acontece no gênero desafio cultivado entre os cantadores e cantadoras nordestinas. Nesta *tenson*, a *trobairitz* Na Carenza é interpelada a responder a dúvida de duas irmãs Alaisina Iselda acerca da vantagem de se casar e ter filhos. Reproduzo alguns versos desse debate poético:

Aconselhai-me com vossa consciência,
De acordo com vossa sabedoria
Casar-me ou ficar virgem deveria?
Ter filhos não deve ser prazeroso,
Mas, parece triste não ter esposo.

-Dona Carenza, ter marido queria,
Mas, ter filho é penitência sandia,
Pois deixa o seio tão flácido e feioso
E o ventre enrugado e doloroso.⁶

O cenário primaveril é um topos recorrente nas cantigas da lírica trovadoresca e tornou-se, inclusive, uma modalidade específica desta poética, intitulada “*reverdîe*”. Esse subgênero caracteriza-se

6 Tradução nossa do original: *Consilhatz mi segon costr'escienz:/ Penrai marit a vòstra conçoissença./O 'starai mi pulcela? E si m'agença,/Que far filhons non cuit que sai bos/ E sens marit mi par tròp angoissós.*

- Na Carenza, penre marit m'agença,/ Mas far infanz cuit qu'es gran penitença,/ Que lãs tetinas pendon aval jos/ E lo ventrilh es rüat e 'nojós. (Deplagne, Brochado, 2018, p. 334)

pelo festejo do verdejar da estação primaveril e do possível despertar dos amores. Menos recorrente nas cantigas das *trobairitz* em relação a dois trovadores. Pois, como já referido, as cantigas de *trobairitz* inicia-se frequentemente de forma direta com a expressão de seus desejos, sem que a contemplação da natureza obtenha muito espaço. Quando o cenário aparece, ele ultrapassa a função decorativa, e atua como elemento de fusão com o eu-lírico, participando do seu estado de espírito através da expressão de tristeza, revolta, indignação, denúncia, como vemos nos dois poemas a seguir transcritos. O primeiro é da trovadora italiana, de pseudônimo Compiuta Donzella, soneto *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora* [Na estação em que o mundo folha e flora], escrito no séc. XIII, traduzido para o português por Karine Simoni (Deplagne, L. Brochado, C, 2018, p.319).

De acordo com a tradutora, de Compiuta chegaram até nossos dias três sonetos: além do já citado *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora* [Na estação em que o mundo folha e flora], a poetisa escreveu também *Lasciar vorria lo mondo e Dio servire*; [Deixar queria o mundo e Deus servir] e *Ornato di gran pregio e di valenza* [Ornado de grande valor e grandeza], ambos compilados no Cancioneiro Vaticano de código 3793. Vejamos na íntegra a tradução do soneto:

Na estação em que o mundo fronda e flora
 cresce o prazer dos cortesês amantes:
 seguem juntos pelos jardins afora
 até os passarinhos solfejarem diletantes;

a franca gente se enamora,
 e para servir cada um se coloca adiante,
 e cada donzela em alegria mora;
 e em mim abundam tristeza e choro angustiante.

em casa meu pai me colocou no erro,
 e me mantém contínua em grande aflição:
 doar-me quer à força a um senhor,

e eu disso não tenho desejo nem afeição,
 e grande tormento vivo todas as horas;
 por isso não me alegra nem flor nem fronda.⁷

Pela temática, o poema relaciona-se com a modalidade de cantigas de mulheres intitulada “mal-maritada” (chanson de malmaritée). Como traço definidor desse subgênero, o eu-lírico feminino denuncia a prática do casamento arranjado, a tirania do pai, a violência física praticada pelo marido. A denúncia vem seguida de suas aspirações amorosas ou lamentos em tom de desabafo. Como assinala Simoni (Deplagne, Brochado, 2018, p.206), “Os sentimentos retratados encontram-se complementemente dissonantes com a leveza da estação primaveril: *errore* [sofrimento], *forte doglia* [grande for], *a mia forza* [à força], *non ho disio né doglia* [não tenho desejo nem vontade], *gran tormento* [grande tormento], *non mi ralegra* [não me alegra]”.

O último exemplo que reúno aqui é uma cantiga de malmariada anônima, traduzida por Gilberto Lucena. Observa-se a rebeldia da esposa em relação ao marido ciumento (jaloux) e violento, que ao se queixar da sua situação, busca um amante, e “em tom de ameaça, se esforça para satisfazer sua paixão por esse outro homem a quem se atribuem virtuosas qualidades de beleza, talento musical e renome devido a suas virtudes” (DEPLAGNE, 2009, p.153).

7 Original: A la stagion che 'l mondo foglia e fiora/ acresce gioia a tut[t]i fin' amanti:/ vanno /insieme a li giardini alora/che gli auscelletti fanno dolci canti; la franca gente tutta s'innamora,/ e di servir ciascun trag[g]es' inanti,/ed ogni damigella in gioia dimorra;/e me, n'abondan mar[r]imenti e pianti. Ca lo mio padre m'ha messa 'n er[r]ore,/e tenemi sovente in forte doglia:/donar mi vole a mia forza signore,/ed io di ciò non ho disio né voglia,/e 'n gran tormento vivo a tutte l'ore;/però non mi ralegra fior né foglia.

Quando longe o ciumento,
Vem pra mim, belo amigo.

O bailado tem me alegrado
Quando longe o ciumento...
Tornando o desprazer agrado
Quando longe o ciumento...
Pelo doce canto cantado
À noite e de manhã, por nós ouvido.

Se acaso, amigo, vos terei
Quando longe o ciumento
No meu quarto, que enfeitei
Quando longe o ciumento
Com prazer o beijarei
Pois bem de vós tenho ouvido.

Se o ciumento me ameaça
Quando longe o ciumento
Utilizando pau ou maça
Quando longe o ciumento
E se bater assim o faça
“Não mudará meu coração”, afirmo.⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dos poemas e fragmentos aqui reunidos possibilita construir algumas hipóteses acerca da confluência temáticas que constituem o mosaico da lírica trovadoresca produzido dentro de uma tradição de mulheres compositoras, músicas, e rebeldes. A

⁸ Original: Quan lo gilòs èr fora, /Bels amí, venetz vos a mi. /Balada cointa e gaia/Quand lo gilòs.../Fatz, cui pes ne cui plaia/ Quand lo gilòs.../Pel dola cant que m'apaia/Que'us audí seir e de matin/Quan lo gilòs èr fora, /Bels amí, venetz vos a mi. /Amics, s'eu vos tenia/Quan lo gilòs.../Dins ma chambra garnia/ Quan lo gilòs... /De jòi vos baisaria /Car n'audí ben dir l'autre di. / Se'l gilòs mi menaça /Quan lo gilòs... /De baston, ni de maça /Quan lo gilòs... /Del batre si se'l faça /Que'us afí mon cor no's cambi.

primeira hipótese diz respeito a um possível fio que transpassa as experiências poéticas das distintas tradições de compositoras medievais. Dos versos das poetisas al-andaluzas, passando pelas anônimas *chansons de femme*, as cantigas autorais das trobairitz, ao precursor soneto florentino, emergem insubmissas vozes de mulheres ativas, transgressoras, que fazem de suas criações poéticas um instrumento de denúncia dos abusos praticados contra a liberdade e os corpos femininos na entrada da modernidade.

A segunda hipótese corresponde à necessidade de se incluir obras de autoria feminina para ler a Idade Média a partir de outra perspectiva que se distancia das fontes canônicas, utilizadas até então pela retórica da colonial/modernidade responsável pela imagem de uma mulher medieval submissa, iletrada e silenciosa.

A terceira hipótese surge da preocupante constatação de Rita Segato (Segato, 2012, p.109): “A rapinagem sobre o feminino se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de tráfico e comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até ao seu limite.” As vozes de protestos que se insurgiram a cada Primavera de mulheres fazem ressoar circularmente as ancestrais denúncias do poder opressor do patriarcado ao longo dos séculos. A proposta de decolonizar os textos de Beatriz, Na Carencia, Anasilda Iselda, Hafsa, Wallada, Compiuta Donzella e de outros silenciados pela historiografia tradicional é um meio de não romper os fios milenares que unem experiências de resistência de mulheres de diferentes geografias identitárias (FRIEDMAN, 2017).

REFERÊNCIAS

FRIEDMAN, Susan. “Além” do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (Orgs.). *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p.519-574.

DABAT, Christine. “Mas, onde estão as neves de outrora?” Notas bibliográficas sobre a condição das mulheres no tempo das catedrais. *Cadernos de História*. UFPB. v. 1, n. 1 (2002), p. 21-57.

DEPLAGNE, L. LUCENA, G. Tradução e comentário de uma canção medieval de mal casada. *Graphos*. João Pessoa, Vol 11, N. 2, Dez./2009.p. 149-161.

DEPLAGNE, L. BROCHADO, C. Vozes de mulheres da Idade Média. João Pessoa: Editora da UFPB, 2018.

GARULO, Teresa. *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Madrid: Poesia Hiperon, 1986.

GOMES, Camilla. C. M. Gomes – *Gênero como categoria de análise decolonial*. Civitas, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan.-abr. 2018.

MURARO, Rose Marie. “Breve introdução histórica [ao livro O martelo das feiticeiras]”. In: *EmAberto*, Brasília, v. 27, n. 91, p. 177-187, jul./dez. 2014, p.177-187.

LEMAIRE, Ria. Do cancionero das donas às cantigas d’ amigo dos trovadores galego-portugueses. *fragmentum*, n. 49, Jan./Jun. 2017, p.213-227.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. *Educar em Revista*. Curitiba, Brasil, v. 34, n. 70, p. 17-33, jul./ago. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 05 jul. 2019.

SEGATO, Rita Laura. « Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », *e-cadernos CES* [Online], 18 | 2012. Disponível em U: <http://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em 30 abr. 2019.

VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris: La fabrique éditions, 2019.



ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS E O PROJETO DE NAÇÃO ANTIRRACISTA

Adriana de Fátima Barbosa Araújo¹

Alguém pode ponderar que essa desigualdade entre narrador e personagem existia no romance romântico dessa maneira, porque antes existia assim na realidade da sociedade brasileira, o que é inegável. O prólogo de *Úrsula* mostra que a escritora Maria Firmina dos Reis sabia muito bem de qual e para qual sociedade estava falando. Por meio do recurso da falsa modéstia, que entra em seu discurso como um elemento retórico de surpreendente realismo, a autora admite logo nas primeiras palavras de seu prólogo que a obra foi escrita por uma mulher com desvantagens de educação e berço:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais,

1 Profa. Dra. da Universidade de Brasília.

e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2018, p.12)

Observamos como a autora, “mulher brasileira”, denomina sua obra como “mesquinha e humilde” a ser recebida ou pela frieza da indiferença ou pelo deboche e chacota dos superiores “que aconselham, que discutem e que corrigem”. A autora admite sua desvantagem de educação – nem deseja se comparar a esses ilustres senhores – pelo contrário informa que tem pouca bagagem intelectual pois conhece apenas a “língua de seus pais”.

Podemos identificar aí a primeira subversão da desigualdade – é essa mulher de quem nada se esperava, primeiro por ser mulher e segundo por não ter a educação necessária, que se infiltrou na língua da dominação e foi capaz de subverter a lógica hegemônica colonial e racista para estabelecer mediações e ensinar sobre a humanidade na resistente e revolucionária “língua de seus pais”. No capítulo 11 de Ensinando a transgredir, intitulado “A língua: ensinando novos mundos/novas palavras” bell hooks lembra da leitura do poema de Adrienne Rich, *The burning of paper instead of children* [Queimar papel em vez de crianças] no qual está o seguinte verso a partir do qual ela elabora sua argumentação sobre o vínculo entre as línguas e a dominação, “Essa é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você”. A contundente leitura da autora americana parte de sua própria Vicência e modo de ver e pensar o mundo, nesse sentido, a leitura desse poema causou um impacto que segundo ela, “Esse poema, falando contra a dominação, o racismo e a opressão de classe, procura ilustrar de modo claro que pôr fim à perseguição política e à tortura de seres vivos é uma questão mais vital que a censura, que queimar livros” (hooks, 2017, p. 224).

O mundo da igualdade, do valor humano, tal como vemos presente no romance de Maria Firmina se comunica muito bem com os argumentos colocados por hooks nessa argumentação. Especialmente quando ela afirma que pela tomada da língua do opressor poderia ser realizado o resgate do trauma da escravização:

Imagino-os [os africanos] ouvindo o inglês falado como a língua do opressor, mas também os imagino percebendo que essa língua teria que ser adquirida, tomada, reclamada como espaço de resistência. Imagino que foi feliz o momento em que perceberam que a língua do opressor, confiscada e falada pela língua dos colonizados, poderia ser um espaço de formação de laços. Nesse reconhecimento residia a compreensão de que a intimidade poderia ser recuperada, de que poderia ser formada uma cultura de resistência que possibilitaria o resgate do trauma da escravização. (hooks, 2018, p. 226)

A capacidade de reinvenção da língua do opressor para que ela fale além ou aquém da dominação é a potência de que hooks fala. Mesmo os erros cometidos, ela diz, “no uso incorreto das palavras, na colocação incorreta das palavras, havia um espírito de rebelião que tomava posse da língua como local de resistência” (hooks, 2018, p. 217). E daí ela reconhece que:

...o poder dessa fala não é simplesmente o de possibilitar a resistência à supremacia branca, mas também o de forjar um espaço para a produção cultural alternativa e para epistemologias alternativas – diferentes maneiras de pensar e saber que foram cruciais para a criação de uma visão de mundo contra-hegemônica. (hooks, 2018, p. 228)

Em *Úrsula*, temos a questão da correção ou não dos erros ortográficos da edição *fac-similar* da primeira publicação. A edição de que me valho – a versão e-book da Série Prazer de Ler, publicada pelas Edições Câmara optou por fazer a correção ortográfica, mas a edição publicada em conjunto pela Editora Mulheres e a Editora PUCMinas optou por atualizar a ortografia, a partir do cotejo com a edição *fac-similar*, mantendo-se em notas de rodapé a grafia original, facultando assim ao/a leitor/a o conhecimento das alterações realizadas no original. Para hooks, “é absolutamente essencial que o poder revolucionário do vernáculo negro não seja perdido na

cultura contemporânea” (hooks, 2018, p. 228). Importante nesse trabalho com a língua saber reconhecer o erro de ortografia de um aparente erro que renova e refaz a língua em um sentido que não pode mais ser reconhecido dentro do seu dizer tradicional, mas de um lugar que provoca o repensar sobre a língua.

Antes, porém, devo dar a conhecer o percurso que me levou a este estudo. Começar dizendo que a proposta da pesquisa que apresento aqui surge de um trabalho anterior gerado da minha prática docente com a disciplina Literatura Brasileira Modernismo, aprofundado no âmbito do meu grupo de pesquisa Literatura Feminismos e Revolução em que orientei alguns tantos trabalhos de iniciação científica, de conclusão de curso e de mestrado. Individualmente, fiz um estudo sobre *Parque Industrial*, de Patricia Galvão, e *Em surdina*, de Lucia Miguel Pereira, ambos publicados no ano de 1933.

Meu ponto de chegada à época recaiu no levantamento de como a classe social é uma determinação fundamental para a constituição do mundo interior das personagens – o que recusam, com o que sonham, o que prezam e desprezam. A densidade e potência do discurso que elabora seu mundo interior, a atmosfera de paz e tranquilidade ou medo e pressa em que a narrativa se desenvolve – todos esses aspectos estão profundamente correlacionados com as determinações ligadas à classe social.

Ou seja, as formas da consciência são consequentes com processo social, político e espiritual da vida social das personagens e ao mesmo tempo a forma literária materializa de modo particular as experiências que as autoras tem e como se posicionam na sociedade em que vivem. Não confundimos aqui autora, narradora e personagem, mas admitimos que o modo de construção da relação entre objetividade e subjetividade na obra por meio dos processos e ferramentas típicas da prosa de ficção literária está de certo modo mediado pela tomada de consciência que o processo de escrita provoca.

Isso no sentido específico dessas duas obras lançadas no mesmo ano, metodologia que encontrei na época para a investigação

dos textos. Agora, nessa pesquisa fui motivada pelo percurso leitura de autoria de mulheres que escolhi fazer ao trabalhar com a disciplina Panorama da Literatura Brasileira. Iniciar esse curso com a leitura de *Úrsula* foi uma experiência transformadora porque na comunidade de leitura que formamos a turma foi capaz de fazer leituras de uma clarividência crítica com uma sensibilidade muito mais aguçada para as questões de gênero e de etnia. O perigo sempre presente de reproduzir as leituras conônicas com vieses patriarcais e antidemocráticos foi muito diminuído.

Essa experiência me motivou a pensar a relação entre *Parque Industrial* e *Úrsula*, agora com nova metodologia uma vez trabalhei agora com a ideia de ambas obras serem sistematicamente excluídas do cânone: ambas caracterizadas de “literatura menor” que não alcança o patamar estético das “grandes obras”. Devo nesse ponto prosseguir numa pesquisa rigorosa que faça o levantamento dessa fortuna crítica a que me refiro.

O que chama minha atenção é que surge nessas duas narradoras, é a possibilidade de mulheres muito improváveis, senão mesmo indesejáveis. De todos modos, ambas obras foram sistematicamente excluídas de currículos escolares e acadêmicos, salvo exceções. No texto “Refutações ao Feminismo”, Rita Terezinha Schimidt mostra a íntima conexão do pensamento patriarcal da classe dominante com algumas categorias estéticas que medem o valor de cada obra dentro da tradição literária.

Nesse mesmo período, isto é, século XIX, outras histórias circularam, denunciando a farsa dos valores tradicionais da família patriarcal e a violência das relações de gênero, raça e classe no contexto de uma sociedade escravocrata e autoritária. E, pelo seu teor, estão longe de serem histórias sentimentais e pueris, como é o caso de romances como *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luiza Azevedo Castro, *Celeste* (1893), de Maria Benedita Borman, ou *A falência* (1901), de Julia Lopes de Almeida. A razão de os romances terem sido esquecidos

pelas histórias literárias e de serem, hoje, considerados como objeto de interesse apenas para uma minoria de feministas comprometidas com a recuperação das vozes das mulheres no campo da produção literária do passado deve-se ao fato de a cultura letrada se recusar a atribuir-lhes qualquer valor, reservando-lhes o status de “literatura menor”, para não dizer irrelevante, sob a alegação de que são textos que não interferiram no sistema, uma atitude altamente reveladora da cumplicidade da cultura letrada com o modo de pensar – e de fazer – da classe dominante. Como esses textos nem sequer foram reconhecidos em seu tempo e, precisamente por isso, deixaram de circular, a alegação de que não tiveram força de intervenção no sistema não passa de uma manobra retórica para justificar o ponto de vista sobre sua irrelevância e o seu descarte. (SCHIMIDT, 2006, p. 777)

Ou seja, a crítica que caracteriza imperícias estéticas nessas obras e que as aprisiona no que tem se chamado de “literatura menor”, salvo Augusto de Campos – no caso de Pagu, está profundamente conectada por um padrão de juízo que tem cumplicidade com a supremacia capitalista patriarcal branca – para fazer a ponte com a feliz expressão da bell hooks. As mulheres escritoras e as obras por elas publicadas no século XIX sofreram mais com esse sistema.

Outro ponto interessante sobre o qual dizer mais palavras é o da crítica, inclusive a de esquerda, que apresenta o argumento de que as escritoras no século XIX não tiveram a menor relevância para o sistema literário. Do ponto de vista que enxergamos a situação, o apelo ao argumento de autoridade não passa de alinhamento, no campo literário e cultural, com o sistema antidemocrático capitalista e patriarcal, no campo da ideologia dominante. Em outra parte do texto, Schmidt argumenta:

...tanto a retórica da família quanto os discursos de apologia do cânone são claramente vestidos de interesses de segmentos sociais em posições de privilégio, o que configura

uma forma de servir a uma economia social e política de manutenção do status quo. Portanto, nada mais avesso a uma prática efetivamente democrática do que a disseminação de ambos os discursos referidos, o do campo jurídico-legal e o do campo literário- cultural.

Vemos que no caso de *Úrsula*, também poderíamos mencionar *Parque Industrial* e *Em surdina*, não vemos uma crítica que não significou rejeição e eliminação. E daí ressaltar a citação de Schmidt que o que se rejeita, por via de articulação desse pensamento, não é exatamente esta ou aquela estética artística, mas formas de ser imaginadas e construídas pela subjetividade artística das obras. Entendo subjetividade artística da obra como aquela produzida pelo efeito estético cognitivo da obra em sua totalidade portanto não ligada à subjetividade desta ou daquela personagem.

Ainda desse texto realmente fundamental de Schmidt lembro uma passagem importante sobre os mitos fundacionais da nação:

No processo de construção da nacionalidade, os mitos funcionais da cultura brasileira – o da não-violência, o da democracia racial e o da índole pacífica de um povo que se reconhece como resultado do cruzamento de raças e de culturas – são ficções coletivas que se apresentam como soluções à compreensão de uma realidade histórico- social complexa e contraditória, o que requer uma reflexão sobre os sentidos da colonização em um cenário em que a hegemonia patriarcal de gênero, classe e raça molda um capitalismo periférico cujas formas de funcionamento estruturam os ideogramas da nação. Com isso quero dizer que é a perspectiva de classe da elite patriarcal dominante, em suas relações materiais de produção, que formula e ordena as estruturas simbólico-discursivas determinantes das formas de subjetividade e de sociabilidade definidoras do funcionamento político-institucional da nação. Cabe reconhecer a prevalência dessa perspectiva nas hierarquizações das diferenças de gênero e de

raça, nas segregações de classe e nas limitações impostas ao agenciamento da mulher como sujeito da comunidade horizontal da nação.

Com Schmidt, então, buscando pensar como hierarquizações estéticas atuam nas segregações, a questão que consegui elaborar a partir do estudo dessas obras, ainda num estado super embrionário de pesquisa – é a convergência delas no sentido da sua exclusão e de como essa exclusão tem a ver com a impossibilidade de uma subjetividade artística que elas imaginam. Para explicar essa ideia, passo a seguir ao estudo do caso específico de *Úrsula*, motivo principal dessa comunicação conforme prometido no resumo enviado.

Inicialmente, trago uma citação de Eduardo de Assis Duarte, do texto “Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis” publicado na revista *Estudos linguísticos e literários*, de Salvador, em 2018, no qual o autor faz inicialmente uma contextualização das escritoras negras e brancas que escreveram obras de ficção de resistência e denúncia antirracista no século XIX no contexto das literaturas norte-americana, cubana, espanhola, argentina, antes de situar no cenário brasileiro as autoras Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis.

Destaco com muito “lumicolor” esse movimento de colocar Maria Firmina num panorama de escritoras antirracistas do século XIX porque também temos que combater o discurso da excepcionalidade. Temos que resistir ao argumento de que Maria Firmina foi a única que... Porque essa linha pode apenas reforçar o discurso da apologia do cânone. Portanto esse texto especialmente, entre outros no geral desse professor, é fundamental num contexto acadêmico em que a maioria de estudantes e até de docentes talvez desconheçam que mulheres escreveram em todas as épocas, inclusive no século XIX, no qual também tiveram suas obras publicadas, anunciadas nos jornais, vendidas, compradas, lidas, comentadas e no mais das vezes desmoralizadas e ridicularizadas, “indiferentismo glacial de

uns e o riso mofador de outros” (REIS, 2018, p. 15). Fundamental, repetimos, o estudo de Eduardo de Assis Duarte – pesquisador reconhecido de longa data em estudos da Literatura afro-brasileira - idealizador do Portal da Literatura Afro-Brasileira - Literafro da UFMG – hoje uma fonte de pesquisa e divulgação da literatura de autoria negra das mais relevantes.

No texto anteriormente citado, Duarte pontua quais as semelhanças e diferenças de *Úrsula* nesse cenário de autoria de mulheres. Como semelhanças cita os destinos das personagens na nossa sociedade de ferocidade branca. Duarte defende que nesses textos de autoria de mulheres tanto negras quanto brancas é possível perceber um entrelaçamento entre Feminismo e Abolicionismo.

Sobre as diferenças, ele diz, “*Úrsula* se aproxima de clássicos universais da narrativa ficcional ao destacar em praticamente todos os passos do enredo os efeitos deletérios do absolutismo senhorial como ponto de partida das ações” (DUARTE, 2018, 226-7). E aqui está aí uma das fontes de riqueza desse romance – a qualidade do ponto de vista que narra as ações. Por exemplo, observo com o professor a exploração do campo semântico da palavra “fera”, recorrente nas descrições pormenorizadas das feições e ações do comendador e também de seus capangas – alguns negros, detalhe terrível que não nos engana com uma idealização maniqueísta da sociedade, antes nos choca com o desdobramento da dominação em introjeção da subalternidade pelo subalterno. No geral o uso da ideia de ferocidade está na maioria absoluta relacionada à prática do poder branco:

A mansidão com que se exprimia desarmaria a uma fera; mas meu pai irritado e fora de si exclamou com voz terrível, que ecoou medonha em meus ouvidos.

— E acreditastes, senhora, que eu consentiria em semelhante união? Estais louca? Sem dúvida perdestes a razão. Ide-vos, e não continueis a alimentar no coração desse louco uma esperança que jamais lhe deveria ter nascido.

— Mas, senhor... – aventurou-se a retorquir-lhe minha desvelada mãe – Adelaide é a filha de uma parenta querida! Amora; e porque não será ela digna de meu filho?...

— Calai-vos, vo-lo ordeno. – interrompeu aceso em ira. — Julgais que por ser essa mísera órfã vossa parenta, e porque a amais, hei de desposá-la a meu filho só por ser essa a vossa vontade? Decididamente que enlouquecesteis (REIS, 2018, p. 42)

Ele tornara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com eles; porém o ódio, e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera – um celerado. (REIS, 2018, p. 86)

— Espera, – interrogou Tancredo – parece-me que já ouvi falar desse nome. A quem pertence essa fazenda?

— Ao comendador P. – respondeu Túlio gravemente.

— É verdade – tornou cavaleiro – Édoirmãoda senhora Luísa B.

— Sim, – prosseguiu o negro com voz amarga. – é desse homem de sangue, dessa fera indômita. Oh! Vós não conheceis o comendador, e vossa alma generosa terá de repugnar em face das barbaridades, que ele pratica cada dia. Implacável é o seu ódio, e a pobre senhora Luísa B. bem o tem experimentado. Pobre senhora! Seu marido foi também um homem cruel; (REIS, 2018, p. 96)

E caiu prostrada aos pés de Fernando, que semelhante à hiena, que meneia a cauda e lambe os beiços, porque a presa lhe não escapará, olhava-a sorrindo de ferocidade. (REIS, 2018, p 125)

Vamos nos ater a esses exemplos para que os que ainda não tiveram a grande experiência de lerem *Úrsula* percebam que o ambiente criado pela obra identifica com seus olhos verdadeiramente humanos o comportamento animal e violento do autoritarismo do senhor patriarcal. O próprio Duarte em outros textos já havia sublinhado que o ponto de vista da obra não é o da desigualdade dada como inescapável, mas o de um Brasil humano – a comunidade imaginada parte da igualdade. Não onde todos sejam iguais, nessa falsa igualdade de direitos para todos – geralmente associados a discursos que homogeneízam de modo superficial e falacioso o “mérito pessoal”, mas

uma sociedade em que todos tenham a capacidade de se desenvolver tanto quanto seu próximo e de escolher entre alternativas – esse o fundamento da liberdade e o fundamento de uma nação que seja constituída com diferentes, com a diversidade étnica humana.

Eu gosto muito de citar um modo de dizer da narradora – digo narradora sem medo e ainda vou aprofundar oportunamente esse ponto de vista de mulher presente na narração e aproveito para observar que isso é algo um pouco mais difícil de captar em *Parque Industrial* e até mesmo *Em surdina*. Por agora cito um modo de dizer dessa narradora que alinha do fundo de seus valores igualitários, “Úrsula e Túlio” ou Tancredo e Túlio (as “duas almas generosas” que intitulam o primeiro capítulo da obra).

No capítulo II, Tancredo, com muita febre, em seu delírio fala coisas incompreensíveis para Úrsula – filha de Luísa B que é dona da casa para onde Túlio, seu escravo, leva o jovem Tancredo, encontrado por ele quase morto após sofrer a queda de seu cavalo. Nessa cena, assim como em muitas outras, a narradora compõe um ambiente narrativo em que ela assume uma posição comum de ponto de vista entre Túlio, o escravo, e Úrsula, a jovem branca, heroína do romance. De modo muito natural, a narradora diz “Úrsula e Túlio estavam perplexos.” (REIS, 2018, p. 25). A suposição presente nessa simples expressão não é a da desigualdade social entre a supremacia branca, ali materializada na menina filha de Luíza B, e o rapaz escravizado, Túlio. Aqui essa simples elocução é capaz de produzir igualdade com diferenças e não apagando os diferentes.

Da mesma forma, o título do primeiro capítulo assume como ponto de partida a igualdade - duas almas generosas – as pessoas de quem se fala no capítulo são Tulio e Tancredo, herói branco da narrativa romântica. A sensibilidade ética e espiritual das pessoas escravizadas é na maioria esmagadora dos momentos muito mais iluminada e elevada que a de seus algozes – caracterizados, como vimos, como brutas feras. Lembro o encerramento da emocionante fala de Susana quando conta a Tulio as penúrias que passou quan-

do foi capturada e transportada no navio negreiro – observo que essa obra é anterior ao grande poema “Navio negreiro”, de Castro Alves: “É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de leva-los à sepultura asfixiados e famintos” (REIS, 2018, p. 111).

São outros os valores e os princípios com os quais somos nutridos com a subjetividade artística construída no romance *Úrsula*. E sabemos que o momento de construção da nação dá vida ao ambiente intelectual da época. Antonio Candido identifica o sentimento de empenho do escritor brasileiro em provar que temos uma nação porque temos uma literatura brasileira. A esse engajamento também responde Maria Firmina dos Reis. A potência de sua resposta também vem do interior de sua vivência e de seu testemunho dos resquícios do trauma da escravidão com os quais ela na língua da dominação é capaz de recriar o ambiente de amor e acolhimento da língua de seus pais. Maria Firmina dos Reis é capaz de criar uma obra que representa a imagina um Brasil igualitário que nunca existiu, mas que foi imaginado.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Eduardo de Assis. Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis. *Estudos linguísticos e literários*. n. 59, jan-jun. 2018, Salvador: pp. 223-236.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras* [recurso eletrônico] Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. – (Série prazer de ler; n. 11 e-book) Conteúdo: Úrsula – Gupeva – A escrava – Cantos à beira-mar.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao Feminismo: descompassos da cultura letrada brasileira. *Revista de Estudos Feministas*. v. 14, n. 13, Florianópolis: pp. 765-799.



CENTÉSIMO SEXAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DE ÚRSULA: ROMANCE DE MARIA FIRMINA DOS REIS - PRIMEIRA ROMANCISTA BRASILEIRA

Dilercy Aragão Adler¹

[...] compreendo tua amargura, e amaldiçoio em teu nome
ao primeiro homem que escravizou a seu semelhante.
(REIS, 1988, p. 28).

INTRODUÇÃO

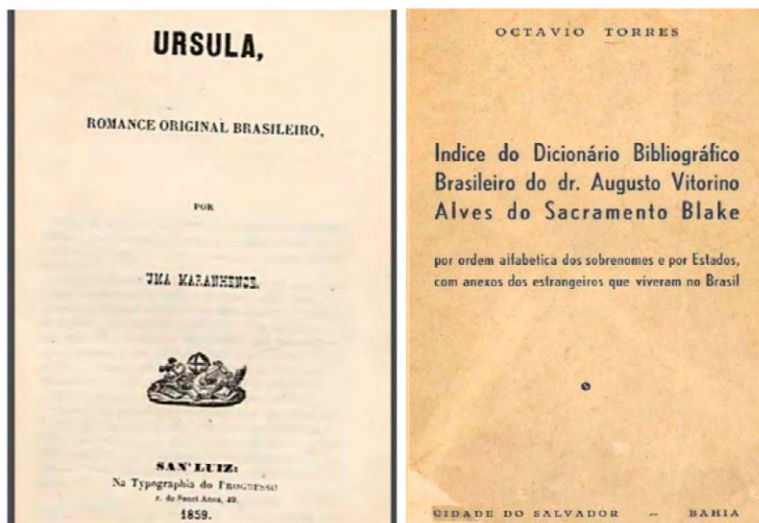
Neste ano de 2019, o primeiro romance brasileiro de uma mulher, mulher de ascendência africana e mulher maranhense, completa 160 anos que veio a lume. Por essa razão, temos que homenagear a obra e a sua autora: Úrsula e Maria Firmina dos Reis respectivamente.

O objetivo maior desta minha apresentação é, exatamente, suscitar o desejo, a motivação para a leitura do romance Úrsula; é seduzir o leitor para que busque beber da fonte dessa história tão rica, que tem como protagonistas a própria Úrsula, Túlio, Tancredo, Suzana, Fernando, Adelaide, Antero, Luísa e Paulo; mas, ainda, concomitantemente, mostrar a importância de toda a obra firminiana e, hoje, em especial, a do Romance Úrsula.

1 Psicóloga, Professora Doutora em Ciência Pedagógica (UFMA). Escritora. Membro do IHGM, Presidente da SCLB. Membro fundador e Ex-presidente da ALL (2016-2017), ocupando a Cadeira nº 8, patronada por Maria Firmina dos Reis.

PUBLICAÇÃO DO ROMANCE ÚRSULA

Segundo Lobo (2007), a obscuridade de Maria Firmina foi resgatada pelos pesquisadores José Nascimento Morais Filho (maranhense) e Horácio de Almeida (paraibano). Este comprou um lote de livros usados em 1962 e, dentre eles, o único exemplar que se conhecia de *Úrsula*: romance original brasileiro, de 1859, com o pseudônimo *POR UMA MARANHENSE*. Horácio de Almeida identificou esse criptônimo, como sendo de Maria Firmina dos Reis, no Índice do Dicionário Bibliográfico do dr. Augusto Vitorino Alves do Sacramento Blake por ordem alfabética dos sobrenomes e por Estados da Federação, *com anexos dos estrangeiros que viveram no Brasil*, de Otávio Torres-Cidade do Salvador-Bahia, e nos *Anais do Cenáculo*.



Lobo (2007, pp. 343-344), explicita que Nascimento Morais Filho no seu livro *Maria Firmina os Reis Fragmentos de uma vida*,

[...] conclui que Maria Firmina foi a *primeira escritora brasileira*, uma vez que Nízia Floresta (1810-1885) publicara apenas uma tradução em 1859, e obra ensaística em 1860, enquanto Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo 1711, ou 1793-Belas, Portugal 1793), autora de *Aventuras de Diófanes*, (1752), não pode ser considerada autora brasileira. Isto porque, apesar de ser nascida no Brasil, sendo irmã do moralista Matias Ares, era filha de pais portugueses e partiu com a família para Portugal aos cinco anos de idade.

Por outro lado, José Nascimento Morais Filho afirma ter descoberto Maria Firmina, *casualmente*, nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, ao compulsar velhos jornais em 1973, procurando textos natalinos de autores maranhenses para a obra *Esperando a missa do Galo*.

Antes de assinar o seu próprio nome em suas obras, Maria Firmina dos Reis utilizou dois criptônimos: Por uma Maranhense (1859) e M.F.R. (1860).

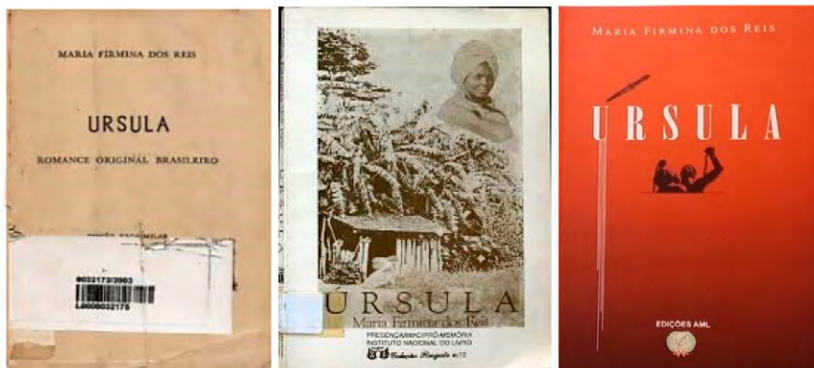
O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi publicado em 1859, como já foi referido, com o criptônimo *POR UMA MARANHENSE*, e era flagrante, segundo Charles Martin (1988), o contraste com outros romances mais famosos que defendiam a causa abolicionista ou simpatizavam com a raça negra até cerca de 1890, os quais apresentam os personagens negros mais como um tópico exótico. Ainda afirmava que é quase certo que o livro teve pouca influência sobre outras obras e escritores, sem dúvida, por ter sido publicado no Maranhão, longe dos centros comerciais brasileiros mais importantes, dentre os quais, a corte do Rio de Janeiro.

Mesmo assim, nos tempos atuais, segundo Rafael Balseiro Zin, entre 1859 e 2018, foram publicadas 18 edições do romance *Úrsula*, em formato de livro e mais 3 versões avulsas, disponibilizadas em arquivos eletrônicos, sem edição.

As edições publicadas em São Luís, são três:

- 1- REIS, Maria Firmina dos. *ÚRSULA, ROMANCE ORIGINAL BRASILEIRO, POR UMA MARANHENSE*. São Luís: Tipografia do Progresso, 1859. Essa primeira edição, de 1859; o original está desaparecido.
- 2- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Edição fac-similar, organizada por José Nascimento Moraes Filho. Prefácio de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora; São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.
- 3- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. edição maranhense, evocativa do centenário de morte da autora. São Luís: Edições da Academia Maranhense de Letras, 2017. Autoapresenta-se como 2ª edição maranhense, evocativa do centenário de morte da autora”.

Em 1988, a pesquisadora Luiza Lobo incluiu na *Coleção Resgate*, da Editora Presença, o romance *Úrsula*. Essa edição conta com a organização, atualização e notas de Luiza Lobo e introdução de Charles Martin. É registrada como a 3ª Edição e conta com o apoio técnico e financeiro do MinC/PRÓ-MEMÓRIA (a 1ª Fundação Nacional Pró-Memória, órgão público criado em 1979 e extinto em 1999). (REIS, 1988, p. 6).



Quadro de numérico de dissertações e teses sobre o romance Úrsula

Tipos de trabalho	País e cidades defendidas
Teses de Doutorado no estrangeiro: Total 02	Portugal e França.
Teses de Doutorado no Brasil: Total 03	Santa Catarina, Maranhão e Bahia.
Dissertação de Mestrado: Total 15	Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Piauí (2), Paraná (2), São Paulo (2), Ceará, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Paraíba, Goiás, Maranhão (2).

Fonte: ZIN²

A ESTRUTURA DO LIVRO ORIGINAL

Prólogo; Capítulo 1- Duas almas generosas; Capítulo 2- O delírio; Capítulo 3- A declaração de amor; Capítulo 4- A primeira impressão; Capítulo 5- A entrevista; Capítulo 6- A despedida; Capítulo 7 - Adelaide; Capítulo 8 - Luiza B; Capítulo 9 - A preta Suzana; Capítulo 10 - A mata; Capítulo 11- O derradeiro adeus!; Capítulo 12 - Foge!; Capítulo 13 - O cemitério de Santa Cruz; Capítulo 14 - O regresso; Capítulo 15 - O convento de***; Capítulo 16 - O comendador Fernando P...; Capítulo 17 - Túlio; Capítulo 18 - A dedicação; Capítulo 19 - O despertar; Capítulo 20 - A louca; EPÍLOGO.

SOBRE A HISTÓRIA

Oh! A mente! isso sim ninguém a pode escravizar.
(REIS,1988, p. 35).

Talvez seja essa uma das afirmativas constantes no romance que jamais deva ser esquecida. Isso porque a evolução da história humana não é linear e, muitas vezes, se revive o passado com nuan-

2 Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10835>. Levantamento realizado e mantido pelo pesquisador Rafael Balseiro Zin. O levantamento tem como base de consulta, majoritariamente, o Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/>. Os dados completos estão no final deste capítulo

ces novas revestindo o antigo, o já vivido, que em algum momento foi amargo e injusto para alguns, mas que volta a imperar.

Esta não é a história de apenas 8 ou 9 personagens, é a história de milhões que protagonizaram e protagonizam ainda hoje muitas outras histórias e vidas que, concomitantemente, apresentam semelhanças e distinções que dão um formato próprio a cada uma dessas vidas.

Não é apenas um doloroso drama de amores mal vividos, amores proibidos, interrompidos, de dominação e exploração extremas e patológicas, difíceis de imaginar por uma ótica da sanidade mental/emocional. É, sim, uma história de amor, em suas variadas formas e manifestações: amor filial, amor de amigos, amor romântico, amor obsessivo-compulsivo. História belíssima, mas ambivalentemente com máculas, nódoas que desonram a história da nossa frágil humanidade, por serem marcadas a ferro e fogo, nos corpos, nas relações/tratamentos entre semelhantes, e na brutal descompaixão. Mas, apesar de tudo isso, ou talvez por tudo isso, uma bem engendrada história.

É uma história que nos remete ao drama e à felicidade que reproduz o inconsciente coletivo, inclusive o da própria autora, Maria Firmina dos Reis.

Maria Firmina, no seu *Úrsula*, reproduz e compartilha a dor, a felicidade, o amor vivido em uma época histórica com determinada moral vigente que expressa relações filiais, amorosas e relações político-sociais predominantemente injustas e de agudizada crueldade. Expõe, nesse contexto, a escravidão existente na época, fundamentada por leis vigentes e a serviço do capital, no tocante à utilização de mão de obra sem custos de salários e baixos custos de manutenção, considerando as condições sub-humanas a que a maioria dos escravos eram submetidos. Essas leis protegiam os exploradores e condenavam os contrários a elas, que eram considerados subversivos e causavam estranheza aos demais. Um exemplo disso está no seu Capítulo 1- *Duas almas generosas*, que se referem

a um branco (Tancredo) e a um negro escravo (Túlio). Como *almas generosas* podiam se reportar, com esse teor de igualdade, a esses dois personagens, numa sociedade com preconceitos exacerbados como a escravocrata? Com isso Maria Firmina expõe o seu traço de coragem e ousadia quando afirma a igualdade entre os seres humanos, em uma época de naturalização da dominação, exploração e depreciação dos africanos, que eram arrancados da sua terra para serem tratados de forma degradante: desde o brutal sequestro do seio da família e terra, do traslado sofrido em porões fétidos e do tratamento como *coisa*, que pode ser avaliada e vendida em mercado, como instrumento de trabalho ou como animal.

Maria Firmina dos Reis não esqueceu de louvar a beleza da natureza em todas as passagens do seu livro, o que deve suscitar no leitor o amor pelo ambiente natural, e o desejo de contemplação e de preservação.

Esse louvor à beleza do ambiente natural também é transmutada da Mãe Pátria, a África, de Túlio, Suzana e Antero, assim como a beleza e especificidade dos seus costumes na vida coletiva do lugar onde nasceram. Ela trata com maestria do parto cruel e sangrento, de um segundo nascimento impingido aos seus personagens africanos, no porão de um navio negreiro. Um parto ao contrário, doloroso sim, mas que não leva à vida, mas à degradação humana.

Martin (1988) realça a descrição que, Maria Firmina, em *Úrsula*, faz ao se reportar à vida anterior dos escravos, na África. Resgata o que Franz Fanon reclamava na descrição do negro: a inexistência de uma Cultura, uma civilização, um passado histórico para além da tristeza causada pela escravidão. Nesse contexto é mostrada a realidade dos negros duplamente como prisioneiros: enquanto escravizados pelos brancos e enquanto escravos em terra estrangeira. *Úrsula* é o único romance do seu tempo que busca apresentar o negro com identidade definida/particular, com terra, cultura e humanidade próprias.

Chama a atenção de que uma simples recordação de uma época feliz na terra natal ameniza o sofrimento extremo, mas resignado,

no tempo presente no qual se desenrola a história dos protagonistas africanos do romance.

O que seria do ser humano se não fosse a capacidade de sonhar? O que seria do ser humano se não fosse a capacidade de, por alguns momentos, se desligar da realidade crua e aterrissar em uma outra revestida de saudade, por ter sido muito ditosa?

Apesar da dor exposta cruamente, não deixa de ser uma apologia à busca da felicidade possível nesta terra, a felicidade nos poucos anos de vida que cada um de nós tem. Por mais que vivamos, são poucos os dias que cabe a cada um e cada dia presente é um presente que deveríamos comemorar e compartilhar de forma lúcida, coerente, justa, amiga e amorosa para a felicidade, não só de quem está perto de nós, mas para a felicidade coletiva, para felicidade do mundo inteiro, um mundo sem fronteiras, um mundo sem injustiça, um mundo sem discriminação de espécie alguma.

Um outro viés importante no romance é o forte traço de ousadia, no que diz respeito também à denúncia referente ao papel da mulher na sociedade do tempo histórico-social de Úrsula, que, de algum modo, se coaduna com a afirmação a seguir, de Nísia Floresta (1989), quando enfatiza o valor da atividade feminina circunscrita à criação e ao cuidado dos filhos. Em relação a essa condição castradora, escreve em tom desafiador:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós **nascemos para seu uso**, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens (grifo meu).

Dessa forma, a mulher apresentava comportamento de obediência aos imperativos do pai e do marido, desenvolvia um forte traço de submissão, a exemplo do pai de Tancredo, do Comendador Fernando, Paulo B. Este último cobriu de desgosto a esposa Luísa B.

Também apresenta concomitantemente ao perfil do homem despótico o seu contrário, a exemplo de Tancredo; do mesmo modo, ao da mulher virtuosa, a exemplo da pérfida, a Adelaide.

Outro viés também importante refere-se ao papel da Igreja que comungava com as normas esdrúxulas da sociedade escravocrata e patriarcal, mas paradoxalmente, também acolhia em seus mosteiros aqueles que os procuravam.

Como afirmei no início desta apresentação, não vou contar a história. Desejo que estudantes e professores adotem o romance Úrsula, neste ano do seu aniversário, não como leitura obrigatória, mas prazerosa, e com o objetivo de construir conhecimentos em várias áreas do saber: história, sociologia, psicologia, entre outras. E ainda ver a literatura também como instrumento de construção do conhecimento, e por isso consolidar o hábito da leitura e, por meio dela, valorizar os nomes importantes da nossa historiografia cultural.

Contudo, a seguir vou citar algumas passagens que intitulei de âncoras para subsidiar o desejo da reflexão.

ALGUMAS PASSAGENS/ÂNCORAS PARA REFLEXÃO

[...] a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros com a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso (REIS,1988, p.25).

Nesta parte do estudo, quero iniciar com dois conceitos que, apesar de distintos, encontram-se imbricados em grande parte das situações e que na minha compreensão se constituem subsídios para as interpretações do vivido pelos personagens e dos cenários onde a trama se desenrola:

- **Escravidão:** concretiza-se na prática social quando um ser humano adquire direitos de propriedade sobre outro denominado

escravo, ao qual é imposta tal condição por meio da força material, física e ideológica.

- **Misoginia** (do grego μισέω, transl. *miseó*, “ódio”; e γυνή, *gyné*, “mulher”) que se materializa pelo ódio, desprezo ou preconceito manifestados contra mulheres ou meninas. A misoginia pode se expressar de várias formas: a exclusão social, a discriminação sexual, a hostilidade, o androcentrismo, o patriarcado, as ideias de privilégio masculino, a depreciação das mulheres, a violência contra as mulheres e a objetificação sexual.

Em continuidade, enunciarei as passagens/âncoras, eleitas por mim, identificando capítulo e página onde estão expressadas.

1. Prólogo do romance Úrsula: Maria Firmina o inicia declarando:

[...] mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS,1988, p.10) (grifos meus).

Capítulo 1- Duas almas generosas

Sobre a natureza:

São vastos e belos os nossos campos; porque **inundados pelas torrentes do inverno** **semelham o oceano em bonançosa calma-branco lençol de espuma**, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado ameaçando insano quebrar os limites que lhe marcou a onipotente mão do rei da criação (REIS,1988, p.21) (grifo meu).

E altivas erguem-se milhares de carnaubeiras, que balançadas pelos soprar do vento recurvam seus leques em brandas ondulações.

Expandem-se nos do coração quando calcamos sob os pés a erva verdecida, onde gota a gota o orvalho chora no correr da noite esse choro algente, que se pendura da folhinha trêmula, como a lágrima de uma virgem sedutora, e que, arrancada do coração pelo primeiro gemitivo da saudade se balança nos longos cílios. **Depois vem a ardência dia do sol, e bebe o pranto noturno, e murcha a flor, que enfeitava a relva, porque o astro, que rege o dia, reassumiu toda a sua soberania;** mas ainda assim os campos são belos e majestosos! (REIS,1988, p.22) (grifos meus).

Sobre Túlio, o escravo negro:

[...] **O sangue africano refervia-lhe nas veias;** o mísero ligava--se à odiosa cadeia da escravidão; e embalde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que **o nosso clima e a servidão não puderam resfriar;** embalde - dissemos- se revoltava; porque **se lhe erguia como barreira - o poder do forte contra o fraco!** (REIS,1988, p.25) (grifos meus).

Senhor Deus! quando calará no peito do homem a tua sublime máxima - ama a teu próximo como a ti mesmo - e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país ... aquele que é seu irmão?! E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros com a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista (REIS,1988, p.25) (grifos meus).

[...]As almas generosas são sempre irmãs (REIS,1988, p.27) (grifo meu).

[...] dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos. Túlio, meu amigo, eu avalio a grandeza de dores sem lenitivo, que te

borbulha na alma, compreendo tua amargura, e amaldiçoo em teu nome ao primeiro homem que escravizou a seu semelhante. Sim, - prosseguiu - tens razão; o branco desdenhou a generosidade do negro, e cuspiu sobre a pureza dos seus sentimentos! Sim, acerbo deve ser o seu sofrer, e eles que o não compreendem! (REIS,1988, p.28). (grifos meus).

Capítulo 2 - O delírio

[...] Por que o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa, a quem chamam: - escravidão?!... E, entretanto, este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no seu país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente do seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, **e sente como eles, que é livre, porque a razão lho diz, e a alma o compreende. Oh! a mente! isso sim ninguém a pode escravizar!** Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta, porém, em breve essa doce ilusão, ou antes sonho em que se engolfara, **e a realidade opressora lhe aparece - é escravo e escravo em terra estranha!** Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira - foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça, **porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende!** Ela não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos (REIS,1988, pp.35-36). (grifos meus).

Capítulo 3 - A declaração de amor

Sobre Túlio, o escravo negro:

[...] Tinha - se alforriado. O generoso mancebo assim que entrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero, dizendo-lhe:

- Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.

Túlio obteve por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes - Era livre como ar, como haviam sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África; e como se fora sombra do seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. (REIS,1988, p. 37). (grifos meus).

A declaração de Tancredo para Úrsula:

- Amais-me Úrsula?!...

Um súbito rubor, melhor que a rosa, tingiu as faces da delicada virgem, e ela baixando os olhos disse-lhe:

- Talvez!... - A voz era tão débil que pareceu o doce murmúrio de queixoso ribeiro.

Mas enquanto os lábios diziam simplesmente talvez, o coração desfeito em transporte de inefáveis doçuras sonhava aventuras do paraíso. [...] - Úrsula confessou a si mesmo que aquilo que sentira era o verdadeiro e ardente amor (REIS,1988, p. 42). (grifos meus).

Capítulo 4 - A primeira impressão

Não sei por quê, mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquilo que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre **ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher**; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura.

Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso - minha mãe era uma santa e humilde mulher (REIS,1988, p.49). (grifos meus).

-Tancredo, não chames sobre ti a cólera de teu pai. Oh! **Deus não protege a quem se opõe à vontade paterna!**

Baixei os olhos confuso e magoado, e quando os ergui duas lágrimas lhe sulcavam rosto.

Oh! minha pobre mãe - exclamei reconhecido-perdoai-me! Então ela sorriu-se, porém, **seu sorriso era amargo e terno a um tempo!**

Ah! ela temia seu esposo, respeitava-lhe a vontade férrea, mas com uma abnegação sublime quis sacrificar-se por seu filho.

- Irei eu-disse-me e saí (REIS,1988, p.51) (grifos meus).

Capítulo 9 - A preta Suzana

Tinha chegado o tempo da colheita e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância em nossas roças. Era um desses dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei - a nos braços de minha mãe e fui-me à roça colher milho. Ah! nunca mais devia eu vê-la.....

Ainda não tinha vencido cem braços de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. **Era uma prisioneira - era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome da minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão.** Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas

não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. **Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava - pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! meu Deus! o que se passou no fundo da minha alma só vós o pudestes avaliar!...**

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS,1988, pp. 82-83). (grifos meus).

Capítulo 18 - A dedicação - Antero explica a Túlio, do ponto de vista da cultura africana, o seu hábito de beber

[...] na minha terra há um dia e cada semana que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca e bebe. Oh! lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça e ainda que tiquira (REIS,1988, p. 143).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS,1988, p. 83).

Isso posto, reafirmo que é *horrível lembrar* e viver ainda hoje situações de exploração, dominação, depreciação, sejam elas quais forem, desde que resultem na morte da alma ou do corpo de um semelhante! Mas é necessário o conhecimento da história por meio da ciência e/ou da literatura para não repetirmos os erros do passado.

Espero que as pontuações levadas a termo tenham conseguido atingir o objetivo de suscitar o desejo pela leitura da história, a qual, por sua vez, vai proporcionar reflexões acerca dos valores vigentes na sociedade do século XVIII à atual, que passam por questões econômico-sociais e da afetividade e determinam, em última instância, a sanidade de cada pessoa e de um coletivo e o seu contrário.

Maria Firmina, ao publicar o romance *Úrsula*, materializou um *ato extremo de coragem e ousadia* por efetivá-lo vinte e nove (29) anos antes da libertação dos escravos (1859 – 1888), ou seja, a Lei Áurea, oficialmente Lei Imperial n.º 3.353, foi sancionada em 13 de maio de 1888, e se firma como o diploma legal que extinguiu a escravidão no Brasil.

Outro dado digno de realce é que, dos 95 anos que Maria Firmina viveu neste plano físico, *conviveu 66 anos com a escravidão*.

Outro dado também de suma importância, nesse contexto, segundo Adler (2017), é que a sua mãe, Leonor Felippa doz Reiz, foi escrava do Comendador Caetano José Teixeira, tendo sido posteriormente alforriada, conforme Certidão de Batismo, do Fundo Arquidiocese Livro 116-FL 182, hoje integrando o acervo do Arquivo Público do Estado do Maranhão.

Para finalizar estas minhas argumentações, nada mais conveniente do que apresentar a seguir o Hino, letra e música, de autoria de Maria Firmina dos Reis, em louvor ao término da escravidão, pelo menos em termos legais:

HINO À LIBERTAÇÃO DOS ESCRAVOS

Maria Firmina dos Reis

Salve Pátria do Progresso!
Salve! Salve Deus a Igualdade!
Salve! Salve o Sol que raiou hoje,
Difundindo a Liberdade!
Quebrou-se enfim a cadeia
Da nefanda Escravidão!
Aqueles que antes oprimias,
Hoje terás como irmão!
(1888)
E que não faltem almas generosas neste mundo!

REFERÊNCIAS

- ADLER, Dilercy Aragão. *MARIA FIRMINA DOS REIS: uma missão de amor*, São Luís: ALL, 2017. CAPES. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/>
- FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. São Paulo: Editora Cortez, 1989.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Editora Cortez, 1989.
- LOBO, Luiza Leite Bruno. *CRÍTICA sem JUÍZO*. Rio de Janeiro: Garamond (2007, p.363).
- MORAIS, José Nascimento Filho. *MARIA FIRMINA FRAGMENTOS DE UMA VIDA*. São Luiz: COCSN, 1975.
- REIS, Maria Firmina dos. *ÚRSULA*. Organização e notas de Lobo; Introdução de Charles Martin. - 3ª ed. -Rio de Janeiro: Presença Edições: Brasília INL, Coleção Resgate/INL, 1988.
- ZIN, Rafael Balseiro. CONSOLIDANDO A FORTUNA CRÍTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: UMA AVALIAÇÃO PRELIMINAR DAS DISSERTAÇÕES E TESIS ACADÊMICAS SOBRE A AUTORA DESENVOLVIDAS EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIROS NOS ÚLTIMOS TRINTA ANOS (1987-2016). *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 63-81, 2018. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10835>. Acesso em 05 ago. 2019

Trabalhos defendidos

ABREU, José António Carvalho Dias de. *Os abolicionismos na prosa brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis*. 472 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra.

ANDRETA, Bárbara Loureiro. *Visões da escravatura na América Latina: “Sab” e “Úrsula”*. 152 f. Centro de Artes e Letras. Universidade Federal de Santa Maria/ Santa Maria.

BATIGUIANI, Rosangeli de Fatima. *Caminhos entrecruzados: história, escravidão e literatura em Úrsula (1859) E As Vítimas Algozes: Quadros Da Escravidão (1869)*. 130 f. Mestrado em HISTÓRIA/Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros/ Unimontes.

CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. *Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravismo na obra de Maria Firmina dos Reis*. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCfkzjsfjKUAhBh_VviO7iFym8tyl. Acesso em mai. 2018.

CARVALHO, Virginia Silva de. *A efígie escrava: a construção de identidades negras no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em Letras), Fundação Universidade Estadual Do Piauí – FUESPI.

CORREIA, Janaína dos Santos. *O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil*. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/mesthis/JanainaSCorreia.pdf>. Acesso em mai. de 2018.

CUNHA, Maria de Lourdes Da Conceição. *Os Destinos Trágicos da Figura Feminina no Romantismo Brasileiro*. 158 f. Mestrado em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica De São Paulo.

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis*. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/311131/tde-01112016-103251/pt-br.php>. Acesso em mai. 2018.

FRANCISCO, Carla Cristine. *Mãe Susana, Mãe África* - a 'invenção' da diáspora negra em *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis. (Dissertação Mestrado em *Aire culturelle romaine*). *Université de Provence Aix Marseille I, Aix-Marceille I*.

JOB, Sandra Maria. *Em texto e no contexto social: mulher e Literatura Afro-brasileiras* 146 f. Doutorado em Literatura: Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95228/294989.pdf?sequence>. Acesso em mai. 2018.

PALMEIRA, Francineide Santos. *Vozes Afro-femininas na América Latina* (Tese Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Régia Agostinho da. *A escravidão no Maranhão*: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX. 177 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Disponível Em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-14032014-094659/pt-br.php>. Acesso em maio de 2018.

MACAMBIRA, Débora Dias. *Impressões do tempo. Os almanaques no Ceará (1870-1908)*. 236f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2834>. Acesso em mai. 2018.

MENDES, Melissa Rocha Teixeira. *Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. 149 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão. Disponível em: <http://www.ppghis.ufma.br/siteantigo/documentos/Dissertacao%20Melissa.pdf> Acesso em mai. 2018.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro*. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/NascimentoJC.pdf>. Acesso em mai. 2018.

OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. *Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Disponível em:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-73WGED/disserta_o_revis_0.pdf?sequence=1. Acesso em mai. 2018.

PINHEIRO, Thayara Rodrigues. *Vozes femininas em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, “uma maranhense”*. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba.

RIO, Ana Carla Carneiro. *Autoria, devir e interdição: os “entre-lugares” do sujeito no romance Úrsula*. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Catalão. Disponível em: <http://docplayer.com.br/57759336-Ana-carla-carneiro-rio.html>. Acesso em maio de 2018.

ROCHA, Paraguassu de Fatima. *A representação do herói marginal na literatura afro-brasileira: uma releitura dos romances Úrsula de Maria Firmina dos Reis e Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo*. 132 f. Mestrado em. Teoria Literária, Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba.

SANTOS, Katiana Souza. *Relações de gênero na segunda metade do Século XIX na perspectiva de Maria Firmina dos Reis: análise do romance Úrsula*. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão. São Luís, MA -. Disponível em: <http://www.pgcult.ufma.br/wp-content/uploads/2017/01/RELACOES-DE-GENERO-NA-SEGUNDA-.pdf> Acesso em maio de 2018.



ALDENOURA DE SÁ PORTO: A HISTÓRIA DE UMA EXCLUSÃO

Marli Walker¹

Mato Grosso não foge ao fenômeno do apagamento que ocorreu no Brasil e em todo o mundo quando se olha para os registros historiográficos da literatura produzida por mulheres. Ausências, silêncios e lacunas são a tônica de um processo que, tardiamente, vem sendo alterado. Em âmbito local, em 2001, Hilda Magalhães, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Mato Grosso, publicou a *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*, apresentando poetas e prosadores, homens e mulheres, desde o período denominado Clássico até as manifestações contemporâneas à publicação.

O que motiva esta reflexão é que, recentemente, em posse de repografia do relatório final da pesquisa realizada sob a coordenação da professora Magalhães, constatou-se, no texto disponibilizado à leitura e consulta na biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso, *Campus* de Rondonópolis, a presença da prosadora Aldenoura de Sá Porto. No entanto, na edição impressa em livro, lançada em seguida, não consta o registro da escritora e sua obra, cujos únicos resquícios permaneceram na bibliografia exposta no final da historiografia, fato que suscita, de imediato, alguns questio-

1 Profa. Dra. do IFMT.

namentos fundamentais: 1) que motivações ocasionaram a exclusão da produção literária da autora do conjunto da obra historiográfica?; 2) quais critérios foram utilizados para excluir o seu nome e sua obra da historiografia literária de Mato Grosso, os excertos e análises dos romances, dentre os quais *Mulheres esquecidas*?; 3) em que medida é possível reescrever/reinscrever Aldenoura de Sá Porto na história da literatura de Mato Grosso do século XX?; 4) como se estabelece o cânone acadêmico ao longo do tempo considerando a exclusão ora apontada e em que medida é possível incluir obras arrancadas da historiografia?

Para proceder à elaboração de possíveis respostas a esses questionamentos ressalto, antes e acima de tudo, a relevância fulcral da pesquisa de Magalhães para qualquer estudo que se pretenda sério e comprometido com a literatura brasileira produzida em Mato Grosso. Trata-se de texto basilar, de fôlego e profundidade singulares e ímpares, dadas as pesquisas anteriores tratarem de aspectos mais gerais, de caráter marcadamente masculino e, portanto, pautadas no viés da narrativa centrado na voz hegemônica do homem letrado, branco, detentor e instituidor do capital simbólico que visa estabelecer como representação de um conjunto sociocultural dado. A História da Literatura de Mato Grosso – século XX, de Hilda Magalhães, é referência e fonte para estudiosos, pesquisadores e todos aqueles que desejam vislumbrar a essência do cânone da literatura aqui produzida, incluindo uma parcela significativa de escritoras mulheres até então relegadas ao esquecimento.

Tendo em vista, entretanto, que se julga importante investigar e discutir, sob a ótica dos estudos revisionistas e de gênero, relevantes ausências dos compêndios historiográficos e, por conseguinte, do cânone, detenho minha reflexão, inicialmente, às historiografias locais no intuito de demarcar o já escasso número de presenças femininas nos registros bibliográficos até hoje publicados. Antes, porém, estabeleço breve diálogo com Rita Schmidt (1997) que problematiza essa questão no âmbito de um discurso crítico latino-americano que possa se construir como um projeto orgânico e dinâmico

mico de intervenção nas práticas acadêmico-culturais, de modo a não nos rendermos e repetirmos o discurso hegemônico pautado na ótica da colonização, e nem tampouco nos apropriarmos, de forma mecânica, do discurso do outro, pois é preciso muita cautela com esse horizonte exegético da diferença construído pelo olhar etnocêntrico, tradicionalmente investido do poder da representação/poder da significação. Porquanto, é no horizonte do comprometimento com a desconstrução de valores totalitários hegemônicos e seus discursos de legitimação que o investimento no poder de interpretação/significação perfaz o circuito da teoria e da práxis na configuração de dois grandes eixos de investigação: resgate e revisionismo.

Schmidt (1997) entende que o trabalho de resgate diz respeito à recuperação da produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos seus métodos e que, sistematicamente, menosprezou-a sob o argumento de que foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. Ora, a representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Ela é tão poderosa em criar realidades e moldar os seus sentidos, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder. Entende-se, assim, porque as convenções literárias impunham limitações à experiência feminina.

O revisionismo, por seu turno, articula-se a partir da constatação da ausência da autoria feminina na historiografia literária, o que traz à tona questões relativas à construção de gênero nos discursos institucionais do campo literário, os quais controlam a produção de significados que irão necessariamente circular também no campo social. A revisão do discurso crítico busca produzir e manter certa definição de literatura que venha garantir a legitimidade de obras merecedoras de integrar o nosso capital simbólico – o cânone – e, ao mesmo tempo, garantir a invisibilidade daquelas consideradas

como destituídas de valor. Revisar as obras canônicas, o discurso crítico que as legitima como tal, bem como o discurso da nossa historiografia, do ponto de vista de sujeitos que falam explicitamente do lugar de onde se constituem e se posicionam como mulheres, referentes concretos e empíricos de tudo o que tem sido dito, presumido ou teorizado sobre sujeitos femininos, significa viabilizar novas interpretações/significações e, nesse processo, entender e explicar o que sabemos e como o sabemos, de forma a divisar outros saberes possíveis.

Isso posto, voltemos para as bases sobre as quais se assentam as possibilidades investigativas para quem busca resgatar e revisar textos que estabelecem aquilo que é validado academicamente e, por conseguinte, lido como história posta e acabada. Na sua *História da Literatura do Mato Grosso: Século XX* (2001), Hilda Magalhães afirma preocupar-se em trazer à baila alguns nomes que considera lamentavelmente esquecidos no que se refere a apoio e incentivos de políticas de fomento à arte literária para reedição de obras basilares da literatura produzida no Estado. É curioso, no entanto, verificar que o espaço destinado à produção de mulheres esteja visivelmente disforme em relação à criação masculina. Embora a pesquisadora lamente, em conclusão à pesquisa, que o esquecimento “mais implacável tem sido com a produção feminina”, (MAGALHÃES, 2001, p. 314), não houve preocupação em mapear a produção das mulheres que fundaram o *Grêmio Literário Júlia Lopes*² e, com ele, a revista *A Violeta*³, cuja duração e veiculação foi a mais longa entre as organizações literárias surgidas no Estado. Apenas a produção lírica de Arlinda Pessoa Morbeck, como representante feminina da primeira metade do século XX, é citada na pesquisa, quando várias poetisas registraram seus escritos em Mato Grosso

2 Importante agremiação que congregou em seu espaço artistas mulheres envolvidas com a criação e divulgação da literatura, da música e dos mais variados assuntos pertinentes ao universo feminino.

3 Revista dedicada às publicações da produção literária das integrantes do *Grêmio Literário Júlia Lopes*, conhecida como a mais longa no gênero, na capital mato-grossense.

no período estudado por Magalhães. É curioso verificar que mesmo uma pesquisadora de fôlego que se propõe escrever a história da literatura do século XX em Mato Grosso tenha preterido a produção feminina das primeiras décadas desse século.

Sobre essa questão, Rita Schmidt (1997) adverte para as tensões que a formalização de um espaço da mulher na literatura possam gerar aos meios acadêmicos, pois esse lugar se situa sob o olhar vigilante das instituições – a literária e a acadêmica – e se constitui num gesto político no sentido de reivindicar a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de discursos e de saberes na leitura da produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição literária.

O historiador, romancista, ensaísta e poeta Rubens de Mendonça publicou, em sua *História da literatura mato-grossense*, em 1970, a literatura produzida no Estado desde o século XVIII. Embora não se questione o valor da obra, o silêncio em torno das produções femininas é latente, configurando a história da literatura mato-grossense desse pesquisador como uma história da literatura mato-grossense produzida por homens. Outro pesquisador e estudioso da cultura local, Lenine Póvoas, publicou em sua *História da cultura matogrossense* (1982) um capítulo sobre os primeiros textos literários registrados no Estado. Abarcando um período que abrange desde o século XIX até a coetaneidade da pesquisa, o autor cita apenas as poetisas Benilde Borba de Moura, Amália Verlangieri e Guilhermina de Figueiredo, e a prosadora Vera Iolanda Randazzo.

Já neste século, em 2003, o pesquisador Carlos Gomes de Carvalho lista, em *A poesia em Mato Grosso*, cento e sete poetisas que, segundo seus estudos, protagonizaram dois séculos de poesia no Estado. Dentre os nomes apresentados por Carvalho, menos de dez por cento são mulheres. Sabe-se, no entanto, que, mesmo não havendo publicado em jornais, revistas ou em livro tanto quanto os homens, as mulheres mato-grossenses, como as brasileiras, escre-

veram e publicaram em jornais e revistas sempre que puderam e fizeram da escrita um meio de dizer de si, seus anseios e suas angústias, como também manifestar esteticamente as emoções que inspiravam o exercício poético.

Traçado esse panorama, retomamos a questão da exclusão de Aldenoura de Sá Porto na historiografia local. Conforme dossiê enviado pela filha da prosadora, a escritora viveu com a família em Corumbá (Mato Grosso indiviso), na tríplice fronteira entre o Brasil, o Paraguai e a Bolívia, nos anos de 1961 a 1964. Nesse período, escreveu para três jornais da cidade e criou o programa radiofônico *Caleidoscópio no Ar*, no qual entrevistava mulheres de todos os níveis sociais, evidenciando sua igualdade aos homens, em direitos e deveres. Em 1964, em função do Golpe Civil-Militar, nos primeiros dias de abril, sua obra literária foi caçada e seus livros rasgados. Presa e torturada, foi a única mulher detida junto a mais ou menos 200 homens, no navio Guaicará, ancorado às margens do Rio Paraguai. Em seguida, os oficiais das Forças Armadas decidiram por sua prisão domiciliar, na Vila Militar, sob forte vigilância de soldados armados com metralhadoras.

Anos mais tarde, já morando em São Paulo, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais. Além de escritora, atuou como advogada, radialista, jornalista e conferencista. Como militante política, fundou o Partido Brasileiro das Mulheres (PMB), depois substituído pelo Partido Brasileiro de Defesa dos Direitos da Mulher (PBDDM), para cuja fundação percorreu vinte e dois estados do território nacional, criando comissões e diretórios. Fundou o jornal “Mulheres Unidas” e o “Jornal da noite”. Foi convidada pela Confederação das Mulheres pela Paz Mundial para eventos em Montevidéu e Washington. Entre os vários livros que deixou escritos, destaca-se o tratado político e filosófico *Deus é mulher* (2011). Estreou na literatura em 1946 com o romance *Do outro lado da vida*. Em seguida publicou *Mulheres esquecidas* (1949), *A ceia dos condenados* (1955), *O grito de Augusto* (1967) e *Só porque eu fui à Rússia* (1987). Dona de um espírito inquieto e estilo revestido de incontestável atitude vanguardista,

Aldenoura de Sá Porto produziu até os últimos dias de vida, deixando um legado extraordinário de suas lutas em prol de políticas que contribuíram na construção da autonomia e valorização da participação da mulher na busca pela igualdade de gênero. A escritora faleceu há dois anos, em 04 de junho de 2016, aos 97 anos. Sua obra estabelece alicerces sólidos para todas as vozes femininas que se ergueram e se erguem para construir o espaço da autonomia feminina no campo das artes e da cultura.

No conjunto da obra, o romance *Mulheres esquecidas* (1949) assume singular relevo para os estudos de gênero em função da temática ousada para a época, cuja narrativa centra-se na trajetória de uma menina que, pela crueza de sua desventura, apanha-se sozinha, sem família, sem amigos, sem ninguém em pleno garimpo mato-grossense, ambientado na região do Araguaia. O prostíbulo, suas habitantes e experiências vivenciadas nesse meio constituem os elementos trazidos à luz por uma narradora que rompe a tradição ao descentrar a trama dos espaços sociais autorizados e aceitos socialmente para instituir no centro dele personagens incomuns para a literatura da época. Os desdobramentos dessa contingência assumem, no romance, o pano de fundo para a escritora dar voz à personagem Mariazinha, que denuncia uma vivência solitária e desumana nos confins do sertão de Mato Grosso. A relevância da obra, no entanto, não se resume apenas a essas características.

O desdobramento considerado fulcral é que a publicação do romance *Mulheres esquecidas* (1949) rendeu a Sá Porto convite para representar o Brasil no IV Congresso da Federação Internacional das Mulheres, na Áustria. Ora, na ocasião, em companhia de escritoras de outros continentes, visitou a Rússia. Por conta desse fato, quando retornou ao Brasil, foi considerada subversiva, sendo presa e torturada. As implicações advindas desse episódio acabam por constituir a narrativa *Só porque eu fui à Rússia* (1987) “uma espécie de documento literário que reproduz os abusos e arbitrariedades pelas quais passavam as mulheres e registra a árdua luta da autora na tentativa de conscientizar a mulher de seus

direitos e emancipá-la no exercício da cidadania” (MAGALHÃES, [Repografia, s.d.]).

Diante do exposto, volto às questões propostas no início deste texto. Em meu auxílio, trago novamente as observações de Rita Schmidt (1997), que elabora importante reflexão a partir de indagações sobre o valor estético das obras de escritoras brasileiras esquecidas, e o que essas obras podem acrescentar à literatura de períodos passados. A resposta às perguntas lançadas no início deste texto suscita relações com gestos institucionais ligados a práticas exclusionárias que funcionam como instrumento de colonização intelectual. Levantar tal questão implica ferir a susceptibilidade da crítica dominante, na medida em que a crítica local e nacional ignorou e ignora as obras de autoria feminina por considerá-las do ângulo de uma economia deficitária, isto é, como obras que não se alinham ao perfil de realização estética das obras modelares – de autoria masculina – deslocando a leitura de identidade nacional posta. Ora, se o valor da obra literária, que contém vestígios de uma tradição cuja ideia é a da não-contingência da noção de valor literário, como se fosse possível sustentar uma visão essencialista da literatura, da universalidade e permanência, então essa postura implicaria em subtrair da questão de valor o seu caráter fundamental que é justamente a sua mutabilidade e diversidade.

Quer pela qualidade estética dos romances, quer pelo volume da obra de Aldenoura de Sá Porto, a ausência da escritora nas historiografias equivale à significativa subtração e apagamento deste capital simbólico que é nossa literatura. A retirada do texto dedicado à escritora da *História da Literatura de Mato Grosso – século XX* resulta em ainda mais intrigante questão quando localizamos o nome de Aldenoura de Sá Porto e de suas obras nas referências bibliográficas do texto de Hilda Magalhães, publicado em 2001. Outro aspecto curioso é que o nome da prosadora não consta na seção “outros autores”, que fecha, por assim dizer, cada um dos capítulos do texto historiográfico. Trata-se, pois, de um apagamento ocasionado por fatores circunstanciais, provocado por critérios que

desconhecemos, e não de mero esquecimento ou fragilidade investigativa. A exclusão ocorreu em contingências que promoveram os resquícios verificados na bibliografia em flagrante denúncia de que os vestígios encontrados corroboram o apagamento e legitimam o relatório final da pesquisa que ora resgatamos. Vejamos, pois, trechos do que foi relatado na pesquisa historiográfica e permanece disponível para leitura e consulta na biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso, *campus* de Rondonópolis. A partir da página 204, lê-se:

ALDEOURA DE SÁ PORTO: A DENÚNCIA SOCIAL

Povoam sua obra personagens representativos das classes menos privilegiadas, como a mulher, em *Mulheres esquecidas* ou os marginalizados sociais, em *A ceia dos condenados*. No primeiro, ao tematizar a prostituição feminina, Aldeoura de Sá Porto denuncia a situação de exploração e subserviência em que vive a mulher na sociedade machista.

Assumindo um discurso feminista, Só porque fui à Rússia denuncia a situação desprivilegiada da mulher na sociedade e expõe as arbitrariedades da Ditadura Militar. Para entendermos essa obra é preciso ressaltar que Aldenoura de Sá Porto, após publicar *Mulheres esquecidas* (1949), foi convidada para representar o Brasil no IV Congresso da Federação Internacional das Mulheres, na Áustria, havendo, nessa oportunidade, conhecido a Rússia. Por esse fato, foi considerada subversiva, tendo sido presa e torturada. E é exatamente essa experiência (com todas as suas implicações na vida da autora) que temos narrada na obra.

Só porque fui à Rússia é uma espécie de documento literário que reproduz os abusos e arbitrariedades pelas quais passavam as mulheres e registra a árdua luta da autora na tentativa de conscientizar a mulher dos seus direitos e emancipá-la no exercício da cidadania. Mas, mais do que isso, Só porque fui à Rússia é uma es-

pécie de “tratado de sociologia ou da vida do povo brasileiro”, especialmente no período da ditadura militar. Ou, como afirma Antônio Dari, o livro é “um retrato falado das incompreensões humanas, a aguda frieza dos homens de Estado, aqueles que não hesitam em dar a tua vida em nome de uma ideologia sibilina, garantindo a manutenção das tentaculares ditaduras”.

Operacionalizando o discurso do dominado e seu desejo de mudança (mas principalmente e sobretudo sua crença na possibilidade de mudança), o livro se sustenta em dois níveis: o coletivo e o individual. O primeiro é o social, em que a personagem assume um discurso notadamente feminista, visando a conscientização da mulher de seus direitos e da necessidade de emancipação. O segundo é o pessoal, em que a personagem narra os dramas íntimos da autora frente aos problemas conjugais. Assim se, por um lado, a personagem é a voz da emancipação feminina, sofre, por outro, as mesmas humilhações que, enquanto reformadora social, combate, tais como a infidelidade e o abandono:

Em mim, repetia-se de fo1ma brutal e humorista, a tragédia da mulher brasileira. Mulher traída, usada, coisificada, objeto, substituída e desrespeitada na meia-idade quando já participou com forças e energia para a formação de uma família e de um patrimônio, dando os melhores anos de sua vida! Abaladrósima, ato rei-me no procênio das interrogações, presentindo o doloroso “papel” que me obrigariam a desempenhar. (SPFR, 244-5)

A dor da existência inibe o ser social, e a angústia humana personificada na personagem define o perfil do texto: aquela que tanto luta nas praças, nos auditórios e nos microfones para que a mulher assuma seus direitos e se emancipe encontra-se presa na armadilha do machismo, por tantas vezes combatida pela autora - personagem:

Um porquê de espanto e terror no futuro que era presente com emanações de passado. Medo também que apagado fos-

se o facho luz, fé a jorrar incessantemente do meu ser. O violento golpe de dor moral atirou minha alma para além do visível. Do real. Da exatidão dos fatos. como eram recebidos pela mente em golfadas de agonia. Silêncio com aparência de serenidade. Absurdo sofrimento em forma de arte. Desenhando imagens ainda presentes do amor vivido e demarcado no quadro inalterável de minha plenitude que ama! Ao homem que não ama e usou-me durante trinta e quatro anos! Protesto e grito abafado no peito e na tristeza árida. Perdida com aparência de segura no labirinto de meus “porquês”. (SPFR, 245)

A narrativa assume nesse momento uma feição profundamente existencialista, em que o personagem, extremamente sensível e vulnerável, se depara com a dura realidade da transitoriedade das pessoas, coisas e sentimentos. A personagem não apenas sente a própria dor, como também a dos outros, uma dor aguda e universal:

Em mim, repetiam-se as dores das mulheres que me escreviam. Mulheres de todas as classes sociais. Suas dores eram as minhas. Lágrimas e sangue de suas vidas em minha vida. Respondia suas caídas pelo rádio, recomendando-lhes que lutassem pela igualdade de seus direitos, que não cedessem, não admitissem que os companheiros, com casamento legal ou não, usassem-nas como coisa descartável. O mesmo punhal em minhas carnes. A mesma fórmula, grotesca e cruel. Humilhante e doloroso processo na monótona repetição de comportamento, nos homens de todas as classes sociais. Defendia as mulheres, com estranha premonição do que mais tarde seria a cruz de meu calvário.

Sentia as emoções que sentem as mulheres apaixonadas quando perdem os companheiros. Sensação de destruição, sem interferências de bens materiais. Era muito mais. Algo vital. Celular. Tal intimidade neste sofrimento que o afastamento de um mutilaria o outro. Êxtase negativo. Momento de estranha vibração. Pavor. Terra e espaço. Céu e inferno. Luz e escuridão. Assim vivendo, desde o dia que soube que meu marido tinha amante. Sôfrega, impaciente,

inquieta. Com medo de dormir. Para não sonhar com a tal horrenda entidade, arrastando-o sem escutar minhas súplicas para o deixar mais um pouco. mais uma vida comigo! (SPFR, 246)

O assombro da personagem diante do que lhe ocorre nos dá a medida da dificuldade da emancipação, dos percalços culturais e sociais (e de sua força) que deverá ultrapassar a mulher no processo de libertação: Eu! Gloriosamente igual ao batalhão de mulheres derrotadas. Eu! Com tantos títulos conquistados, “dedo em riste” defendendo minorias discriminadas em palcos e auditórios. Aplaudida e vaiada. Microfones arrebatados, ali e aqui ligados, continuando a dizer que a maior conquista do século realizada pela mulher fora o trabalho. Que sua emancipação somente será possível se for liberada economicamente.

Eu! Liberada economicamente. Profissionalizada e bem-sucedida. Eu! Igual em minha sagrada condição humana, a todas as mulheres. Da favelada à mendiga. Da analfabeta à letrada. Da mais rica à mais pobre. Exatamente Igual. Na dor. Igual. Na decepção. Igual. Na exploração. Igual!

O grito dramático da dor maior, a do abandono. Com as mesmas palavras, contidas no grito de toda mulher quando injustamente abandonada. Quando injustamente abandonada. Quando injustamente substituída. Vá embora! Você não presta! Você é um monstro! Vá embora! Eu o odeio! ... (SPFR, 251-2)

A personagem que emerge dos terrores do governo militar e dos fracassos afetivos é uma mulher forte, profissional, mas amarga e culpada por haver ficado rica e, portanto, ideológica e socialmente tão distante dos oprimidos que defendia:

Porque decorei expressivos textos da “Declaração Universal dos Direitos do Homem” e as recitava em modestas palestras, qualificaram-me “subversiva constituindo peri-

go à Democracia e à Segurança Nacional! E me baniram. Perdi tudo. Os filhos casados já me esqueceram. Pouco ou nada me visitam. Excluíram-me de suas vidas! Como dói, Kasturbay! Meu marido! Ah! Como o amei! Também esqueceu-me. Apenas tenho vergonha de dizer. Fiquei rica”! (SPFR, 317-8)

A pena que, apaixonada, traçou a utopia em *O grito de Augusto*, agora amarga, desenha, a pulverização do sonho, em termos sociais e pessoais, erigindo um texto profundamente existencialista porque sustentado no enfrentamento da condição humana e da dor que esse enfrentamento acarreta.

Seguindo a estrutura do texto adotado no decorrer de toda a historiografia, a obra de Aldenoura de Sá Porto é apresentada por meio da mesma seleção primorosa de excertos e apuro analítico dispensados aos demais autores que compõem a historiografia. À exceção do romance *Deus é mulher* (2011), espécie de tratado político-filosófico-religioso, lançado posteriormente à publicação da história de Magalhães, todas as demais obras estão relatadas na re-prografia, consoante ao estilo adotado para apresentar o conjunto de escritores e escritoras que compõem o livro.

Cabe, então, retomar os dois primeiros questionamentos, expostos no início desta reflexão, para especular sobre as motivações que ocasionaram a exclusão da produção literária da autora do conjunto da obra historiográfica e sobre os critérios que teriam motivado esse apagamento? Ou, ainda, valeria ignorar tais apreensões e tão somente devolver a Aldenoura o estatuto de escritora mato-grossense, e brasileira, que lhe fora silenciosamente arrancado, respondendo assim aos questionamentos posteriores, quais sejam: é possível, sim, reescrever/reinscrever Aldenoura de Sá Porto na história da literatura de Mato Grosso do século XX e reestabelecer o cânone reconduzindo-a ao lugar de reconhecimento e validação via leitura, pesquisa, análise e reedição de sua obra ou de parte dela.

Ora, vivenciou-se, no final de século e de milênio, abalos irreversíveis nos alicerces de formas hegemônicas de pensar a realidade e construí-la como verdade. Nesse contexto, o principal aporte feminista à produção do conhecimento ocorre na construção de novos significados e na interpretação das experiências das mulheres no mundo, de modo que a realidade, como construção imaginária e simbólica, possa ser interrogada, repensada e transformada. Toda essa nova configuração gerou noções culturais de descentramento, abrindo caminho para políticas da diferença que, em determinadas conjunturas históricas e geográficas, no caso das sociedades coloniais ou de países subdesenvolvidos, têm constituído instrumentos importantes do processo de descolonização.

É, portanto, a partir da revisão das historiografias postas que se reavalia a posição da mulher na literatura mato-grossense e valoriza as vivências femininas do ponto de vista individual e coletivo, estético e político. E é nesse mesmo contexto que se percebe e se aponta o passo em falso numa historiografia que é referência local, fato que determina novos olhares, novas direções e saberes outros para tornar visível aquilo que se apagou. É nesse contexto, ainda, que a descolonização passa pelo processo de descentramento e assegura uma construção historiográfica mais próxima dos valores simbólicos representativos da totalidade e mais distantes dos valores hegemônicos parciais e exclusionários.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Carlos Gomes de. *A poesia em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepan-tanal, 2003.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

_____. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Repografia, [s.d.].

MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. Especial. Cáceres: Ed. Unemat, 2005.

PÓVOAS, Lenine C. *História da cultura matogrossense*. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda, 1982.

PORTO, Aldenoura de Sá. *Mulheres esquecidas*. São Paulo: Tipografia Irmãos Dupont, 1949.

_____. *A ceia dos condenados*. São Paulo: Brasil, 1955.

_____. *O grito de Augusto*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967.

_____. *Só porque eu fui à Rússia*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

SCHMIDT, R. T. (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.



HIRATSUKA RAICHÔ: O DISCURSO DE RESISTÊNCIA DA PRIMEIRA FEMINISTA DO JAPÃO DO SÉCULO XX

Mina Isotani¹

FAMÍLIA, ESTADO, MATERNIDADE E NAÇÃO

Os movimentos feministas, a luta por igualdade de gênero e o feminismo são assuntos recorrentes nas mais diversas áreas, inclusive nos estudos literários sobre a escrita feminina. E diante da proposta de refletir os discursos de resistência, me parece oportuno discutir a situação da mulher japonesa, afastando qualquer pré-conceito ou ideias pré-estabelecidas de que o Japão é um país homogêneo e de que não há problemáticas sociais relacionadas aos problemas de gênero. Esclareço a utilização do termo gênero no sentido amplo da palavra, para designar representações políticas individuais. Sendo assim, podemos nos perguntar quem é essa mulher? Como e quando acontecem os discursos antagônicos relacionados à japonesa?

Em *Problemas de Gênero* (2015), Judith Butler inicia seu texto desconstruindo a ideia do sujeito como representação estática de um estado político e afirmando que “o poder jurídico “produz” ine-

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Professora adjunta na Universidade Federal do Paraná.

vitavelmente o que alega meramente representar” (BUTLER, 2015, p. 19). No caso do Japão, essa premissa também se aplica, porém, para compreendermos a construção do ideal de mulher japonesa, se faz necessário retomar o histórico do processo de modernização do país.

Com a chegada de tropas americanas comandadas pelo Comodoro Matthew Calbraith Perry (1794 – 1858), somado à decadência do sistema econômico dominado pelos guerreiros, depois de duzentos anos recluso, em 1868 o Japão abriu seus portos para negociação de mercadorias. Essa data marca o início da Restauração Meiji (1868), que consistiu no retorno da centralização do poder imperial. O pacote de mudanças engendrado pelo Imperador considerava a industrialização como ferramenta na busca pela hegemonia comercial na Ásia e no Ocidente. A partir desse momento a educação também se torna ponto chave para construir o ideal de Nação Japonesa, diferenciando a posição social de homens e mulheres no discurso e no ensino de seus deveres nacionalistas.

O então Ministro da Educação, Mori Arinori, defendia o ensino como fator primordial para transformar o país em potência mundial. Para tanto, a educação compulsória para meninos e meninas foi subdividida em 4 fases: Escola primária, Escola fundamental, Nível Médio e Universidade Imperial². E é com Arinori, que a figura da mulher japonesa começa a ser delineada. Em suas palavras:

Com o intuito de criar condições culturais saudáveis e valores civilizados entre as pessoas, boas mães são necessárias. Se tivermos excelente mães, teremos filhos excelentes. O Japão de nosso descendentes se tornará um país verdadeiramente soberbo. As pessoas aprenderão comportamentos morais e respeito aos Deuses. Eles aprenderão artes e ciências. Serão pessoas com conhecimentos avançados, de boa natureza e

2 Fonte retirada do documento publicado pela JICA (Japan International Cooperation Agency): http://jica-i.jica.go.jp/IFIC_and_JBICIStudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational_02.pdf.

de conduta nobre. Nossa conduta anterior em relação à educação era inadequada, com o treinamento falho dos homens; resolutos em sua condição primitiva, invejavam a civilização do oeste. Acima de tudo, nós desejamos que nosso primogênito seja educado por boas mães. E a melhor maneira de criar boas mães é educando as meninas (NAKAMURA, 1875)

A antropóloga Ruth Benedict discorre em seu livro *O Crisântemo e a espada* (2011) sobre essa educação pautada na disposição hierárquica do indivíduo, no ensino disciplinar, para que cada cidadão estivesse ciente de sua “devida posição”.

Sexo, idade, laços de família e relações anteriores, tudo passa a fazer parte dos cálculos necessários. Em ocasiões diferentes, até mesmo entre duas pessoas são requeridos graus diferentes de respeito: um civil poderá ser conhecido de um outro e não cumprimentá-lo, porém, estando de uniforme militar, seu amigo em trajes civis há de saudá-lo. (BENEDICT, 2011, pp. 47)

Assim, quando pensamos na situação da japonesa, devemos investigar sua posição ocupada na sociedade, suas funções como parte do coletivo, seus deveres e sua lealdade perante o Estado.

Nessa sociedade, inclusive a diferenciação entre gêneros implicava a utilização de vocabulário distinto e específico para homens e mulheres, o comportamento entre as pessoas do mesmo sexo e o do sexo oposto era diferenciado, a relação hierárquica entre os membros da família também seguia padrões específicos, entre outros aspectos. A questão da sexualidade ou da identidade do indivíduo não estava em questão. (ISOTANI, 2016)

Então, a maternidade e o casamento tornaram-se primordiais

para a mulher, para seu reconhecimento como contribuinte e para a construção de sua identidade. A japonesa seria educada para criar os filhos em prol do futuro de uma Nação harmoniosa e sem diferenças, auxiliando a formação de meninos que ocupariam o espaço social de provedor e moldando as meninas para a compreensão de suas obrigações como mulher. Dessa realidade surge o termo “Boa esposa, mãe sábia” (*ryôsai kenbo* – 良妻賢母), ainda utilizado para caracterizar a “qualidade da mulher”, àquela capaz de cumprir adequadamente todas as demandas exigidas pela sociedade patriarcal. Ou seja, a mulher perfeita consistia em ser gentil e cuidadosa com o esposo, cuidar de todos os relacionamentos familiares, administrar os recursos financeiros da família, além de ser responsável pelo sucesso acadêmico do filho.

E, apesar do reconhecimento de sua importância para o crescimento econômico do país, os limites inerentes à sua posição não permitiam qualquer participação política, não poderiam expressar sua opinião ou posicionamento político em público e também não era permitido ocupar cargos de chefia nas empresas, ou seja, elas aparentavam estar reclusas ao espaço doméstico.

Criado o estereótipo de esposa e mãe ideal, não havia lugar para questionamentos quanto ao papel social exercido pela por elas. A abrangência de mundo da menina é a de que ela “compreende pouco a pouco que, se a autoridade do pai não é a que se faz sentir mais quotidianamente, é entretanto a mais soberana; reveste-se ainda de mais brilho pelo fato de não ser vulgarizada; mesmo se, na realidade, é a mulher quem reina soberanamente em casa [...]” (BEAUVOIR, 1967).

Dessa forma, ao término do período Meiji (1868-1912), “o ideal de “Boa esposa, mãe sábia” tornou-se um sistema educacional rígido e totalizante, na medida em que outros grupos sociais eram desprezados e marginalizados, tanto pela falta de reconhecimento das instituições governamentais como pela própria população educada” (ISOTANI, 2016).

Contudo, a modernização e a reestruturação social foram responsáveis pela revalidação do sujeito nipônico e, com a necessidade crescente de mão de obra nas indústrias, somados à crise econômica do fim do século XIX e aos constantes conflitos militares do início do século XX, a mulher é obrigada a ocupar novos espaços e torna-se figura inerente à corrida territorial e comercial do governo japonês. Além desses fatores, o contato constante com a cultura americana também as levou a indagar sua condição como mulher na sociedade e questionamentos sobre o casamento, sobre sua participação no cenário político, sobre as amarras que as limitavam como indivíduos começaram a surgir entre as jovens.

Dentre as escritoras, líderes de movimentos sociais, editoras de revista, Hiratsuka Raichô (1886 -1971) foi a voz de maior reconhecimento na luta pelo direito das mulheres, entre 1910 e 1920.

HIRATSUKA RAICHÔ: A VOZ DA RESISTÊNCIA

O ato de resistir implica uma reação, o não sucumbir a algo que o obriga a permanecer, a não se mover. Mesmo entre a estratificação rígida dos deveres do cidadão nipônico algumas mulheres se uniram para questionar a própria condição no espaço social que lhes fora imposto. Podemos considerar Hiratsuka Raichô como uma das figuras mais relevantes desse movimento de luta contra a submissão do ideal da mulher perfeita.

Vinda de família abastada, Raichô completou os estudos na *Universidade para Mulheres*. Porém, foi a partir do escândalo causado pela tentativa de duplo suicídio com seu professor, Sôhei Morita (1881 - 1949), que a escritora começou a se concentrar nos estudos quanto ao indivíduo e sobre a inadequação do “eu” enquanto construtor de sua própria identidade. Raichô recusou o papel de vítima e esbravejou sobre a importância da tomada de responsabilidade da mulher para com a suas escolhas. Ela foi a primeira a questionar as mulheres, numa tentativa de alertá-las a despertar de seus

sonhos estereotipados por anos de ostracismo e comodismo diante de imposições estruturadas por instituições governamentais.

Em 2011, a escritora fundou a primeira revista literária, a *Seitô-青鞜 (Bluestocking)*. O conteúdo da publicação tornou-se um manifesto e virou símbolo da luta pela liberação física, pela autenticidade do pensar, pela busca de maior independência econômica e, principalmente, pela resistência aos padrões de feminilidade, de posicionamento social e de obrigatoriedade a seguir o ideal da *Ryosai Kenbô*.

No prefácio Raichô escreve:

Nosso grupo tem como objetivo o nascimento da literatura feminina. Nós estamos animadas por uma ardente sinceridade e nossa ambição é expressar e desenvolver o intelecto feminino; seremos bem-sucedidas através da concentração de espírito. Esse intelecto, que é de uma essência misteriosa, é uma importante parte do gênio universal, que não tem sexo! No início, a mulher era o sol. Uma pessoa autêntica. Agora ela é a lua, doente, depende de outros para viver e reflete o brilho de outrem.

Este é o primeiro grito das Bluestockings! Nós somos a mente e a mão da mulher do novo Japão. Podemos nos expor ao riso dos homens, mas agora sabemos o que está escondido sob o escárnio. Deixem-nos revelar nosso Sol oculto, nosso gênio não reconhecido! Deixem que venha por trás das nuvens! Este é o grito de nossa fé, da nossa personalidade, do nosso instinto, que é o mestre de todos os instintos. Nesse momento, nós veremos o trono reluzente de nossa divindade. (RAICHÔ, 1911).

Esse texto encoraja e empodera as mulheres, destacando o início da luta contra as convenções que aprisionavam e impunham à mulher uma posição inferiorizada em relação ao homem. Esse primeiro “grito” tinha o intuito de reverter as inseguranças das japo-

nessas e impor a elas uma atitude perante a certeza de que todas poderiam escolher suas próprias verdades.

Porém, a insatisfação quanto ao conteúdo da revista não foi apenas dos homens, mas muitas mulheres questionavam suas motivações e a difamavam por não defender o casamento e a maternidade como obrigações básicas. Em 2013, Raichô escreveu o texto *Para as mulheres do mundo* (em anexo) em resposta e endereçado às reclamantes. Nele, a escritora faz novo apelo, ressaltando a importância de afastar os pré-conceitos para tornar possível a análise autocrítica do quanto as amarras sociais impedem a valorização da mulher pela mulher.

Nesse sentido, Butler escreve que, “talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma” (BUTLER, 2015, p. 25). Ou seja, as próprias japonesas não conseguiam afastar-se do discurso político construtor de sua imagem.

A última edição da revista foi publicada em 1916, mas Raichô manteve seu discurso de resistência até a sua morte. Anos mais tarde, sua biografia foi publicada e, imediatamente, tornou-se referência para o movimento feminista do Japão contemporâneo. *No início, a mulher era o sol* (“原始、女性は太陽であった” - Genshi, joseiwa taiyoudeatta), publicado em três partes (1971, 1972 e 1973) discorre, novamente, o quanto o olhar feminino de reprovação a fez questionar, com fervor, a falta de união entre as mulheres, o medo existente nas atitudes de subversão e a conscientização deficitária sobre a construção de sujeitos livres.

O discurso de Hiratsuka Raichô causou a primeira ruptura nos mecanismos engessados de representatividade do sujeito e na contemporaneidade ainda é utilizado na tentativa de empoderar grupos minoritários a buscar mudanças em sua perspectiva de condição e posicionamento social.

Enfim, essa escrita de resistência pode ser considerada um marco da autoria feminina na literatura japonesa, um grito de apelo

que podemos repercutir para nós mesmas e que, tomando a liberdade de transposição textual, nós podemos reverberar em nossos discursos: Agora, somos o sol. Indivíduos autênticos. Agora somos o sol, vivos, independentes de outros para brilhar.

REFERÊNCIA

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo II: A experiência vivida*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENEDICT, Ruth, *O Crisantemo e a Espada*. Editora São Paulo: Perspectiva, 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ISOTANI, Mina. *A Representação Do Feminino: A Construção Identitária Da Mulher Japonesa Moderna*. 2016. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo.

MACKIE, V. Feminist Politics in Japan. In: new left review – Gender, Race, Democracy. Vol. 167, 5.ed. Londres: New Left Review, p. 53-76, 1988.

RAICHÔ, Hiratsuka. In *The Beginning Woman Was the Sun*. Nova York: Columbia University Press USA, 2006.

_____. *Manifesto*. In: Revista *Seitô* Vol. 1, nº 1, 1911. Tradução de Pauline C. Reich. In: *Japan's Literary Feminists: The "Seito" Group*. Pauline C. Reich e Atsuko Fukuda. Chicago: The University of Chicago Press, vol. 2, nº 2, 1976, pp. 280-291.

_____. *Para as mulheres do mundo*. In: Revista *Seitô* Vol. 3, nº 4, 1913. Tradução de Pauline C. Reich. In: *Japan's Literary Feminists: The "Seito" Group*. Pauline C. Reich e Atsuko Fukuda. Chicago: The University of Chicago Press, vol. 2, nº 2, 1976, pp. 280-291.

ANEXO

Originalmente, o texto foi publicado na revista *Seitô*, vol. 3, nº 4, em 1913.

世の婦人達に - **yo no fujintachi ni** (Para as mulheres do mundo), de Riratsuka Raichô

É muito triste que ainda tenha de dizer as coisas a seguir para as mulheres do mundo. Muitas vezes sou questionada, principalmente pelas mulheres, sobre as seguintes questões: Você e as que são membros do grupo *Seitô* são celibatárias? Sempre que me deparo com esta estranha questão - bem, é uma pergunta muito estranha! - eu tenho que responder "Não". E as vezes acrescento: "Eu nunca defendi o celibato nem insisti sobre a ideia da boa esposa e mãe sábia, muito menos sobre as mulheres do grupo *Seitô*." Elas apenas não têm muito o que perguntar além de: "é mesmo? No entanto, as pessoas dizem que você e os membros do grupo *Seitô* são celibatárias".

Então eu sempre recuo, sem encontrar coragem para dar uma resposta que poderia invadir seus assuntos íntimos, pois quanto a estas questões não posso deixar de ficar surpresa ao ver quão superficiais, quão descontraídas e quão pacíficas são as vidas das mulheres ou o que estão pensando sobre suas vidas na idade moderna. Parece-me que estas mulheres, não têm pensamentos substanciais além de: "Talvez Raichô seja celibatária, pois apesar de idade suficiente para fazê-lo, ela não é casada" ou "Eu acho que ela é celibatária, pois assim as pessoas dizem; além disso, há um rumor de que muitos dos membros do grupo *Seitô* são celibatárias, então eu só perguntarei a ela se é verdade ou não". Também posso julgar por essa atitude livre e fácil de se perguntar e pelo tom irônico, que nunca tiveram mais reflexões e considerações além desta. Caso contrário, suponho que elas teriam escrúpulos para fazer tais perguntas absurdas. Gostaria de saber o por quê de uma dúvida fundamental sobre as ideias convencionais de que as mulheres deveriam se casar por ser o casamento a única maneira para que a mulher possa viver, que toda mulher deveria ser a boa esposa e mãe sábia e nada mais acontece para as mulheres deste mundo.

E eu me pergunto por que elas não tentam examinar mais a fundo o que as mulheres devem essencialmente ser, além de anos de história, utilidade imediata ou conveniência, e, especialmente, examinar as virtudes tradicionais femininas que surgiram para a conveniência dos homens.

Não ousamos insistir no celibato para todas as mulheres; nós somos demasiadamente ocupadas em discutir ruidosamente o celibato ou a ideia de "boa esposa e mãe sábia". Nós estamos duvidosas quanto à maneira convencional da vida das mulheres. Não podemos mais continuar esse tipo de vida. "As mulheres deveriam casar?" Essa pergunta em si é que já deveríamos ter nos feito. Nós não podemos mais acreditar que as mulheres devam se sacrificar longo da vida devido à necessidade de preservar a espécie, ou que reproduzir a prole seja o único trabalho da mulher, ou que o casamento é a única maneira possível pela qual as mulheres podem manter suas vidas, ou que para ser esposa e mãe são as únicas vocações de todas as mulheres. Suponho que, fora do casamento, individualmente o modo de vida da mulher deve ter infinitas possibilidades, como a escolha de sua vocação, fora ser a boa esposa e a mãe sábia. Cada mulher deveria fazer a sua própria escolha. Nós, portanto, exigimos a mais elevada educação cultural, quanto possível. Nós exigimos elevada educação espiritual para uma vida significativa das mulheres, como pessoas independentes da vida dos homens. Claro, não pretendo solucionar todos os problemas do ponto de vista materialista dos socialistas; no entanto, necessitamos de educação vocacional para acabar com o mal-estar e os obstáculos de todos os tipos, provocados pela falta de independência econômica. Quando a mulher não depende do casamento, é o problema profissional que as mulheres não conseguem enfrentar imediatamente.

As mulheres modernas que alcançaram mais ou menos autoconsciência individual já não podem ter certeza de que as ditas virtudes femininas, como por exemplo a obediência, gentileza, castidade, perseverança, auto-sacrifício e assim por diante, que há muito tem sido compelidas pelos homens, ainda sejam bem-vindas. Refletimos sobre essas questões, rastreando até suas origens por que estas coisas foram demandadas às mulheres e questionamos por que a sociedade permitiu que se tornassem virtudes femininas e por que, em última análise, acreditaram ser nossa natureza essencial? O que descobrimos? Não vou descrever o processo aqui, mas finalmente

parece que, em breve, não haverá nada de qualquer valor, exceto os que combinam com a conveniência da vida dos homens. Em suma, não encontramos qualquer coisa que tenha valor fundamental. Se as mulheres do mundo que são contra nós, de preconceitos irracionais e antipatias convencionais, ou que estão deslumbradas com o curso concreto ou abstrato de tudo o que é novo, vierem investigar as coisas mais profundamente, então acho que algumas coisas não aconteceriam com elas.

Quando despertamos, não podemos adormecer. Estamos vivendo agora. Estamos acordadas. Nossas vidas não se tornarão realidade sem exalarmos algo que arde dentro de nós. Qualquer seja apressão a que possamos ser submetidas, nossas vidas nunca deixarão de encontrar uma porta de saída. Nós estamos tateando ansiosamente em direção da porta de saída para a vida real das mulheres. Estamos perdidas, imaginando como devemos centralizar nossas energias.

Não é a hora para discutir pacificamente se as novas mulheres são sérias ou não. Nós temos pouco tempo para nos preocupar com questões desse tipo. Seria inútil para nós ouvir frequentes admoestações para levar uma vida "séria, espiritual nobre e respeitável". Mal terminamos a escola primária do espírito. Nós nunca fomos capazes de viver cegamente, apenas em torno do que foi pregado e ensinado por outras pessoas. Estamos ansiosas para saber o conteúdo da vida por nós mesmas. Estamos caminhando determinadas, duvidando, considerando e estudando os fundamentos do que a vida real da mulher deveria ser, com insegurança interna e luta externa contra tantas injustificadas perseguições..."



DO NACIONALISMO COLETIVO À HIBRIDEZ SUBJETIVA: UM ESTUDO DA POESIA MOÇAMBICANA

Vanessa Riambau Pinheiro¹

É notório o papel da literatura na construção simbólica das nações africanas descolonizadas no século XX. Enquanto instrumento de legitimação nacional potencialmente combativo, a produção literária imiscuiu-se ao processo de independência das colônias em África. Tomando de empréstimo a fala de Anderson (2008), a narração foi o meio encontrado para validar a “invenção” das novas nações recém-constituídas. Neste contexto, o escritor era justificado pela práxis revolucionária, para usar um termo de Mendonça (2011). De acordo com Edward Said (2011), o discurso literário pode transformar-se num veículo importante na definição da dependência cultural. Neste sentido, esta literatura foi pautada a partir de valores intrínsecos do que veio a tornar-se sua moçambicanidade.

A necessidade de autonomia através da literatura, como substrato ideológico para a formação do Estado-Nação pautou a produção literária destes países no século XX. O ensaísta camaronês

¹ Professora Adjunta na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Adjunta na graduação e na pós-graduação. Integra o CEsa (Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina) na Universidade de Lisboa, onde realizou uma pesquisa de pós-doutoramento sobre a formação do cânone literário em Moçambique.

Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2014), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

DAS FASES LITERÁRIAS EM MOÇAMBIQUE

De acordo com Fanon (1968, p. 184), “numa primeira etapa, o intelectual colonizado prova que assimilou a cultura do ocupante. Suas obras correspondem exatamente às dos seus colegas metropolitanos. A inspiração é europeia e pode-se facilmente vincular essas obras a uma corrente bem definida da literatura metropolitana.” Em Moçambique, Rui de Noronha (1909-1943) destaca-se como precursor da poesia local. Ainda que tenha utilizado-se do modelo europeu de poesia, tematicamente mostrou-se “sensível aos valores africanos (...), e também ao sofrimento e à injustiça dos negros que labutam na desgraça.” (FERREIRA, 1977, p. 68).

Mendonça (2011), ao analisar a passagem do pensamento colonial ao pensamento nacional especificamente em Moçambique, a autora afirma haver uma fase inicial de formação da literatura moçambicana, denominada fase “protonacionalista”, presente nos discursos jornalísticos das décadas de 1920 e 1930 e na poesia de Rui de Noronha. Ainda segundo a autora, este período se caracterizaria pela posição ambígua de “ser africano e ser europeu”. O poema a seguir ilustra esta difícil conciliação:

Surge et ambula

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.

Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo... O progresso caminha ao alto de um hemisfério

E tu dormes no outro o sono teu infindo...
 A selva faz de ti sinistro eremitério,
 Onde sozinha à noite, a fera anda rugindo... Lança-te o Tempo
 ao rosto estranho vitupério E tu, ao Tempo alheia, ó África,
 dormindo...
 Desperta! Já no alto adejam negros corvos
 Ansiosos de cair e de beber aos sorvos
 Teu sangue ainda quente, em carne de sonâmbula. Desperta!
 O teu dormir já foi mais do que terreno.
 Ouve a Voz do teu Progresso, este outro Nazareno
 Que a mão te estende e diz-te: - África, surge et ambula!²

Neste poema, é perceptível a dualidade expressa por Mendonça (2011), “ser africano e ser europeu”. A pátria mãe, África ancestral, aqui Moçambique, é relacionada com palavras que parecem cunhar seu exotismo face ao europeu, tais como “mistério”, “selva”, “fera”. O progresso, ainda distante, permeia o poema como uma expectativa em devir. “O progresso caminha ao alto de um hemisfério/ E tu dormes no outro o sono teu infindo...”

A evocação que dá título ao poema e que o encerra ciclicamente, “Surge et ambula”, ou na tradução “Levanta-te e anda”, faz alusão à passagem bíblica em que Jesus ressuscita Lázaro, uma referência, portanto, ocidental e cristã. Destarte, ainda que a África esteja nomeada no poema, percebe-se uma clara alusão ao pensamento eurocêntrico de “civilizar a barbárie.” Neste momento, o espelho que refletia a imagem do colonizador como modelar ainda não havia sido quebrado.

A segunda fase descrita por Fanon corresponde à tentativa de o intelectual recuperar um patrimônio cultural percebido como depositário de uma autenticidade “nativa” que ainda não reivindicava sua autonomia completa face o colonizador. Neste contexto, poderíamos incluir a produção de Orlando Mendes. De acordo com a

² O poema consta no livro *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*, de Fátima Mendonça (2011, p. 144).

pesquisadora Fátima Mendonça (2011, p. 137), este seria o período em que há um embate entre ser africano x ser europeu. “Parte desta literatura deixa perceber a sedução pela ideia de uma síntese futura entre duas visões de mundo, duas formas de expressão: a africana e a europeia, de que são paradigmas as propostas de Orlando Mendes em *Trajectórias* (1940)...” Orlando Mendes, segundo relata Ferreira (1977, p. 73), “coloca-se como pioneiro da moderna poesia moçambicana, e a sua obra alarga-se e aprofunda-se, revelando uma consciência aguda de suas responsabilidades de homem moçambicano, no exercício permanente da recusa ativa.” Tais versos ilustram este posicionamento por parte do poeta (in FERREIRA, 1977, p. 73):

Contudo, nada herdei que dome
A riqueza nova que transmito [...]
Coragem forjada no segredo
Medo que se chore ou se brade
Guerra de amigo ou de inimigo,
Não propriamente o enredo
Mas esta seiva elementar
De África nos versos que digo
E homens a saibam cantar.

A terceira fase identificada por Fanon corresponde a uma fase em que “o colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perder-se com o povo, vai ao contrário sacudir o povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional” (FANON, 1968, p. 185). Fanon ainda reitera a vinculação entre cultura autóctone e luta pela Independência, além de ratificar a relação entre a produção literária realizada pelos intelectuais colonizados e a luta de libertação em que os povos africanos se engajam. Para Mendonça (2011), esta seria um desdobramento da segunda etapa, cuja Literatura de Combate ocupa o lugar central. Este é um período fundamental para que se possa compreender acerca da formação da consciência nacional, pois nele estão assentes as bases do nacionalismo moçambicano através da lírica de Noémia e José Craveirinha.

Também Francisco Francisco Noa (2002) relata que a constituição da literatura nacional passou por várias etapas necessárias à sua consolidação atual:

Com a historicidade por si desenvolvida, passando do exotismo ao cosmopolitismo, do monovocalismo ao plurivocalismo, da afirmação categórica à expressão oblíqua, do estereótipo à valorização do Outro, das certezas às ambiguidades, do mito à utopia, a literatura colonial não só perturbou o cânone, como, por isso tudo, estabeleceu a ponte para a emergência de uma literatura nacional moçambicana (NOA, 2002, p. 402).

A Literatura de Combate ajudou a incitar os ideais revolucionários e a solidarizar as bases do nacionalismo pós-75. Poetas como José Craveirinha e Noémia de Sousa tiveram um relevante papel neste sentido, representando em sua lírica o ideal coletivo da utopia nacional em devir.

Em Moçambique, especificamente, a literatura veio a tornar-se a base onde se assentaram valores intrínsecos do que veio a tornar-se a moçambicanidade. Segundo Nelson Saúte (1991), o ato instituidor da literatura moçambicana “está contaminado pelo vírus da política”. Neste poema de Noémia de Sousa (2016, p. 26-27), intitulado “Nossa voz”, vislumbra-se a exortação à revolução e à revolta, na medida em que o eu-lírico não se conforma mais em silenciar sua voz e não impor seu lugar de fala. O eu-lírico assume-se coletivo na repetição do pronome possessivo “nossa” e a evocação do interlocutor a quem o eu-lírico chama de “irmão”:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,

nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança
nossa voz farol em mar de tempestade
nossa voz limando grades, grades seculares
nossa voz, irmão! nossa voz milhares,
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
nossa voz gorda de miséria,
nossa voz arrastando grilhetas
nossa voz nostálgica de ímpis
nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batuques da guerra
nossa voz gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,
nossa voz apontando caminhos
nossa voz xipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando.

A voz que se pronuncia no poema aspira ser plural; ela é testemunha de todas as injustiças coloniais sofridas, do “branco egoísmo dos homens” à escravidão. Entretanto, como se articulam as vontades individuais em meio a um ideal coletivo? De acordo com Francisco Noa (2012, p.17), “o processo de criação, em especial para o autor africano, é um jogo às vezes difuso, às vezes inconcluso, entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que amiúde aspira, mas que parece querer escapar-se-lhe.” Esta ideia é ratificada por Mendonça (2011, p. 31), quando esta afirma que, “pelo factor pós-colonial, onde a fronteira entre o que é do próprio e o que é do outro se articula de forma ambígua e prolonga, até aos interstícios da memória, o diálogo/confronto com o passado colonial, produzindo um efeito de instabilidade.” A literatura colonial, enquanto expressão de resistência, encontra ressonância no *status quo* da nação inventada, enquanto conflitos outros vão sendo sublimados. Destarte, à medida em que a distopia pós-colonial reivindica seu lugar, o coletivo vai cedendo lugar ao particular e novas problemáticas são engendradas.

Como não poderia deixar de ser, o fim do período colonial engendrou novos temas e perspectivas literárias. “Agora, navegando mais ou menos livres, as novas nações independentes - sendo, na verdade, enxertias heterogêneas de fragmentos aparentemente incompatíveis e conglomerados de sociedade de longa duração - retomaram o seu curso, assumindo todos os riscos.” (MBEMBE, 2010, p.16).

É como se este ampliar de perspectivas possibilitasse um desvelar mais íntimo, um explorar de geografias externas e internas simultâneas, que acabou por promover o arrefecimento da identidade coletiva em prol da particularização da escrita. Obviamente, Moçambique ainda é o cenário, por excelência, destes poemas, mas não é o único; e o país aparece diluído de fronteiras, podendo representar-se no Índico, nas cidades, nos barcos, nas casas, no próprio corpo físico do eu-lírico ou até no ser amado. E nesta amálgama espacial-afetiva, a heterogeneidade do país se revela a partir dos seus aspectos mais diversos.

A NOVÍSSIMA GERAÇÃO DE POETAS MOÇAMBICANAS

Na contemporaneidade, outros poetas têm manifestado esta tendência ao subjetivismo e ao descentramento geográfico. É o caso de Hirondina Joshua e Melita Matsinhe, entre outras.

A obra *Os ângulos da casa*, da estreante Hirondina Joshua, apresenta nas epígrafes suas referências literárias, todas de autores pertencentes ao final do século XX e início do XXI. Temos aqui versos de Eduardo White, Herberto Hélder e Mia Couto, nos quais a representação icônica da casa é mencionada.

Os poemas da primeira parte do livro dão conta dos diversos ambientes desta “casa” enquanto representação corpórea-material mime-tizada; o primeiro refere-se à sala, que só adquire significado a partir da presença das pessoas. “Bem se vê: a verdadeira gravidade é a porta que canta com tons graves a aguda substância da existência. E quem está aí para ouvi-la? Quem está aí para senti-la?...” (JOSHUA, 2017, p. 17).

A casa, portanto aparece como alegoria de emoções diversas represadas, que precisam sair pela “porta da rua” para ganharem dimensão e movimento. Não por acaso, no primeiro poema a seguir à alusão aos cantos da casa, o eu-lírico exorta o leitor a acompanhá-lo nesta travessia de autodescoberta:

Se for para entrarmos entremos com o corpo todo e depressa.
 Leais à Terra e ao fragmento da Humanidade. Entremos sem Recuos no instante terrestre.
 Ai dor suprema.
 Ai cor invisível. Indivisível.
 Se for para entrarmos entremos com a unha toda e a tola
 Magnitude de sermos estrangeiros. Espelhos, de dentro iniciamos:
 - dividimos o escuro e separamos as águas.
 Se for para entrarmos entremos com o corpo todo e depressa e

usando a porta da frente.
(JOSHUA, 2017, p. 24).

Os demais poemas que compõem este livro expandem a “casa” ao universo inteiro, num panteísmo que, ao mesmo tempo em que aproxima a autora de Sônia Sultuane, por sua ilação ao primevo e ao sagrado – “Morro e vivo inúmeras vezes” (JOSHUA, 2017, p. 28); “Nasci antes do tempo...Antes de mim.” (JOSHUA, 2017, p. 34) -, também a particulariza pela escrita elaborada e sensacionista – à maneira pessoana – e pela vertente sinestésica-simbolista de seus versos; “Diz-me se sabes a cor do vento/ A paixão com que o mar nos prende/ Diz-me, e por favor não poetizes nem filosofes.” (JOSHUA, 2017, p. 29). A recusa da metafísica, por parte da autora, revela-se também em outros poemas, numa expectativa de que a compreensão da matéria baste à essência do transcendente espiritual e que este possa ser explicado por sua manifestação empírica. “Uma árvore traz sempre a febre do solo./ A inquietação da clássica epiderme da língua./Cava a minúscula boca dos sentidos:/Nasce onde a Vida pertence./Renasce na substância pura da matéria.” (JOSHUA, 2017, p. 61).

E, nesta alquimia criativa, o fogo ganha proporções e densidades, transmutando-se à maneira de Eduardo White – citado na primeira epígrafe do livro – e revisitado pela jovem poeta:

Por exemplo, o fogo

O fogo estabelece o seu trabalho,
a sua centígrada destreza para arder.
E não sei se notaste
que na digital matriz das suas febres
o fogo opõe-se,
insubmisso,
a morrer.

Arde como se definitivo
e quando assim sucede tende a crescer,

busca aquela leveza das altas labaredas,
 a implícita tontura das fagulhas.
 O fogo arde como se quisesse fugir do chão,
 das suas cavernas metalúrgicas,
 ascende ao impulso dos foguetões,
 à infância astral, à casa solar.

O fogo entristece, por vezes.
 Chora inflamável na sua fatalidade terrestre
 a estranha e lenhosa prisão
 que o prende e embrutece.

Quer voar,
 quer a sua ancestral condição de estrela
 mas na corrida espacial com que o fogo queima,
 na perpétua evasão,
 a gula intestinal-o
 à sua pressa.
 (WHITE, 1992, p. 19)

Os poemas de Hírdina Joshua seguem a tendência de White, tanto na formulação lírica de alguns de seus versos “Por exemplo: a noite” (JOSHUA, 2017, p. 68); “Por exemplo:/ a música não anoitece” (JOSHUA, 2017, p. 40) quanto na recorrência temática: “Repara no que há dentro do fogo antes dele arder.” (2017, p. 42); “No fogo, / Reside a pupila abstracta do poema.” (JOSHUA, 2017, p. 51). Outros temas caros a Eduardo White, como a pedra – “A pedra/ Quando não move os lábios/ Anuncia a timidez” (JOSHUA, 2017, p. 47), a ave – “Aves são apenas asas na hora do voo.” (JOSHUA, 2017, p. 45) - e a casa – nos sete poemas que compõem a primeira parte do livro - também são evocados por Hírdina Joshua. Nisto consiste a principal peculiaridade da poeta: na representação de um mundo insondável e irrestrito, no qual se coadunam elementos simbólicos concernentes à natureza, corpo e espírito. A casa, portanto, inicialmente representada na obra através de seus ambientes, expande-se do material à casa existencial. Revela-se uma autora de grande potencial imagético, que consegue o máximo efeito estético com o mínimo

de palavras. “Repara como se traduz uma lágrima/ Diga-me se tem cor ou sexo a sua língua;/ a minúscula palavra que a habita.//Aves são apenas asas na hora do voo.” (JOSHUA, 2017, p. 47).

Melita Matsinhe, por sua vez, é uma jovem poeta que interage com outras manifestações artísticas, como o piano e o canto. Publicado em 2017 pela Fundação Fernando Leite Couto, o livro *Ignição dos sonhos* revela essa interação com a música e as multifacetadas faces da poeta. O poeta Luís Carlos Patraquim, prefaciador do livro, afirma (2017, p. 8):

Livro de estreia, há nele hesitações, por vezes realizações fulgurantes, sínteses que confirmam o empenhamento da autora num trabalho poético que existe de par com a sua condição de música e de compositora. Do intervalo de silêncio que a define, à música, na percussão que anuncia o tempo, Melita Matsinhe quer juntar o <arco e a lira>.

Pouco interessa dizer que se inscreve na ruptura poética operada no país, após o cantalutismo ou poesia de combate, como se queira [...]. O sonho há de chegar.

O imaginário da dança aparece com muita intensidade na poesia de Melita Matsinhe. Podemos relacionar a dança simbolicamente com a liberdade: se podemos aferir que a dança representa a liberdade do corpo, a poesia pode ser considerada a liberdade possível da palavra, como podemos ver no poema abaixo (2017, p. 14):

MEMÓRIA DO FUTURO

Abrir os sentidos
clausura à palavra
mundo.

Afagando em dolorosa ternura
descalbrados tambores ao rubro
e acordes em mim.

Estender, marrom, a pele infinita
feita dia sem horas
tu de mim.

Entoar sonetos proibidos,
mares proibidos
marrabentar!

“Marrabentar”, corruptela de “m’arrebentar”, “me arrebentar”, é a expressão de extravasamento causada pelos movimentos de ancas e braços que originaram a dança mais conhecida de Moçambique, a marrabenta. Originária do sul do país africano, incorporou vários ritmos folclóricos como magika, xingombela e zukuta. Começou quando Maputo era ainda Lourenço Marques, nos anos 30 do século XX, mas só ganhou projeção a partir dos anos 50.

Sua origem remonta à época de um forte fluxo de imigração urbana, quando milhares de habitantes das zonas rurais passaram a habitar a periferia da cidade, criando novos bairros. Os aglomerados populacionais contavam então com diferentes culturas, que por sua vez possuíam sua própria língua, tradições e ritmos. Nas noites de festas, sobretudo dos bairros de Mafalala e Chamanculo, começou a mescla de ritmos, compassos e batuques. Dessa mistura, surgiu a marrabenta, que com o passar do tempo ganhou força e espalhou-se pela cidade³.

O exercício metapoético no poema acima é elaborado de maneira sutil, mas precisa: na primeira estrofe, ao invocar a abertura dos sentidos para desenclausurar a palavra; na segunda estrofe, o eu lírico mostra os efeitos dessa abertura de sentidos: a liberdade dos sentimentos, que aparecem metaforizados em música (“des-calabrados tambores ao rubro/e acordes em mim”); a seguir, a abertura de sentidos amplia-se e sugere consumação de desejos físicos (“estender, marrom, a pele infinita/feita dias sem horas/tu

3 Fonte: <http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/> Acesso em 01 ago. 2019.

de mim”) para, finalmente, mesclar poesia à dança, numa alusão à dança tradicional moçambicana chamada marrabenta (“entoar sonetos proibidos,/mares proibidos/marrabentar!”). A menção ao mar (“mares proibidos”) faz alusão à simbologia do elemento água, relacionado à manifestação dos sentimentos. Libertam-se, assim, os sentidos (“abrir os sentidos”), o corpo (“estender, marrom, a pele infinita), a palavra (“entoar sonetos proibidos”) e os sentimentos (“mares proibidos”) para, afinal, expandir completamente o eu como um todo (“marrabentar!”).

A expansão do corpo associada à liberdade total do sujeito é recorrente também em outros versos da autora (MATSINHE, 2017, p. 20):

Coreografia dos sonhos
Rios verticais sulcando-me o peito
sob as estrelas
golpeiam o solo em doloroso destino
e tu danças,
apagando sinais, decretos, contratos,
por dentro da gravidade da terra!

Existe novamente a clara alusão aos sentimentos através da simbologia do elemento água (“rios verticais sulcando-me o peito”) e à dança como elemento libertador, entretanto aqui há a interferência de um interlocutor que desconstrói o ensimesmamento causado pela dor (“e tu danças,/apagando sinas, decretos, contratos”). No poema a seguir, essa associação (dança=liberdade) torna-se ainda mais clara (MATSINHE, 2017, p. 43):

Ébria

Nos braços do tempo
danço o abismo
a liberdade
nossa embriaguez.

Se a poesia “é estado desgovernado” (MATSINHE, 2017, p. 50) e “palavras, em dança livre” (MATSINHE, 2017, p. 52), o coração, como batuque de tambor, deve conservar-se ativo (MATSINHE, 2017, p. 59): “não páres, tambor,/sístole e diástole,/pele do som,/carne do mundo./Não páres de bater,/tambor”.

Ao final do livro, a poeta consegue encontrar, afinal, um modo de conciliar as palavras ao ritmo, próprio do fazer poético. Remonta-se, assim, a lírica à sua origem cantada (MATSINHE, 2017, p.76):

Resgate

Quando o sol descer
no calado piano
tua voz de candor
trará uma canção

Na bruta melodia selvagem,
palavra reinará
finita, perdida.

Quebrará amor em vidro,
corações de pedra,
e o corpo esfinge.

O tambor
é o eco dos becos da cidade
em busca das mãos,
Poetas, o ritmo, a canção dos sonhos.

Escondem-se mãos turistas
feridas do mundo no meu Índico
no ventre escondo a pureza.

A poesia de Melita Matsinhe estabelece-se, dessa forma, como um exercício metapoético em que o movimento e o ritmo, tal qual

na dança, são buscados até o ápice de sua expansão. A liberdade é o bem maior desejado pela poeta. Em *Hirondina* Joshua, por sua vez, vimos a expansão de uma casa que se torna metafísica e amplia-se ao mundo. Percebemos, portanto, os movimentos de ascensão e amplitude alçados pelas duas poetisas.

Ainda que as poetisas mencionadas tenham particularidades que os diferenciam, podemos perceber como tendência na poética moçambicana produzida após a independência a presença de um “olhar para si” do eu-lírico; passada a euforia revolucionária, os valores coletivos concernentes ao nacionalismo vão sendo obliterados em prol das múltiplas e fluidas identidades literárias que se vão desvelando. Como não poderia deixar de ser, este fator representa uma nova fase de amadurecimento literário do país, que se permite novas experimentações estéticas e temáticas, longe do modelo engendrado pela Literatura de Combate e da manutenção da suposta “moçambicanidade” enquanto vínculo ideológico. Talvez a fase posterior à constituição do sistema literário moçambicano, prevista por Mendonça (2011), passe por esta via.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2006.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Vol. 2. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

JOSHUA, Hirondina. *Os ângulos da casa*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017.

MATSINHE, Melita. *Ignição dos sonhos*. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

MENDONÇA, Fátima. "Poetas do Índico – 35 anos de escrita". Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 16-37, jan./jul. 2011.

_____. Literatura moçambicana nas dobras da escrita. Maputo: Ndjira, 2011.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2010.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. Maputo: Ndjira, 2012.

_____. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Roberto. "O delito da palavra – notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acororado.". In: LISBOA, Eugênio (Org.). *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

SAÚTE, Nelson (org.) "Identidades em literatura (espaço público, literatura e identidade)" in SERRA, Carlos [dir.], *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária, 1991.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.



DO FEMINISMO LITERÁRIO AO ATIVISMO POLÍTICO: A POESIA DE SÓNIA SULTUANE, DE CONCEIÇÃO LIMA E DE ODETE SEMEDO

Sávio Roberto Fonseca de Freitas¹

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A literatura contemporânea de autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa vem se mostrando cada vez mais independente dos sistemas políticos que a informam e enformam. O feminismo literário empodera a escrita de autoria feminina no sentido de promover a libertação da mulher em relação aos temas que realmente causam conflito ao universo feminino. Não se pode deixar de mencionar que nos países africanos de língua portuguesa, as mulheres sofrem em função de um sistema político que as oprime e que dificulta a territorialização da arte feita por mulheres.

Ainda hoje a sociedade moderna considera os artistas como seus membros marginais. Ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo. Escândalo que tive que arriscar e suportar. Nesta sociedade a mulher só pode falar de amor e sexo com outras mulheres e também em segredo. Falar em voz alta é tabu, é imoral, é feio.(CHIZIANE: 2013, p. 12)

1 Prof. Dr. UFRPE.

O testemunho acima da escritora moçambicana Paulina Chiziane corrobora com a ideia de que as escritoras territorializam o discurso da mulher em textos literários de autoria feminina, atitude estética e ideológica ainda muito marginalizada em países onde predomina o machismo patriarcal endossado pela colonização portuguesa, principalmente quando o cânone literário é em sua maioria composto por homens. Logo as escritoras possuem um duplo desafio: enfrentar o patriarcado por meio de um ativismo político que dê visibilidade à produção artística das mulheres e territorializar o discurso das mulheres por meio de um feminismo literário que possibilite a visibilidade de escritoras invisíveis ao cânone literário machista.

Os temas discutidos pelas mulheres atingem diretamente ao modo masculino de escrita, uma vez que há declaradamente, por parte das mulheres, uma insatisfação sobre o *modus operandi* masculino de representação artística. Os temas recorrentes do cânone de autoria masculina nos países africanos de língua portuguesa registram um território identitário em que as guerras por libertação ideológica, política e cultural foram conquistadas culturalmente pelos homens.

Tem gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas a cultura está sempre em transformação. Tenho duas sobrinhas gêmeas e lindas de quinze anos. Se tivesse nascido há cem anos, teriam sido assassinadas: há cem anos, a cultura Igbo considerava o nascimento de gêmeos como um mau presságio. Hoje essa prática é impensável para nós. (ADICHIE, 2015, p. 47)

Na citação acima Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, chama a atenção para a forma como a questão cultural deve ser repensada, excluindo a possibilidade de uma já esgotada discussão essencialista sobre os sexos. A palavra “transformação” utilizada pela escritora nos conforta e justifica a escrita independente de

mulheres africanas frente aos sistemas culturais conservadores. Pensar a cultura de um país por meio de manifestações artísticas independentes é uma forma de lutar contra estereótipos construídos sob uma perspectiva machista, eurocentrada e ocidental. Com certeza, o uso de “nós” é uma forma de contar para mundo que se pode falar das nações sob a episteme da humanidade, princípio ideológico que extrapola qualquer possibilidade de marginalização de raça, classe e gênero.

Por este motivo, escolhemos aqui três escritoras de países africanos de língua portuguesa que produzem uma literatura interseccionada pelo gênero, pela forma literária e pela ideologia da independência, são elas: Sónia Sultuane (Moçambique), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) e Odete Semedo (Guiné Bissau).

MOÇAMBIQUE POR SÓNIA SULTUANE

Sónia Abdul Jabar Sultuane nasceu em Maputo no dia 4 de março de 1971. Viveu em Nacala Velha, província de Nampula, até os oito anos. Estudou até a nona classe da escola regular e se nomeia uma autodidata que tem a vida como escola e o tempo de existência como grau de conhecimento. Hoje, Sónia trabalha em um escritório de advogados em Maputo na condição de gestora de marketing.

A poetisa possui seis livros publicados: *Sonhos* (2001), publicado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) e prefaciado pelo renomado poeta moçambicano Eduardo White; *Imaginar o Poetizado* (2006), publicado pela Editora Ndjira e prefaciado pela ensaísta Ana Mafalda Leite que pontua no referido prefácio os aspectos da voz feminina da então poetisa; *No colo da lua* (2009), editado pela própria escritora e *Roda das Encarnações* (2016), publicado pela Fundação Fernando Leite Couto e também publicado pela Editora Kapulana em 2017. Também possui livros dedicados ao público infantil, são eles: *A lua de N'weti* (2014) e *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017).

A produção artística de Sónia Sultuane está intimamente ligada ao projeto intitulado *Walking Words*, que envolve poesia, artes plásticas e fotografia. A escritora também costuma publicar poemas inéditos através do Facebook.

Africana

dizes que me querias sentir africana,
dizes e pensas que não o sou,
só porque não uso capulana,
porque não falo chagana,
porque não uso missiri nem missangas,
deixe-me rir...
mas quem é que te disse?!
Só porque ando de “Levis, Gucci ou Diesel”,
não sou... será?
Será que o meu sentir passa pela indumentária?
Ou que o 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?
Por que visto, falo, respiro, sinto e cheiro a África,
afinal o que é que tu saberás? O que é que sabes?
Deixa-me rir...
Deixa-me rir...
(SULTUANE: 2006, p. 15)

Este poema compõe a coletânea de poesias intitulada *Imaginar o poetizado* (2006). No poema acima, percebemos que o eu-poético, através da posição do verbo em segunda pessoa, mantém um diálogo com um possível leitor ou com sua própria consciência identitária. O

título do poema é pontual, pois ficam sugeridas noções de espaço (continente africano) e de gênero (mulher africana). O uso de *capulanas*, *missiri* e *missangas* deixa claro que o eu-poético se refere às mulheres do norte de Moçambique, mulheres que preservam totalmente uma tradição indumentária da região. A língua *changana* também marca o lado norte moçambicano. O uso de marcas industrializadas mostra a condição social e econômica da voz que ora se enuncia no poema, no sentido desenvolver uma crítica em mão dupla no que diz respeito à questão da moçambicanidade: ser moçambicana é algo visceral, de corpo e alma, é algo que extrapola os estereótipos tradicionais.

O riso marcado pelo verso *deixa-me rir* é um registro da ironia, pois soa como um desdém em relação às tentativas deste interlocutor imaginário em incutir uma pureza identitária que é impossível para um continente totalmente misturado.

É oportuno aqui registrar que a literatura de autoria feminina em Moçambique, antes de Sónia Sultuane, era voltada para a ideologia de combate em função das guerras de libertação. Escritoras como Noémia de Sousa, Lina Magaia, Lilia Momplé, Rinkel faziam da literatura um lugar de militância política. Seguindo um caminho artístico diferente, Sónia Sultuane faz da sua poesia um espaço independente de diálogo com o mundo, com a vida e com o exercício da humanidade. Nesse sentido, o riso no poema *Africana* também pode ser lido como a forma de afirmar o entendimento sobre a África perpassa questões muito superiores ao fortalecimento de racismos e preconceitos, os quais muitas mais continuam o discurso da colonização e da dependência cultural, do que iniciam um exercício de uma arte independente e humanizadora.

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE POR CONCEIÇÃO LIMA

Maria da Conceição de Deus Lima nasceu em 8 de Dezembro de 1961. Na roda de escritora é mais conhecida por Conceição Lima. Natural de Santana da ilha de São Tomé, São Tomé e Príncipe.,

estudou jornalismo em Portugal e trabalhou na rádio, televisão e na imprensa escrita em São Tomé e Príncipe. Em 1993 fundou o semanário independente *O País Hoje*. Ocupou também a função de diretora do mesmo até a data da sua extinção. Licenciou-se em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo King's College de Londres. Residiu e trabalhou como jornalista e produtora dos serviços de Língua Portuguesa da BBC. Já publicou poemas em jornais, revistas, e antologias em vários países. Em 2004 publicou *O Útero da Casa* pela Editorial Caminho de Lisboa e em 2006 publicou *A Dolorosa Raiz do Micondó* pela mesma editora.

Conceição Lima é considerada uma poeta do período pós-colonial. Começou a escrever poemas na sua juventude. Em 1979, com apenas dezenove anos, viajou até Angola, onde participou na Sexta Conferência de Escritores Afro-Asiáticos. Recitou alguns dos seus poemas e era, provavelmente, a mais jovem dos participantes presentes. Conceição Lima considera esta a primeira fase da sua carreira como poeta. A segunda fase da sua carreira, começou com a publicação dos seus poemas em jornais, revistas e antologias

A poesia de Conceição Lima funciona como uma voz da consciência para a Europa devido ao sofrimento que tem ocorrido há séculos na sociedade são-tomense em função do colonialismo e da escravidão ainda presentes em São Tomé e Príncipe. Uma poesia que dá voz ao descontentamento daqueles ideais que não se realizaram após a independência mas que deram lugar a um clima de repressão, angústia e medo. Conceição Lima possui cinco livros de poesia publicados: *O Útero da Casa* (2004), *A Dolorosa Raiz do Micondó* (2006), *O País de Akendenguê* (2011) e *Quando Florirem Salambás no Tecto do Pico* (2015).

Mátria

Quero-me desperta
se ao útero da casa retorno

para tactear a diurna penumbra
das paredes
na pele dos dedos rever a maciez
dos dias subterrâneos
os momentos idos

Creio nesta amplidão
de praia talvez ou de deserto
creio na insônia que verga
este teatro de sombras
E se me interrogo
é para te explicar
riacho de dor cascata de fúria
pois a chuva demora e o obô entristece
ao meio-dia

Não lastimo a morte dos imbondeiros
a Praça viúva de chilreios e risonhos dedos

Um degrau de basalto emerge do mar
e nas danças das trepadeiras reabito
o teu corpo
templo mátrio
meu castelo melancólico
de tábuas rijas e de prumos.
(LIMA, 2004, p. 17-18)

O poema acima está presente na coletânea de poesias intitulada *Útero da casa* (2004). A referida construção poética funciona como um hino de exaltação sãotomense que se constrói pela ideologia da maternidade. O título *Mátria* carrega em si o sema da maternidade e da pátria, cumprindo deste modo um contrato de maternidade africana que se solidifica principalmente na poesia africana de autoria feminina. Se relembramos aqui o poema *Africana* de Sónia Sultuane também coteja a mesma ideologia no sentido de reforçar que o poder da maternidade do solo africano em função

de um *topos* literário que extrapola os limites do espaço físico em função do espaço imaginário que harmoniza com os semas da família identitária, formando um esquema que se organiza, obedecendo a seguinte ordem: mãe, pai e terra.

A retórica da maternidade perpassa todo o poema, como se pode observar nos versos: *Quero-me desperta/ se ao útero da casa retorno* (LIMA, 2004, p.17); *...riacho de dor cascata de fúria* (LIMA, 2004, p.17); *o teu corpo/ templo mátrio* (LIMA, 2004, p. 18). O eu-poético insiste na dor de um parto da consciência patriótica que só é pelo questionamento, pela insistência e pela explicação, como notamos e *E se me interrogo/ é para te explicar* (LIMA, 2004, p.17). O duelo discurso entre primeira e segunda pessoa no poema em tela confirma a constante necessidade de diálogo entre partes que necessitam de complementações memorialísticas confortantes em relação aos espaços tomados. A sinestesia, desse modo, mostra-se como um recurso sábio nos versos *na pele dos dedos reviver a maciez/ dos dias subterrâneos/ os momentos idos*.

Os verbos querer em *Quero-me desperta* (LIMA, 2004, p.17), crer em *Creio nesta amplidão/ de praia talvez ou de deserto* (LIMA, 2004, p.17) e lastimar em *Não lastimo a morte dos imbondeiros* (LIMA, 2004, p.18) funcionam como uma enumeração paralelística que endossam o discurso em primeira pessoa que convida a coletividade a pensar em arte que propaga a independência dos pensamentos, da arte, do território político e do lugar da mulher em São Tomé e Príncipe.

Os versos *creio na insônia que verga/ este teatro de sombras* (LIMA, 2004, p.17) disponibilizam o entendimento de um comportamento poético que se amadurece nos trânsitos das inconsciências, a insônia é resistência do corpo ao adormecimento, é uma forma de o eu-poético deixar registrada sua insatisfação perante os sons dos injustos.

Com o poema *Mátria* (LIMA, 2004, p.17), Conceição Lima nos permite a leitura de uma santomesidade que se faz no feminino por

meio de um entendimento identitário que se faz por meio da poesia e da consciência identitária que se fortalece por meio uma de ideologia coletiva que enterra os gritos e as memórias de dor de um país que precisa registrar os afetos pátrios mais íntimos.

GUINÉ BISSAU POR ODETE SEMEDO

Maria Odete da Costa Soares Semedo, conhecida popularmente nas rodas literárias como Odete Semedo, nasceu em Bissau em 7 de novembro de 1959, na então Guiné Portuguesa. Terminou os estudos secundários no Liceu Nacional Kwame N’Krumah. Graduou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1990, quando retornou ao país para assumir a Coordenação Nacional do Projeto de Língua Portuguesa no Ensino Secundário, financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Neste mesmo período foi convidada a assumir como Diretora da Escola Normal Superior Tchico-Té, onde também foi professora.

A partir de 1995, desempenhou muitas as funções: Diretora-Geral do Ensino da Guiné; Presidente da Comissão Nacional para a UNESCO – Bissau; Ministra da Educação Nacional (Junho/1997 a Fevereiro/1999) e Ministra da Saúde (Março/2004 a Novembro/2005). Estas atividades muitas vezes impediram Odete Semedo de sair da Guiné Bissau para divulgar sua literatura em outras páises.

Foi uma das editoras da obra *Anthologie de Literatures Francophones de l’Afrique de l’Ouest* (1994). No ano de 1996, fundou a *Revista de Letras, Artes e Cultura Tcholona*. Em 2003, recebeu o prêmio, na categoria escritor, de personalidade que contribuiu para o desenvolvimento global da Guiné-Bissau.

Em 2006, mudou-se para o Brasil para realizar o seu doutoramento em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas

Gerais, em 2010, defendeu a tese de doutorado *As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*, sob orientação da Profa.Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Odete Semedo foi Secretária-Geral e uma das fundadoras da Associação de Escritores da Guiné-Bissau em 2013. A convite de Rui Duarte de Barros e Manuel Serifo Nhamadjo, assumiu, em 8 de janeiro de 2013, a reitoria da Universidade Amílcar Cabral, sendo a primeira após a reestruturação da instituição. Ficou nestas funções até 20 de setembro de 2014, quando Zaida Correia a substituiu.

Odete Semedo publicou as seguintes obras: *Entre o Ser e o Amar* (1996); *Histórias e passadas que ouvi contar* (2003); *No Fundo Do Canto* (2007); *Guiné-Bissau - História, Culturas, Sociedade e Literatura* (2010); e *Literaturas da Guiné-Bissau - Cantando os escritos da história* (2011).

Bissau é um enigma

Bissau é um enigma
Guiné é um mistério
mergulhada numa profunda angústia
eu a construir
e tu a destruíres
Porquê, meu irmão
pergunto
se o caminho é único?
(SEMEDO, 2007, p.54)

O poema *Bissau é um enigma* compõe a coletânea de poesias intitulada *No fundo do canto* (2007). Esta coletânea possui vários poemas em que o eu-poética se propõe a apresentar a Guiné Bissau, um dos países africanos de língua portuguesa que ainda mantém uma guerra cível acirrada em função de ideias políticos opostos. O poema em análise propõe uma chave interpretativa em relação a esta tensão política. Enigma e Mistério são palavras que remetem

à instabilidade da constante necessidade de descoberta de um país que sempre se reconstrói em função da guerra.

No ano de 2013, momento em que acontecia na UFRGS, a primeira edição do evento da AFROLIC (Associação de Estudos Literários e Culturais Africanos), na Guiné Bissau, vivia-se a incumbência de revisão de leis políticas para organização dos partidos políticos, muitos militantes e artistas ficaram exilados em suas próprias casas e impedidos de sair da Guiné Bissau. Artista e militante, Odete Semedo obteve seu passaporte apreendido e não pode participar da primeira edição da AFROLIC no Rio Grande do Sul, momento em que a escritora guineense iria falar de sua literatura e do então estado atual de Guerra Civil em seu país.

No poema em tela, os versos *mergulhada numa profunda angústia/ eu a construir/e tu a destruíres* (SEMEDO, 2007, p.54) denunciam o estado ansiedade, tormento, sofrimento e inquietude do eu-poético que no exercício da construção de uma palavra que satisfaça a necessidade de representação de uma nação enigmática e misteriosa, atribui a um “tu”, que pode ser sinalizado como um opositor ideológico, político ou extremista, a responsabilidade por não comungar de uma irmandade que naturalmente deve ser solidária, corporativista e humanista.

Os versos interrogativos *meu irmão/ pergunto/ se o caminho é único?* (SEMEDO, 2007, p.54), o eu-poético denuncia a independência da palavra poética para este possível interlocutor que declaradamente é chamado de irmão. A ideologia da maternidade e da fraternidade é uma constante na poesia de autoria feminina. Nascer no continente africano significa ser filho da Mãe África, ser de uma mesma pátria significa ser irmão. Com estes versos, Odete Semedo ensina que a consciência de irmandade deve ser maior que as diferenças políticas e sociais. A humanidade está acima de qualquer divergência de raça, de classe e de gênero.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Podemos afirmar que a poesia de Sónia Sultuane, de Conceição Lima e de Odete Semedo mostram um continente africano que deve ser entendido e estudado por suas tantas diversidades e particularidades culturais. Para além disso, os princípios de maternidade, fraternidade, territorialidade, patriotismo e humanidade devem ser ideologias que orientem o mundo a perceber que a literatura é uma arte que possibilita o exercício da maturidade, da leitura e do respeito.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher...* Por uma nova visão do mundo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SULTUANE, Sónia. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.



FERAS E BELAS: UM DIÁLOGO ENTRE A ESCRITA DE CLARICE, PAULINA E CHIMAMANDA

Eliane Gonçalves da Costa¹

Ao longo de pelo menos cinco séculos, na história da literatura as mulheres tiveram suas vozes silenciadas. Dessa forma o patriarcado agiu violentamente em todas as esferas e, no campo da escrita não foi diferente, pois buscou colocar a mulher como leitora passiva, observadora de uma escrita que contava histórias sob o prisma do masculino.

A resistência das mulheres também se deu em todos os prismas. Sua escrita, ainda que abafada não sucumbiu e juntamente com os movimentos feministas, deu voz literária feminina aos discursos. Desconstruindo estereótipos, denunciando violências, registrando o feminino pela lente das próprias mulheres.

O feminismo e a escrita de autoria feminina nos últimos tempos têm caminhado paralelamente, segundo a escritora bell Hooks, “o feminismo é um “movimento para acabar com o sexismo, a exploração e a opressão sexista. [...] Praticamente, é uma definição que indica que toda ação e pensamento sexista são o problema, seja quem for que perpetue isto, mulher ou homem, criança ou adulta” (HOOKS, 2000, p.1).

1 Profa. Dra. UNILAB-BA.

Pensar essas relações de gênero é também pensar em como as relações de poder tem sido construída com base nas concepções do que é ser mulher ou homem na nossa sociedade. Isto é, as definições estipuladas do que vem a ser homem ou mulher, resulta na concepção daquele que possui poder ou não. Tomaz Tadeu da Silva (2009), explica que:

São as relações de poder que fazem com que a “diferença” adquira um sinal, que o “diferente” seja avaliado negativamente relativamente ao “não-diferente”. Inversamente, se há sinal, se um dos termos da diferença é avaliado positivamente (o “não-diferente”) e o outro negativamente (o “diferente”), é porque há poder”. (SILVA, 2009, p. 87)

A imagem das mulheres quase sempre foi associada à ideia de fragilidade ou incapacidade racional, tal proposição é uma construção social e histórica, cuja ênfase recai na necessidade de o homem controlar a mulher e proteger sua família. Recentemente o slogan: bela, recatada e do lar, foi usado para descrever a mulher brasileira “ideal”, gerando profundos debates em torno do feminismo e reativando a história da luta das mulheres no Brasil.

Essa relação entre o movimento feminista e a escrita das mulheres, tem na literatura um espaço para a desconstrução da imagem pseudo-passiva das mulheres na literatura. Podemos afirmar que o século XX e também o XXI trazem essas vozes femininas em gritos e cantos, amalgamados numa única figura, belas e feras tem dado luz a personagens que trazem em sua escrita a marca da autoria feminina. São óticas e lentes ajustadas pelo signo feminino da escrita.

INTERSECCIONALIZANDO ESCRITAS

O termo “interseccionalidade”, foi cunhado na década de 80 por Kimberle Crenshaw (2002), pesquisadora americana que a partir de uma experiência pessoal, passou a analisar em como uma mulher, negra, de classe baixa poderia estar inserida e respaldada na

sociedade sem que houvesse algum movimento que a representasse, levando em conta que tanto o movimento negro, quanto o movimento feminista não problematizavam as questões de gênero, raça e classe em uma só esfera.

Assim, quando há a intersecção ou sobreposição das categorias de gênero e raça, como também a de gênero, raça e classe, obtemos o conceito denominado de interseccionalidade. A interseccionalidade nos possibilita compreender e analisar como essas categorias ocorrem juntas nas situações que envolvem preconceitos e discriminação. Dessa forma, Kimberle Crenshaw (2002), pondera que:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Diante disso vale enfatizar que as violências e os preconceitos não se dão da mesma forma para todas as mulheres, como também os casos que envolvem as questões de raça não são acometidos de modo igual para os homens negros e para mulheres negras. Da mesma forma, no momento em que tratam das questões de gênero que envolvem mulheres, as negras não se sentem representadas nesse contexto, pois alguns fatos dessas discriminações ocorrem para além da questão de gênero, ou seja, há a inserção da raça.

Feministas brancas e negras usam a abordagem da interseccionalidade para evidenciar hierarquias impostas pelos machos, desconhecendo o fato dessas subordinações funcionarem no sistema de antiguidade adquirida, não pelas relações de poder propagadas por gênero. (AKOTIRENE, 2018, p.77)

Nesse sentido, é preciso trabalhar essas questões de gênero e raça, não de forma isolada, apenas pela questão de gênero, ou pela questão de raça, mas sobrepondo essas duas categorias em todos os contextos, de modo indissociável. Para a professora Regina Dalcastagnè (2015, p.53) “ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade - onde atuam diferentes modos de discriminação- que ainda é pouco reconhecido”. Esse espaço de interseccionalidade nos mostra que na prática, as mulheres não possuem os mesmos “direitos” e possibilidades que os homens brancos ou negros, seja na esfera do cotidiano, seja na esfera da escrita.

Historicamente, a literatura (bem como as demais artes) tem sido um eficaz veículo de transmissão de cultura. A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade. Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário. (REIS, 1992, p.5)

O espaço literário ainda é homogêneo e hierárquico. O cânone ainda é eurocêntrico e majoritariamente masculino. A literatura escrita por mulheres, muitas vezes não pretende enfatizar subjetividades do ser mulher, mas põe a lente de como as mulheres experienciam seu próprio cotidiano.

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas que podem parecer apaziguados, mas que revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa. Daí o estabelecimento de hierarquias, às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. (DALCASTGNÈ, 2011, p.64)

A literatura é campo constante de disputa em que negros e brancos, mulheres e homens, vão ser e estar no mundo de formas diferenciadas, ainda que haja sororidade entre as diferenças, a prática cotidiana e a forma como a sociedade está organizada, os fará enxergar o mundo a partir de uma perspectiva diferente.

CLARICE, PAULINA E CHIMAMANDA: NINGUÉM SOLTA A MÃO DE NINGUÉM²

A escrita de Clarice Lispector, Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie interseccionam-se neste artigo na medida em que tratam as relações afetivas como ponto de partida para abrir as gavetas da memória pela corda do amor. Rompendo a perspectiva sentimental, na qual as mulheres seriam vítimas da emoção. Longe de descreverem contos de fadas, Clarice Lispector, Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie compõem três personagens que a despeito do tempo e espaço, raça e classe, que as distinguem, olham para si e para o amor, desconstruindo o amor que as fere pelo outro e refazendo o amor por si mesmas.

Dessa maneira, a personagem de Clarice, Carla de Sousa e Santos, do conto *A Bela e a Fera: ou uma ferida grande demais*, dialoga com a personagem Sarnau, de Paulina em *Balada de amor ao vento*, bem como com a personagem Nkem, de Chimamanda em *A coisa em volta do seu peçoço*. Ambas se encontram encarceradas por suas condições afetivas e vão longo de suas narrativas, desvencilhando-se da temática aparentemente restrita ao campo amoroso, e ampliando maneiras e perspectivas de ser, estar e observar o mundo e as diferenças que determinam o lugar das mulheres.

2 Nesse artigo trataremos de três personagens femininas dos textos de: Clarice Lispector - o conto *A Bela e a Fera ou uma ferida grande demais* do livro *A bela e a fera* (1979); Paulina Chiziane *Balada de amor ao vento* (2003); e Chimamanda Adichie com o conto *Imitação* do livro *A coisa a volta do peçoço*. (2012).

Carla, esposa de um banqueiro, depare-se com um mendigo. A narradora clariceana é onisciente, enfatiza a beleza da rica mulher em detrimento à ferida do mendigo. O conto de Clarice Lispector, coloca em destaque as oposições de classe e desconfigura a beleza e o grotesco, bricolando as personagens. Os dramas interpessoais da bela são transmutados em feridas.

Essas feridas representam a realidade da desigualdade social no Brasil, bem como as diferenças entre a simetria da estética dos padrões de beleza instituídos pela sociedade do espetáculo. No esforço de despertar aquilo que está asfixiado e encarcerado dentro de si, Carla, personagem de *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, rompe com o silêncio e questiona a sua própria condição de mulher bela e rica da sociedade carioca diante das “feridas” da humanidade.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro, (LISPECTOR, 1979, p. 624).

Angustiada e desconcertada diante da chaga do mendigo, Carla se vê frente a um processo de autoconhecimento e amor por si mesma, num processo epifânico, ela se reconhece no outro e manifesta toda a sua angústia e inquietação face à condição humana numa atitude de consciência e autoconsciência da existência de outras realidades fora do seu contexto social.

Na mesma perspectiva, a personagem Nkem, de *A coisa a volta do peçoço*, ao observar a máscara que o seu marido, o senhor Obiora, ostenta na sala de estar, reflete sobre as relações de opressão e questiona mitos e tradições de seu lugar. A máscara é uma imitação muda e sem história. Aliás, toda a sua casa nos EUA e a vida de Nken é uma imitação da sua casa na Nigéria e de própria vida. Ela não se reconhece naquele espaço que, tal como a falsa máscara, imita o seu espaço na Nigéria.

Nkem pega na máscara e encosta o seu rosto a ela; é fria, pesada e sem vida. No entanto, quando Obiora fala sobre ela – e sobre todos os objetos – faz com que pareçam respirar, possuir calor. (...) Por vezes, Nkem duvida dos fatos que Obiora conta, mas escuta-o por causa de sua maneira de apaixonada de falar, por causa do brilho nos seus olhos, como se estivesse prestes a chorar. (CHIMAMANDA, 2012, p.32)

Foi preciso olhar o passado e suas experiências, deixar de seduzir-se pelo (em)canto do marido, e marcar em seu próprio corpo a transmutação, para finalmente poder assumir seu lugar. A personagem ao descobrir que era traída e que uma mulher mais jovem e ousada (como ela fora), estava ocupando o seu espaço; a levou a cortar os cabelos, e romper com o silêncio que se auto-impunha.

Essa conscientização também está no projeto de escrita de Paulina Chiziane como representação estética e política, pois busca denunciar representações históricas e sociológicas de seu país. No texto *Eu, mulher...por uma nova visão de mundo*, a escritora moçambicana declara que ficará satisfeita com seu trabalho intelectual e social “no dia em que conseguir lançar na terra fértil a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertenceram a geração do sofrimento” (2013, p.205).

Dessa forma, além de denunciar as condições da mulher em seu país, a autora repassa os impactos da colonização e das políticas que seguiram depois da independência. *Balada de amor ao vento*, traz o amor como espaço em que se constrói a vida; o tempo são contas de rosário e o vento é o cantor de uma toada triste. A escrita de Paulina, leva-nos para “aquele tempo”, de maneira que tanto personagem quanto o leitor transponham a barreira do próprio tempo: esse é o pacto da oralidade proposto ao leitor pela narradora.

A memória, como nos contos de Chimamanda e Clarice, também funciona como um fio que mapeia tempos e espaços da personagem de Sarnau pelas águas do rio Save:

Tenho saudades do meu Save, das águas azul-esverdeadas do seu rio. Tenho saudades do verde-canavial balançando ao vento, dos campos de mil cores em harmonia, das mangueiras, dos cajueiros e palmares sem fim. Quem me dera voltar aos matagais de minha infância, galgar as árvores centenárias como os gala-galas e comer frutas silvestres na frescura e liberdade da planície verde. (p.11).

Os pronomes possessivos marcam o espaço e o tempo aos quais a narradora apega-se sem esperança de voltar. O Save é o espaço principal da narrativa, é por suas águas e seu percurso que a autora toma o corpo da personagem como metáfora e metonímia, o jogo está nas águas e nos demais elementos vivos da natureza; é pelos elementos da mãe-terra que tecemos o cenário com o fio da memória de Sarnau – no tear chamado amor.

O amor é um ritual de transformação, não apenas do corpo físico, mas uma transmutação espaço-físico; ele é capaz de nos colocar em contato direto com os deuses, com os ancestrais. Por isso, o espaço é cuidadosamente desenhado à semelhança de um paraíso. Isso se configura como uma passagem, um beco entre nossa humanidade e nossa porção divina. Para Sarnau, o encontro com seus ancestrais, seus defuntos, são um ritual sagrado prepara-a para ser mulher, para ser mãe, para cumprir seu caminho de fêmea na mãe-terra, no entanto o rio e a mulher tem percursos que não podem ser determinados pela sociedade.

RESSIGNIFICANDO OLHARES

Observamos que as palavras das três escritoras, ao trazerem os relacionamentos afetivos para o centro das narrativas, é uma estratégia de subversão, pois o foco principal de cada narrativa são as experiências femininas das personagens. São vozes que se entrelaçam com sua própria experiência, construindo polifonias e dando voz

ao silêncio. Esse romper é cortado da mesma forma que os fios dos cabelos Nkem, que certamente voltarão a crescer, mas, nunca mais serão como antes. Assim como a percepção de Carla sobre suas próprias feridas e a busca por sua auto-cura. E também o curso incerto das águas do Save que rompe os limites do corpo e das dimensões estéticas e políticas sobre as tradições moçambicanas.

Seja na construção da imagem e da representação de um grupo, de um lugar ou de uma pessoa, as autoras discutem a produção de estereótipos como objetos imagéticos, a partir de construções verbais e simbólicas de maneira aparentemente simples; incorporam ao discurso questões de gênero e classe.

Assim tratam as questões de identidades e alteridades de forma que estabeleçam sua própria história como roteiro narrativo de suas falas, engendrando uma percepção mais ampla da relação com o outro, trazendo a vivência e a experiência entrelaçadas num discurso arquitetado não para falar “por”, mas, sobretudo para compartilhar.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mãos quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver...ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p.76).

Os livros e a escrita dessas autoras, romance ou conto, são possibilidades de experienciar o feminino e dar novas perspectivas para novas maneiras de pensar os feminismos. São narrativas que dialogam no intuito de construírem identidades sobre vir a ser mulher.

A literatura negra de Paulina Chiziane e de Chimamanda Adichie apresenta uma perspectiva diferenciada para a construção das personagens, mas mantém um diálogo com outras feminilidades, como observamos nas comparações entre as personagens que estão neste artigo.

Vale ressaltar, como destaca Nilma Gomes (2014) que a escrita afrodescendente feminina é originária de culturas estilhaçadas pelo colonialismo, pelas sociedades socioeconômicas pós-coloniais, estando a mulher negra escritora sujeita à marginalização, ao desconhecimento e à desvalorização intelectual. A escrita (da mulher) negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações (GOMES, 2014, p.13).

A importância de intersseccionalizar escritas femininas e discutir as diferenças e as semelhanças dessas autora ao tratarem de questões gênero, demonstra que há uma desvalorização generalizada sobre a autoria feminina, mas , quando se fala de intelectuais negras, há uma desvalorização e uma subordinação sexista ainda maior, o que torna ainda mais difícil o reconhecimento da escrita de mulheres negras.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza anomalística e primitiva (HOOKS, 2000, p.468).

Desassociar a imagem da mulher negra como um simples corpo sexual, e de deleite ao homem, estereótipo perpetuado desde o período colonial, torna ainda mais difícil a compreensão da mulher negra como pensadora, intelectual. Comparar os textos de escritoras negras, perceber as construções de suas personagens e diferencia-las marca uma outra lógica para lermos os textos literários contemporâneos.

Ler Clarice Lispector, Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie tomando a construção das personagens numa perspectiva descolonizadora e atenta a novas formas de pensar os feminismos nos colo-

ca numa outra categoria de leitores. Os textos brevemente apresentados neste artigo, trazem personagens femininas empoderadas, mas que apesar desta condição, precisam romper com estereótipos. Trabalhar com essas escritas e refletir sobre as inúmeras possibilidades de leituras que essa literatura apresenta, é optar pela escolha consciente de que o texto literário precisa e deve continuar sendo mais uma possibilidade da arte transmutar-se em lentes da realidade.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte, Letramento;, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. 1. (Obras Escolhidas).

CHAVES, Rita. *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHIMAMANDA, Adichie. *A coisa a volta do pesçoso*. Lisboa: Dom Quixote, 2012

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

CRENSHAW, Kimberle W. *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*. In: Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle->. Acesso em 10. nov. 2018.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. 2.ed.- São Paulo: Contexto, 2014.

COSTA, Ana M. A ficção do si mesmo. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA. Publicação Interna. V. 15, p. 07-14, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as*

novas vozes sociais. Disponível em: < <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>>. Acesso 01. Ago. 2018.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Martins Fontes. São Paulo, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

PADILHA, Laura. *Africanas vozes em chama*, in Rita Chaves e Tania Macêdo (org.), *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 121-128. 2007.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença in Identidade e diferença*. Organizado por Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: 2009.

SILVA, Maria Odila Leite. *Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças*. 2000. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16219/1476692>, Acesso em 12 mai. 201.,

TODOROV. Tzvetan. *A literatura em perigo*. São Paulo: Difel, 2009.



A QUESTÃO DO FEMININO NA OBRA DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES

Cleuma de Carvalho Magalhães¹

INTRODUÇÃO

Historicamente, o papel atribuído à mulher, seja no campo político, social, econômico e, principalmente, da sexualidade, tem sido de absoluta submissão. Vista como um ser inferior ao homem, sua voz foi silenciada durante séculos e, mesmo nos dias atuais, ainda são muitos os desafios que se impõem às conquistas femininas. Em face dessa realidade, ressaltamos a importância da escrita literária de autoras como Florbela Espanca e Adília Lopes. A obra poética de Florbela é composta por *Trocando Olhares* (produzido entre 1915 e 1917, mas publicado apenas em 1985), *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931, póstumo). Adília adentra no cenário literário em 1985 com *Um jogo bastante perigoso* e continua a publicar ainda nos dias atuais. Seus livros lançados até maio de 2014 estão reunidos na antologia intitulada *Dobra* (2014).

Inseridas, pois, em períodos histórico-literários diferentes, as produções poéticas das duas escritoras apresentam características

¹ Profa. Dra. IFPI.

bem distintas. No entanto, observamos a existência de um diálogo produtivo na obra de Adília em relação à lírica florbeliana, especialmente em razão do questionamento da condição historicamente imposta à mulher pela sociedade patriarcal.

FLORBELA ESPANCA: A EXPRESSÃO DO DESEJO FEMININO

Florbela vive num Portugal que passa por diversas transformações. Conhece a Monarquia decadente, o início da República, proclamada em cinco de outubro de 1910, e a repressão do Regime Ditatorial, iniciado em vinte e oito de maio de 1926. O cenário político e cultural da época revela um país que, embora comece a respirar os ares da modernidade de um novo século, ainda é uma nação em que vigora um regime conservador e repressivo, adepto de uma moral cristã marcada pelo preconceito e de um rígido sistema patriarcal que confere ao homem um forte poder sobre a mulher.

Apesar do contexto adverso, ainda em *Trocando Olhares*, a poética florbeliana apresenta os primeiros sinais que desafiam o interdito, exaltando o amor sensual. No poema intitulado “?!...”, ofertando a própria alma nas páginas do livro, o eu feminino convida o amado (que aqui se faz leitor) a comungar as “carícias infinitas” da amante:

“?!...”

Se as tuas mãos divinas folhearem
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus claros olhos como espuma

Nos versos d’amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorriso pairar suavemente
Nessas palavras minhas d’agonia,

Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!

Eu atirei minh'alma como um rito
Às trevas desse livro, assim, ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!...
21/07/1916 (ESPANCA, 1996, p. 102)

A metáfora do livro, longe de representar distância e frieza, ilustra um sensual convite aos sentidos, como se lembrasse o corpo também em ofertório: o toque suave, o luminoso olhar, o doce beijo. Rompendo o silêncio a que a moral burguesa da época condena o desejo feminino, o poema expressa-o com especial veemência no último terceto.

Embora presente apenas em parte dos poemas do *Trocando Olhares*, a ruptura com a antiga imagem feminina e a busca de uma nova identidade, ainda por construir, acentuam-se nas obras futuras. Esse procedimento justifica as palavras de Jorge de Sena referindo-se aos aspectos da sedução poética de Florbela: “E versos duma fúria inaudita, que não sabemos se deverão ser gritados, se deverão ser ditos numa estridência tornada sibilante pelo espumar da raiva [...]” (1946, p. 127).

A poesia de Florbela, especialmente no *Livro de “Sóror Saudade”* e no *Charneca em Flor* constitui um claro exemplo da rebelião contra “a imagem dual conflitiva” (COELHO, 1994, p. 818) de anjo e demônio consagrada pela tradição literária, expressando uma ruptura com a figura da mulher submissa aos padrões de uma sociedade misógina e desenvolvendo um processo de construção de uma nova identidade do sujeito feminino.

No *Livro de Sóror Saudade*, percebemos uma espécie de diálogo com a obra de Sóror Mariana Alcoforado: o título remete à imagem de uma religiosa, a qual, no entanto, metamorfoseia-se a cada apa-

rição, oscilando entre a dor, o recolhimento, a renúncia, a atração pela morte e ainda o desejo, a insurreição e a revolta. Apesar de vestir o burel, o eu lírico, em momentos em que é guiado pelo ímpeto de alcançar a livre expressão de sua feminilidade, rompe o claustro e o sentimento erótico manifesta-se numa envolvente volúpia. É o que observamos no soneto a seguir:

Horas rubras

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescientes
São pedaços de prata p'las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!
(ESPANCA, 1999, p. 196)

A ardência amorosa presente já no título “Horas rubras” marca claramente também os versos iniciais. A explosão de volúpia supera os limites do corpo e parece envolver todo o universo num gozo incontido: “Oiço as olaias rindo desgrenhadas.../ Tombam astros em fogo, astros dementes,/ E do luar os beijos languescientes/ São pedaços de prata p'las estradas...”. O apelo sinestésico traça uma sedutora trajetória do título ao último verso. Tato, audição, visão, paladar, enfim, é preciso amar com todos os sentidos. É preciso a

entrega e a posse total. Entretanto, não há uma concretização da união com o amado, o que resultaria na satisfação do desejo. Desse modo, o desejo continua a alimentar-se de si próprio e a consumação do ato sexual mantém-se em suspenso.

Num contexto histórico-literário tão adverso, em que a simples referência ao amor carnal, ao desejo já constitui uma transgressão para a mulher, o escândalo provocado pela obra de Florbela é ainda maior, pois seus versos subvertem o papel tradicionalmente atribuído ao sexo feminino, ou seja, o papel de objeto, de ser submisso e que deve silenciar diante da vontade masculina. Os poemas de Florbela libertam o ser feminino da clausura e deixam-no desfilar e emitir sua voz livremente, exercendo todo seu poder de sedução com o objetivo de satisfazer o desejo que habita seu corpo, assumindo o papel de sujeito na relação amorosa.

A trajetória erótica da poesia de Florbela atinge o ápice em *Charneca em Flor*. Toda a ânsia de amar e ser amada, de possuir e ser possuída manifesta-se com força, com ardência e um toque de luxúria. A transgressão efetiva-se de tal maneira que deixa escandalizada a sociedade de seu tempo. A sensualidade presente nos versos de *Charneca em Flor* vai muito além do que permite a moral da época, principalmente em se tratando de uma obra de autoria feminina. Poemas como “Volúpia” que, como sugere o próprio título, privilegia um erotismo vivo, pulsante e perigoso, associando um prazer perverso a uma falsa e sedutora fragilidade, trazem à tona uma mulher que é senhora de si, de seu próprio corpo e emprega todos os artifícios do jogo erótico na sedução daquele que constitui o objeto de seu desejo.

Volúpia

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

O vinho, essência embriagante a habitar o corpo feminino, remete-nos às festas em homenagem a Dionísio: “– Meu corpo! Trago nele um vinho forte”. O caráter pagão da metáfora do vinho entrelaça-se com o aspecto divino do “corpo prometido à morte”. Mas o eu lírico transgredir o destino que o conduz à eterna frieza e entrega-se ao prazer, arrastando consigo o homem que deseja.

O poema é marcado pela expressão do desejo feminino, num movimento de sedução envolvente e perigoso cujo clímax, anunciado pelos tercetos, mantém-se em suspenso pela presença das reticências, o que revela o caráter sugestivo tão próprio do erotismo de Florbela.

“Volúpia”, ao lado de outros sonetos de *Charneca em Flor*, expressa uma dupla transgressão. Primeiro, pelo simples fato de abordar o erotismo. Depois, por revelar um questionamento da condição da mulher, inscrevendo-se como sujeito na relação amorosa, construindo uma identidade feminina que manifesta seu desejo e desafia as convenções.

Assumindo sua liberdade, numa tentativa de autoafirmação, a personalidade feminina criada pelos versos de Florbela ignora as convenções sociais que tentam reduzir a mulher ao papel de submissão. Essa figura destaca-se em relação ao comum das pessoas marcadas por um forte moralismo e ao comum das mulheres que

aceitam passivamente sua redução a mero objeto, inclusive no relacionamento amoroso, em que são desprovidas da coragem de manifestar seu desejo. O sujeito feminino florbeliano é dotado de asas e consegue fugir do mundo das ideias inferiores, é “Princesa entre plebeus” e desdenha, do alto de sua superioridade, daqueles que viverão sempre impossibilitados de descobrir novos horizontes.

ADÍLIA LOPES: A MULHER-SUJEITO

Embora sejam muitas as conquistas femininas das quais desfrutam as mulheres na atualidade, não podemos ignorar o fato de que ainda vivemos numa sociedade dominada pelo poder masculino que tenta relegar as mulheres ao silêncio e à marginalidade. No campo literário, essa realidade não é menos cruel, de modo que a voz de nossas escritoras não ressoa com a mesma liberdade nem recebe os mesmos aplausos reservados aos autores do sexo “dominante”. É esse o cenário com o qual se depara a obra de Adília Lopes.

Dotada de uma visão crítica sobre a sociedade em que se insere, Adília, em “Poetisa-fêmea, Poeta-macho (cliché em papel couché)”, do livro *A mulher-a-dias* (2002), expõe a repartição dos papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher na sociedade contemporânea. Poema em que “[A] dicotomia poetisa-fêmea / poeta-macho e os atributos respetivamente atribuídos a cada figura encerram claramente clichés, preconceitos, construções culturais e representações identitárias vinculados à hegemonia ideológica patriarcal” (MELO, 2013, p. 134).

POETISA-FÊMEA, POETA-MACHO (cliché em papel couché)

1
Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
e, olhe, não foi barata

2

Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3

Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim
é tudo bestial

4

Sou um poeta-macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um facto
sou um fato

5

Sou um poeta-macho
tenho um gabinete
sou uma poetisa-fêmea
escrevo na retrete

Sou um poeta-macho
sou um badalo
sou uma poetisa-fêmea
calo-me

6
 A poetisa-fêmea
 toca viola
 o poeta-macho
 viola-a

7
 Senhora doutora,
 os seus seios
 são feios

o poeta-macho
 assina o despacho

8
 Não tenho culpa
 não tenho desculpa
 não tenho custo
 não tenho tempo

9
 Natália Correia, Mário Soares
 antes me ponha
 um cacto
 mas não me mato. (LOPES, 2014, p. 460-461).

A primeira estrofe constrói-se com uma evidente ênfase na autoafirmação do sujeito feminino que se “desnuda” diante do leitor, assumindo uma identidade em tudo oposta a do ser masculino: “1/ Eu estou nua/ eu estou viva/ eu sou eu/ [...]”. Ao abordar a diferença entre o poeta-macho e a poetisa-fêmea, Adília Lopes coloca em evidência os desafios que se impõem à mulher. A quinta estrofe, por exemplo, denuncia o silêncio e a marginalidade a que é condenado o discurso feminino: “Sou um poeta-macho/ sou um badalo/ Sou uma poetisa-fêmea/ Calo-me”. Enquanto o poeta-macho tem um gabinete, a poetisa-fêmea escreve na retrete. Ecoa nessa ideia,

a lição de Virgínia Woolf (*Um teto todo seu*, 1991) de que a mulher necessita de um espaço seu para poder exercer sua produção literária. Podemos ainda inferir que o fato de escrever na retrete significa expor o mais íntimo e até mesmo a imundice, “o lixo” do ser, o que acentua o caráter transgressor da poesia feminina. Aliás, a ousadia da voz da poetisa já marca presença nos versos anteriores: “2/ Sou uma poetisa-fêmea/ falo do falo/ [...]// 3/ Sou um poeta-macho/ sou um desmancha-prazeres/ sou um empata-fodas // Sou uma poetisa-fêmea para mim/ É tudo bestial”.

Na sexta estrofe é dada maior ênfase ao poder opressor da sociedade misógina: “6/ A poetisa-fêmea/ toca viola// o poeta-macho/ viola-a”. A violação vai além do aspecto puramente sexual, podendo referir-se à usurpação do direito à livre expressão do ser feminino, inclusive no tocante ao desejo que habita seu corpo.

Cumpre-nos ressaltar que Adília opta por adotar o termo “poetisa”, embora consciente da ambivalência desse vocábulo, “visto ora pejorativamente, denotando uma desvalorização da escrita de mulheres autoras, ora como apropriação feminina e feminista de diferenciação positiva relativamente aos poetas homens” (MELO, 2013, p. 133). Aliás, tal procedimento marca não só sua poética como também seu discurso pessoal. Em entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques, no *Diário de Notícias*, Adília declara: “Eu sou poetisa. Não gosto muito que me chamem poeta. Sou uma mulher, não sou um homem. E se há as palavras poetisa e poeta... Há palavras que não têm feminino e masculino mas esta tem” (LOPES, 2005).

A postura de Adília segue em comunhão com o pensamento de Dal Farra, a quem pessoalmente incomoda a designação de “poeta” para as mulheres que escrevem poesia, “quando a nossa língua possui o respectivo feminino – poetisa”² (2001, p. 55). Ressaltamos

2 Maria Lúcia Dal Farra (2001, p. 55) afirma já ser hora das mulheres recuperarem o seu sexo (oposto) e voltarem “a ser reconhecidas como autênticas ‘poetisas’, como verdadeiras artistas do verso”. A pesquisadora defende ainda que “denominar poeta uma poetisa é incorrer num escorregão ideológico”.

que normalmente são designadas “poetas” aquelas escritoras cujas obras têm sua qualidade poética reconhecida. Um exemplo dessa questão é o texto de António Ferro que procura afirmar a superioridade da obra de Florbela em relação às poetisas de seu tempo, por ele denominadas “poetisas-de-salão”, definindo a autora de *Charneca em Flor* como “poetisa-poeta” (FERRO, 1931). Uma opinião contrária encontramos no prefácio ao *Diário do último ano* de Florbela, em que Natália Correia declara: “A homenagem que distingue o gênio feminino com o prêmio de lhe masculinizar o estro, ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar” (1989, p. 11).

Definindo-se como poetisa, assumindo e vincando, portanto, a autoria feminina, Adília “mostra-se consciente do esquecimento e da marginalização a que foram votadas as escritoras da história em geral e da história literária em particular” (MELO, 2015, p. 44). Desse modo, a poetisa posiciona-se contra o silenciamento literário imposto às escritoras, bem como as diversas formas de poder estabelecido sobre a mulher durante toda uma tradição. Na letra de Adília, emerge a identidade de uma mulher-sujeito dotada de mais liberdade de expressão e ação.

O DIÁLOGO ENTRE ADÍLIA E FLORBELA

Adília constrói um sujeito feminino num íntimo e desconcertante diálogo com outras escritoras, dentre elas Florbela, Clarice Lispector, Sophia de Mello B. Andresen, Fiama Hasse Pais Brandão, além de Mariana Alcoforado. Interessa-nos de modo especial a relação com Florbela. São dois os livros em que observamos o diálogo com a poetisa alentejana: *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999)³. Em tais obras, a construção do ser feminino é um dos principais elementos que suscitam reflexões sobre como Adília dialoga com a poesia da autora de *Charneca em Flor*.

3 Rebatizado *Versos verdes* na antologia *Dobra*.

No universo feminino construído pelos poemas de Florbela, depa-ramo-nos ora com imagens de mulheres marcadas pela contenção do desejo ora com figuras sedutoras, cheias de volúpia, senhoras do próprio corpo. Na poesia de Adília, as imagens femininas e a temática do desejo também são constantes. No entanto, a linguagem é mais direta e as referências ao sexo são explícitas e, por vezes, expressas numa linguagem que pode ser considerada vulgar.

O primeiro poema do *Florbela Espanca espanca* (1999), por exemplo, descreve um sujeito feminino que declara de forma bastante explícita o seu desejo sexual, derrubando quaisquer limites impostos às mulheres, a começar pelas barreiras morais. É nesse tom de ousadia que Adília declara:

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma
a revolução
não se faz
nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução
dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca

hoje é uma relação de poder
 (mesmo no foder)
 a ceifeira ceifa
 contente
 ceifa nos tempos livres
 (semana de 24 x 7 horas já!)
 a gestora avalia
 a empresa
 pela casa de banho
 e canta
 contente
 porque há alegria
 no trabalho
 o choro da bebé
 não impede a mãe
 de se vir
 a galinha brinca
 com a raposa
 eu tenho o direito
 de estar triste (LOPES, 2014, p. 374-375)

O poema é construído num evidente diálogo com Florbela, numa “relação dúbia de homenagem e provocação” (MENEZES, 2011, p. 49). O texto de Adília retoma especificamente o soneto “Amar!”, do *Charneca em Flor*:

Amar!

Eu quero amar, amar perdidamente!
 Amar só por amar: aqui... além...
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
 Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
 Prender ou desprender? É mal? É bem?
 Quem disser que se pode amar alguém
 Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...
(ESPANCA, 1996, p. 134)

Embora no poema de Florbela o amor possa assumir sentidos outros que não o que envolve a relação sexual e ainda que tomado nesse sentido a união não se realize efetivamente, no contexto do início do século XX, os versos do soneto constituem uma evidente provocação aos valores morais que imperam em Portugal. Neles identificamos um eu feminino que se afirma enquanto ser livre, in-submisso, que deseja “amar perdidamente”, ignorando as convenções e expressando livremente a sua insaciabilidade, pois que seu amor não é direcionado a um único ser, além de ultrapassar todos os limites uma vez que deseja “Amar só por amar: aqui... além...”. Esse sentimento é dirigido a “Este e Aquele, o Outro e toda a gente...” e, ao mesmo tempo, há o anseio de “Amar! Amar! E não amar ninguém!”.

É curioso notar que, décadas depois, o aspecto insurrecto do poema seja potencializado na grafia de Adília. Conforme observa Raquel Góes de Menezes, “foi possível à Adília apresentar o desejo florbeliano mais explicitamente ao substituir ‘amar’ por ‘foder’, mantendo apenas um dos sentidos de ‘amor’ e carregando-o de carga exclusivamente sexual” (2011, p. 51). No entanto, o caráter transgressor que o poema de Adília assume não se limita ao fato de tomar o sentido do termo “amar” apenas em seu aspecto sexual. A transgressão consiste especialmente em trabalhar o sentido de “revolução” como algo que, além de compreender o aspecto político, envolve a vida privada das pessoas, das mulheres em particular. A revolução pela qual anseia o ser mulher é antes uma revolução no

cotidiano, na intimidade, uma revolução do corpo, uma revolução sexual. A liberdade que o ser lírico almeja diz respeito à livre expressão da sua sexualidade, ao direito de dispor do próprio corpo conforme a sua vontade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Florbela não atende fielmente às exigências dos padrões impostos pela sociedade portuguesa das primeiras décadas do século XX, adepta de uma rígida moral religiosa cristã, que exige da mulher um papel de ser passivo e recatado, submisso ao poder masculino. Exprimindo uma voz de mulher que rompe com os padrões ditados ao sexo feminino, por colocar em evidência o seu modo de pensar e de sentir, inclusive o seu desejo sexual, os poemas de Florbela realizam uma verdadeira subversão do papel destinado à mulher.

O caráter subversivo no tocante ao papel feminino marca também os versos da escritora contemporânea Adília Lopes. A leitura que empreendemos da produção poética adiliana, especialmente do *Florbela Espanca espanca*, identifica como característica acentuada a preocupação em abater valores de uma sociedade marcada por preconceitos de toda ordem (especialmente em relação à mulher), pelo consumismo, pela sede de poder; indiferente a questões como a tolerância, o respeito e o amor.

O procedimento de Adília e de Florbela parece-nos, de certa forma, uma opção política, na medida em que ambas trazem para a sua poesia um elenco diverso de figuras femininas, permitindo a essas a expressão de seus desejos, de suas insatisfações. As duas escritoras dão voz a um sujeito feminino que questiona a sua condição de mulher. Elas põem em cheque a história única contada pelo ser masculino ao lançar luz sobre a história lida e escrita por mulheres.

REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly N. O corpo-da-escrita no romance feminino português. In: *Literatura e diferença*. IV Congresso Abralic. Anais. São Paulo, 1994. p. 817-823.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1989. p. 07-30.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Poesia de Mulher em Língua Portuguesa. *Letras*. Santa Maria, n. 23, 2001. p. 53-69. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/viewFile/11840/7268>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*. Lisboa, 29.02.1931. p. 01.

LOPES. Adília. *Dobra: poesia reunida 1983-2014*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques. DNA, 17 jun. 2005. Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/01/adilia-lopes-entrevista-de-carlos-vaz.html>. Acesso em: 23 set. 2016.

MELO, Sónia Rita C. Adília Lopes ou a impessoalidade da terceira mulher. In: *Ex aequo*, Vila Franca de Xira, n. 27, p. 129-141, 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 jan. 2017.

_____. *Des-dobra: re-visão e tradução. A construção da poesia em Adília Lopes*. 2015. 449 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Universidade de Barcelona. Barcelona, 2015. Disponível em: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66446/1/SRCM_TESE.pdf. Acesso em: 21 dez. 2016.

MENEZES, Raquel Góes. O projeto literário Adília Lopes. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesRG.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1946. p. 115-143.



O BOLOR DA LINGUAGEM: UM PERCURSO PELA POÉTICA DE ADÍLIA LOPES

Cássia Lopes¹

APRESENTAÇÃO

Um modo de abrir a porta de um livro de poesia é rastrear como o escritor usa a linguagem. Não se restringe isso à questão de estilo, aquela maneira particular de pisar o chão das palavras e escutar as pulsações de sílabas e de ritmos. Trata-se de pensar como se faz uso de alguns termos, como se deslocam seus mecanismos de expressão e como se operam os ajustes perceptivos via aparato de construção do texto. Assim, ao ler a *Antologia* de Adília Lopes, fui fisgada por seus versos que produziram uma abertura para entender a arte literária contemporânea e sua relação com os restos da linguagem, o discurso literário que inventa suas próprias regras de justaposição de imagens e suas conexões filosóficas para pensar o tema da resistência no âmbito do feminino quanto a seu lugar na tradição literária.

Para iniciar a travessia pela poética de Adília Lopes, foi selecionado o poema “As rosas com seus bolores”, especialmente por tra-

1 Professora Associado IV de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e do Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

zer duas imagens que serão dispositivos de reflexão neste artigo: a rosa e o bolor. Geralmente, o significado do termo “rosa” foi associado à beleza, ao feminino, à imagem da delicadeza, mas o poema escolhido permite uma revisão de valores. O segundo termo, “bolor”, no uso comum da língua, refere-se aos fungos que se apropriam de matérias orgânicas, que se alimentam de vidas em processo de decomposição pela força da ação do tempo e do pouco uso que se faz de certo tecido da vida ou objeto guardado sem utilidade. No caso da poética de Adília Lopes, é possível extrair outros valores interpretativos importantes para se pensar esses termos e, conseqüentemente, o lugar da poesia feminina no ambiente contemporâneo e no modo de refazer a tradição literária portuguesa.

A ROSA E O BOLOR: SEUS VALORES NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

Já viemos de uma escrita literária que valorizava as belas imagens poéticas, consideradas dignas de poetização. Depois, via Baudelaire e tantas outras vozes, a arte roça as ruas e a temperatura das cidades, com seus guetos, vielas e vozes guardadas em tantos corpos que deslizam por superfícies de diferentes campos de habitação. A literatura passa a ser experiência do mundo psíquico e social, com seus mais diferentes dizeres e fazeres inseridos no terreno do conhecimento da condição humana. Com a poesia de Adília Lopes, observam-se, nesse artigo, outros aspectos: a materialidade da linguagem que se deixa corroer em restos e, nessa usina de tempo da escritora, elabora-se sua potência de expressar talvez o inexprimível: o resto do poema, em processo de abertura do signo para sua própria degradação e corrosão.

Em “As rosas com seus bolores”, pode-se inferir a transfiguração de valores operados na malha da construção dessa escritora que ouve as vozes e pedidos de seu tempo. Nesse caso, nota-se que o poema-rosa não se legitima mais apenas por sua beleza metafórica, exemplo da força de presença jovial e viçosa, o êxtase de suas

pétalas abertas em linguagem cifrada na cadeia do sublime conteúdo, mas se pode extrair uma teoria de como escrever o poema e lê-lo no decorrer de seu processo, no trajeto da tradição literária portuguesa, no modo singular de fazer ver as rosas, geralmente associadas ao campo imaginário do corpo e do universo feminino, já tão exploradas na tessitura do labor literário. Quem poderá esquecer os versos de Camões: “De quantas graças tinha, a Natureza/ Fez um belo e riquíssimo tesouro,/ e com rubis e rosas e ouro,/ Formou sublime e angélica beleza. Pôs na boca os rubis, e na pureza/ Do belo rosto as rosas, por quem morro.” (2003, p. 530) Ou ainda seguindo as vozes portuguesas de que Adília Lopes faz parte, retomar também outro grande nome, Fernando Pessoa: “Segue teu destino, Rega as tuas plantas, Ama as tuas rosas. O resto é a sombra de árvores alheias”. (1987, p. 204)

Em Adília Lopes, também emerge a imagem das rosas e tudo que dela se pode extrair de poesia, pensamento e resistência², com sua força de dizer o não dito, o indizível guardado no cheiro e na cor de cada pétala, memória plástica, visitada pelo laboratório da escrita: “Tenho sempre perto de mim/geralmente na minha mesa de cabeceira/ um ramo de rosas”. (ADÍLIA, 2002, p.16) A companhia das rosas pode ser lida mais do que uma predileção literária, ou recurso ritualístico de quem sabe compor versos, expressão de fenômeno estético, de quem gosta de pintar os quadros e ornar a linguagem. Mas o que quer alguém quando todas as manhãs sente necessidade de olhar as rosas e assistir ao que acontece com elas a cada dia? Tudo pode ser entendido como um jogo para fazer ver as rosas em diferença, no seu feixe de relações com o tempo e com o literário: “todas as manhãs a primeira coisa/ que faço quando acordo/ é observar atentamente as rosas a ver se algum bolor poisou/ na pele das rosas”. (ADÍLIA, 2002, p.16)

2 Para tal leitura do termo “resistência”, são relevantes as considerações de Giorgio Agamben, quando faz uma revisão desse termo não mais com o sentido comum de oposição. A partir de Gilles Deleuze: “resistir significa liberar uma potencia de vida que estava aprisionada ou ultrajada”. AGAMBEN, 2018.p. 59-60)

Na poesia de Adília Lopes, a imagem do bolor é crucial para o modo singular como constrói seu território e sua maneira particular de ler a tradição literária que valoriza o sublime, o fenômeno da aparição da rosa, com todas as significações simbólicas plasmadas nessa outra imagem das flores, com seu fulgor e opulência estética. No entanto, o olhar da escritora volta-se para o bolor, essa força do tempo sobre a matéria que transforma superfícies lisas em texturas rugosas, em feixes de memórias, restos de dias vividos em cada acordar. A estranheza da imagem do mofo não se restringe apenas nessa valorização da rosa que não basta na sua própria beleza e representação do feminino, mas na força de construir uma arte que estima a pele das rosas envelhecidas, atravessadas pelo tempo da experiência, com seu modo particular de entender a potência do resto, o resíduo de cada rosa, sua decomposição e seu modo particular de sentir a existência no vestígio da matéria, na potência do resto: “quando isso acontece/ é muito raro/ mas eu gosto de coisas preciosas/ e sou paciente/ deixo de dormir/ para observar o crescimento desigual e lento do bolor/ a pouco e pouco o bolor/ vai cobrindo a pele das rosas”. (ADÍLIA, 2002, p. 16)

A atenção da escritora é interpelada pela imagem de algo que toma conta da superfície das rosas sem que elas queiram fazer absolutamente nada, nem ninguém possa suspender o processo de devastação da matéria e, ao mesmo tempo, de uma representação. No poema, porém, a atmosfera não é de tom melancólico, nem se confina ao lamento. Pelo contrário, há a valorização daquela rosa enquanto resto, poema-resto, senha de outra vida encarnada enquanto marca da feminilidade, canto de outras paragens urbanas e da linguagem, povoada de resíduos de outras eras. Há um resto de Camões e de Pessoa em cada modo de tratar a rosa, mas agora o bolor tomou conta das pétalas e não é possível cantá-las da mesma forma como esses grandes poetas o fizeram. Deverá nascer e envelhecer com seu bolor, seu poder de resto da linguagem, com sua capacidade de afetar, exatamente pelo seu estado de degradação, um corpo desertificado de suas cores, um corpo esvaziado de

seu sentido sublime, enquanto este for entendido como postura de transcendência, de algo que nos impede de ver as fissuras da realidade social na qual habitamos. Assim, a rosa embolorada nasce para ser atravessada pelo fluxo do tempo e de outras formas de vida e outros sentidos, um resto de rosa, com outra densidade e textura. E, a partir daí, ela exala outra força a pedir outros gestos interpretativos do leitor.

Liberdade das forças à flor da pele? A questão é como considerar a decomposição e a transfiguração do corpo e do poema, com suas representações, como algo que merece nosso olhar. Eis a questão que nos é posta no poema de Adília Lopes. Tudo isso sem pesar, nem sentimento de angústia diante do efêmero. Pelo contrário, é sem ansiedade que se observa o mofo tomando conta das rosas, e da representação estereotipada do feminino, para fazer atravessar ali outras conexões de sentidos, outros feixes de relações, novas potências que liberam a vida. Será que não sabemos o que pode uma rosa? Mesmo coberta de mofo, de bolor?

Atenta aos desafios estéticos da contemporaneidade, nota-se que há um modo de pensar o tempo que interessa e sempre interessou à poesia e, para dialogar com o poema escolhido nesse ensaio, retomo as contribuições de Giorgio Agamben e suas ponderações sobre o resto. Primeiro aspecto, não se trata de desqualificar o passado, o que já foi escrito sobre as rosas e considerá-lo sem qualidade ou digno de valor, mas de se relacionar com esse passado de outra maneira, permitindo que ele próprio se desmonte, se refaça em diferença, mas sem vistas à ideia glorificada de futuro, que se impõe como um dos grandes dispositivos de poder, seja na forma de um esplendoroso porvir, embalado por otimismo acrítico; seja o pesadelo catastrófico, embalado pelo pessimismo paralisante. Desse modo, o gesto da escritora que olha para as rosas todas as manhãs não é lido como aparato de antecipação catastrófica do futuro, mas justamente a dificuldade de guiar a vida por uma lógica linear; valoriza-se a rosa com sua memória, não enquanto um arquivo paralisado, imóvel, guardado em si mesmo, mas com algo de resto que pode

ser acessado em vestígios do passado, não a memória totalizadora, mas ela enquanto potência que existe em cada resíduo de vida.

O segundo aspecto, ressaltado a partir do poema em destaque, caminha na perspectiva de não valorizar as rosas enquanto presença estética idealizada, digna de ser descrita e contemplada em sua perfeição e pureza, mas antes o resto de vida existente nessas rosas, assim como de outros objetos embolorados, de outros mundos que estão desaparecendo a ponto de se tornarem irreconhecíveis. Assim, os versos de Adília Lopes nos chamam atenção para um aspecto tão caro à escrita literária contemporânea: o trabalho e a valorização da língua enquanto resto, a língua que escapa como sobrevivente de um mundo que parece se esboroar, tal como a rosa, nascida de seu total aniquilamento por esta outra língua que resta: a poesia. A propósito, para ampliar nossa abordagem interpretativa, cito o próprio Giorgio Agamben:

Em entrevista de 1964 à televisão alemã, Hannah Arendt respondeu ao entrevistador que perguntava sobre o que restava, para ela, da Europa do período pré-hitlerista em que havia vivido, “O que resta? Resta a língua materna”. O que é uma língua como resto? Como é possível uma língua sobreviver aos sujeitos e, até mesmo, ao povo que a falava? E o que significa falar uma língua que resta? (AGAMBEN, p. 159)

Essas são questões que nos colocam o filósofo italiano, mas também podemos estendê-las à nossa leitura do poema de Adília Lopes. Estamos diante de um texto que possibilita reflexões sobre processos de decomposição, transformação e sobrevivência diante das forças corrosivas do tempo e, em caráter mais expandido, podemos ampliar aos gestos destrutivos da sociedade humana. E o poema nos responde de várias formas, pois há um momento em que os versos se pensam em meio a esse cenário de devastação social e da linguagem, em que ela parece operar na sua zona de impotência de dizer e de falar, tomada pelos fungos, pelo mofo das instituições, de uma saber já instituído que demarca glossários, exalta temas assen-

tados em senso comum, e cria estatutos mais diversos de leitura, apoiados em mais diferentes ideologias. No entanto, há o momento em que o bolor parece já ter tomado todo o corpo das rosas e, assim, só lhe cabe alastrar-se sobre si mesmo: “o bolor não pode alastrar mais/ a não ser alastrandose sobre/ si próprio/ alimentandose de si próprio, ou seja suicidandose naquele ato de infinito amor/ por si próprio/ que é afinal todo suicídio/ a rosa pode andar pelos próprios pés”. (ADILIA, 2002, p. 17)

Aqui aparece a operação mais vertiginosa do poema, a mais surpreendente. Detectar o momento em que as forças corrosivas caminham para sua autofagia e, no abandono do seu limite corrosivo, deixam aparecer novamente a dinâmica da vida nua, a rosa enquanto resto, a língua que fica como sobrevivente de todos os bolors: a poesia. Assim, a escritura realiza uma operação de linguagem em que ela se reflete, uma literatura pensante, mas não se resume em autorreferência, que seria outra postura também autofágica, no entanto não se restringe a casar-se com nenhum outro discurso, seja ele religioso, ou filosófico, seja cientificista ou mesmo apoiado no senso comum. É pela impossibilidade de se plasmar em outro discurso que a poesia sobrevive, mesmo enquanto resto da língua, sobrevivente da guerra de tantos aparatos lógicos discursivos. Assim, depois que o mofo se consome sobre si mesmo, o poema-rosa reaparece, transfigurado, e “antes de partir/ beijo-a na boca/ depois ela parte/ e desaparece para sempre da minha vida/ então eu vou dormir muito cansada/ as rosas com seus bolores cansam-me”. (ADILIA, 2002, p. 17)

O cansaço final que fecha o poema também é um momento de força, momento no qual um feixe de tensões, de expectativas, de porções de intensidade se libera e permite que o poema siga, com seu poder de silêncio, de dizer o indizível que reside em todo resto da língua. Nesse aspecto, o poema “As rosas com seus bolores” não se casa a uma proposta niilista, de pura desapareção da linguagem, mas faz parte de um processo em que, na própria zona de destruição, encontra o antídoto contra sua total desapareção, sem idealiza-

ção de sua massa corporal. De fato, encontramos sempre o esboço de uma rosa, com seus contornos e vestígios, mas o poema nos fala de rosas com bolores, sem a tirania da corporeidade intacta na sua pura beleza. São rosas que não se reduzem aos padrões identitários impostos para sua existência. O cansaço não é somente o momento de tomada de consciência em que se elabora um gesto de recusa vindo do corpo, mas é o momento no qual o psiquismo individual cede espaço para outras instâncias de singularidades, que se deixam inventar de outra forma. Rosas que se permitem partir também em liberdade, rosas desertificadas de si mesmas, que se afirmam no resto da língua-poema.

Nas injunções do texto destacado, os vestígios da rosa chamam exatamente para aquilo que resta: exacerbação da vida. Existências mínimas vão se desenhando, tanto em perspectiva individual, quanto coletiva, com sua miríade de possibilidades, embora ocorram eventos que vão cobrindo o tecido social e psíquico de mofo, fungos que minam campos de criação humana e da natureza. Assim, o poema, em seu próprio desafio, nos leva a pensar quando a desfiguração passa a operar em outra medida de força capaz de libertar um potencial de vida. A rosa-poema não é tomada como mero dom, mas corpo que resiste, que se inventa e descobre seu potencial de força no residual, no ínfimo, longe do que lhe pesa como determinação social, como identidade fechada em si mesma. E depois, quando o mofo toma conta das rosas, ele se autodevora, e só resta o poema. Porção de cura vinda do próprio veneno que corrói as rosas. Essa é a operação alquímica elaborada por Adília Lopes: dar existência à rosa apenas no esboço do que restou, na ruína de seu próprio formato, na virtualidade de sua forma desenhada em vestígio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos versos destacados ao longo desse ensaio, acordamos para o fato de que a essência da rosa é não ter essência alguma; analogamente, a essência do poema é não possuir qualquer leitura essen-

cializada, rasurando a perspectiva ontológica para impedir que se limite a um significado unívoco, pautado no sentido transcendental da ideia de uma rosa perfeita, intacta. Evidentemente, a crítica literária e a própria literatura não estão isentas de leituras metafísicas, mas o poema de Adília nos convida a pensar a imanência do poema-rosa, seu poder de corporificar transformações que impedem que a imagem se congele numa única abordagem. Para se somar a essa leitura do poema de Adília Lopes, recorro ao livro de fotografia “Natureza” de Frans Krajcberg no qual o artista fotografa restos de flores envelhecidas, em processo de decomposição. Esta publicação ocorreu em comemoração aos 90 anos do artista e dela farei uso de duas fotografias para finalizar esse artigo.

Nascido na Polônia e naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg (1921-2017) perdeu toda sua família em campo de concentração durante a Segunda Grande Guerra Mundial e migrou para o Brasil em 1948. Passou a realizar sua arte com forte vínculo com a paisagem brasileira e denunciar desmatamentos, queimadas das florestas, tornando-se grande ativista quanto às questões ambientais. Ficou conhecido por suas esculturas que têm a natureza como fonte de inspiração e matéria-prima para sua arte. A fotografia realizada por esse artista também se mostra sensível à flora brasileira, mas seu livro de ensaios fotográficos, “Natureza”, atravessa fronteiras e pode ser contemplado por qualquer pessoa que deseje ver as flores em seu sentido inacabado, esboços, resíduos de seres que mostram a incompletude de cada existência, movimentos processuais inerentes à dinâmica da vida, conforme afirma claramente Lapoujade: “Nada nos é dado de outra maneira, nem nós mesmos, a não ser em espécie de meia-luz, em uma penumbra onde se esboça algo inacabado, onde nada tem plenitude de presença, nem evidente patuidade, nem total realização, nem existência plena”. (LAPOUJADE, 2017, p. 61)

Se Hannah Arendt foi indagada sobre o que restou depois da Segunda Grande Guerra, a mesma pergunta poderia ser formulada para Frans Krajcberg. Talvez ele nos respondesse com essa imagem apresentada na fotografia abaixo: restou o esboço da flor com

tudo que não pode ser dito na imagem fotográfica, seu poder de se mostrar nua, na sua incompletude. Uma flor que questiona todo fundamento, pois não há, dentro ou fora dela, nada que a justifique, nenhum fim (telos) pode a ela ser impingido. Acordamos para o fato de que “o histórico é o que cumpre o tempo não em direção ao futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de exceder no meio”, (AGAMBEN, 2008, p.158). Assim, tanto a fotografia quanto o poema de Adília tratam de entender que seres são feitos processualmente, numa zona límbica, no caso do poema entre a rosa e o mofo, o que ultrapassa uma identidade concluída, pois está ancorada no presente, quando algo está acontecendo, metamorfoseando-se.



Ao relacionar a fotografia (KRAJCBERG, 2011, p. 35) de Frans Krajcerbg com o poema de Adília Lopes, vemos duas artes que se comunicam e se interpenetram, embora se situem em suportes de linguagem absolutamente diversos. Na fotografia, tal qual no poema, também se estimam entidades em estados processuais, em dinâmicas de mutação que transformam as superfícies da matéria e

fazem com que esses seres, nomeadamente as flores, ganhem existência de diversas maneiras, com vários modos de apresentação de si mesmos. Os dois artistas situam as flores numa posição de resto e, dessa forma, elas podem ser testemunhas de um tempo e criar uma linguagem com o que resta, possibilidade de sobreviver no limite da destruição. Há algo que escapa, que fica como resíduo, como potência de dizer, no vazio da flor aberta, desbotada, tal como se mostra a fotografia, numa aparição que revela a flor enquanto possibilidade de outra beleza, de outro gesto instaurador de emoção e de vida.



Nesta segunda fotografia (KRAJCBERG, 2011, p. 35.), tal qual no poema, o leitor defronta-se com a arte de fazer ver seres que desnudam suas perdas, os seus corpos são dotados de vazios e tentam realizar; através desse gesto revelador, um ato: a criação artística enquanto resistência, não mais lida como oposição a algo ou a um sistema específico, mas enquanto resto, potência de vida que se manifesta de forma inacabada, como traço de algo perdido, ruína de uma semelhança evanescente. Na flor visível, com suas pétalas caídas, perdidas,

desbotadas, tal como aparece nessa fotografia, há uma potência que nos olha, que nos lança no jogo de aparecimento e desaparecimento, ausência e presença de sua corporeidade, a abrir o signo para vasto campo de leitura, fresta do campo ótico para o sentir. Como declara Didi-Hubermann (2013, p.34), “ver é sentir”.

Essa é a arte de Krajcberg e também de Adília Lopes: fazer ver; sua maneira singular também de falar do que restou depois de tudo, depois da guerra, das perdas, do vazio que se coloca diante de cada olhar, sem a aflição de se defrontar com essa vacuidade das flores, da rosa com seu mofo, exatamente por compreender que há vida no que resta. Há toda uma potência quando as flores se abrem e permitem que se faça o fluxo do tempo em seu corpo, em suas hastes, em suas pétalas. Assim, o visto nos indaga e nos leva a continuar resistindo. Flores nuas que não vivem a vergonha de seus restos. Rosas que não se prendem a representações identitárias, enclausuradas em si mesmas.

REFERÊNCIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Paterle. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

CAMÕES, Luis Vaz. *Obra completa*. Rio de Janeiro Aguilar, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KRAJCBERG, Franz. *Natureza*. Salvador: Governo do estado da Bahia, 2011.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lençastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac Naify. 2002.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro Aguilar, 19877.



FLORBELA ESPANCA, UMA TROVADORA MODERNA

Isa Margarida Vitória Severino¹

Jonas Jefferson de Souza Leite²

O TROVADORISMO

O Trovadorismo foi um movimento literário e cultural situado na Idade Média, durante os séculos IX e XII. Na Península Ibérica, tal movimento manifestou-se por meio do Galego-português, inscrito dentro de uma ótica feudal e religiosa, com uma indelével associação à música, com escolhas temáticas restritas, em virtude do escopo temático insculpido em *A Arte de Trovar*.

No entanto, essas restrições temáticas não podem ser observadas como elemento redutor do Trovadorismo. Afinal, dentro de um cenário feudal inegavelmente dificultado pelas impossibilidades óbvias de comunicação, divulgação e fixação de textos literários e, sobretudo, pelas duras sanções culturais, morais e sociais impostas pela Igreja e pela Sociedade, os Trovadores conseguiram subverter os preceitos estabelecidos nas convenções literárias vigentes nos códigos da época. Assim, criaram uma verdadeira teia de sutilezas temáticas e formais, pondo em xeque as classificações mais apegadas

1 Profa. Dra. IPG/UDI.

2 Profa. Dra. UPE.

das aos ditames da *A Arte de Trovar*, recordemos, por exemplo, a *Cantiga da Ribeirinha*, construída sob o deslimate entre o panegírico da dor em ver a donzela e não poder possuí-la e a sátira voraz de apresentá-la numa situação em desacordo com a postura imposta às mulheres de então, insinuado, inclusive, uma repreensão moral. Portanto, nessa *Cantiga*, como em tantas outras, há a mistura da Coita de Amor, típica das *Cantigas de Amor* e a sátira voraz e pessoal, característica das *Cantigas de Maldizer*.

Desprezando essas questões, parte da Crítica Literária passou anos reduzindo o Trovadorismo a uma manifestação literária incipiente, datada e sem força supratemporal de outras estéticas que viriam *a posteriori*, conforme pontua Mongelli (2009), acentuando que, pelo menos no Brasil, foi preciso os alertas dos irmãos Campos para que os trovadores fossem lidos com atenção despida de preconceitos (p. XXIII), afinal, nenhuma grande poesia fica limitada ao seu tempo. E a lírica galego-portuguesa é uma grande poesia, sob a moda que a erigiu e a feição repetitiva que tomou. Uma coisa é o gosto pessoal e intrasferível, variável segundo cada leitor e cada momento histórico; outra, bem diferente, é o reconhecimento crítico, objetivo e científico, das contribuições daquela “moda” para a arte poética subsequente (MONGELLI, 2009. P. XLV-XLVI).

Nessa esteira de pensamento, Erich Auerbach (1971) sinaliza para a precariedade de termos como “Realismo” e “Romantismo”, por exemplo, para designar as estéticas românticas e realistas. Dessa visão, segundo Mongelli (2009, p. XXI), firmou-se no seio da Crítica Literária a constatação de que há nos movimentos literários duas frentes de atuação: a “moda” e a “atitude”: a primeira é determinada pelo conjunto de fatores – culturais, econômicos, sociais, históricos, temáticos... -, que formam um estética literária e está adstrita ao tempo e ao espaço de produção; por sua vez, a segunda frente é formada pelo valor literário que transcende os ditames temporais e espaciais, podendo se manifestar em diversos lugares e autores, de qualquer época. É, em síntese, um conjunto de características que podem ecoar e dialogar com qualquer estilo literário.

Assim, é evidente que a atitude trovadoresca se espalhou, durante séculos, nos mais diferentes estilos literários que se sucederam ao longo da história da humanidade: a idealização e o sofrimento amoroso, a saudade do namorado, a angústia de perder um amor, a ironia fina ou o riso mordaz, ou seja, a matéria-prima dos trovadores foram e são até hoje material literário riquíssimo, moldado de tantas formas e maneiras, gostos e convenções de estilos, mas conservando a atitude trovadoresca de perceber essas nuances como temas demasiadamente humanos, conseqüentemente literários.

Pois bem, nesse diapasão, a poética de Florbela Espanca está permeada de traços trovadorescos. O diálogo com a Tradição Literária é bastante profícuo, desde a retomada de formas poéticas tradicionais, como as quadras e o patente diálogo com Camões e António Nobre, passando pela temática do apego à terra natal e a saudade como forma de um atavismo cultural lusitano, desembocando na preferência pelo soneto como meio maior da sua expressão poética. Nesse elencado de características, o tema do amor, seja ele conjugado pelo sofrimento ou matizado pela saudade de ter tido e não possuir mais o amado, evidenciam na poesia de Florbela Espanca ecos da tradição trovadoresca, atualizando, assim, a Coita de Amor das Cantigas de Amor e a dor do sujeito lírico feminino das Cantigas de Amigo.

Dessa forma, a atitude trovadoresca ressoa na poética florbeliana, na medida em que a poetisa se volta para a temática amorosa, estabelecendo um diálogo com o amado, numa posição dialogal que envolve a natureza, a saudade e, na maioria das vezes, o sofrimento – afinal, características trovadorescas. Nessa linha de pensamento, tais aspectos encontram na escrita de Florbela uma possibilidade de perpetuação do estilo dos trovadores. Não se trata, porém, de uma mera repetição de uma maneira de trovar, mas sim de uma retomada da tradição medieval, justamente pela abordagem de temas inerentes ao Trovadorismo, mas com a singularidade da subversão da lógica da posição dos papéis sociais da convenção trovadoresca,

insculpindo assim um sujeito lírico feminino que sofre, idealiza e que trova, como iremos analisar.

A OBRA

A obra de Florbela Espanca desenvolveu-se em simultâneo com a ação dos modernistas portugueses, os quais pugnavam por alicerçar as bases do movimento que se havia desenhado em 1915. Aliás, a vida e a obra da escritora alentejana transcorreram no período em que se anunciavam os ideais modernistas.

A autora foi uma escritora moderna, uma feminista, *avant la lettre*, escreveu sobre o amor, sobre o desejo, sobre o corpo e o dilema humano, revelando ser uma escritora atenta aos movimentos do seu tempo, como demonstram os seus desdobramentos em “castelã de tristeza”, “princesa exilada”, “príncipe charmant” e uma conhecedora profunda e herdeira da poesia trovadoresca, como assinalou a maior investigadora florbeliana, Maria Lúcia Dal Farra:

[...] as quadras podem se apresentar ora como uma queixa, um pedido, um convite, um rogo, uma prece, ora como a constatação que ganha um tom de fatalidade que as pende para a sentença ou máxima. Em ambos os casos, a quadra se perfaz sempre como a comunicação, para um destinatário fixo, de algo relativo à esfera, articulando-se como uma interlocução com outrem que é essencialmente o amado, tal como acontece nas trovas amorosas femininas e nas cantigas medievais (1994. p.31).

Com efeito, Florbela recupera traços característicos da poesia trovadoresca, na medida em que estabelece, frequentemente na sua poesia, “uma interlocução” com o amado, dialogando, assim, com as cantigas medievais, mas de forma inovadora e mais ousada, não só por se tratar de um sujeito feminino, que na época estava relegado para um papel subalterno e submisso, como também pela ousadia

das temáticas abordadas e pela originalidade com que as mesmas são a floradas na sua poesia.

No poema “Passeio ao campo”, estamos perante cenário campestre e na presença de um sujeito feminino que incita ao deleite e à vivência do momento presente e à fruição do corpo, numa atitude de *carpe diem*:

Meu amor! Meu amante! Meu amigo!
 Colhe a hora que passa, hora divina,
 Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
 Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
 Pele doirada de alabastro antigo...
 Frágeis mãos de madona florentina ...-
 Vamos correr e rir por entre o trigo! -

Há rendas de gramíneas pelos montes...
 Papoilas rubras nos trigais maduros...
 Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
 Dos caminhos selvagens e escuros,
 Num astro só as nossas duas sombras... (ESPANCA, 1996, p. 216).

Florabela estabelece neste soneto um dialogismo quer com as cantigas de amigo quer com as cantigas de amor. Das cantigas de amigo destaca-se o facto de o sujeito de enunciação ser o elemento feminino que faz uma invocação ao amado - “amor, amante/amigo”, expressando uma sentimentalidade espontânea, acentuada pelos convites entusiásticos e pelas formulações com formas verbais no modo imperativo “Colhe”, “bebe-a”. De igual modo, os sinais prosódicos concorrem para acentuar o tom entusiasta do convite já que se por um lado as exclamações contribuem para adensar o arreben-tamento do eu lírico, por outro lado, as reticências colocam a tónica

na sensualidade e emoções que a sua presença pode suscitar – “ Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina.../Pele doirada de alabastro antigo.../Frágeis mãos de madona florentina...”. Os lexemas utilizados na descrição do corpo feminino remetem para a presença airosa e delicada, evocando Laura, a mulher idealizada por Petrarca.

Outro dos elementos que concorre para estabelecer uma analogia com as cantigas de amigo são os naturais. Apesar de a Natureza não irromper como confidente do sujeito poético, como era característico nas cantigas de amigo, assiste-se a uma ambiência de felicidade que é adensada pela descrição do cenário campestre: “Há rendas de gramíneas pelos montes.../Papoilas rubras nos trigais maduros...”, que estabelece uma grande intimidade e afinidade com o sujeito poético. As papoilas, flores delicadas que comungam da elegância e delicadeza do sujeito de enunciação têm também um efeito inebriante não só por a partir delas se extrair o ópio, como ainda por a sua cor rubra estar em consonância com o tom caloroso do convite que é endereçado ao amado.

Das cantigas de amor ressalta-se a abordagem do amor cortês, na medida em que em “Passeio ao campo” o eu lírico, neste caso o elemento feminino, faz a corte ao “Amigo/amante” e empreende a confissão, quase elegíaca, de sua perícia passional frente ao homem, o qual parece inacessível aos seus apelos.

É curiosa a inversão a que se assiste em neste poema, pois, as cantigas de amor são proferidas pelos trovadores, normalmente um fidalgo decaído, mas Florbela inverte os códigos e assume a investida da conquista no feminino. Outra inversão inusitada consiste precisamente na panóplia de estratégias a que recorre para seduzir o amado. Se nas cantigas de amor, os apelos se processam num plano espiritual e de contemplação platónica e o impulso erótico é sublimado, assistimos neste soneto, a uma situação contrária. Na verdade, o sujeito feminino incita o “seu Amigo” a colher “a hora que passa”, numa atitude de *carpe diem* e convida-o a usufruir o momento presente e desfrutar do corpo e do

prazer “Colhe a hora que passa, hora divina,/Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!”. Não só desafia o amado a usufruir do momento presente, atribuindo à mulher uma situação de igualdade perante o elemento masculino- igualdade na expressão do sentir, do desejo, com também na capacidade de assumir os desígnios e o rumo da sua vontade.

Esta mesma inversão da conduta feminina está patente noutras construções poéticas de Florbela, nomeadamente em “Súplica”, uma vez que também neste soneto cabe à mulher assumir o papel de agente de sedução:

Olha pra mim, amor, olha pra mim;
Meus olhos andam doidos por te olhar!
Cega-me com o brilho de teus olhos
Que cega ando eu há muito por te amar.

O meu colo é arminho imaculado
Duma brancura casta que entonetece;
Tua linda cabeça loira e bela
Deita em meu colo, deita e adormece!

Tenho um manto real de negras trevas
feito de fios brilhantes d’astros belos
Pisa o manto real de negras trevas
Faz alcatifa, oh faz, de meus cabelos!

Os meus braços são brancos como o linho
Quando os cerro de leve, docemente...
Oh! Deixa-me prender-te e enlear-te
Nessa cadeia assim eternamente!...”

Vem para mim, amor...Ai não desprezes
A minha adoração de escrava louca!
Só te peço que deixes exalar
Meu último suspiro na tua boca!...” (ESPANCA, 1996, p. 74).

Como assinalou Iracema Goor “a poeta utiliza a figura paralelística das cantigas de forma a perpassar o poema por dentro: na 1^a. quadra: Olha pra mim, amor, olha pra mim/ Meus olhos andam doidos por te olhar” (2015, p. 288). A utilização dos verbos na forma imperativa acentuam o papel ativo do eu lírico que revela, sem inibições, os seus desejos, os quais são adensados pelos sinais prosódicos, as exclamações assinalam o ritmo, o desenfreado desejo e as versos entrecortados por reticências assinalam a agitação vivenciada pelo eu lírico que, arrebatado, indica os seus anseios ao mesmo tempo que suplica que os mesmos sejam saciados.

Também em “Súplica” à semelhança do que verificámos em “Passeio ao Campo”, a idealização e a temperança inerente aos trovadores das cantigas líricas, é o elemento feminino que assume as rédeas da relação amorosa, como expressam os versos “Deixa-me prender-te e enlear-te”, revelando uma enorme sensualidade e erotismo que contrasta com o recato e a ponderação das cantigas de amor, reclamando, assim, um papel inovador, da poeta que se baseou na lírica trovadoresca, conferindo-lhe outras roupagens, ousando resgatar a mulher do papel passivo e submisso que assumia na relação amorosa, empregou lexemas de forte pendor erótico-sensual, sendo, por isso, considerada “uma trovadora moderna”. Dessa maneira, Florbela traz

para o centro de sua lira a voz feminina, cantando as agruras amorosas e as suas delícias, (re)aciona o leitmotiv das cantigas trovadorescas de amigo, adensadas em sua fatura pelas típicas contradições do Barroco e, principalmente, inscritas através do signo de um patente erotismo *donjuanesco*: fusão que revolve o magma literário e cultural e lhe acrescenta ainda a potência da pulsação sexual – veladas pelas convencionalidades trovadorescas e barrocas e seus respectivos contextos históricos não menos convencionais e explicitadas na poesia de Florbela, mesmo dentro de um cenário extremamente tradicional (LEITE, 2018, p. 42).

PERCURSO ARTÍSTICO

No percurso poético do Trovadorismo, “o ‘modelo’ central explorado pelos trovadores resume-se a um paradoxo: *meu bem é meu mal*. A simultaneidade desses dois polos é o que desnorteia e é para esmiuçá-lo, de ângulos às vezes insuspeitados, que o poeta canta” (MONGELLI, 2009, p. XXV – grifos da autora). Essa potência oxímora finca raízes profundas na poesia de Florbela, no tratamento dado ao tema do amor, na medida que o sujeito lírico – eminentemente feminino -, atualiza a coita de amor, abrindo a possibilidade de o amado ser idealizado por uma mulher, que sofre de amor, com a consciência fatal da impossibilidade de concretizar essa relação:

Meu Amor, meu Amado, vê... repara:
Poisa os teus lindos olhos de oiro em mim,
— Dos meus beijos de amor Deus fez-me avara
Para nunca os contares até ao fim.

Meus olhos têm tons de pedra rara,
E só para teu bem que os tenho assim
— E as minhas mãos são fontes de água clara
A cantar sobre a sede dum jardim.

Sou triste como a folha ao abandono
Num parque solitário, pelo Outono,
Sobre um lago onde vogam nenúfares...

Deus fez-me atravessar o teu caminho...
— Que contas dás a Deus indo sozinho,
Passando junto a mim, sem me encontrares? (ESPANCA,
1996, p. 257).

Essa operação de inverter os sujeitos do poema implica uma ruptura impensável aos códigos trovadorescos, que eram permeados de subversões temáticas e formais por parte dos Trovadores,

mas bastante rígidos no tocante à voz masculina que trova nas Cantigas de Amor.

Os poemas aqui analisados panteiam a influência que Florbela recebeu da poesia trovadoresca, transmutando-a e conferindo-lhe novas roupagens. Recupera das cantigas de amigo o autoelogio que tece à figura feminina, como observámos em “Passeio ao Campo”, na empatia que estabelece com a Natureza, já que os se elementos naturais comungam da felicidade e enleamento do eu lírico. Subverte, porém, os preceitos quer da lírica trovadoresca quer os do seu tempo, na medida em que assume as rédeas da relação, expressa o seu desejo e vontade, exorta o corpo e formula convites transgressores. A autora resgata, deste modo, a mulher de mero elemento contemplativo e da sua inexpressividade, para lhe atribuir a capacidade de agir, de ser a que que corteja o amado e a que enaltece e celebra, na poesia, a expressividade feminina.

Florbela Espanca, portanto, revolve o magma discursivo da Tradição Medieval e cria um diálogo em dupla frente: um que retém a tradição temática trovadoresca e outra que rompe a lógica dessa mesma estética, criando um traço de modernidade, justamente pela capacidade artística de dialogar com o passado e transpô-lo, reinventado, para o presente.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Apresentação. In: ESPANCA, Florbela. *Trocando olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 09-14.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora. Campina Grande, 2018. 163p.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba.

MONGELLI, Lênia Márica. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SEVERINO, Isa Margarida Vitória (2012) “Florbelas Espanca, um eu que se retrata, ocultando-se” in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (org.), *Florbelas Espanca – o espólio de um mito/Callipole. Revista de Cultura, Número Especial*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp.311-321.

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. *A vida escrita. Identidade, desejo e linguagem na obra poética de Florbelas Espanca e Alejandra Pizarnik*. Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Aveiro, 2015.

XAVIER, Iracema Goor. *Florbelas Espanca e o diálogo com a tradição lírica. Interdisciplinar*, Universidade Federal de Sergipe, v.23, p. 281-291. 2015.



ESCRITA COM O CORPO: A POESIA DE CARLA DIACOV

Susana Souto Silva¹

Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade (CANÇADO, 1979, p. 78).

Nestas primeiras décadas do novo milênio, há uma profusão de textos literários escritos por mulheres, que são lançados todos os anos no mercado editorial brasileiro, seja pelas grandes editoras, seja pelas pequenas ou artesanais. Além disso, desde o fim do século passado, temos também muitas revistas digitais, blogs e *sites* que se configuram como outros suportes e possibilidades de circulação desses escritos. Vale destacar ainda, para não cairmos no que Paul Zumthor chama de “grafocentrismo” (1988), que muitas lançam seus poemas em discos e shows. Na canção brasileira hoje, temos inúmeras compositoras e cantoras, algumas que, inclusive, publicaram livros impressos, como Iara Rennó, com *Língua brasa, carne flor* (2015), e Karina Bhur, *Desperdiçando rima* (2015). No universo

¹ Profa. Dra. UFAL.

da música, além do RAP, com uma presença forte de mulheres, há ainda o Slam das Minas, que tem se difundido por vários estados brasileiros e conquistado, a cada dia, um público mais amplo, com seus poemas de marcada denúncia social e enfrentamento de questões políticas e sociais que dizem respeito ao cotidiano dessas vozes.

Neste vasto campo de elaboração – e conseqüentemente de circulação e recepção -- de poesia escrita por mulheres, irei me deter na obra da poeta paulista Carla Diacov, que surgiu na poesia brasileira em 2015 com *Amanhã alguém morre no samba* (Douda Correria, Portugal). Em 2016, *A metáfora mais gentil do mundo*, e *Ninguém vai poder dizer que eu não disse nada*. No ano seguinte, publica, pela revista portuguesa *Enfermaria 6*, o volume *bater bater no yuri*, e mais os livros: *dois pontos pescoço x sobreviventes*, *Ninguém vai poder dizer que eu não disse nada I e II* e *A menstruação de Valter Hugo Mãe*, pela editora Casa Mãe, de Portugal, em que aproxima texto escrito e desenhos, que são elaborados com o sangue da menstruação da autora, questionando, assim, os limites e as definições de bom senso e de bom gosto. É neste último que o meu texto irá se deter.

ESCRITO COM O SANGUE

Desde o seu título Carla Diacov desloca, recusando a diferença binária e “biológica” entre os corpos masculinos e femininos, pois remete-nos à menstruação do escritor português contemporâneo. Esse deslocamento e configuração de um corpo outro, o corpo de um homem cisgênero que menstrua indica a liberdade de criação literária. O espaço da poesia é já, desde a saída/entrada, neste livro, reivindicado como *locus* de liberdade que não se restringe ao que está previsto ou o que é esperado, a partir de um horizonte de expectativas baseado em alguma correspondência entre o que se denomina *real* e o que se chama *poético*. A escrita do poema é, nessa perspectiva, ação de questionamento da ordem dos gêneros e do discurso, e interpela a leitora acerca do seu próprio corpo e de suas possibilidades:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes. (BEAUVOIR, 1980, p. 22)

Além dessa operação de recusa a um determinismo biológico na composição de gênero -- indicada pelo título e referendada pelo conhecimento do público de que Valter Hugo Mãe é o nome de um autor empírico português que se configura como homem cisgênero --, há ainda um recurso de escrita que opera novos deslocamentos relacionados ao tríptico “corpo/poesia/escrita”. Trata-se do uso que Carla Diacov faz, na elaboração do seu livro, da sua própria menstruação, usada como recurso de pintura, como tinta.

O volume, portanto, configura-se como um trabalho híbrido, interartes, em que o poema escrito dialoga com os quadros impressos, publicados na página anterior ou acima de cada texto poético do volume. Na breve nota de apresentação do livro, lemos que a autora “Se atraca com as artes plásticas o tempo inteiro, movimento que a serve a construir um conjunto de matérias ou que a traz de volta às letras somando algo da extração da borracha. Gosta de abordar o sangue. Tende a ser serial”. Ao todo, temos dezoito pinturas que vão do mais figurativo ao mais abstrato, elaboradas com o sangue de sua própria menstruação, segundo declaração da autora, em um diálogo com Valter Hugo Mãe:

[...] o cheiro da minha menstruação me é abundantemente mais agradável que o cheiro do banho de uma pessoa estranha, alguém com o cabelo ainda cheirando ao shampoo usado, dependendo da fragrância, pode me causar imenso nojo. É como se o evento banho da pessoa estranha estivesse exposto para o mundo e eu estou no mundo. Afora a cor do sangue. O vermelho é minha cor, é a cor da letra i e do número 3. Quando comecei a fazer os desenhos com menstruação logo desisti, porque meu fluxo era pesado, havia coágulos imensos. Tratei o problema e tenho um fluxo mais para tinta! (DIACOV, 2017, p. 51).

Carla celebra, nesta resposta, a dimensão sinestésica da sua relação com o mundo e com o corpo, seu e de outros/as. Ela subverte a noção corrente de bom e ruim, recusando mais um binarismo, em relação ao olfato, ao opor o que se relaciona ao odor agradável e desagradável, preferindo o que se poderia associar ao campo do incômodo, o cheiro da sua própria menstruação, que lhe é mais agradável do que o cheiro de limpeza de um estranho; o banho tomado pode lhe provocar nojo, ao contrário do odor que seu corpo exala e que, desde cedo é associado ao sujo. Há uma relação complexa entre cheiro bom e ruim, evocada nessa fala, que nos faz refletir sobre os limites entre limpeza e sujeira, entre um eu e um outro, entre corpos que se dão a conhecer também pelos cheiros que produzem. O olfato é um sentido que ocupa um lugar hierarquicamente inferior à visão e à audição, especialmente em poesia, que, não raro, dá amplo destaque às referências visuais e também ao extrato sonoro.

O corpo que menstrua não é posto, aqui, no lugar da sujeira, é, de modo inusitado e incômodo (na medida em que interpela um vasto imaginário que associa menstruação e sujeira), posto no lugar da criação, na medida em que fornece ele mesmo a tinta para fazer a pinturas, para escrever/pintar seu livro com o que resulta, ironicamente, do não fecundo, ou seja, a descamação do endométrio, expelida pela vagina quando não há fecundação do

óvulo. O não nascimento de um filho é referido no poema final, que fecha o conjunto de poemas do livro, mas não o livro -- que ainda tem mais duas partes, conforme o Índice, “Sou um broche numa santa: Carla Diacov em diálogo com Valter Hugo Mãe”, e “O Rosto da Mãe”, a última reprodução de pintura: uma figura humana em perfil --, num poema em que lemos, em seus versos iniciais: “um/filho mergulha salta/ ao brilho à fundição das dimensões/ um filho flutua/ um ovo vingado a mil segredos/ um filho entoa o nome de um pai de um deus/ liquidifica no caldo filho a família mãe todos os fios/ um filho existe desde quando/ um filho sangue dizem de sangue/ sangue do meu sangue/ não/ um filho mergulha salta”(DIACOV, 2017, p. 46).

Essa pintura com sangue irá conectar-se com uma longa cadeia de enunciação em que o sangue menstrual é visto como dotado de poderes mágicos, daí também tido como perigoso. Segundo Andressa Furlan Ferreira, no artigo “Sangue menstrual e magia amatória: concepções e práticas históricas”:

Em períodos nos quais o funcionamento do corpo humano era pouco desmistificado, a menstruação era um fenômeno por vezes temido ou intrigante. Inúmeras religiões consideraram o sangue menstrual um tabu, sendo frequente sua associação à impureza. Em decorrência disso, a mulher menstruada deveria entrar em algum nível de reclusão, por se encontrar em um estado considerado impuro. No islamismo sunita, por exemplo, impõem-se restrições de culto à mulher durante seu período menstrual.

As pinturas do livro são feitas, portanto, com a menstruação e depois fotografadas e impressas, guardando apenas o rastro desse cheiro, já ausente da página que a leitora tem em mãos. Perde-se o cheiro dessa tinta, mas permanece a sua cor e o seu traço forte, avesso às sutilezas de um desenho cheio de detalhes figurativos, em moldes acadêmicos. Os desenhos não tem linhas definidas, sendo,

antes, borrados, e o vermelho transforma-se em marrom, como sói acontecer com o sangue que seca. Essa mesma cor é usada também na impressão do texto. Borradas, essas pinturas, entram numa longa cadeia de significação da menstruação, vista, no passado, como dotada de grandes perigos e poderes:

Em 1734, o médico Bernardo Pereira apenas deixava refletir no saber científico o que já era senso comum: o sangue menstrual era poderoso sinônimo de poder feminino e dominação sexual. Para combater sua ação fulminante, recomendava “o uso de vomitórios e laxativos que encaminhem para fora este veneno”, seguido de “emulsões de barba de bode, remédio cujo poder analógico é evidente. (DEL PRIORE, 1997, p. 102)

O que comumente se esconde, em nossa cultura marcada pela obsessão pela limpeza (de corpos adestrados ou submetidos a um rígido controle), a menstruação, ocupa o centro da escrita de Carla Diacov. Importante rito de passagem da/para a vida adulta, a princípio, a primeira menstruação é cercada por temores e também por desejos, na vida de uma mulher cisgênero (não pesquisei qual o significado que não menstruar pode ter para a configuração de uma mulher transgênero, mas acredito que este tema é também tratado em textos literários ou não). Rompe-se, assim, uma espécie de tabu, ao trazer para a dia claro do poema o que costuma ficar oculto e o que deve, em nossa cultura, ser escondido.

CORPOS VÁRIOS: PINTADOS, ESCRITOS, ESCULPIDOS

O primeiro poema do livro não tem título, traz apenas uma dedicatória precedida e seguida de um ponto, .para Isaura., e é precedido por uma pintura que guarda semelhança com a Vênus de Willendorf, referida logo no início e fio condutor de toda a sua tessitura. É escrito em versos livres, sem letras minúsculas e sem qualquer pontuação, tendo as pausas marcadas apenas pela espacialização das palavras na página:

a vênus de willendorf tem
a capacidade aberta e usada desde sempre
especialistas dizem
a vênus de willendorf
era usada em ritos de fertilidade
pequena usável
era usada como amuleto era
usada como objeto de limpeza abjeto
introduzido na
capacidade das vênus ordinárias era
usada como peso de segurar porta aberta
era usada para mexer alimentos ritualísticos
era usada na fervura dos alimentos mais ordinários
usada na terra era plantada antes dos alimentos
usada bolota aromatizadora pingava-se
óleo de casca de árvore ordinária na capacidade
da vênus de willendorf
que ficava ali ao uso do recinto
a vênus de willendorf era usada
dizem os especialistas
usada como socador de ervas
usada como amplificadora da pequenez
das outras vênus
todas ordinárias
usada para amaciar
carnes relações couros discussões
pois basta olhar para a vênus de willendorf
notável pequena usável
hojendia os especialistas usam
a vênus de willendorf
em suas especialidades
a vênus de willendorf jamais deixou de ser usada
(DIACOV, 2017, pp. 7-8)

Nos trinta e dois versos do poema acima transcrito, o vocábulo *vênus* é citado nove vezes, das quais, sete vezes a *vênus* é qualificada como *de Willendorf*. Essa repetição pode ser lida como um dos opera-

dores do efeito irônico, construído em uma perspectiva interdiscursiva (HUTCHEON, 1991) com o discurso científico, ao listar vários dos usos atribuídos por especialistas a esse artefato bastante controverso, mesmo quanto à sua denominação, segundo Victor Rossetti (2016):

O nome é obviamente metafórico, não há nenhuma ligação entre as figuras representadas nas estatuetas com a deusa romana Vênus, embora tenham sido vistas como representações de uma deusa primordial do sexo feminino. O termo tem sido criticado por ser mais um reflexo das idéias ocidentais modernas do que refletindo as crenças dos proprietários originais das esculturas, mas o nome tem persistido (BETH & ZUCKER, 2012).

Esta escultura de 11,1 cm é também conhecida como a Mulher de Willendorf, e foi encontrada em 1908 pela equipe de Josef Szombathy, em um sítio do paleolítico perto da cidade austríaca de Willendorf (Áustria). Essa referência, no livro de Carla Diacov, é bastante simbólica, pois ela resgata, neste poema de abertura, um dos artefatos mais antigos já encontrados com representação do corpo feminino² e também citadíssimo em vários estudos, que representa o corpo de uma mulher com seios, vulva e barriga bastante volumosos, o que faz com que os pesquisadores levantem a hipótese de que era usado de múltiplas formas em rituais de fertilidade. Teria sido esculpida há cerca de vinte e dois ou vinte e quatro mil anos. Além disso, há indicações de que a sua cor remete à menstruação:

A Vênus de Willendorf e a Vênus de Laussel têm vestígios de ter sido coberta externamente em ocre vermelho. O significado disso não é claro, mas é assumido normalmente ser religioso ou ritual na natureza, talvez simbólica do sangue da menstruação ou parto. Alguns corpos humanos enterrados foram semelhantemente cobertos desta forma e a cor pode apenas representar a vida (SANDARS, 1968). (ROSSETTI, 2016).

2 Há uma estatueta ainda menor e mais antiga, descoberta em 2008 por arqueólogos conhecida como Vênus de Hohle Fels, cuja origem foi estimada em pelo menos 35 mil anos (Cf. ROSSETTI, 2017).

O desenho que precede o poema, publicado na página anterior, parece mimetizar a escultura, em tamanho um pouco maior, com seios imensos e um ventre protuberante. Podemos ver esse corpo excessivo em perfil na espacialização dos versos de Carla na página em branco.

A palavra “usada” aparece 14 vezes, do mesmo campo semântico, temos “usável”, duas vezes, e “usam”, uma. Esse uso excessivo, atribuído à estatueta pelos diversos pesquisadores que dela se ocuparam, num exercício de tentativa de apreensão de seus sentidos e usos, no contexto primeiro de sua circulação, é explorado pelo poema, que também usa, mais uma vez, essa estatueta para compor-se, para compor a compreensão do espaço do feminino, associado muitas vezes à fertilidade, necessária tanto à reprodução dos seres humanos, quanto do alimento que os mantém vivos.

O poema indica ainda, em sua ironia interdiscursiva, os usos (e abusos?) que foram feitos desse artefato, inclusive pelo discurso científico, que é dessacralizado pelo recurso do humor. Com frequência, os poemas de Carla Diacov transitam pelo universo do riso, pensado aqui, a partir de com Bakhtin, como possibilidade de desmonte do edifício dogmático, nesse caso da pretensa verdade e controle (dos corpos e dos sentidos) do discurso científico. O poema, ao contrário da pretensão à verdade e ao acabamento, aproxima-se do inconclusivo, do inacabado, assim como o riso, uma vez que:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido (BAKHTIN, 1993, p. 105).

Distanciando-se da vênus de Willendorf, uma estatueta elaborada há mais de 20 mil anos, mas ainda investigando os modos de esculpir/definir/usar corpos de mulheres, outro poema do livro

pinta/escreve mais uma vez o corpo, desconstruindo estereótipos e articulando elementos que vão do mais concreto e visível ao mais abstrato:

todas as tetas
 da mulher que sou todas as
 manias dos braços dos dedos
 toda palheta no mapa que trago comigo
 todas claras todas as gemas
 todos os ovos que não vingaram todos
 os momentos alguns outros momentos que não
 nenhuma chave um risco de janela todas as
 cortinas umas poucas ondas quase todas as
 conchas desistidas todos os pelos axilas
 uns rios umas abelhas todas as folhas léguas
 tudo de extra tudo colhido pelo caminho
 no desvio nos mais particulares desvios
 algumas agressões toda a violência
 régua anáguas regras vermelhas
 todos os ponteiros e qualquer vez
 da mulher que sou braços tetas dedos
 umas páginas todos os erros de corte todos
 os livros errados qualquer canoa sobre árvores
 umas unhas cortadas nenhuma
 trava nenhuma carne qualquer suspeita

falo de todas as vezes em que um
 homem se coça
 é por aqui que falo todas as vezes
 da mulher que me pretende catalogada mulher
 daqui de onde falo
 (DIACOV, 2017, p. 34)

Neste poema, os versos livres que compõem as duas estrofes do poema sem título são organizados em uma sobreposição de elementos díspares, unidos sem vírgula, em uma sintaxe

que abre espaço para o reordenamento livre do/a leitor/a. A metonímia agora é a das “tetas”, parte do corpo feminino que também tem função de manutenção da vida, ligada à maternidade.

As tetas “todas” são evocadas no primeiro verso, que aciona o pertencimento do sujeito poético a algo que o ultrapassa: “todas as tetas/da mulher que sou todas as/manias dos braços dos dedos/toda palheta no mapa que trago comigo/todas as minhas mães irmã”. Postas em um único plano, em que todos os elementos do sintagma se correspondem, estão “tetas”, “braços”, “dedos”, “mães”, “irmãs”, abrindo o poema, que se faz como uma espécie de inventário de um mundo em fragmentos, em que elementos do cotidiano são observados pelo que Simone de Beauvoir chamou de “olhar míope” (1980): um olhar que, restrito ao espaço doméstico – ao contrário da narrativa heroica masculina, ligada a amplos espaços – detém-se sobre o detalhe, o elemento mínimo, sobre si mesmo/a.

Esse inventário, feito na primeira estrofe do poema de Diacov, pode nos dizer também da errância dessa escrita que esbarra em “chaves”, “pelos axilas”, “agressões”, “toda a violência”, “livros errados”, “unhas mal cortadas”.

A segunda estrofe se inicia com a palavra “falo”, ao mesmo tempo, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “falar” e substantivo, metonímia do masculino, em oposição às “tetas” do início da primeira. Agora aparece também a figura masculina, o “homem”. O poema recusa a “mulher catalogada”, presa na rede do estereótipo redutor e controlador. Assim como o desenho, o poema é o lugar de recriação, “daqui de onde falo”. Esse “daqui de onde” é, afinal, o poema?

Carla Diacov traz para o corpo do poema o seu próprio corpo, retoma aquilo que lhe assombra e seduz e tece-o/pinta-o novamente em uma rede de referências de memórias e diálogos com outros discursos que pretendem definir o que é uma mulher. E faz isso, em sua poesia, rindo do que muitas vezes choramos, rompendo ainda com essas fronteiras tênues entre sério e circo, assim como também o faz Virgínia Woolf,

em um ensaio intitulado “O valor do riso”, no qual desfaz, ou ao mesmo, torna mais complexa, a relação opositora entre rir e chorar, entre cômico e sério, entre comédia e tragédia, e é no encontro complexo desses pares opositores (?) que ela situa o humor. Riso e choro se encontram:

O riso é fruto do espírito cômico que existe dentro de nós, e o espírito cômico se interessa pelas esquisitices e excentricidades e desvios do padrão reconhecido. Seu comentário é feito um riso súbito e espontâneo que vem, mal sabemos nós por quê, e não podemos dizer quando. Se tivéssemos tempo para pensar — para analisar a impressão que o espírito cômico registra —, sem dúvida constataríamos que o que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico e, enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveria água. (2014, p. 36)

(IN)CONCLUSÃO

Como se sabe, toda escrita é feita com o corpo, já que somos corpo, alguém pode objetar, agora que este texto curto chega ao fim. O que o título escolhido pretendeu destacar foi a escrita com um corpo que se coloca em conflito com os usos instituídos/definidos (assim como se tenta fazer com a Vênus de Willendorf) para os corpos de mulheres. Essa escrita que fixa em pinturas o sangue que deveria ser eliminado, a menstruação, uma postura insurgente, que desafia a limpeza, o bom gosto, o bom senso, nos convida ou convoca a recusar o lugar de anjos do lar, mais uma vez, assim como muitas antes de Carla Diacov já fizeram, assim como continuam fazendo muitas mulheres que estão neste evento, neste momento tão duro do Brasil, em que estamos mais uma vez ameaçadas e ameaçados em nossos direitos civis, em nossas liberdades, inclusive como pesquisadoras, nas universidades públicas.

Os poemas de Carla deslocam as imagens que temos de escrita e de corpo. O exercício de leitura/reescrita, de deslocamento do

texto e também de nós é operado na poesia e nos pede tempo. O tempo de convívio com o poema é outro. A materialidade do corpo do poema pede-nos que mudemos o nosso convívio com a língua, que escutemos as palavras, que as vejamos, que saíamos da miragem de um sentido fixo e de uma palavra transparente. Para mulheres que a leem, em especial, ela cria possibilidades de pensarmos de outra perspectiva os sentidos do que como corpos nos somos e imprimimos no mundo, nossas secreções, excreções e desatinos, em todas as suas cores, sentidos, sons e odores.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1980.
- DIACOV, Carla. *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Caxinas, Vila do Conde: Casa Mãe, 2017.
- CANÇADO, Maura. *Hospício é Deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- FERREIRA, Andressa Furlan. Sangue menstrual e magia amatória: concepções e práticas históricas. Disponível em: <file:///Users/susanasouto/Downloads/72464-335529-1-PB.pdf>. Acesso: jul. 2019.
- ROSSETTI, Victor. As deusas Vênus do Paleolítico. NetNature. Disponível em: <https://netnature.wordpress.com/2016/12/07/as-deusas-venus-do-paleolitico/>. Acesso: jul. 2019.



LINHAS INCONFIDENTES: DIÁRIO E ESCRITA DE SI COMO RESISTÊNCIA EM MAURA LOPES CAÑADO

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva¹

Mulher, loucura e literatura compõem um triângulo clássico em muitas obras de autoria feminina, bem como em estudos literários que privilegiam as questões de gênero nas suas abordagens. Essa recorrência pode ser atribuída a uma imediata relação entre a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos e a loucura como mais uma de suas prováveis consequências, além da apropriação da escrita como um lugar preferencial de manifestação dos embates da subjetividade.

Embora a associação entre mulher e loucura envolva múltiplos elementos – explicações médicas, dados estatísticos, questões de classes sociais, dentre muitos outros-, a singularidade dessa relação insere-se em um sistema dualista de linguagem representação. Nele, as mulheres são relacionadas à irracionalidade, ao silêncio, ao corpo. Já os homens, “são situados ao lado da razão, do discurso, da cultura, da mente... uma tradição cultural que representa a mulher como loucura e usa imagens do corpo feminino, como fez Pinel, para representar a irracionalidade em geral” (GARCIA, 1995, p. 15).

1 Profa. Dra. Aposentada da SEE/DF. Pesquisadora vinculada ao GELBC/UnB.

Nesse sentido é que a obra *Hospício é Deus* narra o desconforto da narradora-personagem no mundo trágico da reclusão. Deixando entrever os meandros da sociedade patriarcal e do sistema psiquiátrico, discute a literatura como espaço de viabilização das tensões psicológicas e filosóficas e de denúncia do modo como a sociedade brasileira da época tratava suas identidades marginalizadas.

AS LINHAS INCONFIDENTES: CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado, publicado em 1965, é escrito em forma de diário, cobrindo o período de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960. A narradora-personagem projeta-se no texto como uma mulher adulta, exercendo eventualmente a profissão de jornalista, com textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil*, e com pretensões a escritora, especialmente de contos. Natural da cidade de São Gonçalo de Abaeté, no Estado de Minas Gerais, casou-se aos 15 anos, teve um filho, criado pela avó, e um ano depois seu casamento estava desfeito. Encontra-se na condição de interna no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, situado no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Até o momento da narração, é a terceira vez que ela se interna nesse tipo de instituição, autorizada por seu médico após insistente pedido seu. Internada a primeira vez aos 18 anos em um confortável sanatório particular, durante uma crise de depressão, também a pedido seu e com conivência do médico, a narradora parece em curso com o que o antropólogo social Erving Goffman trata por “carreira moral”² de doente mental.

Em todos os dados objetivos, coincide a trajetória da narradora-personagem com a da autora da obra (MENDES, 2008). Daí a impressão de que o diário possui um caráter autobiográfico, e isso

2 Cf. Goffman, a carreira moral é composta por mudanças progressivas, comuns e básicas aos participantes de uma categoria social, que ocorrem nas crenças que eles têm a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para eles. Ver em *Manicômios, prisões e conventos*, p. 111-143.

não contraria a afirmação de que o eu do discurso constitui uma representação ou ficcionalização do eu da escritora, isto é, a autora cria a personagem Maura Lopes Cançado, enredando o leitor na sua teia de palavras, imagens, decepções, medos, desespero: “Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou. – Onde? Sou o marco do esquecimento” (CANÇADO, 1965, p. 210).

Como num prólogo, as páginas iniciais do diário apresentam um mergulho no passado da personagem, realçando fatos de sua infância e seus sentimentos em relação a eles. No relato de sua formação pessoal, atribui à remota infância – de onde recompõe sua formação psicológica – a gênese de sua loucura. A imaginação exacerbada, a insegurança e o medo constante da morte, do escuro, das chuvas e das pessoas ocupam papel central em sua formação psíquica, que remonta às concepções morais íntimas em choque com dificuldades e obstáculos que enfrenta a fim de chegar à maturidade. A sexualidade reprimida e o temor religioso levam-na a um profundo complexo de culpa que lhe provoca atitudes extremas, como a de deitar-se no chão e gritar desesperadamente, como se a expulsar de si “algo escuro, indefinível, insuportável” (CANÇADO, 1965, p. 25). Essa extrema sensibilidade com a qual ela não sabia lidar já seriam indícios de sua personalidade exigente e levam-na a perceber-se uma menina “excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha”, “uma candidata aos hospícios onde vim parar” (CANÇADO, 1965, p. 20).

ESCRITA COMO RESISTÊNCIA AO SISTEMA PATRIARCAL: CONTROLE E FUGA

Na autoanálise que faz por meio da escrita, a narradora enraíza sua personalidade egocêntrica na superproteção da família, na incapacidade de lidar com sentimentos adversos e frustrações, aliadas a uma excessiva importância dada a tudo que adviesse de

sua pessoa. Construiu de si uma autoimagem extremamente positiva, alguém que, na infância, tornou-se “objeto de atenção de toda família, e o orgulho de [seu] pai” e alvo da admiração de todas “as pessoas, mesmo as desconhecidas, [que] jamais deixavam de [lhe] prestar atenção” (CANÇADO, 1965, p. 13). Por outro lado, se sua trajetória se inicia plena de afeto, atenção e cuidados, logo se esboça com a entrada na adolescência e um casamento precoce, precipitado e efêmero, que lhe desqualifica com a condição inaceitável e desprezível, para o contexto social repressor dos anos 1950 e 1960, de mulher divorciada. Então sua situação cômoda e privilegiada na vida familiar se inverte: projetando-se no espaço social, é julgada, desprestigiada e desqualificada, havendo mesmo o relato da sensação de ter sido, de algum modo, traída ou abandonada por aqueles que, na infância, sustentaram e deram curso à construção de sua personalidade extravagante, exigente. Mais que sua nova e inconveniente condição proporcionada pela separação conjugal, o preconceito e os valores morais entendidos por ela desde então como absurdos e insensatos destroem-na socialmente afigurando-se lhe incompreensíveis e revoltantes:

Mas casamento? – Até me descasara. O casamento porém, nunca fôra real. Mulheres me olhavam pensativas: “– Tão nova já com este drama”. Que drama? Me perguntava irritada. Os homens se aproximavam violentos, certos de que eu devia ceder: “– por que não, se já foi casada?”. Mães de “boas” famílias me evitavam. Mulheres casadas me acusavam de lhes estar tentando roubar os maridos. Os tais maridos tentavam roubar-me de mim mesma: avançavam. Eu tinha medo (CANÇADO, 1965, p. 33).

À frente do tempo histórico do espaço provinciano onde vivia, de pensamento independente, já leitora de filósofos como Nietzsche, e informada sobre os acontecimentos mundiais, a narradora julga-se, após desfeito o casamento, na condição de pessoa livre e emancipada. Por isso, recebe atordoada e insegura o desrespeito e

o desprezo como punição por infringir as normas de conduta moral feminina. A imaturidade e o desejo de autopreservação impedem-na de romper com a necessidade imperiosa de atenção e a submissão aos julgamentos sociais; daí a frustração, o sentimento de insuficiência e a inadaptação ao mundo.

Na infância e adolescência, o desmedido e constante desejo por tudo que não possuísse e a imediata insatisfação e desprezo com o obtido, e com tudo mais ao seu redor, amenizam-se com o refúgio nos devaneios de uma imaginação exacerbada: “Ainda o que me davam parecia pouco. Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha...” (CANÇADO, 1965, p. 19). Na vida adulta, porém, os sonhos são substituídos pelo mergulho em um estado de total descompromisso e irresponsabilidade, representado como loucura. Logo, o enlouquecimento significa um modo de estar sozinha e livre de qualquer compromisso com a lógica masculino-repressiva dominante, escapando-se ao dever de desempenhar o papel da mulher, tal como ele se desenhava então.

Segundo os estudiosos de gênero, na sociedade patriarcal, a mulher tem estado há muito em posição subalterna devido ao confinamento nos papéis sociais de mãe, esposa, filha, amante (DUBY; PERROT, 1990, p. 7-18). Então a loucura aparece em textos de autoria feminina ora como sinônimo do enclausuramento da mulher em uma ordem masculino-universal hegemônica, ora como um preço a ser pago pela libertação de um universo familiar opressor, ou ainda, do ângulo da subjetividade, como um espaço de proteção e refúgio em um mundo mágico. No caso da personagem de Hospício é Deus, todas essas situações se confirmam.

Desse modo, por meio do rótulo de louca, a mulher podia ser encarcerada, reprimida, enfim, punida por se liberar da normalização. Ainda que representasse uma suposta libertação, a loucura significava a neutralização da voz e da ação da mulher na sociedade, pois a partir do momento em que essa voz é socialmente invalidada

por meio do rótulo e do estigma, sua figura torna-se passiva e sua ação passa a não ter sentido. Porém a narradora, por sua vez, não se submete a quaisquer normas e regras da sociedade e nem mesmo às do hospício ou aos ditames da loucura. Antes, ela própria escolhe e define seu comportamento em cada situação, tanto que afirma se sentir à margem por preferir permanecer no silêncio das seções a misturar-se às outras loucas no pátio. Daí ser ela um elemento potencialmente subversor no ambiente alienante do hospício.

O descontrole emocional, as reações impulsivas, as agressões gratuitas às pessoas, os acessos de raiva e a mudança de humor, passando de um extremo a outro, são tratados como os indicadores de loucura na personagem. Não existe, porém, referência a delírios nem alucinações, mas há relatos de muitos acontecimentos que levam a concluir por uma sensibilidade exacerbada, um marcado egocentrismo, uma disposição para ir ao fundo de sua interioridade, uma entrega sem medidas aos sentimentos, como ela mesma insiste: “Existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade” (CANÇADO, 1965, p. 129). Pela representação oferecida, seu desequilíbrio visível poderia ser resumido como falta de autodomínio físico e emocional, o que ela evidencia com a seguinte afirmação: “não sei controlar minhas emoções” (CANÇADO, 1965, p. 104).

Os excessos cometidos, as desavenças e agressões que resultam desse desequilíbrio são interpretados por todos como sua loucura e, segundo determinado médico, fazem parte do diagnóstico de uma “personalidade psicopática”. Ela própria julga as ações que narra como “coisas violentas e inexplicáveis” enquanto em outras mostra que não sabe ou não deseja produzir uma representação adequada de alguém mentalmente equilibrado. Até, em muitos momentos, seu desejo talvez seja exatamente o oposto disso: atrair para si a atenção daqueles que estão próximos, exibindo comportamentos considerados infantis ou imaturos: “escorrego no corrimão da escada, correndo o risco de cair, danço quase o dia todo no pátio” (CANÇADO, 1965, p. 142). De certo modo, ela se acomoda no papel de louca como se fosse o que lhe restou cumprir, não sem uma ácida crítica aos

que a cercam: “Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muita graça. Seria mais fácil fantasiar-me de funcionária pública, trabalhando em hospício” (CANÇADO, 1965, p. 132).

Se a descrição de ações audaciosas e atitudes irrefletidas é suficiente para denunciar a perda de sua capacidade de discernimento, sua escrita, por outro lado, – excessivamente lúcida, crítica, bem articulada, com um vocabulário apurado e preciso – é capaz de camuflar sua “patologia psíquica”. Sua escrita de si traduz-se como uma bem-sucedida experiência literária de enfrentamento da angústia e depressão, enquanto os desregramentos que comete colocam-se mais no campo de uma moral social (um desejo de “anarquizar com as convenções”, segundo seu médico, Dr. A.) do que propriamente de uma doença mental ou de uma linguagem desviante. Contudo, diante da dificuldade dos especialistas médicos em rotular o mal-estar que acomete a escritora, é também a escrita que traz à tona a palavra “esquizofrenia” – enunciada pelo escultor e amigo Amílcar de Castro – para a possibilidade de um diagnóstico psiquiátrico.

Do ponto de vista moral, sua loucura representa o fracasso em relação aos modelos sociais de comportamento. Em diversos momentos de sua trajetória, a personagem mostra a loucura como um rótulo imposto socialmente por representar um desvio dos padrões estabelecidos no espaço conservador e repressor das Minas Gerais, além da punição com o estigma da mulher livre, descasada, o que incomoda à época principalmente por ela pertencer a uma das mais tradicionais famílias mineiras.

ESCRITA E RESISTÊNCIA AO SISTEMA PSIQUIÁTRICO: CONSCIÊNCIA E DENÚNCIA

Em toda a narrativa persiste o diálogo entre sua condição de escritora, o contexto em que se formou e viveu, e a realidade do sistema psiquiátrico. Um de seus méritos em relação à representação da realidade vivida pelos loucos em nosso país consiste em captar, a partir de sua própria vivência, o descompasso entre a importação de formas e modelos de tratamento europeus e sua aplicação ao contexto brasileiro, sem questionar sua capacidade de responder às peculiaridades de nossos processos sociais e culturais. No

início da década de 1960, num momento em que também prolifera a construção de hospitais psiquiátricos no Brasil, essa euforia por novidades no campo psiquiátrico, ávido por colocar em prática a psicanálise e a psicoterapia, é percebida pela personagem como decorrente da exploração capitalista da loucura: “os sanatórios particulares são caríssimos, verdadeiros ‘trusts’ da indústria psiquiátrica” (CANÇADO, 1965, p. 71).

Posicionando-se no espaço do hospício e como interna, mas sobretudo como alguém que deseja explorar o tema e suas diferentes implicações, converte as páginas do diário em um espaço de discussão sobre o fenômeno da loucura, problematizando os vários sentidos do conceito, seus aspectos filosóficos e culturais e a hierarquização dos loucos em diferentes graus, segundo seu estado de arruinamento psíquico. O sofrimento, narrado com tamanha força e vigor, invade a própria forma da escrita, pondo a descoberto os vícios e os atrasos de um pretensamente moderno sistema psiquiátrico. Desvela, também, a falácia do progresso científico e do saber médico autoritário, assim como a fragilidade do indivíduo à mercê desse sistema, já àquela época desmoralizado:

Dona Dalmatie disse que o professor Lopes Rodrigues, diretor geral do Serviço Nacional de Doenças Mentais, proferiu, aqui, um discurso, na porta (nas portas, porque são três) do quarto-forte, dizendo mais ou menos isto: “– Este quarto é apenas simbólico, pois na moderna Psiquiatria não o usamos”. “– Por que então êstes quartos nunca estão vagos?” (CANÇADO, 1965, p. 178).

Cética em relação ao domínio da ciência como o mais sensato e apropriado para se aproximar do fenômeno da loucura, a narradora questiona a falta de compromisso e de paciência, a incoerência e o alheamento dos médicos, bem como o despreparo e a brutalidade dos guardas e funcionários ao lidar com o interno (“Mas aqui é pancada mesmo. A terapêutica é esta” – CANÇADO, 1965, p. 184). E em tudo se nota o desajuste entre o verniz moderno que se quer dar aos sistemas de tratamento no hospício e a situação real com a qual se convive:

Propalam uma série de mentiras sobre êstes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para melhorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita por princípio o que qualquer guarda afirma (CANÇADO, 1965, p. 69).

O engajamento da escritora apresenta ainda maior vigor quando ela critica os avanços de uma medicina que se preconiza como moderna, mas que, para se sustentar, precisa apoiar-se na prática da violência contra seres humanos indefesos, incapazes, inclusive respaldando-se no poder da força bruta para agir contra os mesmos:

Sempre aparecem homens, guardas ou doentes, seguram as doentes mais agitadas, torcem-lhe os braços para trás, dão-lhes gravatas, deixando-as roxas, sem respiração. As guardas andam tontas, soltando guinchos e berros. Mas quando a doente está prêsa, puxam-lhes os cabelos, ajudando a empurrá-la para o quarto-forte (CANÇADO, 1965, p. 67).

À medida que a narradora vai desvelando a realidade do hospício, vem à tona a voz daquela que observa descrente o médico, que lhe aparece como o homem cientificamente fracassado, ainda que esteja buscando colocar em prática os mais recentes avanços da vanguarda médica. Ao falar de um dos médicos do hospício, a narradora registra a descrença no profissional ao definir como desrespeito o sentimento que lhe provocou a aproximação do especialista, que

entrou, se pôs a ouvir interessado. Depois deu uma risada e exclamou: “ – Esta é Pp. Não há dúvida!”. PP quer dizer Personalidade Psicopática. Não entendi a sigla, mas senti naquele médico, no seu ar irreverente, mesmo deboche, profunda falta de respeito à minha pessoa (CANÇADO, 1965, p. 56-57).

Ela não apenas compreende sua posição de marginalizada nesse contexto, mas importa-lhe sobretudo desvelar a irracionalidade da estrutura de poder que se desdobra na realidade diária de médicos e guardas que desempenham funções complementares, na punição do louco por seu desequilíbrio psicológico, quando esse deveria ser resguardado e protegido:

Maltratavam as doentes, usavam de palavras irrepetíveis. Uma vez vi uma guarda bater numa doente catatônica. Foi no banheiro, à noite, na hora do banho. A guarda bateu ajudada por uma doente, Euza. Bateu principalmente na cabeça, dando-a de encontro à parede. Nair, Eva e eu vimos horrorizadas. A doente morreu no outro dia. Não sei se no laudo médico constou como causa a agressão. Mas ela morreu no dia seguinte à agressão. Contamos à inspetora, dona Alice Ramos Corrêa (CANÇADO, 1965, p. 276).

Descompromissado com as esferas da razão, o olhar da narradora pode transitar com liberdade pelos vários horizontes sociais e perceber as dinâmicas e os mecanismos de organização da sociedade. Além da radiografia do sistema psiquiátrico que é possível se fazer a partir da visão marginalizada da narradora-hospiciada, o diário reconstitui a trajetória de uma carreira de interna psiquiátrica, registrando a dor da solidão, da culpa, da vergonha, do abandono e do medo presente na experiência solitária e singular da loucura. Remontando suas primeiras internações, ela relembra a mais grave crise nervosa vivida:

Só dei acôrdo de mim quando me achava lá, prêsa num quarto onde havia apenas um colchão nu, no chão. Pareceu-me estar gritando há muito tempo antes de tomar consciência: talvez eu tenha sido acordada pelos meus próprios gritos. Passei a bater furiosamente na porta. Ninguém atendia. Ignorava onde estava, apesar de saber da minha transferência para outro sanatório. Eu me julgava à mercê de pessoas

em quem não confiava. Tudo me parecia absurdo, arbitrário. Batia. Quando meus pulsos ficavam muito doloridos, deitava-me exausta no chão e batia com os pés. Minha cabeça era um tambor: soava [...] era tudo breve, frases passavam céleres, em revolta. Não enxergava. Sentia-me sem fôrças, mas não deixava de bater na porta [...] Ninguém atendia – eu gritava sempre. Tinha a garganta sêca, a língua pesada, pastosa. Via-me traída, ignorava porque estava ali, e onde estava. Quando o cansaço me dominava completamente, procurava voltar para o colchão. Sem fôrças para fazê-lo, deitava-me no chão, dormia e acordava, como num pesadêlo nevoento (CANÇADO, 1965, p. 154-155).

Mergulhada em seu drama existencial e na realidade degradante do internamento, a escritora medita sobre a origem de toda a tragédia que a leva ao hospício e constitui seu drama pessoal. A aproximação existencialista que faz da problemática da loucura revela uma busca de entendimento das causas, da natureza e do sentido do fenômeno em nossa sociedade, bem como de suas implicações individuais, sociais e econômicas. Revela, ainda, uma abordagem que procura abarcar, filosoficamente, a experiência da loucura. Começa por captar a dificuldade de conceituação do fenômeno, devido a seu caráter ambíguo, impreciso, multifacetado: “Meus estados nervosos me dominam sempre, desgraçadamente, e como pareço ter vocação apenas para ser angustiada não consigo dormir, penso, penso, e não sou capaz de descrever esta angústia – que acabará me destruindo completamente” (CANÇADO, 1965, p. 186).

Assim, ao buscar formalizar a experiência da loucura e do internamento em sua escrita, ela depara com a dificuldade de se representar um drama psíquico tão visceral. Falar dessa experiência extrema é sempre apenas falar sobre a incomunicabilidade da loucura, já que, mergulhado no delírio, o indivíduo depara com os limites da linguagem, com a linguagem-limite. Tenta, porém, aproximar-se dos loucos e traduzir seu mundo interior para a lógica racional, mas só encontra a impossibilidade. Se não é capaz de expri-

mir com propriedade suas experiências interiores, também a troca com o outro se mostra inviável: “As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato?” (CANÇADO, 1965, p. 37). Antevê, desse modo, que lida com o irrepresentável. Mas se busca a representação da linguagem do delírio, que capta, por exemplo, em um diálogo que estabelece com um dos loucos que a circunda, em sua construção não vê mais que poesia.

Num movimento emancipatório, a narradora expressa sua rejeição aos rótulos e o temor em se tornar número de estatísticas, colocando-se como um ser humano integral e sujeito de sua loucura: “Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. A ficha tem a finalidade de acrescentar mais uma psicopata para a estatística [...] Sou apenas um número a mais na estatística” (CANÇADO, 1965, p. 57-58). Fazendo isso, traz para o centro da cena uma postura que reconfigura as relações sociais e integra a loucura às experiências humanas como um estado que pode afetar a cada pessoa em qualquer situação da vida e ao qual ninguém está imune. E ainda que a loucura permaneça como motivo de temor e ansiedade e como um fenômeno resistente à compreensão e explicação, ela não pode ser uma perturbação afastada do convívio humano.

A LIBERTAÇÃO PELA ESCRITA: RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO

Maura Lopes Cançado se narra na condição de personagem de uma experiência trágica sobre a terra: a de não pertencer a este mundo e a nenhum outro. Assim, reconhece a inutilidade de uma fala contínua, esvaziada de sujeito. E se “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: [uma vez que] pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância” (FOUCAULT, 1999, p. 10-11), também na escrita literária a narradora reafirma a consciência da ineficácia de seu discurso, a impossibilidade de, como insana, fazer com que sua palavra seja recebida e validada diante da autoridade hospitalar. Por isso, revela: “Mas como chegar a ele, se não me

ouve, me encara como psicopata – e pronto?” (CANÇADO, 1965, p. 99). O que corresponde, simbolicamente, à consciência de que também no sistema literário sua obra não virá a ser aceita, já que socialmente ela também não se afirma como mulher, descasada, no contexto sociocultural da época, em que

tanto na vida como na arte [as mulheres] ficam confinadas às construções masculinas [e] qualquer tentativa de autonomia intelectual passa a ser vista como sintoma de algum distúrbio psíquico, pois o dom criativo é considerado masculino, restando à mulher a reprodução, a dedicação ao outro, enfim uma vida sem história própria (GARCIA, 1995, p. 26).

Diante dessa resistência, a escrita é, para ela, o espaço sagrado de que precisa cuidar: “meu diário é o que há de mais importante para mim”. E assim descreve sua rotina: “Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com pessoas” (CANÇADO, 1965, p. 186).

Ao falar a partir de sua tumultuada experiência do internamento espontâneo em uma casa de reclusão de mulheres loucas e transformá-la em matéria literária, a autora traz a voz socialmente rejeitada e apartada da alteridade para o centro de reflexão. Ela faz questão de marcar no discurso seu lugar de fala e sua condição de interna no sistema psiquiátrico, a partir dos quais se supõe que tenha legitimidade para abordar aquela realidade: “Aqui estou de novo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento” (CANÇADO, 1965, p. 43).

De sua loucura, contudo, fica a sugestão de uma normalidade hipertrofiada, uma extrema lucidez que lhe permite vislumbrar em sua escrita sobretudo a consciência do poder de dar acesso, como

uma porta-voz, à experiência daqueles que passaram para uma realidade inacessível ao indivíduo comum: “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas” (CANÇADO, 1965, p. 43).

Sua experiência da loucura situa-se numa posição fronteira: ela própria experimenta ataques de desequilíbrio psíquico, mas também é espectadora e descreve a tragédia da loucura, que acompanha observando os loucos do hospício, numa postura ambivalente que aparece em todo o texto. Embora admita sua contumácia em falar de si própria, e sua escrita se volte obsessivamente para o eu, reconhece que sua condição de escritora exige que dê conta, em um âmbito mais amplo, do sofrimento humano situado aquém dos limites dos muros do hospício.

Mas a consciência da importância de sua voz, embora titubeante ante a incerteza de futuras repercussões de seus registros, não reduz sua escrita ao nível de um documento, que se quer colado à história cotidiana. Não obstante narre no diário, com forte carga literária, sua vivência no mundo do hospício, a personagem se consome em busca de uma maior estetização e ficcionalização de sua realidade por meio da prosa poética dos contos que escreve.

LINHAS FINAIS

Se, conforme Foucault, a loucura significou, para muitos artistas, o apagamento total do pensamento e discurso (1991), para a autora-narradora, o drama psíquico emerge como possibilidade de sua atualização na criação artística. Com essa solução para a autorrepresentação da experiência e da realidade da mulher louca, a obra revela um espírito de denúncia e um caráter emancipatório. Produzindo em um universo dramático, a narradora encaminha seus profundos embates com o mundo e com sua subjetividade numa perspectiva diferente de tantas outras, conservadoras, perceptíveis na instituição e na sociedade que emergem do diário.

A narrativa se finda com as páginas do diário sendo amassadas pelas colegas internas. A destruição iminente do diário sugere que a dicção da narradora é recusada naquele ambiente já que ela não é capaz de representar com propriedade e legitimidade as suas companheiras, julgando-se “muito mais do que tudo que [a] cerca”, “deveras mais do que tudo que [lhe] foi dado conhecer – e desprezar” (CANÇADO, 1965, p. 241). Uma estratégia narrativa que metaforiza a impossibilidade mesma da narradora em falar, ao menos na linguagem centrada, racional, lógica em que o faz, por suas iguais de infortúnio. Sorte melhor que a do diário também não cabe à própria narradora que encerra sua narrativa já fora do hospital, abandonada pelo médico a quem se afeiçoara, sem ter para aonde ir e sem saber o que sobrevirá a ela...

A postura da narradora em relação à condição de louca denunciou tantas formas de marginalização criadas dentro do próprio hospício, e acabou por propor uma reflexão sobre valores e crenças excludentes e estigmatizantes em relação ao indivíduo louco. Esse texto mergulhado no internamento e na exclusão propicia o conhecimento mais direto e próximo da realidade do louco, enquanto a aproximação com o eu da escrita promove um contato com sua subjetividade, descortinando o véu da loucura e deixando a claro a humanidade da mulher louca.

REFERÊNCIAS

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres”. In: DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no Ocidente: a Antiguidade*. São Paulo: Afrontamento, 1990. p. 7-18.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GARCIA, Carla. *Ovelhas na névoa*: um estudo sobre as mulheres e a loucura. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. de Dante Moreira Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MENDES, Karla Renata. "A literatura intimista e a denúncia em Maura Lopes Cançado". Disponível em: <http://www.unicentro.br/pet/publicacoes.html>. Acesso em: 10 set. 2008.



SOBRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: AS RELAÇÕES ENTRE MÃE E FILHO NO CONTO “O ROSTO”, DE MAURA LOPES CANÇADO

Karla Renata Mendes¹

APRESENTAÇÃO

A aproximação entre a mulher e a loucura, o psicótico e o feminino, sempre foi algo recorrente na história da humanidade. Atribuir à mulher instintos incontroláveis, julgá-la incapaz de dominar a si mesma, seus sentimentos e emoções, é algo que aparece em textos desde a Antiguidade Clássica. Por alguma razão, a loucura sempre esteve atrelada ao feminino, como se a tênue linha que divide a sanidade e a insanidade se tornasse ainda mais tênue quando se trata do comportamento de uma mulher.

Perpassando grande parte da história das mulheres, percebe-se que, em muitos casos, alegar o enlouquecimento feminino poderia ser uma excelente forma de controle e dominação social. As mulheres que não se submetiam aos papéis socialmente designados (mãe, esposa, dona de casa) poderiam ser facilmente taxadas de dementes. E muitas vezes, a forma encontrada para tentar enquadrá-las ao padrão dito “normal” de comportamen-

¹ Doutora em Letras; Professora adjunta da Universidade Federal de Alagoas, *Campus Arapiraca*. E-mail: karla.mendes@arapiraca.ufal.br.

to, ou para escondê-las da sociedade, era o encarceramento em sanatórios.

Foi exatamente pela não-adequação aos papéis convencionais que a escritora Maura Lopes Cançado (1930-1993) passou grande parte de sua vida em hospitais psiquiátricos. Por iniciativa própria, talvez ao perceber que não suportava a pressão e a cobrança social, Maura internou-se diversas vezes. De seu período de internação, das experiências vividas no sanatório e das consequências disso surgiram dois livros: *Hospício é Deus* (1965) e *O Sofredor do Ver* (1968), ambos esquecidos durante muito tempo, e que só recentemente têm suscitado um maior interesse por parte de pesquisadores e leitores. E é em casos como o de Maura, “apagada” pela crítica literária oficial, que os estudos feministas vêm intervindo com maior força.

Nota-se que, apesar do esforço empreendido para divulgar a obra literária feminina, algumas autoras ainda carecem de pesquisas abrangentes e são quase que desconhecidas do grande público. Nesse sentido, uma corrente de estudos acerca da autoria feminina busca trazer à tona textos e escritoras obliterados pela crítica e pelo cânone, reinserindo-as na história e possibilitando uma reescrita de nossa tradição cultural, crítica e literária. É o que afirma Heloisa Buarque de Hollanda:

Voltando ao trabalho arqueológico que vem sendo empreendido pelas mulheres, chama atenção a grande produtividade do trabalho de resgate do que foi perdido – ou “silenciado” – na cultura feminina, e a revelação de inúmeras autoras, tendências até mesmo de novos campos e objetos de investigação. Ao mesmo tempo, chama também a atenção, a evidência de que o resultado destes trabalhos revelou-se, de certa forma, insatisfatório. Os objetos recuperados, ou resgatados, muito frequentemente, não “cabiam” nas lacunas da história oficial. Este insucesso – na realidade um sucesso – demonstrou como a história literária tradicional não prevê

as categorias pelas quais as ações das mulheres possam ser satisfatoriamente descritas, e, sobretudo, a necessidade de um questionamento profundo dos pressupostos desta historiografia, seus pontos de partida, métodos, categorias e periodizações. (HOLLANDA, 2003, p.18)

Dessa forma, tentaremos contribuir aqui para esse “trabalho arqueológico” de que nos fala a crítica, tentando recuperar um pouco mais a voz de Maura Lopes Cançado, silenciada por muito tempo. Maura declarava: “Frequentei o tempo errado”. (CANÇADO, 1965, p.127) Com isso a autora confirma aquilo que o leitor logo percebe ao se deparar com sua obra e seus relatos: que antes de ser louca, ela era na verdade uma mulher incompreendida e complexa, acometida por súbitos descontroles emocionais, atitudes intempestivas e extravagantes. Porém, Maura frequentou o tempo errado, e sofreu por isso, vivendo e presenciando situações desumanas, sendo tratada à base de eletrochoques e soníferos que a deixavam dopada por dias, afastando-se da família e dos amigos, impossibilitada de seguir uma carreira literária ou jornalística. Apesar de tudo, Maura soube transformar a dor do “sentir” e do “ver”, em material literário, restando-nos apenas valorizar sua criação, retirando-a do esquecimento, e acima de tudo, mantendo-nos abertos ao mundo que ela retratou.

UM LONGO PERCURSO: A MULHER E A CRIAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

O papel das mulheres, restrito ao lar, aos filhos e ao marido, começou a ser contestado de forma cada vez mais radical a partir do século XIX. Com o advento de grandes revoluções (como a Revolução Francesa), o movimento feminista ganhou cada vez mais impulso. Exemplo disso é a importante iniciativa da francesa Marie Olympia Gouges, que, em 1791, apresentou à Assembleia Nacional de seu país, a corajosa *Declaración des droits de la femme et de la citoyenne*

(Declaração dos direitos da mulher e da cidadã), documento em que defendia a ideia de que todas as mulheres deveriam ter os mesmos direitos dos homens, inclusive de propriedade e liberdade de fala, e que, em contrapartida, deveriam também assumir as responsabilidades cabíveis aos cidadãos do sexo masculino. (cf. NYE, 1995, p. 23).

Em 1832, quarenta e um anos após o manifesto francês, a republicana e abolicionista Nísia Floresta Brasileira Augusta, inspirada em um dos grandes clássicos da literatura feminista, *Vindications of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, publica no Brasil uma adaptação da obra da escritora inglesa. O livro *Direitos das Mulheres e Injustiças dos Homens* seria considerado como “o texto fundante do feminismo brasileiro.” (DUARTE *apud* GOTLIB, 2003, p. 30). Adaptando o texto às circunstâncias brasileiras, Nísia colocava em xeque questões como a opressão da mulher e a necessidade de uma sociedade mais justa e igualitária, na qual a parcela feminina fosse respeitada tanto quanto os homens o eram. As manifestações de Nísia e Marie Gouges são dois dentre inúmeros exemplos da coragem e iniciativa na luta pela verdadeira inserção da mulher na sociedade, para que os direitos, deveres e valor femininos passassem a ser reconhecidos.

Com a propagação dos ideais feministas, assistiu-se a uma difícil, mas persistente inclusão do sexo feminino em espaços homogeneamente masculinos. A partir do momento em que as mulheres passaram a se perguntar “por que os homens dominam o mundo, cabendo à mulher apenas observá-lo?” (LOBO, 1993, p.19), quando tomaram consciência de que o lugar que ocupavam na sociedade, apenas enquanto mães e esposas, não era o suficiente para realizá-las, viu-se que principiaram uma busca por mais representatividade. A partir disso, profissões até então estritamente masculinas passaram a ser também desempenhadas pelas mulheres.

Dentre estas profissões restritas à classe feminina, encontrava-se, como se sabe, justamente a de escritor, que representava em seus textos “tipos” femininos (sedutora, perigosa, imoral) sem qualquer restrição. Já a mulher pela própria dificuldade de acesso à educação, encontrava inúmeras barreiras para se expressar no

meio literário e desnudar um olhar crítico sobre sua própria condição. Na ânsia de escrever, de possuir voz, muitas escritoras usavam pseudônimos masculinos para melhorar a aceitação de suas obras, já aquelas que revelavam a autoria sofriam com o descaso da crítica, para quem os textos não possuíam valor literário.

A ascensão da mulher na literatura deu-se (como em todas as esferas sociais) de forma lenta e gradativa. Quando se analisa esse processo na literatura brasileira, especificamente, observa-se que as primeiras produções seguiam a repetição dos padrões e ideologias socialmente dominantes, como o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. Considerado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina de que se tem notícia, a obra “reduplica os valores patriarcais, através de seu estilo gótico-sentimental enquadrado nos padrões românticos.” (ZOLIN, 2003, p. 257). Segue a mesma linha, o romance de Júlia Lopes de Almeida, *A Intrusa*, publicado em 1908.

A partir de 1930 e 1940, constata-se na literatura de autoria feminina, o que a crítica Nelly Novaes Coelho, denominou como “1º Momento de Conscientização.” (COELHO, 1989, p. 6). Nesse período, surgiram escritoras como Rachel de Queirós e Lygia Fagundes Telles, sendo que as produções nestas décadas retratavam “nas heroínas a constatação, entre resignada e melancólica, do bloqueio imposto pela tradição patriarcal à liberdade de escolha de sua própria vida. [Havendo uma] tentativa de valorização da capacidade intelectual da mulher.” (COELHO, 1989, p. 6).

Já na década de 50, com o surgimento de autoras como Clarice Lispector, a literatura de autoria feminina assistiria à abertura de espaço para uma nova imagem de mulher, em que se vislumbrava o deslocamento do tema amoroso individual para a atenção aos dramas humanos. A escrita feminina tomava consciência definitiva de que

o problema da mulher só seria resolvido quando os limites tradicionais, mantidos pela sociedade, fossem ultrapassados

e ela pudesse se projetar como ser humano, para além do círculo amoroso homem/mulher, que se apresentava como único caminho de realização para ela. (COELHO, 1989, p. 9)

Observa-se que, nos anos 60, a imagem tradicional da mulher havia sido modificada na literatura, o que proporcionou, entre outros avanços, uma variação da temática nas obras escritas por mulheres. Na literatura desta época, o amor e seus conflitos deixaram definitivamente de ser tema absoluto, dando lugar a abordagens de cunho existencialista, narrativas eróticas e uma escrita baseada num olhar mais crítico à realidade. É o que afirma Zolin, quanto à produção literária de 1960:

As escritoras, partindo de suas experiências pessoais, e não mais dos papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústias femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos como nascimento, maternidade, estupro, etc. (ZOLIN, 2003, p.174)

Constata-se, assim, que o ofício literário feminino, passou por períodos de amadurecimento e aceitação do público. A produção literária de mulheres iniciada no século XIX, privilegiava, num primeiro momento, o espaço doméstico, não havendo grande repercussão social, com exceção de alguns textos de caráter mais artístico como os escritos por Nísia Floresta.

Um dos veículos que possibilitou a divulgação dos textos de mulheres e a conseqüente busca por uma emancipação cultural e artística foi justamente a imprensa, lugar em que, primeiramente Maura teria publicado seus textos, entre 1950 e 1960. Constata-se que a partir da década de 30 e 40, as autoras brasileiras passaram a dedicar-se com mais ênfase à produção de narrativas curtas (contos e crônicas) sendo que em alguns casos o exercício literário era

facilitado pela recente abertura profissional dada às mulheres nas redações de jornais. Dessa forma, o ofício jornalístico de algumas escritoras, acabava por aumentar a incidência de textos publicados, e, como estes tinham por exigência a brevidade, indiretamente incentivava-se a escrita desses gêneros. De maneira geral, pode-se afirmar que a escrita de textos curtos introduziu no universo literário feminino, modificações importantes, visto que contribuiu para o rompimento de temáticas exclusivas (como as amorosas), e trouxe a literatura para um trabalho mais ao nível da realidade vivida no dia a dia. (c.f. COELHO, 1989, p. 07)

ENTRE O SOFRER E O VER: O MUNDO DE MAURA

Maura Lopes Cançado nasceu em 1930, em São Gonçalo do Abaeté, uma cidade do interior de Minas Gerais. De família tradicional, causou espanto a toda sociedade mineira com seu comportamento visto como “transviado”, casando-se com um homem que a família não aprovava e tendo um filho ainda adolescente. Quando o casamento se desfez, a jovem, então com 15 anos, voltou para casa e, pouco tempo depois, acabou sofrendo um duro golpe com a morte do pai. Maura recebeu então uma herança que gastou em pouquíssimo tempo, cometendo extravagâncias como a compra de um pequeno avião, já que um de seus desejos era o de pilotar. Em 1952, cansada da vida interiorana, decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro deixando para trás o filho e a família. Um ano após a chegada na cidade, sentindo-se sozinha e depressiva, procura um médico solicitando uma internação em um hospital psiquiátrico sendo diagnosticada como esquizofrênica. Essa seria sua primeira internação, e a partir de então, Maura viveria constantes oscilações entre períodos no hospital e períodos em que levaria uma vida dita “normal”. O tempo que passou fora do sanatório foi uma época de intensa produtividade para a autora. Ela chegaria a trabalhar em periódicos como *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, publicando contos e crônicas. Foi neste espaço que Maura conheceu e atuou

ao lado de Carlos Heitor Cony, Assis Brasil, Ferreira Gullar, Walmir Ayala, entre outros.

Em 1959, Maura internou-se pela terceira vez, e é sobre este período (1959-1960), vivido num hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro, que a autora tratará em *Hospício é Deus*, certamente sua obra mais conhecida. A narrativa apresenta-se sob a forma de diário e nele a autora irá escancarar, entre outros temas, a rotina de um sanatório, o tratamento muitas vezes cruel imposto às internas e reflexões sobre sua própria condição. Ali, Maura registra acontecimentos como o fato das doentes mentais (inclusive ela mesma) receberem tratamento desumano ou cruel, questiona as terapias e tratamentos que não mostram resultados e evidencia sua indignação diante da realidade vivida, construindo uma obra que adquire valores humanos e sociais que agem diretamente sobre aquele que o lê. Observa-se isso em passagens como:

Durvalina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que as doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais que Durvalina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-for-te vê-la. (...) Durvalina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei-lhe se sabia quem lhe batera, e ela: “- Não. Alguém me bateu?” (CANÇADO, 1965, p.117)

Como evidenciado, torna-se impossível manter-se indiferente aos relatos de *Hospício é Deus*, a autora convoca-nos a compartilhar sua indignação, seu pasmo diante da crueldade humana. Relatando situações de extrema humilhação e sofrimento, Maura nos leva a refletir sobre a condição desumana imposta a essas pessoas, que, numa inversão absurda, são maltratadas exatamente no lugar onde deveriam ser tratadas. Frutos desse período de internamento também são alguns dos contos de *O sofredor do ver*, obra publicada em 1968, que até 2015 (quando foi relançado junto a *Hospício é Deus*)

aparecia tendo apenas uma única edição, de difícil acesso e raramente encontrada. No livro, a autora constrói narrativas em que retoma personagens que estiveram confinados com ela ou retrata situações de sofrimento e angústia que refletem um pouco do caos interior experimentado em meios a remédios e tratamento desumanos. Marcados por uma estrutura nem sempre linear, os contos possuem um hermetismo que pode causar certa estranheza à primeira vista, denotando uma fragmentação de cenas e discursos. Tal procedimento seria constatado em contos como “Espiral ascendente”, em que a

construção do texto sugere a desarticulação da fala da narradora após a aplicação do medicamento tranquilizante Sonifene. Os períodos curtos, inicialmente caracterizados pela incoerência da fala de uma pessoa dopada de remédios, concentram ideias de repetição, insistência, brevidade, necessidade de voz, desarticulação no interior da linguagem, pavor. Num movimento de gradação, o completo se dispersa, desagregando os elementos constitutivos de prazer e aconchego (tarde, sexo, mamãe). As letras em caixa alta sugerem aumento na tonalidade da fala e apego desesperado a algo. O texto é fechado com a palavra “medo”. (CUSTODIO, 2018, p. 393)

Já o conto “O rosto”, aqui destacado, apresenta-se com uma estrutura mais linear se comparado a outros da mesma obra. Trazendo uma dedicatória – “Para Cesarion” – o texto deixa entrever, desde o início, tratar-se de uma espécie de resgate da história entre mãe e filho, permeando situações vividas, mas também tentando preencher as lacunas e não-ditos que marcaram essa relação. De fato, Cesarion foi o único filho de Maura e veio a falecer em 2008. Diferentemente do que se poderia imaginar, ao invés de um *mea culpa* ou a narração dos dissabores experienciados por uma mãe ausente e problemática que vive a maternidade de forma enviesada, o conto tenta recuperar a situação do ponto de vista do filho, escancarando os vazios que

poderiam tê-lo assolado em virtude da relação conturbada com a mãe e a família. Trata-se de um interessante e, pode-se supor, difícil exercício ficcional reconstruir e reviver os sofrimentos impingidos a um filho em razão das escolhas de sua mãe.

Embora saibamos que de uma perspectiva feminista o mito criado em torno da associação da mulher à maternidade tenha servido, historicamente, à manutenção da estrutura patriarcal – Simone de Beauvoir, por exemplo, definia a maternidade como uma “armadilha da natureza” (BEAUVOIR, 2017, p. 128) – o lugar tradicionalmente ocupado pela figura materna associou-se à proteção, confiança, sobrevivência, amor e doação ilimitados. Todavia, como bem ilustra a psicanálise, a mãe também acabaria se revelando, posteriormente, fonte de frustrações quando as demandas infantis deixassem de ser integralmente satisfeitas, tratando-se, como afirmaria Freud, de “um passo que se acompanha de hostilidade; a vinculação à mãe termina em ódio” (FREUD, 1932, p. 122).

Contrariando a visão freudiana, o jovem personagem do conto de Maura, embora compreenda a ausência da mãe (que àquela altura não o via há dois anos) e frustre-se com isso, não parece alimentar ódio ou rancor, pelo contrário, sai em sua defesa diante das acusações de negligência dos demais: “Família inteira repetindo-lhe o que estava mal, de como ela andava mal não vindo vê-lo nem escrevendo. Porque não pode, pensava irritado.” (CANÇADO, 1968, p. 127). Assim, a figura referenciada, durante toda a narrativa, como “ela”, e não “mãe,” parece constituir-se como uma ausência sentida e uma presença aguardada, ainda que ele siga descobrindo o mundo por si mesmo: “Guardava-lhe um presente. Ela não veio. Continuou esperando, guardando o presente. Dois anos de espera, de interrogações, de descobertas.” (CANÇADO, 1968, p. 127). É interessante notar que o narrador tenta descortinar a personalidade do menino, inserindo-o em espaços e diálogos que reforçam aspectos marcantes de sua identidade: a valorização da liberdade ao cavalgar pela fazenda, a incompreensão diante de certos comportamentos de seus familiares como o súbito empobrecimento de sua avó (a

única figura do conto a ser chamada de “mamãe”) e o desprezo dos parentes ricos, as razões porque “ela não voltava” ou porque ele lhe era “tão fiel”.

Em meios às reflexões, “ela” surge como uma figura quase desconhecida, distante: “Ela nunca esteve muito tempo junto dele. Uma vez foi ao Rio (...) para visitá-la, tinha sete anos. Ela saíra de um sanatório para nervosos, parecia estar bem (...) Moraram no Hotel Glória, uma beleza (...)” (CANÇADO, 1968, p.130) e, talvez justamente por isso, revestida de certo encantamento e exotismo: “Naquele tempo via-a como a uma estrangeira” (idem, ibidem). Todavia, os momentos que passava ao lado dessa quase “estranha” eram breves e inconstantes: “De repente, viu-se embarcando num avião para sua terra. Sozinho. Ela chorava muito. Mais tarde foi buscá-lo. Novamente voltou sozinho.” (CANÇADO, 1968, p. 131). Assumindo a ideia de que, assim como o faz em *Hospício é Deus*, Maura parte de experiências vividas e as ressignifica através do discurso literário, o conto aqui analisado pode partir de vivências de Maura junto ao filho, mas ganha um distanciamento à medida em que se constrói uma narrativa em terceira pessoa em que se conjecturam as emoções e reações do menino em face do que acontece ao seu redor. Recriando diálogos, reconstruindo cenas vividas ou não e supondo o que o jovem pensava e sentia, cria-se todo um jogo ficcional centrado na figura desse garoto.

O papel materno, no conto, cabia à avó como bem explica o narrador: “Ele brincava com a avó, a quem chamava mamãe” (CANÇADO, 1968, p. 132), restando a “ela” um papel que transita entre o de uma mulher divertida e amiga com quem se quer proximidade quando está bem e de uma mulher instável e leviana de quem se quer distância nos momentos de crise:

Depois tudo ficou muito complicado. Havia oito anos que ela não ficava em casa durante tanto tempo. Começaram a perceber-lhe os defeitos. Ela brigou, esteve doente, ele arranhou muitas inimizadas por sua causa. Quando estava longe,

pensava, só falavam bem dela. Agora apontavam-lhe tantos defeitos. (...) Talvez as pessoas fossem melhores quando estavam distantes. (CANÇADO, 1968, p. 133)

Após tantas perturbações, organiza-se uma nova partida dela para Rio numa tentativa de aplacar os transtornos que sua presença vinha causando. Observa-se que embora atento ao que acontecia ao seu redor, o garoto mantinha certo alheamento à real situação que se abatera sobre sua família. Em momentos de raiva ou sofrimento, preferia refugiar-se na fazenda ou dedicar-se a atividades ainda ligadas a um universo lúdico. Todavia, já nos momentos finais do conto, ele acaba sendo confrontado com a severidade dos julgamentos e das opiniões sobre sua família aos quais, até ali, se mantivera imune. Isso porque, um vizinho, incomodado com a bagunça que o garoto fazia em sua propriedade, acaba repreendendo-o e lançado-lhe duras palavras sobre sua condição familiar:

– Nem sua mãe te quer mais. Pensa, eu conheço ela desde menina, quando casou com seu pai, um aviador sem juízo. Ela também não tem não. Ajudou a esbanjar a fortuna do seu avô, homem direito. Onde se viu moça comprar avião, e voar o dia todo por aí, vestida de homem? (...) Agora deixa você aqui, sua avó está velha, ninguém toma conta de você. Por que não vem te buscar? (...) Ela não o quer mais. Não gosta mais de você. Você cresceu demais, não vai reconhecê-lo. Está quase um rapazinho. (CANÇADO, 1968 p. 136)

Como se constata o discurso do vizinho, talvez por ser o de alguém externo à família, não poupa o menino nem ameniza a situação. Ele representa a voz daqueles preocupados em emitir um julgamento social acerca do comportamento de Maura, visto sempre como extravagante e imprudente, como no caso do avião. Além disso, salienta a falta de identificação entre mãe e filho, escancarando o fato de que o garoto teria sido rejeitado, abandonado porque já

não representava mais nada para aquela mulher, inclusive porque o tempo passara e ela não o “reconheceria” mais. Assim, com afirmações recheadas de um teor acusatório e cruel, ele provoca a ira do garoto que nesse momento, tomado por uma sensação de revolta e indignação, despe-se da aura de garoto ingênuo e projeta-se com vigor contra aquela voz contrária a ele e sua mãe:

– Ela vai me querer sim. E não fale mal de minha mãe. Vocês todos verão. Eu tenho ainda o rosto que ela ama. Tenho. Olhe. Vai me querer, eu sei. – E gritando com desespero – eu conheço minha mãe e tenho o rosto. Eu tenho o rosto, olhe. O rosto que ela sempre quis. Olhe o meu rosto. É para ela. (CANÇADO, 1968, p. 137)

Aqui ganha sentido o título do texto. A ideia de que ele ainda possuía o rosto que a mãe amava, repetida enfaticamente, reforça a sugestão de que o elo entre eles não fora perdido. Note-se que é a primeira vez que ele refere-se à personagem como “mãe”, saindo em sua defesa e negando a ideia de que tivesse sido rejeitado por ela. Perplexo diante da postura enfático do garoto, o homem teria murmurando algumas palavras de desculpa. Todavia, a última frase do conto é sua: “– Que família. São todos malucos. Agora este menino me sai com esta. Quem pode entender? Quem pode adivinhar?” (CANÇADO, 1968, p. 137). Proferindo um julgamento final em que se misturam indignação e incompreensão, o conto encerra-se ecoando um discurso que muito deve ter reverberado entre Maura e sua família. O estigma de louca, que a autora carregou durante toda a vida, certamente não deve apenas ter causado consequências a ela mesma, mas a todos que a cercavam, incluindo seu filho. Nota-se, portanto, que é altamente simbólico que a narrativa termine atribuindo também ao garoto o mesmo estigma de “maluco”. Assim como a mãe era chamada de louca por um comportamento que fugia dos padrões, ao enfrentar o homem (que representa aqui uma visão de mundo tradicional e simplória) o garoto acaba entrando também para o rol dos desajustados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Maura Lopes Cançado utilizava-se do texto literário para dar novos sentidos às situações e sentimentos que vivia, ficcionalizando suas próprias experiências e assim universalizando-as, o conto aqui enfocado parte de sua condição de mãe e mulher e evidencia quem nem sempre tais esferas convivem harmonicamente. Rejeitando um papel maternal supostamente intrínseco a toda mulher, pode-se imaginar que Maura abriu mão de sua condição de mãe para seguir outros caminhos, mergulhando em si mesma e em seus conflitos mais íntimos. Assim, a presente narrativa também é uma forma de resgatar a mãe que foi e/ou deixou de ser, reconfigurando o seu papel e evidenciando que mesmo em suas ausências não era indiferente ao que o filho poderia ter passado fosse a angústia por seus sumiços ou o julgamento impiedoso de terceiros.

Por tudo isso, constata-se que a obra de Maura Lopes Cançado apresenta-se como um ponto de intersecção entre a vida real e a ficção. Sua trajetória pessoal foi sempre marcada por incertezas. Sua sanidade mental foi contestada durante toda sua vida, sempre esteve cercada por muitas histórias de acessos de cólera, que resultaram inclusive em crimes. Ninguém sabe ao certo como passou os últimos anos, nem quando exatamente faleceu, assim Maura tornou-se uma espécie de lenda. Resta-nos a constatação de que talvez as dúvidas a respeito dessa “mulher-personagem” nunca serão definitivamente sanadas, mas também resta-nos o desejo de trazer cada vez mais à tona sua história e sua obra. Assim como Maura, ou de forma ainda mais autoritária, outras tantas vozes foram silenciadas ao longo do tempo. Resgatá-las do esquecimento é uma forma, ainda que tardia, de compensarmos esse apagamento.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* (vol.2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1965
- _____. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.
- COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In *Feminino Singular*. São Paulo: GRD, 1989. p. 04-13
- CUSTÓDIO, Márcia Moreira. “A (des)articulação da linguagem de Maura: na loucura, o testemunho”. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 10, nº 01, jan/jul, 2018. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/475.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- FREUD, Sigmund. Feminilidade. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GOTLIB, Nádia Battela. A literatura feita por mulheres no Brasil. In BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (orgs.) *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In SUSSEKIND, Flora et. Al. *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 15-25.
- LOBO, Luisa. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- NYE, Andréa. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
- ZOLIN, Lucia Osana. “Crítica Feminista”. In BONNICI Thomas; ZOLIN, Lucia Osana; *Teoria Literária Abordagens Históricas e Tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 161-183.



CASSANDRA RIOS E O PIONEIRISMO NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS TRAVESTIS NO ROMANCE BRASILEIRO

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não é preciso revisar toda uma história e crítica literárias para chegar à conclusão de que as dissidências sexuais e de gênero tiveram representações marcadas pela omissão e negativismo. Ao longo do tempo, autores, autoras, obras que trouxeram à baila em suas respresnetações as minorias sexuais foram censuradas e excluídas das historiografias literárias, sempre sob a justificativa de que não atendem a uma “exigência estética”, restrição de frágil definição e que tem sido questionada ao longo tempo.²

Desde a década de 1940 uma autora foi pioneira em tratar des-pudoradamente as sexualidades excêntricas e revolucionava o campo literário: Cassandra Rios (nome literário de Odette Rios), escritora paulista, considerada obscena e imoral, recorde de vendagem de livros tanto quanto do número de censuras por essas mesmas obras (ALMEIDA, 2014). Segundo Coelho (2002, p. 112), “no final da década de 1970, antes da revogação do AI-5, a censura proibiu a

¹ Prof. da UFRPE.

² Conferir discussão de Cunha (2006)

venda de todos os seus títulos [...] e confiscou os estoques existentes nas estantes”.

No entanto, essa impressão e avaliação moralista a respeito dessa autora e de sua obra não se restringiu apenas à época da ditadura. Em Coelho (2002), no seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, que é uma espécie de compêndio que apresenta um levantamento das escritoras brasileiras, no qual cita-se a biografia delas e suas principais obras, encontramos a seguinte nota sobre a Cassandra Rios:

Cassandra Rios cria uma *terrível* galeria de seres prisioneiros da *animalidade sexual*, na maioria dos casos, contida ou reprimida sob uma aparência serena, normal e pura. [...] O que avulta é o avesso, o mal (que deveria ser extirpado), as *aberrações*, as taras, o *patológico*... uma total ausência de grandeza interior. Trata-se de homens reduzidos à *animalidade sexual* e totalmente conscientes disso. Daí, a *obscenidade* inerente à matéria romanesca. (COELHO, 2012, p. 112, destaques nossos)

O emprego do adjetivo “terrível”, na primeira linha do fragmento, já nos antecipa que a apreciação das criações literárias de Cassandra não tem sido muito positiva nem imparcial, seguindo-se de considerações sobre suas personagens como animais, aberrantes, doentias e obscenas. Essa visão está muito próxima de uma impressão moralista em que se associa o considerado imoral ao não-humano, sendo que muitas das obras da autora possuem relação direta com o homoerotismo, sobretudo com o homoerotismo feminino, fazendo-nos perceber o tom conservador do dicionário de consulta sobre escritoras brasileiras, o que não foge, portanto, ao tom da crítica em geral.

Dessa forma, observa-se que a obra de Cassandra Rios, além de ter sofrido a censura política, tanto que a autora foi anistiada em 1980 por causa de sua produção, também sofreu e sofre a censura

moral. Prova disso, segundo Fernandes (2015), ela não é mencionada entre os compêndios de história literária mais utilizados nos cursos de letras, embora tenha figurado tão polêmica no cenário literário da segunda metade do século XX.

Concordamos com Santos (2005, p.12), quando esse afirma que “a obra de Cassandra deve ser lida como um monumento literário subversivo”, a qual “dá visibilidade ao ‘Outro (a)’, aquele sujeito marginal, supostamente inexistente e invisível” (SANTOS, 2005, p.12). E nesse sentido, a literatura cassandriana faz grande contribuição autoral para a literatura de temática homoerótica brasileira, com títulos publicados por mais de cinquenta anos, que representam as vivências de gays, lésbicas e travestis.

Rios é pioneira na publicação de romances com protagonistas travestis na literatura brasileira, entre os quais *Georgette*, publicado em 1956, (seu décimo segundo romance, conforme levantamento histórico de Almeida (2014)). O título da obra carrega o nome feminino adotado pelo personagem Roberto, também chamado de Bob pelos familiares, após decidir passar pela transformação de seu corpo. Georgette é uma personagem que representa de modo bastante verossímil as formas de modificar o corpo das travestis brasileiras até por volta dos anos 50 do século XX: enchimentos de espuma para formar os seios, perucas grandes e maquiagem pesada.

O segundo romance, *Uma mulher diferente*, de 1965, foi o décimo oitavo da autora, e teve uma reedição pela editora Brasiliense em 2005. É sobre esse último que nos dedicaremos nesta análise, evidenciando a capacidade dessa protagonista travesti subverter os padrões de gênero e evocar resistência.

UMA MULHER DIFERENTE: SUBVERSÃO E DESEJO

No romance em questão, os leitores são levados, numa narrativa policial, a conhecer e desvendar a vida de Ana Maria, que tinha por nome de registro Sergus Wallereststein, mas que transformara

seu corpo, tornando-se uma linda e sedutora travesti loura, dançarina de boates da noite paulistana. O romance é narrado em terceira pessoa (narrador onisciente). Fernandes & Schneider (2017) apontam que os desfechos para personagens travestis são recorrentemente trágicos, geralmente terminando em suas mortes; porém, nesse caso, a morte da personagem travesti é fato que inicia a trama. Na primeira página, o narrador nos conta que fora encontrado o corpo de uma “belíssima loira” boiando num rio.

O enredo é relativamente simples: a história de vida de Ana Maria nos é contada através da investigação de sua morte, feita pela personagem Dalton Levi (na maioria das vezes chamado de Grandão pelo narrador, devido ao seu porte físico “hercúleo” (RIOS, 2005, p. 13), másculo e viril) e, até mesmo, a identidade travesti da vítima só é revelada aos poucos e algumas personagens da trama que eram próximas a Ana Maria só passam a descobrir o fato, após a morte dela.

O olhar do narrador e da personagem Grandão nos mostram também as problematizações em torno da violência contra as minorias, do preconceito e da não-aceitação do diferente. Todos os fatos narrados passam pelo crivo dele, que é o segundo nome de maior importância no romance, e a opinião dele a respeito da travestilidade³ de Ana Maria é também um ponto de problematização do narrador.

O romance, apesar de inovador e subversivo, no âmbito temático dos assuntos sobre os quais trata, reproduz a tradicional fórmula das narrativas policiais, reforçando a masculinidade da personagem detetive que “defende” ou “encontra a verdade” sobre o crime contra o feminino, neste caso o “feminino travesti”. As personagens são construídas com base em estereótipos de gênero, problematizados ao longo dos fatos narrados.

3 Utilizamos o termo travestilidade conforme Pelúcio (2009), numa tentativa de ressignificar o sentido das palavras “travestismo” e “travesti”, compreendendo-os como um conjunto de “processos de construção” de um feminino travesti.

O romance possibilita, assim, uma leitura de gênero sobre as sexualidades desviantes e também sobre a mulher. Já no início do texto, o policial considera que a denúncia de que há um corpo de uma loira boiando num rio, “pode ser que não seja nada demais. Apenas um caso de afogamento”, deixando implícito o descaso da polícia sobre a violência contra as mulheres.

Nas investigações, o detetive descobre pessoas ligadas a Ana Maria que constituem seu círculo de amizades e relações afetivo-sexuais. Essas personagens secundárias são interrogadas, gerando outras narrativas, “núcleos de ação”, como conceitua Moisés (2006), que formam a estrutura romanesca e nos transmitem as informações pouco a pouco, com suspense e destreza, revelando aspectos da subjetividade da personagem principal.

Desenha-se o quadro do crime do qual Ana fora vítima nos primeiros capítulos: fora assassinada, possivelmente em sua casa, e jogada no rio. Grandão, ao invadir sua residência, poucas horas depois de encontrado o corpo, descobre sutis marcas de sangue, correspondências da irmã de Ana Maria, Magda, e fotos de três homens que depois são identificados como amantes da vítima: o português Antonio Pereira, o importante advogado da alta sociedade paulista, Dr. Barbosa, e o traficante e cafetão, Leonardo ou Loirinho. Grandão conhece a personagem Tilica (Elisa Marcondes), uma senhora catadora de papel a quem a vítima ajudava com mesada, pão, leite e roupas; descobre ligações de Ana Maria também com o leiteiro (Sr Santos) e o padeiro (Sr Armindo), os quais todas as manhãs deixavam seus produtos nas portas e que possuíam certo interesse na travesti recém- assassinada.

Dessa forma, a impressão que vai se construindo sobre a personagem, através das investigações do detetive, é de uma Ana Maria cuidadosa, humana e sensível para com as pessoas. Tilica chega a dizê-lo que “D. Ana Maria é a melhor moça do mundo!” (RIOS, 2005, p. 33). A sensação que se tem é que Ana Maria buscou disfarçar sua travestilidade, tanto que, ao ser informada sobre a morte dela e que não era uma mulher, a catadora mostra-se impressionada:

- Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu isso?
Ela meneou a cabeça negativamente
- Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher.
Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta...
um bicha...entendeu?
- A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação desde o instante em que Grandão aparecera até lhe dizer que sua protetora fora assassinada e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível! (RIOS, 2005, p. 39).

Esse fragmento revela uma das primeiras posições de Grandão/Dalton a respeito da travestilidade de Ana Maria: 'anormal', 'pederasta' e 'bicha' são os termos usados por ele para defini-la, os quais recuperam uma tradição discriminatória contra o homoerotismo. Ao dizer que ela "se fazia passar por mulher para ganhar a vida" isso nos lembra a falsa ideia de que as travestis são profissões e não subjetividades. Essa posição a respeito da travestilidade vai sendo modificada, na medida em que são apresentados outros fatos sobre sua vida e, por extensão, o romance procura perturbar a visão de leitores sobre o homoerotismo como um todo, afirmando a humanidade das pessoas homoeróticas. Nesse caso, isso é ressaltado quando se descobre que Ana Maria era caridosa e gentil, um excelente exemplo de ser humano.

Sabemos que o fato de exercer a bondade para com o próximo não anula o potencial de sofrer discriminação por parte de nenhum sujeito travesti; porém, para a visão que a mídia e o governo alimentavam em relação aos sujeitos homoeróticos, que eram vistos como inimigos da moral e dos bons costumes, visão maniqueísta que os colocava numa posição ligada ao mal, ao negativo, ao prejudicial, podemos dizer que há um intuito, ao construir a personagem travesti como bondosa e caridosa, no sentido de amenizar essa ideia de negatividade do homoerotismo para percebê-lo como apenas mais uma faceta do comportamento humano.

É interessante perceber uma oscilação no emprego das desinências de gênero e dos artigos ao se referir à personagem; quando o detetive se refere a ela, há o emprego do artigo masculino e quando o narrador o faz, usa-se o feminino (“protetora”, “assassinada”). Essa oscilação das flexões de gênero dos substantivos e adjetivos é recorrente nas obras literárias brasileiras que possuem personagens travestis, segundo Fernandes & Schneider (2017). Essa oscilação também ocorre em outros momentos, por exemplo, quando Grandão refletia sobre o assassinato dela, sobre o possível ataque que a matara:

Com a violência do golpe, a garrafa se espatifara e rachara o crânio da pobre infeliz, que morreria instantaneamente, como afirmara o médico. “Da!” No feminino! Habituar-se a se referir e a pensar em Ana Maria como se aquela criatura fosse realmente uma mulher. Tivesse sido! Corrigiu-se: era! A matéria morta, ou apenas a lembrança da criatura, não modificava o verbo, nem mudava o sexo. Era, portanto, pois Ana Maria estava viva em seu pensamento como um enigma que procurava fazer luz numa verdade: a razão da vida dela. O motivo da sua morte! (RIOS, 2005, p. 40).

A reflexão de Grandão é um indício de uma sutil mudança de avaliação em relação à travestilidade de Ana. O fato dele habituar-se a pensar e referir-se a ela, no feminino, desvenda uma quebra do pensamento e do uso da linguagem antes submetido ao padrão heteronormativo de sexo/gênero. Noutras palavras, é possível que, apesar de ter nascido um “ele”, determinado sujeito possa ser visto e entendido como “ela”, Sergus era Ana Maria. Todavia, também percebemos que o detetive só admite tal possibilidade, porque a travesti já não tinha vida, era “matéria morta”.

Outro aspecto curioso de ser notado é o termo “criatura” que aparece duas vezes nesse fragmento e no romance todo se repete 21 vezes, distribuído entre falas de diversos personagens e no discurso do narrador, para se referir à personagem travesti. Acreditamos que

o emprego do termo confere a ideia de não-humanidade ao sujeito travesti, como se fosse um ser estranho, sem nome, sem identidade.

Em outro momento, em um diálogo com Tilica, Grandão passa a refletir sobre a travestilidade de Ana Maria, quando a idosa catadora argumenta:

Eu só vou lembrar dela como se fosse mulher mesmo. Não consigo pensá doutro modo [...] Porque Deus fez ela errada. Porque não era o que gostaria de ser de verdade. Uma mulher! Mas que coisa! Que coisa! “Porque Deus fez a Ana Maria errada!” refletiu Grandão! As palavras da velha até que o tocaram fundo. (RIOS, 2005, p. 43).

A ideia de que a divindade cristã a fez assim, como uma forma de naturalizar a travestilidade é um dos principais argumentos para retirar a “culpa” dos indivíduos que eram considerados praticantes de um “vício” pelo discurso dominante, como uma escolha que fizeram para exercerem a “perversão”. Ao colocar nas mãos da divindade cristã o motivo de Sergus transformar-se em Ana como para corrigir um erro involuntário de Deus, reforça-se o pensamento “alma de mulher presa em corpo de homem” tão repetido para se referir aos transgêneros, reflexo do conflito do gênero com o sexo biológico, gerado pelas imposições socioculturais que maculam o corpo com a obrigação de seguir determinado comportamento porque nasceu com determinada genitália (BENTO, 2006). Nesse caso, se alguém errou, foi a divindade, que obrigou o sujeito a se “consertar”.

Antes do nascimento, ainda segundo Bento (2006, p. 89), já temos “o destino do gênero” marcado em nossos corpos: “Não há corpos livres anteriores aos investimentos discursivos. A materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder, e o sexo é uma das normas pelas quais “alguém” simplesmente se torna viável, que qualifica um corpo para a vida inteligível.” Nesse sentido, aqueles que fogem a essa norma são, nas palavras de Bento (2006), “inviáveis”, ou nas palavras de Butler (2013), “corpos que

não importam”, que pesam sob a ordem heterossexista de sexo e de gênero, ocupando o lugar do abjeto

Voltando à questão do “Deus a fez assim”, em outro momento, é a protagonista que se revela sobre isso, quando o narrador nos leva a um *flashback* num diálogo com a personagem Dr. Barbosa, no qual eles discutem sobre a condição travesti de Ana e ela revela vários aspectos de como se sentia em relação à própria travestilidade:

Subjetivamente, as criaturas não escolhem o nome para serem batizadas, nem o sexo para o registro; nascem o que são fisicamente, e assim são criadas. [...] Conclua, daí, que, contra a física, está a força psíquica do Eu. Assim, por que não poderia eu, que tenho intelectualmente a feminilidade de uma gata, da mais sensível das mulheres, seios e amor para dar ao sexo masculino, não poderia, submetida a uma intervenção mágica, me tornar uma verdadeira mulher?! (RIOS, 2005, p. 130)

“A força psíquica do Eu”, portanto, não é, segundo a protagonista, uma escolha, mas algo inerente ao seu comportamento, à sua subjetividade. No mesmo fragmento, poderíamos entender que quando ela se refere a uma “intervenção mágica” para tornar-se uma verdadeira mulher, estaria se referindo a cirurgia de redesignação sexual, é exatamente o que sugere Dr. Barbosa:

[Barbosa] – Por que você não se castra? Consiga um especialista para tais transplantes [...] [Ana Maria] – Seria mutilação! [...] Ser assim é o que conta! De que me adianta ser uma mulher como as mulheres? Seria comum, vulgar! Assim, sou eu que venço todos os dogmas e preceitos! É o que vale! (RIOS, 2005, p. 131)

Logo, percebemos que a “castração” não seria para a protagonista a solução para o conflito entre sua identidade de gênero e seu

sexo biológico; conflito, aliás, que existe apenas nos “outros”, que a punem, que a recriminam, julgando sua subjetividade como um vício, uma doença, um problema a ser vencido. As personagens masculinas como Grandão, Antonio Pereira e Dr. Barbosa posicionam-se, inicialmente, a partir da visão heteronormativa e, aos poucos, mudam tal posicionamento.

Tanto que, no caso dos personagens Antônio e Barbosa, essa mudança é tão radical que eles passam a se envolver afetivo-sexualmente com Ana Maria. Ainda nesse diálogo, Barbosa acusa a travesti, sempre se referindo a ela no masculino, de que sua travestilidade era “um vício doentio”, como o dele, que era viciado em morfina, ao que ela responde:

Feminilize o sujeito, por favor, quando se dirigir e se referir a mim; sou Ana Maria ! Meu nome é esse! Sou uma espécie diferente de mulher, apenas isso! [...] [ao se referir ao vício]: Você não nasceu com ele! [...] Você é vítima das circunstâncias, que forçaram um hábito que se transformou num vício. *Eu sou produto da natureza!* [...] E não sou hermafrodita! Não sou mesmo uma mulher? Uma mulher diferente? (RIOS, 2005, p. 131, 132, grifo nosso)

No fragmento, percebemos o efeito de sentido na retomada do título do romance “Uma mulher diferente”, admitindo que o feminino não é limitado ao sexo biológico, como afirma Benedetti (2005):

O feminino travesti não é o feminino das mulheres. [...] Um feminino tipicamente travesti, sempre negociado, reconstruído, ressignificado, fluido. Um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado. (BENEDETTI, 2005, p. 96)

A postura contestatória de Ana Maria revela independência dos dogmas conservadores sobre sexo/gênero. Sua postura é

subversiva, uma vez que se considera “produto da natureza” e sabemos que o discurso essencialista utiliza-se exatamente desse argumento em prol do biológico e do produto da natureza como justificativa para limitar e fixar os papéis de gênero entre masculino e feminino, respectivamente, de acordo com as genitálias e órgãos reprodutores do “macho” e da “fêmea”.

Recordamos, aqui, a crítica de Butler (2010) em torno dessas construções. Para ela, as noções de sexo biológico e identidade de gênero limitadas a um “masculino” e um “feminino” já são em si problemáticas, porque formuladas por uma cultura patriarcal e heterossexista, quando, na verdade, existe uma pluralidade de gêneros, não limitados ao sexo biológico. Segundo Butler (2010, p. 164):

A categoria de sexo não é nem invariável nem natural, mas sim um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora. Em outras palavras, não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, exceto que uma tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade, emprestando um lustro naturalista à sua instituição.

O “lustro naturalista” do qual trata Butler (2010) é apropriado pela personagem travesti em questão como um recurso de tentativa de assimilação do discurso dominante à sua identidade, justificando sua travestilidade como “produto da natureza”. O uso da linguagem ao dizer sobre si e sobre o próprio corpo nos lembra outro posicionamento de Butler (2010, p. 169), de que “O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela”. Dessa forma, se por um lado a linguagem da heterossexualidade compulsória tenta limitar os corpos, por outro, a via de subversão pode quebrar paradigmas, buscar outras maneiras de vivências e de concepção do gênero e da sexualidade.

No caso da afirmação de Ana Maria, há uma apropriação essencialista da travestilidade como produto da natureza, uma forma de resistência às opressões que insistem em negar sua existência, sua possibilidade de viver e sua identidade em si. A postura de nossa personagem travesti reforça que não existe apenas “o feminino” da noção heteronormativa, mas muitos, dentre os quais se situa o seu, “um feminino diferente”, o que nos remete às considerações de Benedetti (2005) em torno do feminino das travestis, um feminino ambíguo e ressignificado.

A construção ficcional de Ana Maria parece se pautar de maneira muito próxima na realidade das travestis, pelo menos como são discutidas nas etnografias que consultamos. Ela reflete estereótipos femininos de sensualidade, de corpo desejável e de comportamento, bem como exterioriza em seu corpo esse estereótipo. O romance é perspicaz em revelar detalhes da busca pelo feminino, como deixar os cabelos longos para dar mais ênfase ao seu constructo corporal. Os seios, pequenos, são resultantes da ingestão de hormônios femininos, prática que historicamente tornou-se mais recorrente na década de 1960, segundo Silva (2007). Esses dados reforçam a ideia defendida por Fernandes & Schneider (2017) de que as narrativas homoeróticas brasileiras, mais especificamente, as que tematizam a travestilidade, possuem características muito próximas do Realismo do século XIX, no sentido de aproximar o máximo possível a matéria ficcional da matéria da realidade.

Embora a protagonista esteja morta desde o início do romance, a trajetória de Grandão/Dalton nos leva à vida de Ana Maria, através de *flashbacks* e acronias, percorremos as peripécias de seu corpo transformado, seus desejos, e sua beleza nos shows de boates paulistanas. Apesar da violência sofrida, é preciso que destaquemos a postura subversiva dessa protagonista que nasce das memórias de seus amantes (Antonio e Barbosa), de seus familiares e amigos (Magda e Tilica) e se auto afirma como “produto da natureza”, desconstruindo o discurso que oprime as sexualidades transgressoras e produzindo “um olhar diferente” para a travestilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a discussão da obra, podemos estabelecer alguns apontamentos no que diz respeito à construção da protagonista travesti e os efeitos de sentido que ela nos sugere no âmbito do gênero e da sexualidade.

Foucault (1988) conceituou a categoria de “corpos dóceis”, que diz respeito exatamente aos corpos que refletem a dominação cultural e que estão habituados ao controle externo, à sujeição e permanecem aprisionados pelos dogmas do *status quo*.

No entanto, os corpos nem sempre obedecem às normas pré-estabelecidas, pelo contrário, elas também são desestabilizadas, os sujeitos deixam de se conformarem com a ordem vigente, escapam daquela via planejada, subvertem as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e das sexualidades, extraviam-se por outros caminhos que, como é construído no romance em discussão, podem ser ásperos.

A protagonista travesti desestabiliza os padrões de gênero e as relações com as demais personagens; no âmbito familiar vivencia uma espécie de exílio, se mantém afastada da irmã pela incompreensão desta. Ana Maria provoca confusão nos parceiros com quem estabelece vínculos afético-sexuais, fazendo-os mudar de postura em relação à travestilidade.

Os corpos das travestis, na maioria das vezes, exemplificam essa transgressão: rompem com o padrão imposto para homem/mulher e criam, talvez, um gênero ambíguo, como afirma Kulick (2008, p. 73), “[...] a maior dádiva da travesti é a ambigüidade”, pela sua capacidade de burlar definições, apagar as fronteiras de gênero e buscar escapar do controle organizado binariamente.

Todavia a subversão desta protagonista está na maneira como se enxerga e exercita, no romance, a reflexão sobre a própria subjetividade. A personagem constrói uma ideia a respeito do gênero e da sexualidade que supera o padrão que vê no sexo biológico e

na genitália o aparato para se definir como sujeito masculino ou feminino. Nossa protagonista possui uma forma peculiar de empregar e entender o sistema sexo-gênero, subvertendo-o e, por vezes, reconstruindo o essencialismo a seu próprio favor.

Pudemos observar que em *Uma mulher diferente* (2005), a transformação corporal da protagonista e a maneira como lida com a sexualidade, orientação sexual e a relação com a sociedade e suas repressões são os elementos principais de suas construções e vidas narradas. Ana Maria, apesar de morta, tem a consagração de seu lugar como travesti, seu corpo transformado é público e desafia a negatividade que o assola, é um corpo subversivo, que resiste.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Kyara Vieira de. Onde estão as respostas para as minhas perguntas?: Cas. Tese (doutorado), Recife, Programa de Pós-Graduação em História, 207pp, 2014. Sandra Rios – a construção do nome e a vida enquanto tragédia de folhetim (1955-2001)

BENEDETTI, Marcos R. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In.: LOURO, Guacira Lopes (Org). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CANDIDO, Antonio [et. Al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002

CUNHA, Helena Parente. Cãnone: dúbidas e ambigüidades. *Scripta*, Belo Horizonte., v. 10, n. 16, p. 241-249. 2006,

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scortecci, 2015.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX – Uma leitura sobre corpo e resistência*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

PELÚCIO, L. *Abjeção e Desejo – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*. São Paulo: FAPESP, 2009.

KULICK, Don. *Travesti – prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2008.

MOISÉS, M. *A criação literária: Prosa*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. [1965]. São Paulo: Basiliense, 2005.

_____. *Georgette*. São Paulo: Record, 1956.

SANTOS, Rick. Uma visão queer do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Basiliense, 2005, p. 175-180.

SILVA, Helio R. S. *Travestis – entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.



CORPO E EROTISMO COMO LUGARES DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA ECOFEMINISTA DE *FANTASIA E AVESSO*, DE ARRIETE VILELA

Elaine Cristina Rapôso dos Santos¹

A relação entre corpo, espaço e erotismo é o ponto principal desta leitura a partir do viés teórico apresentado pelo ecofeminismo, representado pelas falas de Ambruster (1998), Brandão (2003, 2006b) e Glotfelty (1996). Como dito anteriormente, atenta às questões que estão “na ordem do dia”, essa vertente do feminismo volta-se para a consideração da ecologia/natureza dentro dos estudos literários feministas, conferindo destaque às categorias do espaço – principalmente o natural, sem, no entanto, restringir-se a ele – e do corpo.

Nessa óptica interessa, pois, considerar, dentre outras inquietações críticas e/ou teóricas, (1) o uso de metáforas no texto e sua relação com o modo como a paisagem e o espaço natural aparecem aí; (2) a influência mútua entre natureza não-humana e sujeito, sem a adoção de posturas essencialistas; (3) a representação do erótico (BRANDÃO, 2003, p. 467-468) e (4) a consideração do “[...] corpo em suas relações com a natureza” (BRANDÃO, 2006b, p.135). Questões essas que norteiam minha fala, neste momento, e estão no cerne desta discussão.

1 Profa. Dra. Doutora do Instituto Federal de Alagoas, onde integra a Comissão de Gênero e Raça. É mediadora do Leia Mulheres Marechal Deodoro.

Assim, a possibilidade de vislumbrar o corpo como um lugar de resistência, segundo essa linha teórico-crítica, traz a leitura do corpo e suas construções socioculturais para o centro da discussão literária, tornando possível a ressignificação da integração ser-humano/natureza não-humana dentro de um espaço de libertação das construções simbólicas destes (corpo e natureza) como elementos inferiores em nossa cultura, a partir da consideração do erotismo.

Aqui, a abordagem do erotismo é norteadada principalmente pelas falas de Bataille (1987). De início, pode-se afirmar que, de acordo com Castelo Branco (1985), um ponto comum nos diversos enfoques que esse tema recebeu é a sua dinâmica completude-incompletude. No contexto deste trabalho, o discurso da filosofia, representados pela voz de Bataille (1987) é um aparato teórico importante para o entendimento do dinamismo erótico que envolve não só os corpos das amantes dessa obra, mas também o espaço que as circunda. É esse dinamismo e o lugar ocupado pelo erotismo em nossa cultura que precisa ser entendido para compreender o modo como corpo e espaço constroem-se como lugares de resistência através dos quais o erotismo se salvaguarda dos interditos culturais que o empurram para o espaço da marginalidade.

Outro ponto que merece destaque na abordagem batailleana do erotismo e que é de suma importância para o desenvolvimento desta leitura é a sua relação com o interdito e a transgressão. De início, o interdito assinala, no processo de desenvolvimento humano, a passagem de uma animalidade inicial ao ser humano, o que Bataille caracteriza como um afastamento da violência. Sua contrapartida, a transgressão, aparece não como um retorno à animalidade, mas nos moldes de uma suspensão do interdito que o ultrapassa.

Toda essa discussão tem de ser permeada pela consideração do lugar do erotismo em nossa cultura, tendo como base o pensamento de base judaico-cristã como um de seus principais fundamentos. Alvo de uma condenação exacerbada, o erotismo foi argutamente associado à esfera do pecado, visto como motivo de queda. Tenta-se suprimir a relação entre o interdito do erotismo e sua transgressão,

delimitando-o no campo do proibido. No dizer de Bataille (1987, p.111), “em sua essência, a religiosidade cristã opôs-se ao espírito de transgressão”. Tal oposição torna-se evidente quando se considera o modo como o erotismo é associado à queda/condenação humana.

Tal cerco torna-se ainda mais fechado quando se inserem as mulheres nesse contexto. Para comprovar isso, basta considerar o fato de que, segundo a mitologia cristã, foi a mulher – a eterna Eva – a causa da ruína humana. Encerradas no papel de objeto de desejo para os homens, sem que haja uma contrapartida, como se mulheres também não desejassem, elas encarnam os signos da tentação e do pecado: o corpo da mulher é um perigo iminente. É sobre elas, pois, que pesam as exigências de virgindade e castidade, tão caras à manutenção da ordem cristã; são principalmente os seus corpos que precisam ser controlados.

Silva (2001, p. 38) propõe uma leitura dessa obra em diálogo com a tradição judaico-cristã, evidenciando “[...] a costura do signo erótico/literário como uma possibilidade de escritura contestatória dos modelos estabelecidos pelo cânone tradicional, se instaurando, logo, como uma voz que transgride leis marciais com o jogo erótico literário do texto citado”. Esse teor de contestação que Silva já percebe em sua leitura de *Fantasia e avesso* pode ser explorado, numa perspectiva ecofeminista, quando se observa o modo como se instaura o intercâmbio de significados eróticos, corporais e naturais num processo de crescente liberação do desejo feminino.

Pensar *Fantasia e avesso* por esse prisma faz voltar o olhar para o modo como nessa obra o corpo, bem como suas manifestações de eroticidade, é relegado ao espaço da clandestinidade/marginalidade. Entretanto, a tônica dessa obra é outra quando se percebe a integração entre corpo e natureza que traz a possibilidade de burlar os interditos culturais relacionados às representações eróticas do corpo. A configuração do corpo como lugar de resistência em uma constante relação com o espaço natural passa pela consideração do papel do erotismo nessa relação/construção.

Às amantes, em *Fantasia e avesso*, é destinado apenas o espaço da margem; sua opção, então, é o exercício do erotismo clandestino, constantemente mascarado. Entretanto, a tônica do erotismo, relacionado à fantasia e à natureza, é outra. Toda uma simbologia de animais e plantas é trazida à tona para corroborar as manifestações eróticas das amantes, instaurando um lugar de resistência que as guarda dos interditos da cultura e que permite, mesmo na clandestinidade, a busca/realização dos prazeres do corpo:

Tu, amor, colhes-me o sangue e mo bebes com a inocência de uma criança que toma leite. Pois tu não avalias o quanto a oferenda que sou te pulsa na breve estória que és. Porque somos todos uma breve estória – e quanto mais avessada, melhor. A fantasia, não te esqueças. A terra humosa, o ritual do incenso posto ao lado, das bolinhas no lençol de águas brancas com que te brinco e te cubro. O chão, animais entorpecidos de tanto amar (VILELA, 1986, p. 14).

Como é possível ver, as imagens do erotismo aparecem associadas aos elementos da natureza e, nesse contexto, apresentar o corpo da pessoa amada através da imagem “da terra humosa” apresenta-o como um lugar acolhedor, marcado pelo signo da fertilidade, propício à realização do erotismo, como comprova a metáfora dos “animais entorpecidos de tanto amar”. Essa imagem mostra que, nesse espaço da natureza, recorrendo aos seus elementos, esse amor erótico concretiza-se e os desejos do corpo são livremente saciados. É importante, ainda, enfatizar que essas imagens da fertilidade/fecundação aparecem com muita frequência nessa obra e estão sempre atreladas às imagens de elementos da natureza, aludindo à realização de um amor erótico que representa uma experiência a partir de uma perspectiva feminina.

Como dito há pouco, às amantes representadas ficcionalmente em *Fantasia e avesso* cabe apenas o espaço das margens, assim a tônica que se instaura na representação literária do erotismo, nes-

sa obra, é fortemente marcada pelo mascaramento, pelo exercício clandestino do erotismo. As construções culturais que pesam sobre a sexualidade orientam-na no sentido da heterossexualidade, transformando-a numa norma que deve guiar o modo como os seres humanos, enquanto seres sexuados, relacionam-se. No dizer de Foucault (2005, p. 138), “[...] os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser dominada”. Ele ainda enfatiza que “[...] a sexualidade, quanto a ela, encontra-se do lado da norma, do saber, da vida, do sentido, das disciplinas e das regulamentações” (FOUCAULT, 2005, p. 139).

Quando se aproximam essas discussões da leitura de *Fantasia e avesso*, a força desses mecanismos evidenciam-se no momento em que a representação erótica tende, no nível superficial da linguagem, a compor uma figura masculina do ser amado. Essa figura, entretanto, desfaz-se quando se contemplam mais de perto as imagens que a autora associa a esse ser amado e, nesse momento, percebe-se, então, que a obra apresenta, sim, uma possibilidade de realização amorosa/erótica que se dá no feminino. A leitura que Brandão (2001) faz dessa obra centra-se nessa questão e recorre à referência de algumas imagens representativas de cultos antigos que, no contexto dessa obra, revelam/desmascaram esse amor que acontece no feminino:

A autora propõe um eu que narra, que é potencialmente feminino, e um tu amado, mascarado no masculino. Mas as entrelinhas do texto, especialmente as relativas às imagens que compõem o subtexto que dão substância à história (se há uma história) narrada, estas sim demarcam a narrativa como claramente ligada ao arquétipo da Grande Deusa, numa grande festa em homenagem ao feminino e ao amor entre iguais desse sexo. (BRANDÃO, 2001, p. 69-70)

Conforme Brandão argumenta em sua leitura, é possível reconhecer elementos nessa obra que comprovam a possibilidade de situar a representação erótica que aí aparece numa perspectiva fe-

minina. Vale enfatizar que o principal aparato teórico para tratar dessa questão, aqui, é o discurso do ecofeminismo que tem como uma de suas preocupações o modo como o erotismo aparece no texto literário: “E o erótico, como é representado? É celebrado, reprimido e/ou receado?” (BRANDÃO, 2003, p.468). Esse enfoque direciona este trabalho não apenas para a consideração do erotismo em si, mas para a observação do modo como se constrói um espaço no qual corpo humano e natureza não-humana são constantemente erotizados. É, pois, pertinente enfatizar que a atribuição de significados que constituem o corpo e o espaço da natureza como lugares de resistência passa pelo crivo do erotismo. Tais atribuições de sentido são feitas num constante fluxo que vai do corpo ao espaço, já que essas categorias, no tecido ficcional de *Fantasia e avesso*, constroem-se mutuamente.

Essa construção do corpo e do espaço como lugares eróticos ultrapassa as questões meramente espaciais, no sentido geográfico do termo. O espaço aqui se configura como lugar a partir da atribuição de sentido que lhe é feita, uma vez que, como afirma Brandão (2006, p. 136), “[...] o conceito de lugar pode ainda ser visto [...] como um ‘termo de valor’, cuja redefinição e defesa torna-se necessária”. Assim o que está em jogo é o modo como lhe são alocados valores que, em consonância com o corpo, assumem caracteres identitários e instauram, via corpo e natureza, lugares de resistência.

Pensar o espaço da natureza não humana como lugar para além de limitações simplesmente geográficas é possível nesse contexto a partir da perspectiva antropológica de Augé (1994) e do viés filosófico de Bachelard (1989). Para definir os traços que diferenciam o espaço do lugar, Augé (1994, p. 51) evidencia o fato de que este “[...] é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”. Afirma, ainda, que “esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos” (AUGÉ, 1994, p.52). Assim, o lugar é caracterizado por uma série de atribuições de valores/significados que o constituem

como fator identitário, relacional e histórico, enquanto o espaço é considerado apenas em sua dimensão geográfica. Tal pensamento pode dialogar com os interesses ecofeministas por viabilizar uma abordagem que se centre na questão do lugar do corpo. Nesse sentido, implica perguntar: “como a literatura, em diálogo com outras áreas, trabalha o conceito de lugar/não-lugar do corpo relacionando-o ao ser das mulheres?” (BRANDÃO, 2006, p. 141). É isso o que se busca responder nesta leitura de *Fantasia e avesso* através da abordagem da relação entre corpo e natureza.

Essa atribuição de valores/significados ao corpo e ao espaço, em *Fantasia e avesso*, dá-se através do erotismo. Assim o espaço natural é, na verdade, o lugar em que o erotismo pode se manifestar longe dos interditos culturais que o cerceiam e tal manifestação é percebida através de imagens que, aludindo a essa eroticidade, colocam os elementos da natureza em evidência, num mundo carregado de cheiros e gostos. Fortemente ligado à subjetividade das amantes, o espaço aqui não pode ser pensado apenas objetivamente em sua materialidade, já que este se apresenta como um espaço íntimo, vivido, que adquire e também molda os contornos dessa subjetividade. As construções que dão ao espaço o *status* de lugar, nessa obra, estão relacionadas ao espaço interior, da intimidade que se espalha no espaço em volta das amantes e o carrega de valores eróticos/interiores.

O lugar marginal que o erotismo ocupa em nossa cultura torna-se patente quando, por meio de sua abordagem ficcional nessa obra, percebe-se o modo como ele é relegado ao espaço da clandestinidade, sendo constantemente mascarado através de alusões a elementos da natureza não humana que, traindo esse objetivo, terminam por revelá-lo. Para falar do erotismo dos corpos é trazida à baila uma série de imagens da natureza que reforçam seu teor erótico; assim, tais alusões constituem-se como verdadeiros apelos à conquista dessa satisfação. Tais imagens apontam a satisfação e/ou entrega do ser a esse desejo e são marcadas por componentes, como mencionado anteriormente, que apontam a fecundação/fer-

tilidade, enfim, a manutenção da vida através do erotismo, como comprova a recorrente imagem da “abelha caída no vermelho da flor” (VILELA, 1986, p.13). Além de evidenciar o componente de busca que caracteriza o erotismo, essa imagem, tão recorrente em *Fantasia e avesso*, mostra o momento de encontro entre as amantes, quando o amor/néctar/seiva é sugado.

Ao recorrer a essas imagens, a autora coloca o erotismo no polo da clandestinidade e traz para o centro de sua obra figuras marginais, situadas fora do espaço das normas socialmente pré-estabelecidas. Tais elementos, associados ao erotismo, enfatizam a ideia de uma relação que se sabe fora das normas. Nesse contexto, surge a referência à lona do circo protegendo as amantes, quando a narradora enfatiza “a fantasia da lona do circo cobrindo o imponderável circo que era o meu coração, quando estávamos ambos na mesma corda bamba” (VILELA, 1986, p. 26). Ou ainda quando essa imagem aparece para mostrar “a fantasia, amor, da grande lona de circo protegendo-nos de todos os maus olhados, amém” (VILELA, 1986, p.32).

Pensar o modo como o circo é lido em nossa cultura implica pensar o fato de que, tradicionalmente, os artistas que o compõem ocupam um espaço que está fora das normas sociais, pois o circo possui uma dinâmica de organização que não se enquadra nos padrões vigentes, uma vez que apresenta uma constituição nômade. É possível perceber, então, que a autora recorre a um elemento marginal para representar/proteger uma paixão que também é marginal e isso acontece porque ambos não se submetem aos padrões sociais pré-estabelecidos. É por essa via que também é trazida a mãe cigana para o contexto dessa obra. Figura tão marginal quanto a paixão aí representada, só essa mãe é capaz de sanar as feridas que uma paixão clandestina inevitavelmente abre e, apesar dessas feridas, só ela é capaz de aceitar essa paixão:

A fantasia da mãe cigana que me rouba numa carroça em pandarecos toda vez que meu coração sangra; ela me leva por qualquer estrada, contanto que a dor se distraia de mim

e me abandone de mansinho; ela deita a minha cabeça sobre a sua velha saia rodada e colorida e me canta uma canção cigana qualquer; ela afaga os meus cabelos como só uma mãe sabe afagar porque, então, eu preciso muito de um afago. A mãe cigana me rouba, tu sabes, porque às vezes eu também careço de me curar de ti; ela lê a minha mão e quando vê o teu nome mil vezes repetidamente escrito nos traços do meu destino, ela se cala e sei que terei chimbras vindas dos olhos dela. Eu amo a minha mãe cigana e ela também te ama porque sabe que és a minha prioridade de vida (VILELA, 1986, p. 20).

É importante observar, ainda, no fragmento apresentado, que o espaço ocupado pela narradora e sua mãe cigana apresenta-se, num primeiro momento, nos termos do que Augé denomina de não-lugar. Na sua óptica, o não-lugar constitui “[...] um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico [...]” (Augé, 1994, p.73). Essas características são associadas a espaços de trânsito, a ocupações provisórias, uma vez que ele se refere a “[...] um mundo assim prometido à individualidade solitária, ao provisório e ao efêmero [...]” (AUGÉ, 1994, p. 74). Assim, essa carroça em pandarecos apresentada no fragmento acima pode ser pensada nesses termos, pois sua ocupação é provisória e ela não proporciona aos/às seus/suas passageiros/as a possibilidade de uma construção identitária que a tome como referente. Entretanto, é preciso considerar que “[...] existe o não-lugar como o lugar: ele não existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele [...]” (AUGÉ, 1994, p.74). Isso permite pensar que um lugar pode ser construído dentro do não-lugar e é isso o que acredito que acontece com o espaço onde se encontram a narradora e a mãe cigana. Essa carroça assume a condição de lugar se for pensada nos termos de um lugar do afeto, conforme apresentado por Brandão (2007, p.6):

Assim a noção de “lugar” quando associada a sentimentos de afeto faz a diferença para quem está localizado/a num

espaço geográfico particular. Essa noção também demarca identidade no sentido de que ser alguém num determinado lugar implica a construção de uma relação de pertencimento àquele lugar.²

Assim, ao revestir esse espaço de significados afetivos, Arriete Vilela transforma-o num “lugar do afeto”, onde a narradora encontra colo. Nesse lugar, o colo da mãe cigana aproxima-se do significado do ninho, e é investido dos componentes de aconchego, proteção e segurança que ele proporciona. Construído como um lugar do afeto, o espaço da natureza é lido a partir da importância para a construção do erotismo dos corpos das amantes representadas nessa obra.

A busca erótica encontra um aliado no espaço natural que ao ser também erotizado, no sentido de que adquire significados eróticos, passa a ser o lugar privilegiado do erotismo, no qual as amantes criam para si um mundo paralelo, avesso à vida cotidiana. Nesse mundo paralelo no qual o erotismo comunga com seres e elementos da natureza, a fantasia ocupa uma posição de destaque, já que tal mundo só é possível a partir dela.

A necessidade dessa construção e a integração dos corpos das amantes com o espaço natural demonstram que é preciso construir um novo espaço para o erotismo, que não seja o da realidade, da vida cotidiana. Para isso, então, a narradora desse texto recorre à fantasia:

A fantasia, amor. O avesso dos fatos, a realidade fibrosa, a palavra à espera. A saudade enovelando o coração, o mesmo segredo, semente viva. Os olhos no mar cheio de pedras, o clímax e a dor de desejo. A harmonia em todos os caminhos,

2 Thus the notion of “place” when associated with feelings of affection makes a difference for anyone who is located in a particular geographical space. This notion also demarcates identity in the sense that being somebody in a given place involves building up a relation of attachment to that place” (Texto inédito).

mesmo os tortuosos. A fantasia a outra dimensão, o avesso do teu cotidiano. (VILELA, 1986, p.13).

Capaz de harmonizar todos os caminhos, “mesmo os tortuosos”, a fantasia³ aparece aqui como uma dimensão separada da realidade: “a outra dimensão, o avesso do teu cotidiano”, e é através dela que podemos ter contato com “o clímax e a dor de desejo”.

Outro elemento que é preciso considerar para contextualizar essa discussão acerca do lugar marginal das amantes é o interdito. Este precisa, pois, ser considerado ao lado de sua contraparte: a transgressão. Para entendê-la é preciso ter em mente duas questões que são fundamentais para o seu fundamento, segundo a óptica batailleana. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que através da transgressão ocorre a ultrapassagem do interdito, mas não sua supressão: “ela *suspende* o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1987, p.33; grifos do autor).

Nesse sentido ao mesmo tempo em que pesa sobre as amantes de *Fantasia e avesso* o jugo do interdito, abre-se para elas a possibilidade da transgressão que encontra, em meio aos elementos da natureza, o lugar para sua realização. Lugar que não é dado às amantes, mas construído por elas: “crio um mundo que é meu e teu, granítico e atravessado de eucaliptos. A fantasia, amor, [...]. O avesso do pensamento que estranha toda a espécie humana feita à imagem e semelhança de Deus” (VILELA, 1986, p.14). Condizente com o jogo entre interdito e transgressão, que na perspectiva de Bataille (1987) caracteriza o erotismo, esse mundo criado pelas/para as amantes é “granítico e atravessado de eucaliptos” e só se realiza através da fantasia.

O corpo em sua concretude histórica mais do que em sua concretude biológica, é o que deve ser levado em conta para observar

3 Em minha dissertação de Mestrado (SANTOS, 2008), esse componente da fantasia foi abordado a partir de Marcuse (1999). Neste momento não me debruçarei sobre ele, porque tal abordagem extrapola a proposta deste trabalho. Para maiores considerações a esse respeito, consultar a referida dissertação.

tais relações/construções, uma vez que estas são histórica e socialmente enraizadas. Ter em mente a noção de constructo que está na base dessas relações é fundamental para seu questionamento e possíveis mudanças. Afinal, se tais imagens de corpos femininos são histórico e socialmente construídas, isso implica dizer que elas também podem ser modificadas. Nesse sentido, o corpo surge como um “lugar” no qual se configuram diversas lutas por poder, incluindo aí lutas que se dão no âmbito da resistência a tais padrões, conforme nos mostra Brandão (2005, p.111), em sua leitura de “Who was it?”, da poeta caribenha Grace Nichols, ao afirmar que “[...] essa leitura pede uma compreensão do corpo como *locus* de resistência, como lugar de poder da mulher [...]”. (BRANDÃO, 2005b, p.110). Nessa perspectiva o que a crítica observa é que a poeta constrói outra forma de se pensar o corpo da mulher, dentro de uma poética de resistência na qual tal corpo não se submeta, por exemplo, aos ditames da ditadura moda-beleza.

Assim, é pertinente pensar que tais lutas podem se desenvolver na direção de um enfoque do corpo que o tome como um lugar de resistência, conforme apresentado por Brandão, através do qual tais relações de dominação possam ser questionadas e, principalmente, subvertidas. Essas novas atribuições de sentido ao corpo passam pela constatação de que “[...] sua dominação [de um corpo que funcione como modelo para outros] deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças de outros tipos de corpos e subjetividades” (GROSZ, 2000, p.78).

Esta discussão a respeito do “lugar” do corpo erotizado em *Fantasia e avess*, insere-se nesse contexto, uma vez que nos corpos representados nessa obra também estão inscritas uma série de lutas por poder. Considerar o “lugar” desse corpo, numa perspectiva que coloque as mulheres como ponto central dessa discussão apresenta uma possibilidade de subversão do papel no qual elas foram historicamente encerradas. O que se configura em *Fantasia e avesso* é justamente essa mudança de perspectiva, já que os corpos das amantes são representados/construídos numa esfera que não a da submissão/reificação.

A natureza passa a ser vista, nesse sentido, em consonância com a teoria/crítica ecofeminista, como um “lugar de muitas outras lutas por poder e significado” (ALAIMO, apud BRANDÃO, 2006, p.141). Tal concepção torna oportuno o retencimento de significados e, sobretudo, da relação entre natureza humana e não humana, configurando-a como um “lugar” no qual seja viável a inscrição de novos significados que apontem a direção da resistência.

A “dimensão clandestina” que esses sujeitos ocupam evidencia o modo como são relegados às margens aquelas que não se submetem aos modelos pré-estabelecidos socialmente. Além disso, pensar essa dimensão através da imagem de um “ladrilho quebrado” cujas bordas ferem sempre quem ocupa esse espaço permite entender a necessidade da construção de uma “interioridade intocável” que, tomando os moldes de um lugar de resistência, salvasse seus habitantes.

Essa construção, em *Fantasia e avesso* só é possível através da natureza não-humana em sua relação com o erotismo, já que a referência a ela, ou a seus elementos, dá outra tônica ao próprio espaço da clandestinidade. Enquanto a sociedade e a cultura tentam apagar a possibilidade de pensar o erotismo num contexto que permita a emancipação das minorias, como é o caso das amantes nessa obra, a natureza não-humana investida de significados eróticos, viabiliza a realização plena do prazer erótico.

O que esta leitura permite ver, pois, é que o corpo, em relação com o espaço, seja ele da natureza ou não, é uma categoria de suma importância para a compreensão das obras analisadas, evidenciando o fato de que, ao construir novos modelos de identidade, a pena de Arriete Vilela, consegue mostrar o quanto esse processo é complexo e demanda lutas por poder e significado que podem se dar no âmbito da resistência ou da submissão.

REFERÊNCIAS

AMBRUSTER, Carla. "Buffalo Gals, Won't You Come out Tonight": uma chamada para cruzar as fronteiras no ecofeminismo. In: GAARD, Greta & MURPHY, Patrick (orgs.). *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1998. pp. 97-122. Tradução inédita de Izabel Brandão.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Costa Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L. (orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulheres e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2003. pp. 461-473.

_____. *Fantasia e avesso: entre papoulas, mel e máscaras*. In: _____. *Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela*. Maceió: Edições Catavento. 2001. pp. 67-78.

_____. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: _____. (org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.

_____. Re-significação e retencimento do lugar do corpo na literatura: considerações iniciais. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília & SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 134-146.

_____. *Lawrence's Homeless Hero: an Ecocritical-Feminist Reading of Kangaroo*. Texto inédito apresentado em D.H. Lawrence Return to Eastwood: 11th D.H. Lawrence's International Conference, ocorrido em Eastwood (Inglaterra), em agosto de 2007. _____. <http://www.dhlawrence.org.uk/dhlawrenceconference.html>.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 16. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

GLOTFELTY, Cheryl. Introdução: estudos literários numa era de crise ambiental. In: GLOTFELTY, Cheryl & FROOM (eds.). *Ecocriticism Reader - Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: AUP, 1996. pp. 15-37. Tradução inédita de Izabel Brandão.

GROSZ, Elizabeth. "Corpos Reconfigurados". *Cadernos Pagu* (14), 2000, pp. 45-86.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

SANTOS, Elaine Cristina Rapôso dos. *O lugar do corpo em Arriete Vilela: um estudo sobre Lãs ao Vento e Fantasia e Averso*. Dissertação de Mestrado. Maceió: PPGLL/UFAL, 2008.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. O destilar do fel e o adultério do logos: o caso Arriete Vilela em "Fantasia e avesso". In: BRANDÃO, Izabel (org.). *Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela*. Maceió: Edições Catavento. 2001. p. 37-58.

VILELA, Arriete. *Fantasia e avesso*. Maceió. Secretaria de Cultura, 1986.



O PRAZER PELA DOR, A DOR PELO PRAZER: PERCURSOS SUBVERSIVOS DE *A PIANISTA*

Érica Schlude Wels¹

Nascida em 1946, prêmio Nobel de Literatura em 2004, a austríaca Elfriede Jelinek possui uma produção considerável de romances, ensaios e peças teatrais, dos quais poucos títulos foram traduzidos para o português brasileiro. Dentre esses, o mais conhecido é, sem dúvida, *Die Klavierspielerin (A pianista)*, lançado originalmente em 1983 e adaptado para o cinema pelo diretor austríaco Michael Haneke, em 2001. A obra obteve reconhecimento de público e crítica, em parte devido à brilhante atuação da francesa Isabelle Hupert, intérprete da protagonista

Graças ao sucesso do filme, a obra de Jelinek ganhou novos leitores. O romance tornou-se mais um “livro que deu origem ao filme”, processo frequente em adaptações cinematográficas bem-sucedidas, tendo alcançado a marca de 500.000 exemplares vendidos, somente em seu país de origem.

Ao iniciarmos o artigo mencionando dados do sucesso obtido com *A pianista*, começamos de forma totalmente “anti-Jelinek”, já que a escritora é avessa à exploração de sua imagem. Partidos po-

1 Profa. Dra. UFRJ.

pulistas de direita e a mídia figuram na lista de “inimigos naturais”² (GOLLNER, 2012, p. 709) Único Nobel de literatura de seu país, Jelinek recusou-se a participar da cerimônia de premiação na capital sueca, afirmando sofrer de “fobia social”.

Apesar de possuir outro importante prêmio literário de renome em seu currículo, o *Georg Büchner Preis*, conquistado em 1998, a veia demolidora da escrita e das declarações define a autora como um dos nomes mais hostilizados do cenário literário de seu país, colecionando uma longa lista de epítetos e *slogans*: *Nestbeschmutzerin*, *Fahnenträgerin des Nihilismus*, “Dreck”, por rimar com o sobrenome “Jelinek”, *Menschenfeindin*³, “Subversão premiada em Estocolmo” (*Jornal Libération*, 2004). Seus comentários sintentizam linhas de pensamento que perpassam a obra, sendo marcadas por forte determinismo e críticas a um falso humanismo: “Ich glaube, dass der Mensch schlecht ist.” / “Mein Anstoß zu schreiben ist ein ungeheurer Hass.”⁴ (GOLLNER, 2012, p. 709) Jelinek iniciou sua carreira motivada por crises pessoais; aventurou-se pela poesia, em seguida, prosa. O romance *Die Liebhaberinnen* (*As Amantes*, 1975) a proporcionou relativo sucesso, ao que se seguiram *A Pianista* e *Desejo* (*Lust*, 1989), também traduzido para o português do Brasil, ambos sucessos espetaculares seguidos por escândalos, como a peça *Burgtheater*, de 1985.⁵ (GOLLNER, 2012, 710)

2 “Ihre natürlichen Feinde sind daher rechtspopulistische Parteien und Medien.” (GOLLNER, 2012, p. 709). “Seus inimigos naturais são assim partidos populistas de direita e a mídia.”. As traduções que se seguem, do Alemão para o português, são de nossa autoria.

3 “Poluidora de lares”, “Porta-estandarte do niilismo”, “Porcaria”, “Inimiga dos seres humanos.”

4 “Eu acredito que o ser humano é ruim.” / “Meu estímulo para escrever é um ódio monstruoso.”

5 Literarische Berühmtheit erlangt Jelinek ab dem Roman *Die Liebhaberinnen* (1975). Es folgen spektakuläre Erfolge (z. B. die Romane *Die Klavierspielerin*, 1983, oder *Lust*, 1989) und Skandale (z. B. das Theaterstück *Burgtheater*, 1985).“ (GOLLNER, 2012, p. 710). „Desde o romance *As Amantes* (1975), Jelinek obteve notoriedade literária. Seguem-se sucessos espetaculares (por exemplo, os romances *A Pianista* (1983) ou *Desejo* (1989), e escândalos (por exemplo, a peça *Burgtheater*, 1985).

Mulher, autora igualmente conhecida pelo teor feminista de seus argumentos e propostas literárias, Jelinek é anterior ao conceito de *Fräuleinwunder* (“milagre das senhoritas”, em tradução livre). Empregado pela revista alemã *Der Spiegel* pela primeira vez em 1999, o rótulo destina-se a definir uma novíssima literatura produzida por mulheres, cujo marco foi a coletânea de contos *Sommerhaus, später* (*Casa de Verão, mais tarde*, 1998) de Judith Hermann (1970-). O termo, inicialmente, remete ao milagre alemão das “senhoritas”, cunhado nos Estados Unidos, em 1950, a respeito das jovens atraentes, modernas e confiantes, abundantes na Alemanha do Pós-Guerra. A produção literária de Jelinek inicia-se no final do anos 60, portanto bem antes da etiqueta utilizada pela mídia, cuja utilidade maior é justamente reduzir a diversidade de várias escritas, sob um único rótulo. De viés feminista, os textos de Jelinek avançam nos ideais defendidos por outra autora de língua alemã, Christa Wolf (1929-2011). O “milagre” contido na etiqueta literária já denuncia a visão androcêntrica por trás da “criatividade” jornalística, ato de espanto diante da possibilidade (e capacidade) de jovens escritoras lançarem suas obras e conquistarem êxito.

O estilo é considerado por alguns “pornográfico”, uma vez que retrata a sexualidade das personagens sem retoques ou rodeios. Polêmicas à parte, o fato de a protagonista, a professora de piano Erika Kohut ser designada, ao longo da narrativa, “Erika K.”, ou simplesmente “K”, é uma referência a “Josef K.”, de *O processo*, de Franz Kafka (1883-1924), inscrevendo a obra de Jelinek numa vertente de literatura crítica:

A Pianista, assim como a obra de Kafka, trata de inconsciência, submissão absoluta a forças incompreensíveis, tirania e ascetismo, temas recorrentes na literatura de um país que, no pós-guerra, cultivou oficialmente e patrocinou uma imagem de si mesmo construída sobre presumidos valores eternos austríacos, herdados do Império (KRAUSZ, 2011, p. 88).

“ELA”, ERIKA K., E JELINEK

O romance é considerado o mais autobiográfico da escritora, que, a exemplo da “pianista” de meia-idade, formou-se no Conservatório vienense e foi educada pela mãe tirânica (recriada nas páginas da obra) para se tornar uma criança prodígio. A figura do Conservatório reverencia o passado, estereótipo caro à esfera da alta cultura austríaca, remetendo à tradição, ao mesmo tempo que, pelas linhas de Jelinek, denuncia o excesso de nacionalismo, os jogos de poder, tão caros a esse reduto, além da crença na superioridade do meio erudito musical: “Ela diria que a boca do povo é um bom observador, porém *ela não pertence ao povo. Pertence àqueles que dirigem e conduzem o povo*” (JELINEK, 2011, p. 115, grifo nosso).

Para Zeyringer (*apud* KRAUSZ, 2011), a obra em questão pertence a uma categoria literária típica da geração de escritores rebeldes dos anos 1980; o *anti-Heimatroman* austríaco (“antirromance patriótico”, em tradução livre), e que oferece uma imagem de desesperança e ausência de perspectivas da vida austríaca. Alinha-se, portanto, à crítica do conservadorismo que domina a maior parte da cultura vienense. Segundo Hofmann (1988), a cultura oficial “é ruminativa e voltada para o passado.” (1988, p. 325).

Na trajetória da professora de música, o estilo da escrita ocupa papel essencial:

linguagem crua, de tons naturalistas, irônica, demolidora. Por vezes tragicômica. No mundo de Erika K., objetos tornam-se animados – como a música que engole; o teclado dedilhado com garras, ou martelado – objetos também ganham novas utilidades. Isso sem falar no mundo do sexo, em que as pessoas respondem aos seus estímulos como verdadeiros animais irracionais. “Ela é um inseto dentro de uma pedra âmbar, sem tempo, sem idade” (JELINEK, 2011, p. 21). Inseto imobilizado, que já não rasteja ou se agita. Tampouco pode voar para longe. E a música é uma sanguessuga. “Ela”, ou

“ELA” (grafada com letras maiúsculas) é um “cão farejador”. Suas figuras são monstruosas; seus cenários, animalescos.

“Quem lê Jelinek – quem lê literatura – pode, acima de tudo experimentar: onde a realidade dói.”⁶ (GOLLNER, p. 710) Assim, o texto é também marcado por uma forte tendência psicológica com traços de descrença, desilusão, niilismo – pintura detalhista, igualmente presente na tradição literária da chamada *Wiener Moderne*⁷ (Modernidade Vienense). Nessa vertente, o ser humano é tributário da “pulsão de morte” freudiana, dominado pelas forças nefastas da repetição e da crueldade.

O “DIREITO FÁLICO DE OLHAR”

As práticas sexuais da personagem Erika K. compõem o universo central da trama de *A Pianista*. É evidente o papel que o voyeurismo desempenha na complexa personalidade da professora. Suas idas a casas de *striptease* e cinemas pornô surpreendem o leitor; o desejo de olhar a (i)mobiliza. “Erika também não deseja nada além de olhar” (JELINEK, 2011, p. 62).

O exercício da sexualidade, na proposta de Jelinek, é algo manipulado pelo patriarcado. Erika K. exhibe, ainda, um perfil sado-masoquista. Basta pensarmos nos momentos de sadismo explícito no bonde lotado, quando empurra, belisca ou pressiona os passa-

6 “Wer Jelinek liest – wer Literatur liest – kann allerdings erfahren: wo die Wirklichkeit weh tut.” (GOLLNER, p. 710)

7 Para Jacques Le Rider (1993), a “Modernidade Vienense” é interregno que vai de 1890 a aproximadamente 1910, reunindo, em movimentos de crítica e renovação, vários campos de saber: filosofia, literatura, psicanálise, artes plásticas, música, arquitetura. Sob a rubrica da *Jung Wien (Jovem Viena)*, uma geração de jovens autores frequenta os cafés de Viena, mesmo arcabouço cultural frequentado por Sigmund Freud (1856-1939). Mais que um *Zeitgeist (Espírito do tempo)*, a Viena desse período é um *Ortgeist (Espírito do lugar)*, (TAVARES; 2007). Entre os pontos de convergência dessa geração de pensadores, destacamos o interesse pela sexualidade humana e a tendência ao psicologismo de uma escrita íntima.

geiros, muitas vezes usando os estojos de instrumentos musicais e a maleta de partituras como armas, e valendo-se da aparência de professora séria e respeitável, escapando incólume da desconfiança alheia. É emblemático que a mestra use a própria música como instrumento de dor e tortura; para ela e os demais. Igualmente elucidativa é a passagem em que ela, também na surdina, deposita cacos de vidro no bolso do casaco de uma aluna, causando-lhe ferimentos profundos.

Aspectos semelhantes são os cortes na própria pele, com gilete e espelho, no refúgio do banheiro de casa, enquanto se delicia com o sangue que “[...] escorre como quatro riozinhos, numa correnteza impetuosa” (JELINEK, 2011, p. 54). O sadismo também está presente nas relações tensas e contraditórias que estabelece com o jovem aluno talentoso, louro e atlético, Walter Klemmer. O envolvimento termina com a humilhação da mestra diante do aprendiz, que recua, horrorizado, diante da frieza absoluta de K., movida unicamente pelo desejo de se transformar num brinquedo do desejo masculino. No estilo de Erika, além da superfície da professora que, masoquisticamente, implora por redenção, ela está unida a seu aluno por “um laço de desprezo” (JELINEK, 2011, p. 84).

À luz do exposto anteriormente, remetemos ao conceito Foucaultiano de “Sexo como ideal regulatório”. O sexo é parte integrante de uma norma, prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir e diferenciar os mesmos corpos que ela controla:

Assim, o “sexo” é um *constructo* ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas.” (BUTLER, p.195, 2018)

Logo, a sexualidade desenhada pela obra de Jelinek nos conduz ao questionamento de qualquer tentativa de governo de corpos; ao mesmo tempo que apresenta a mestre sádica, que busca o prazer masoquisticamente, ou através de atos de voyerismo, como mulher, Erika K. subverte os papéis sexuais normativos destinados a ela.

A MÃE “DEMÔNIA”

Na escolha pelo mundo sublimatório da arte, a mãe de Erika, cujo nome não é mencionado uma única vez, tem grande importância. O ideal narcísico materno é que coloca a filha no encaixe da carreira musical. É o ideal da mãe (sobre quem nada se sabe em termos de gosto ou carreira) que transforma a filha única na “Pianista”. Descrita com uma ironia corrosiva, a mãe, na visão de Krausz (2011, p. 89), é [tanto] uma espécie de arquétipo “[...] da mentalidade conservadora da pequena burguesia austríaca [...] quanto a encarnação de um conjunto de valores herdados do século XIX, cujo malogro e cujas consequências desastrosas a romancista se empenha em destacar.”

A complexidade da relação Erika-mãe é capaz de traçar uma escrita paralela ao romance. Trata-se da total dessacralização do papel feminino universal: o exercício da maternidade. Tal relação assume, em alguns momentos, um caráter incestuoso ou regressivo; o retorno ao útero é uma saída possível para algumas das crises da protagonista. (BACKES, 2011)

Assim, além da trajetória de Erika K. e sua sexualidade pautada pela dor/prazer e pelo olhar “fálico”, *A Pianista* contém também o romance sobre mãe e filha. “Erika surgiu, o pai sumiu” (JELINEK, 2011, p. 9). No romance, ambas parecem anacrônicas, só as duas existem e importam, isoladas pelos muros da música – a qual exige dedicação e conhecimento para ser apreciada –, protegidas pelas grossas paredes do lar que a mãe se esforça por manter, enredadas numa relação nuclear e obsessiva que as une num pacto de amor/ódio total. “Inquisidora e pelotão de fuzilamento em uma só pessoa,

reconhecida unanimemente pelo Estado e pela família como mãe, ela a põe contra a parede e a obriga a falar. Quer saber por que Erika só está chegando agora, tão tarde, em casa.” (JELINEK, 2011, p. 9).

O par mãe-filha descortina-se diante do leitor como um pêndulo de afeto e violência. O ato de tingir os cabelos significa intimidade, o toque do corpo materno, o prenúncio da velhice que ambas compartilham, além da (im)possibilidade de esconder a verdade que insiste em se pronunciar – os cabelos brancos voltam a crescer após cada tingimento.

No mesmo instante em que Erika percebe que alguma coisa está faltando, também sabe quem foi a responsável por semelhante acontecimento. Sua demônia, demônia, grita Erika, furiosa, para sua superior hierárquica, e agarra os cabelos tingidos de louro-escuro da mãe que crescem cinzentos nas raízes. Um cabeleleiro também é caro demais, e é melhor não ir lá. Erika tinge os cabelos da mãe todos os meses, com pincel e polycor. E agora Erika está puxando os cabelos que ela mesma embelezou. Ela os puxa com fúria. A mãe chora. (JELINEK, 2011, p. 14)

Na análise de Julia Kristeva (1989, p. 77), Erika K. encarna o que a autora denomina o “discurso da mulher perversa e frígida”, que mostra o objeto materno introjetado, “eu a tenho dentro de mim”: “ela não me abandona, mas nenhuma outra pessoa pode tomar o seu lugar, sou impenetrável”. Tal mãe imaginada como indispensável, satisfatória, invasora é, por isso mesmo, mortífera. “As duas estão confinadas juntas, sob uma pequena cúpula de vidro” (JELINEK, 2011, p. 21). “Ela nunca poderia submeter-se a um homem, depois de passar tantos anos submissa à mãe” (JELINEK, 2011, p. 20).

[...] ela desvitaliza sua filha e fecha-lhe todas as saídas. Mais ainda, uma vez que é imaginada como alguém que açambarca o gozo que a filha lhe doara, mas sem devolver nada em seu lugar, essa mãe enclausura a mulher frígida numa soli-

dão imaginária, tanto afetiva quanto sensorial (KRISTEVA, 1989, p. 77).

No reino mãe-filha-música, o apartamento, por meio de metáforas, também faz parte desse estranho pacto: o quarto sem portas, a cama de casal na qual ambas dormem, as poltronas em frente à TV, a rotina do dia-a-dia pontuada pelo horário dos programas televisivos noturnos. A casa, na qual reina a mãe, é o próprio útero materno, símbolo do retorno desejado, mas impossível: “O que Erika mais deseja é penetrar de volta nas entranhas de sua mãe e balançar suavemente no líquido amniótico” (JELINEK, 2011, p. 88).

O controle do salário da filha, depositado mensalmente na poupança, destina-se ao projeto da compra de um apartamento maior, o qual garantiria mais estabilidade à vida solitária com a filha. “O abraço da mãe é, assim, a morte da filha”. O contato físico materno mata a alma filial.” (BACKES, 2011, p. 320)

A mãe é, igualmente, síntese do aparato de controle kafkiano (BACKES, 2011). Essa hipótese se fortalece se pensarmos que Erika nascera a fim de substituir o pai, ou seja, ambos são parte de um único espólio, o materno: “Erika já está chegando aos quarenta anos. Mas, no tocante à idade, a mãe facilmente poderia ser avó de Erika. Foi só depois de muitos anos difíceis de casamento que ela veio ao mundo. O pai imediatamente passou o bastão para a filha e desapareceu.” (JELINEK, 2011, p. 9)

PERCURSOS SUBVERSIVOS

A categoria de gênero surge na esteira do intenso debate feminista, no enfrentamento das perspectivas dominantes, seja no confronto, seja na releitura das categorias que a sustentam. O movimento feminista, dos anos 1970 em diante, emerge propondo uma nova sensibilidade diante de novos objetos, propõe novas formas de apreensão da história, das ciências e das artes, elaborando novos conceitos e metodologias. Nesse sentido, ganham importância

a escuta, o cotidiano, a experiência dos sujeitos – aportes nos quais a obra de Jelinek ganha contornos ainda mais relevantes no debate contemporâneo.

Tendo em mente que não existe um, mas vários feminismos, vários sujeitos mulheres, o gênero passa por forte desconstrução, resultando numa sintaxe apoiada sob três pilares: “a ruptura radical entre a noção biológica de sexo e a de gênero; a primazia desta e de seu caráter relacional, de maneira a negar qualquer substancialidade às categorias de homem e mulher, masculino e feminino; a transversalidade do gênero como construção social que perpassa as diferentes áreas do social.” (ARRUDA, 2018, p. 343).

Erika Kohut, em seus jogos eróticos, desafia a esperada inteligibilidade do gênero feminino, transgredindo permanentemente as práticas sexuais que convém ao seu papel, borrando as fronteiras entre o exercício de uma sexualidade “normal” e outra, “patológica”, gozando em meio à dor, sofrendo em meio ao gozo.

Na visão de Scott (2019, p. 50), ao desprender-se do determinismo biológico, o gênero sublinha também o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade – nesse sentido, mais uma vez, a protagonista de *A pianista* (re)constrói qualquer possibilidade de um trajeto tipicamente “feminino” de si e seu corpo, inscrevendo seu prazer em percursos de outra ordem.

Entre as categorias que estabilizam o mundo, produzindo identidades, totalizando formas de ser e moldando corpos, o gênero é a principal. “De saída sabemos: ou é homem ou mulher, não há outra categoria, supõem alguns, de inteligibilidade para os corpos.” (VIEIRA, 2018, p. 351). As identidades são, assim, “tecnologias sociais” (Idem, p. 362) que incidem sobre os corpos para a manutenção do *status quo*. Nesse sentido, todo corpo é produzido tecnologicamente, mesmo preso ao binarismo homem-mulher.

O gênero não é o corpo. É a interpretação do corpo, como ele é afetado pela cultura que designa, por relações semióticas, simbólicas arbitrárias daquilo que é considerado masculino e feminino.

Assim, é pre-discursivo, dado antes do nascimento, “pressuposto e performático” (VIEIRA, 2018, p. 363). Ordena o mundo de forma hierarquizada, seguindo princípios de valor, promovendo densidades diferenciadas.

Scott (2019) destaca a reificação sexual como processo de sujeição primário das mulheres. “Ele alia o ato à palavra, a construção à expressão, a percepção à coerção e o mito à realidade.” (Idem, p. 56). Em consonância com essa abordagem, o “amor”, na obra de Jelinek, se resume ao intercurso genital. Por extensão, o “amor” remete à uma ilusão, associa-se ao estupro e à pornografia, ambos instrumentos de poder duplo: de masculinidade e de lucro.⁸ As tentativas de relação sexual da professora de piano com seu aluno, Walter Klammer, são estupros – o primeiro, realizado no chão do banheiro do Conservatório, local que denota o rebaixamento desejado pela musicista: “Walter Klammer retira Erika da cabine de latrina. (...) Aplica toda a dureza de seu sexo para atirá-la no chão, de costas. Ele exige tudo de Erika. A razão pura de Klemmer lhe ordena não se deixar derrubar por ela. Afinal, ele é o cavaleiro e ela é o cavalo!” (JELINEK, 2011, p. 201)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vertente crítica, demolidora, da obra de Elfriede Jelinek a posiciona ao lado de outros escritores austríacos, igualmente marcados pelo ceticismo estético: Arthur Schnitzler (1862-1931), Robert Musil (1880-1942), Karl Kraus (1874-1936) e o mais recente, Thomas Bernhard (1931-1989). “Elfriede Jelinek é uma conspurcado-

8 “Liebe“ ist in Jelineks Büchern Genitalbetrieb, und der Genitalbetrieb ist liebelos.“ (...) „In den reinsten Formen von Jelineks Illusionslosigkeit ist ‘Liebe’ Vergewaltigung (Herrschaftsinstrument) und Pornographie (Profitinstrument).“ (GOLLNER, p. 712).

“O amor’ é, nos livros de Jelinek, relação sexual, e a relação sexual é sem amor.”

“Nas formas mais puras de desilusão de Jelinek, o ‘amor’ é estupro (instrumento de masculinidade) e pornografia (instrumento de lucro).”

ra de seu próprio ninho, e encarna a figura exemplar do artista que sofre por causa, que sofre com e que sofre em seu país, a Áustria, e faz de sua obra – apesar de ou sobretudo porque profundamente subjetiva num romance como *A Pianista* -- um vitupério contra a pátria e contra o mundo” (BACKES, 2011, p. 327). Única mulher citada pelo tradutor e pesquisador Marcelo Backes, no posfácio à tradução brasileira do romance, Ingeborg Bachmann (1926-1973), igualmente austríaca, também teria encontrado na literatura escoamento poderoso contra o sofrimento. Em sua escrita feminista, Jelinek dirige-se sobretudo ao patriarcado ao capitalismo, ao fascismo, ao humanismo burguês, presente na história austríaca de ontem e hoje. Apóia-se num determinismo que condena os homens à violência e as mulheres, ao sofrimento.⁹ (GOLLNER, 2012, p. 709)

Nosso intuito, ao trazermos uma breve discussão do conceito de gênero, foi apresentar uma perspectiva que renega qualquer julgamento moralizante ou redutor da complexidade das relações apresentadas pelo romance. Assim, ler aspectos da obra sob o prisma das relações de gênero nos permite uma espécie de “redenção” da figura de “K”, minimamente a suspensão do julgamento, normalmente guiado por instâncias normativas de cunho sexual. Jelinek marca presença no cenário literário, mantendo-se numa linhagem subalterna; especialmente enquanto mulher, subverte o discurso hegemônico, em diálogo com o discurso do subalterno, assim definido por Spivak (2018): o sujeito feminino ainda mais profundamente obscuro, em posição inferior ao subalterno silenciado pela história oficial.

9 “Jelinek hasst und verhöhnt vor allem Patriarchat, Kapitalismus, Faschismus und den bürgerlichchristlichen Humanismus, alles übersichtlich versammelt in Österreichs Geschichte und Gegenwart.” (GOLLNER, 2012, p. 709) “Jelinek odeia e debocha acima de tudo do Patriarcado, do Capitalismo, do Facismo e do Humanismo Cristão-Burguês, tudo simplesmente reunido na História da Áustria e no tempo presente.” // “Die Menschen sind in ihren Rollen erbärmlich determiniert, die Männer zur Gewalt, die Frauen zum Leiden.” “Os seres humanos estão determinados pateticamente aos seus papéis, os homens à violência, as mulheres, ao sofrimento.” (GOLLNER, 2012, p. 711)

No seu “direito fálico” ao voyeurismo, Erika K. subverte as categorias binárias de passivo e ativo. Ao mesmo tempo que mantém-se na posição passiva de olhar, distancia-se do *constructo* passivo com o que o corpo feminino é geralmente associado. Tal crítica está presente em algumas idéias defendidas por Butler (2003), ao discorrer sobre o corpo enquanto mero instrumento pelo qual uma vontade de apropriação e interpretação determina o significado cultural por si mesma: “Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?” (BUTLER, 2003, p. 27).

Em síntese, “[o gênero] tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (Idem, p. 37). Com a noção de gênero como conceito complexo, em aberto, de totalidade permanentemente protelada, jamais plenamente exibida, encontramos uma ferramenta potencial de leitura das relações propostas pelo romance de Jelinek – seja a partir dos percursos eróticos de Erika K., seja na convivência com a mãe opressora – tirana cuja tirania Erika restitui – submissão que não impede o exercício de sua sexualidade “imoral”, “amoral” e livre.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Ângela. Feminismo, Gênero e Representações Sociais. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. (Org.). Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e Contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 335-357)

BACKES, Marcelo. Posfácio de A Pianista. O Antigo Animal Selvagem. In: JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. Trad. Luis. S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. Adendo Longuíssimo: A Literatura Alemã Contemporânea. In: *A Arte do Combate: a Literatura Alemã em Cento e Poucas Chispas Poéticas e Outros Tantos Comentários*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Record, 2003.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 4. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (pp. 191-219).

GOLLNER, Helmut. Elfriede Jelinek. In: GOLLNER, Helmut; ZEYRINGER, Klaus. *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650.*, Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2012.

HOFMANN, Paul. *Os Vienenses: Esplendor, Decadência e Exílio*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. Trad. de Luis S. Krausz. São Paulo: Torde-silhas, 2011.

KRAUSZ, Luis S. A Arte da Infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 17, p. 87-102, 2011. Disponível em www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum. Acesso em jul. 2019.

LE RIDER, Jacques. *A Modernidade Vienense e as crises de identidade*. Trad. de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria Útil para Análise Histórica. *Pensamento Feminista Brasileiro: Conceito Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. (pp. 49-83)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. *Freud & Schnitzler. Sonho sujeito ao olhar*. São Paulo: Annablume, 2007.

VIEIRA, Helena. Transfeminismo. . In: DE HOLLANDA; Heloísa Buarque. (Org.). *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



TRÊS RECRIAÇÕES DE CINDERELA: O REVISIONISMO FEMINISTA DE ANGELA CARTER

Cleide Antonia Rapucci¹

O livro *American Ghosts and Old World Wonders (Fantasmas Americanos e Maravilhas do Velho Mundo)* da escritora inglesa Angela Carter foi lançado postumamente em 1993 e reúne contos sobre lendas, mitos, maravilhas; histórias que se dividem entre a Europa e a América, entre velhos e novos modos de narrar e celebrar (CLAPP, 1994, p.ix). No conto “Ashputtle or The Mother’s Ghost” (“Cinderela ou o Fantasma da Mãe”), Carter propõe três versões para a história da Cinderela, fazendo uma revisão do clássico conto de fadas à luz da crítica feminista. Na primeira versão, “The mutilated girls” (“As garotas mutiladas”), Angela Carter na verdade faz uma análise do conto tradicional “Ashputtle”, discutindo o papel das personagens: o fantasma da mãe, o pai ausente e as filhas sem desejo próprio, que apenas cumprem o desejo das mães. A segunda versão é uma nova história, “The burned child” (“A criança queimada”), em que a garota tem um papel ativo e disputa o mesmo homem que a madrasta. A terceira versão, “Travelling clothes” (“Roupas de viagem”), é a mais sucinta das três. A madrasta queima o rosto da garota porque ela não havia revolvido as cinzas. A menina vai chorar no túmulo da

1 Profa. Dra. do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP- FCL- Assis. E-mail: cleide.rapucci@unesp.br.

mãe e esta a auxilia a ir em busca da própria sorte, com um final tipicamente carteriano, a mulher em busca de seu destino. Neste trabalho, fazemos uma leitura do relacionamento entre as personagens femininas nesse conto, enfatizando questões como rivalidade e sororidade.

Para entender o jogo da escritura carteriana é preciso falar sobre revisionismo. Os escritores ligados ao realismo mágico como Angela Carter redescobriram o folclore e fizeram a escavação dos aspectos mais enterrados pela civilização. Como autora pós-moderna ela utiliza o recurso da intertextualidade, às vezes num processo de palimpsesto: raspando o texto e escrevendo por cima, usando a paródia e o pastiche. Assim, há uma dupla escavação: escava-se o folclore, escavam-se os textos já escritos sobre o folclore. Dessa forma, o conto de fadas é reescrito pelos realistas mágicos pós-modernos: Italo Calvino na Itália, Margaret Atwood no Canadá, Donald Barthelme e Robert Coover nos Estados Unidos e Angela Carter na Inglaterra.

É uma nova maneira de olhar, que ficou conhecida como “keep the name, change the game” (mantém-se o nome, vira-se o jogo). Os contos de fadas passam a ser mostrados “pelo avesso”, ou seja, seu conteúdo latente é escancarado ao leitor, oferecendo novas possibilidades de leitura.

No caso de Angela Carter, expõem-se as raízes do patriarcado, denuncia-se a submissão feminina, mas, na maior parte do tempo, vira-se mesmo o jogo: a mulher deixa de ser um “vazio esperando” como Carter afirma em *The Sadeian Woman*, e passa a ser agente de seu próprio destino. Carter, sem dúvida, fez uma opção pelas heroínas do tipo “wayward girls, wicked women”, “garotas desviadas, mulheres decaídas”, título de uma coletânea de contos organizada por ela.

O conceito de re-visão é muito caro para as escritoras e críticas feministas. Cito Adrienne Rich, uma das primeiras a discutir a questão:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas. E essa vontade de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca de identidade: é parte de nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira. Uma mudança no conceito de identidade sexual é essencial para que a velha ordem política não seja reafirmada em cada nova revolução. Precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela. (RICH, 2017, p. 66-67)

Thomas Bonnici reforça que o revisionismo feminista, como a atitude de quem discorda da doutrina patriarcal e a desigualdade de gênero é a desconstrução de parâmetros, estratégias e ideologias antigos, inclusive literários, para que se forme um novo sistema de relacionamento social, baseado em uma nova mentalidade, sem hierarquização, dominação e binarismo (BONNICI, 2007 p. 231). Como consequência, revisão do cânone literário e a visibilidade de escritoras contemporâneas e de séculos anteriores.

Maria Cristina Martins (2016) estuda a subversão do belo feminino em releituras revisionistas contemporâneas de “A Bela e a Fera” feitas por Angela Carter e Barbara Walker. Martins verifica o emprego de táticas narrativas como inversões e os contrastes paró-

dicos inerentes a esse impacto revisionista. Para Martins, no revisionismo contemporâneo, as inversões “viram, de fato, as histórias tradicionais literalmente de cabeça para baixo”, remetendo-nos ao processo de carnavalização bakhtiniano (p. 356). Martins propõe também avaliar o grau de ruptura alcançado nas releituras investigadas, em relação a essa subversão e transgressão proposta. Ela considera os textos analisados “releituras reconstrutivas”, porque não só questionam e subvertem mas também contrapõem propostas alternativas às narrativas tradicionais (p. 359). É o que veremos nas Cinderelas de Angela Carter.

O conto “Ashputtle or the mother’s ghost” (“Cinderela ou o fantasma da mãe”) está no livro *American Ghosts & Old World Wonders* (“Fantasmas americanos e maravilhas do velho mundo”), publicado postumamente em 1993. Este é um livro de travessias. Os contos, em sua maioria, foram publicados em revistas variadas, no período de 1987 a 1992. Nesses contos, publicados nos últimos anos de vida, Carter faz uma das coisas que mais me fascinam na sua obra: revisita gêneros, a história, tradições, outras artes, sempre escrevendo a partir de um entre-lugar, muito próprio do insólito, aquele de narrativa de transição, em que temos uma fluidez de fronteiras. Temos a subversão do real, expandindo-se essa subversão para a totalidade da narrativa carteriana.

Começando pelo próprio título da coletânea: fantasmas americanos e maravilhas do velho mundo, temos a impressão de que os adjetivos estão trocados. Nos contos americanos, Carter revisita o cenário norte-americano, mexendo com velhos fantasmas, colocando vinho novo em odres velhos, como ela gostava tanto de fazer. Assim, nos traz novas visões, novas histórias e novas possibilidades.

Os contos de fadas tradicionais tratam das tribulações da alma humana usando uma linguagem figurada que toca o leitor. Sendo assim, vão vencendo o tempo e se adaptando aos meios e modos: vêm da tradição oral, passam pela literatura, filmes e internet.

As personagens femininas nos contos de fadas têm papéis bem definidos. A história da Gata Borralheira, ou Cinderela, ou Ashputt-le apresenta a enteada maltratada pela madrasta que, ajudada por uma fada ou um animal, ganha três vestidos maravilhosos, seduz um príncipe, perde um sapato e casa acima da sua condição (SILVA, 2011, p. 11). Parece simples, mas há aqui várias questões a serem discutidas. Como diz Marina Warner, a mãe boa muitas vezes morre no início da história e é substituída por um monstro (WARNER, 1999, p. 234).

Aqui as figuras malignas femininas são madrastas malvadas e irmãs feias. As histórias são centradas numa heroína, uma jovem que sofre uma longa provação antes da redenção e triunfo, e as agentes do seu sofrimento são mulheres (WARNER, 1999, p. 234). Estamos, então, na temática da rivalidade feminina.

O conto “Cinderela” vem sendo narrado há mais de mil anos. A versão mais antiga do conto foi registrada por volta de 850-60 d. C. na China, anotada por um funcionário público que a ouviu de uma criada da família.

A Cinderela chinesa se chama Yeh-hsien. Quando sua mãe morre, sendo seguida logo depois pelo pai, a co-esposa deste começa a matrá-la e proteger a própria filha. Um peixinho dourado mágico aparece num lago e fica amigo de Yeh-hsien. Quando a madrasta malvada descobre, mata-o, come-o e esconde os ossos no monte de esterco.

No dia seguinte, Yeh-hsien chama o peixe como de hábito e um feiticeiro desce do céu e lhe diz onde encontrar os ossos. Ele manda a menina esconder os ossos em seu quarto e pedir a eles o que desejar. Yeh-hsien obedece e não sente mais fome, sede ou frio, pois os ossos do peixe cuidam dela.

No dia do festival local, a madrasta e a meia-irmã mandam que ela fique em casa, mas ela espera que partam e então, com um manto de penas de martim-pescador e sapatos de ouro, vai ter com elas no festival. A irmã a reconhece, Yeh-hsien foge e perde um sapato

de ouro. Alguém o acha e vende para um comandante local, que ordena que todas as mulheres do reino o experimentem. Mas o sapatinho, leve como penugem, não serve em nenhuma delas.

Yeh-hsien se apresenta, levando os ossos de peixe, e se torna a principal esposa na família do rei. A madrasta e a irmã são apedrejadas até a morte. Uma das poucas diferenças em relação às versões europeias posteriores acontece aqui: os habitantes sentem pena da mãe e da irmã e nomeiam a sepultura delas “O túmulo das mulheres aflitas”, que se torna um santuário de fertilidade, muito visitado por homens. Eles conseguiam qualquer moça que pedissem em oração (WARNER, 1999, p. 234-235).

Warner aponta algumas características do contexto social na versão chinesa. O pequeno sapato de ouro seria um tesouro para camponeses que andavam descalços ou com tamancos feitos de casca de árvore ou palha. Reflete também o fetichismo dos pés atados: a dinastia T'ang introduziu esse costume na China como marca das mulheres bem-nascidas, valiosas e desejáveis. Temos também a rivalidade feminina, que vem da tensão entre mulheres na família devido à estrutura da poligamia.

No mundo ocidental, a história da Borracheira começou com “A gata borralheira” (1634), do italiano Giambattista Basile. Trata-se de uma história “exuberante e fantástica” (WARNER, 1999, p. 238) na qual a heróina Zezolla conspira com a governanta para matar a madrasta malvada: empurra a tampa de um baú sobre sua cabeça enquanto ela o vasculha procurando trapos para a enteada usar. A governanta se casa com o pai de Zezolla conforme planejado, mas logo depois passa a promover suas seis filhas, e Zezolla passa do quarto à cozinha, da cama de dossel às cinzas do fogão.

Perrault toma a história e a despoja de todo conteúdo que considerasse vulgar. Refina a história para que pudesse ser contada na corte. Inventava detalhes novos, modifica. A Borracheira de Perrault (1697) é “adocicada e de uma bondade insípida e não tem nenhuma iniciativa” (BETTELHEIM, 1980, p. 292). Por isso é a versão consa-

grada pela Disney. Passa a ideia de submissão feminina, dependência e autossacrifício. Não tem agência nem voz e é incapaz de agir (PARSONS, 2004, p 144). No final da história, não apenas perdoa a crueldade das irmãs como também consegue casamentos vantajosos para elas.

Já a Cinderela dos Grimm (1812) sabe reclamar. Toma seu destino nas próprias mãos, usa a fala de modo poderoso e supera o abuso das irmãs. A versão dos Grimm está arraigada numa tradição matriarcal e começa com a morte da mãe de Cinderela. No leito de morte, a mãe pede a Cinderela para ser bondosa e promete cuidar dela. Assim, a força de Cinderela vem da mãe morta.

Com o novo casamento do pai, Cinderela é banida para a cozinha e forçada aos trabalhos domésticos. Passa a sofrer com as filhas da madrasta, que não são apenas invejosas, mas cruéis e abusivas. Diferentemente da Cinderela de Perrault que suporta tudo com um sorriso, esta vai todos os dias ao túmulo da mãe para chorar e rezar e se revoltar contra a situação.

O pai vai à feira e pergunta o que as garotas querem. As filhas da madrasta pedem vestidos e joias, mas Cinderela pede que ele traga o primeiro ramo que tocar seu chapéu. O pai traz um ramo de avelã, que ela planta no túmulo da mãe e rega com suas lágrimas. O ramo se transforma numa árvore e toda vez que Cinderela pede algo, um pássaro branco lhe traz. A árvore é uma força vital essencial ligada à terra e à mãe (Cashdan apud PARSONS, 2004, p. 145). A aveleira representa a sabedoria feminina (Walker apud PARSONS, 2004, p.145). O pássaro branco simboliza o espírito da mãe (PARSONS, 2004, p. 145).

Sabendo que haverá uma festa de três dias no palácio, as irmãs obrigam Cinderela a ajudá-las a se preparar. Cinderela pede à madrasta que a deixe ir também e a madrasta a manda separar lentilhas das cinzas. Ela consegue cumprir a tarefa com a ajuda dos pássaros, mas mesmo assim é impedida de ir.

Assim que a família sai para a festa, ela vai até a árvore e pede que ouro e prata caiam sobre ela e o pássaro lhe dá uma roupa mag-

nífica. Portanto, esta Cinderela é uma agente ativa do seu destino e usa a voz de forma poderosa (PARSONS, 2004, p. 146).

Nessa versão, as irmãs não são recompensadas. Por insistência da mãe, elas mutilam os pés numa tentativa de calçar o sapatinho. Mas as árvores as denunciam como impostoras quando estão indo embora com o príncipe. E depois elas vão ao casamento de Cinderela com o príncipe. Na ida, os pássaros arrancam um olho de cada irmã e na volta arrancam o outro.

Diana e Mario Corso enfatizam que a Cinderela dos irmãos Grimm não é tão popular nem tão magnânima quanto a de Perrault e está mais próxima de Zezolla. Nessa história, o vínculo da jovem com sua falecida mãe é muito ressaltado. Bettelheim considera a borralheira de Perrault muito adocicada; tem uma bondade insípida e nenhuma iniciativa. (BETTELHEIM, 1980, p. 292). Corso e Corso consideram Zezolla e a Cinderela dos Grimm mais travessas e mais agentes: precisam plantar e regar a árvore de onde provem a boa magia (p.110). Segundo os críticos, as duas têm uma forte relação com a finada mãe e uma certa picardia infantil: sobem em árvores, jogam iscas para distrair o criado, “as moças vão a baile como mulheres, mas fogem como molecas” (p.110).

Em “Ashputtle or The Mother’s Ghost”, Carter revisita a versão dos irmãos Grimm, certamente motivada pela sua maior complexidade e pela relação mãe-filha, como o subtítulo já anuncia. Ela propõe três versões para a história da Cinderela, fazendo uma revisão do clássico conto de fadas à luz da crítica feminista. Na primeira versão, “The mutilated girls” (“As garotas mutiladas”), Angela Carter na verdade faz uma análise do conto “Ashputtle”, discutindo o papel das personagens: o fantasma da mãe, o pai ausente e as filhas sem desejo próprio, apenas cumprindo o desejo das mães. A mulher recebe um papel pronto, que lhe é transmitido pela mãe. O narrador diz que esse conto se trata de uma história sobre “cortar partes de mulheres”, para fazer com que se adequem, se encaixem. Brillhante observação. Um dos artigos que encontrei nas minhas

pesquisas sobre Cinderela tem o título de “As meio irmãs de Cinderela: uma perspectiva feminista sobre anorexia nervosa e bulimia”, em que a autora descreve as constantes tentativas autodestrutivas feitas por mulheres para mudar seu corpo para que pudessem caber no sapatinho de cristal (BOSKIND-LODAHL, 1976, p. 343).

O narrador enfatiza que o conto é uma luta entre dois grupos de mulheres: à direita, Ashputtle e sua mãe; à esquerda, a madrasta e as filhas dela. Essa luta se dá devido à rivalidade por causa dos homens, que parecem ser vítimas passivas, mas o significado é econômico: “um homem rico”, “o filho do rei”.

Crowley e Pennington (2010) afirmam que muitas críticas feministas consideram Cinderela uma história irrevogavelmente androcêntrica (p. 311). O narrador de Carter enfatiza a figura do pai como o primeiro objeto de desejo e dissensão; em seguida, as mães lutam pelo gênero “usando as filhas como instrumento de guerra” (p.111) O pai é o “unmoved mover”, o princípio organizador invisível, como Deus” (p.112)

Para Bettelheim, “Borrалheira, como a conhecemos, é uma estória onde são vivenciados os sofrimentos e as esperanças que constituem essencialmente a rivalidade fraternal, bem como a vitória da heroína humilhada sobre as irmãs que a maltrataram” (p. 277).

Assim, o narrador carteriano faz um exercício de metalinguagem, discutindo a função das personagens naquele conto de fadas. O narrador comenta que, se as mulheres tivessem discutido amigavelmente, poderiam ter expulsado o pai. E então todas as mulheres poderiam dormir numa só cama. Ou, caso o mantivessem, ele teria feito o trabalho doméstico. O narrador ironicamente acena aqui para uma estratégia feminista: o vínculo entre mulheres, a sororidade, que é antônimo da rivalidade feminina. Bonnici afirma que a solidariedade interfeminina é praticada por mulheres para romper ou aniquilar as estratégias patriarcais (BONNICI, 2007, p. 83).

Mas, diz o narrador: “a história não está completa sem a humilhação ritual das outras mulheres e a mutilação das filhas da ma-

drasta” (CARTER,1994, p. 115). Quando Cinderela prova o sapato, o comentário do narrador é: “Agora Cinderela deve por o pé nesse receptáculo horrível, essa ferida aberta, ainda pegajosa e quente como estava, pois nada em nenhum dos muitos textos dessa história sugere que o príncipe lavou o sapato entre as provas” (p. 116) . O pássaro canta: “O pé dela cabe no sapato como um corpo cabe no caixão!” (p. 116) E a fala final é da mãe; “Veja como cuida bem de você, querida”. Michelle Ryan-Sautour (2011) destaca o papel da ironia no texto de Carter, enfatizando a “ironia didática do primeiro conto” (p.39) Nesse texto, Carter faz uma análise do conto “Ashputt-le”, discutindo o papel das personagens. Interessante como ela discute o fantasma da mãe, o pai-vítima e as filhas sem desejo próprio, apenas cumprindo o desejo das mães. A mulher recebe um papel pronto que lhe é transmitido pela mãe: a moça tem que tentar se casar com o príncipe. “O que mais pode uma garota fazer?”(p.114)

A segunda versão é uma nova história, “The burned child”. Uma garota queimada vive nas cinzas. O narrador explica que não é de fato queimada, mas “charred” (carbonizada, tostada, chamuscada) como um pau meio queimado e tirado do fogo. Após a morte da mãe dela o pai se casa com a mulher que costumava revolver as cinzas. A madrasta manda-a tirar leite da vaca, o que também era serviço da madrasta anteriormente. O fantasma da mãe, através da vaca, manda a menina beber o leite. Ela fica forte e cresce: “she drank milk every day, she grew fat, she grew breasts, she grew up” (p. 117).

Havia um homem que a madrasta queria e ela manda a garota fazer o jantar dele (também era trabalho da madrasta). Depois de ter feito o jantar, a menina é mandada tirar leite. A menina diz à vaca que quer o homem para si. Aqui a garota tem um papel ativo e disputa o mesmo homem que a madrasta: “‘I want that man for myself,’ said the burned child to the cow.” (p. 118). A vaca deu muito leite, suficiente para a garota beber, lavar o rosto e as mãos. Quando lavou o rosto, tirou as crostas e assim não era mais queimada. Mas a vaca secou e o fantasma da mãe dentro da vaca mandou a menina dar o próprio leite da próxima vez. O fantasma da mãe passa para

o gato, que se oferece para lhe pentear o cabelo. Mas os cabelos estavam tão emaranhados que danificaram as garras do gato e ele mandou-a pentear o próprio cabelo da próxima vez.

A garota queimada estava limpa e penteada, mas completamente nua. Havia um pássaro na macieira e o fantasma da mãe deixa o gato e passa para ele. O pássaro bica o próprio peito e a veste de sangue (“It ran over her shoulders and covered her front and covered her back”, p. 118). O pássaro fica sem sangue e a manda fazer o próprio vestido da próxima vez. Nota-se com a repetição desse “da próxima vez” que a garota está passando por um processo de emancipação, a caminho de sua autossuficiência. Os textos caminham nessa direção, seguindo as três fases apontadas por Showalter: imitação, protesto e autodescoberta (tríptico).

Na introdução ao livro *A literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, publicado em 1977, Elaine Showalter afirma que há três fases em toda subcultura literária, como a dos negros, judeus, canadenses, anglo-indianos, norte-americanos. A primeira é uma fase prolongada de imitação dos estilos correntes da tradição dominante e de internalização de seus padrões de arte e visão dos papéis sociais. Na literatura de mulheres, Showalter chama esta fase de “feminina”. A segunda fase é uma fase de protesto contra esses padrões e valores e de defesa dos direitos e valores da minoria, de demanda de autonomia. Na literatura de mulheres, esta fase se denomina “feminista”. A terceira fase é a de autodescoberta; um voltar-se para dentro, livre da dependência da oposição. É a fase da busca de identidade, que na literatura de mulheres Showalter chama de “female”, “da mulher”. Showalter afirma que as três fases podem ser vistas na obra de uma mesma autora; as fases também podem se justapor.

Ela vai então se apresentar ao homem na cozinha (“She was not burned anymore, but lovely”, p 118). Ele deixa de olhar para a madrasta e olha para a garota. Ele leva a garota para a casa dele, deixando a madrasta revolver as cinzas: “He gave her a house and

money. She did all right” (p. 119). O conto termina com a fala do fantasma da mãe: “Agora posso ir dormir. Agora tudo está certo”. É o beco sem saída feminista. A questão do gênero não está resolvida. Note-se que aqui não há as duas filhas da madrasta e o homem é o objeto de desejo da própria madrasta e da garota. A garota ainda precisa do homem.

Para Francisco Vaz da Silva (2011), Carter toma como base de sua reinvenção do tema três constatações: 1) a relação entre a mãe morta e a filha é o eixo da intriga tradicional; 2) se a filha prolonga a mãe, então a sua relação com a madrasta é de rivalidade; 3) se a filha prolonga a mãe, então esta tem de dar lugar àquela e esgotar-se no projeto de fazer da filha uma mãe. (p.172) No entanto, não me parece que o narrador carteriano ou mesmo Carter concorde com essas premissas. Vejo ironia, o protesto da fase feminista de Showalter. Para Silva, “este é um conto de rivalidade e de transmissão materna da fertilidade, que se passa inteiramente entre mulheres. Ao pai, -- brinquedo do lado negro das maquinações femininas -- não é concedida a honra de chegar a figurar no conto” (p.172). Mas essa análise é feita como se o conto não tivesse as outras duas partes; de fato, na tradução portuguesa Silva coloca apenas a parte II. Não creio que possamos vê-lo isoladamente, já que na revisão proposta na primeira parte o narrador advogava uma união de mulheres e na terceira, proporá uma nova história, em que a rivalidade feminina é superada.

A terceira versão, “Travelling clothes” (“Roupas de viagem”), é a mais sucinta das três. Note-se que os contos vão diminuindo de extensão, como se a nova história pudesse sempre ser mais breve. A madrasta queima o rosto da garota com um ferro em brasa porque ela não havia revolvido as cinzas. A menina vai chorar no túmulo da mãe e esta a auxilia a ir em busca da própria sorte, final tipicamente carteriano, a mulher em busca de seu destino.

À noite, a mãe vai visitá-la e lhe dá um vestido vermelho e diz que era dela quando tinha a idade da menina. Tira vermes dos

buracos dos olhos e se transformam em joias. A garota coloca um anel de diamante e a mãe diz que tinha quando era da idade da menina. Elas caminham até a sepultura. A mãe a manda entrar no caixão. A menina recusa e a mãe repete “eu entrei no caixão da minha mãe quando tinha a sua idade”. A garota entrou no caixão mesmo achando que isso seria sua morte. O caixão se transforma numa carruagem, com cavalos batendo as patas prestes a sair. (The horses stamped, eager to be gone”). A fala da mãe termina a narrativa: “Vá em busca da sua sorte, querida” (p. 120). Enfim, a garota vai traçar o próprio destino.

Aqui temos a Cinderela agente, a subversão total, morte que se transforma em vida. Vermes se transformam em joias; caixão em carruagem. Inércia em movimento. Não há madrasta, nem filhas da madrasta, nem pai. Só a relação mãe e filha e o corte do cordão umbilical feito pela própria mãe, que já anunciara isso no conto anterior: “se vira da próxima vez”. Aos poucos, a história deixou de ser androcêntrica e nos faz vislumbrar um mundo de mulheres.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOSKIND-LODAHL, Marlene. Cinderella's Stepsisters: Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia. Chicago. *Signs*, v.2, n. 2, p. 342-356, 1976.

CARTER, Angela. *American Ghosts & Old World Wonders*. London: Vintage, 1994.

CLAPP, Susannah. Introduction. In CARTER, Angela. *American Ghosts & Old World Wonders*. London: Vintage, 1994. p. ix-xi.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Arned, 2006.

CROWLEY, Karlyn; PENNINGTON, John. Feminist Frauds on the Fairies?: Didacticism and Liberation in Recent Retellings of 'Cinderella'. *Marvels & Tales*. v. 24, n. 2, p. 297-313, 2010.

MARTINS, Maria Cristina. 'E a Bela dançou...': subvertendo o belo feminino dos contos de fadas. *Estudos Feministas*. Florianópolis.n.24(1), p.351-363, 2016.

PARSONS, Linda T. Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior. *Children's Literature in Education*. v.35, n.2, p.135-154, 2004.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In BRANDÃO, Izabel *et al.* (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 64-84.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. Authorial Ghosts and Maternal Identity in Angela Carter's "Ashputtle or The Mother's Ghost: Three Versions of One Story". *Marvels & Tales*. v. 25, n. 1, p. 33-50, 2011.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1999.

SILVA, Francisco Vaz da. *Gata Borralheira e contos similares*. Lisboa: Temas e debates, 2011.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



LIBERDADE E VOZ NA (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA EM *FREE ENTERPRISE*, DE MICHELLE CLIFF

Juliana Pimenta Attie¹

INTRODUÇÃO

A ficção e a História ocidental vêm propagando por séculos a figura da ‘mãe da nação’, aquela que teria auxiliado o ‘homem branco’ na ‘civilização’. Essa figura, muitas vezes, é tida como uma facilitadora da colonização, uma vez que abriu caminhos para que os europeus tornassem possível a transformação de um local selvagem em uma nação desenvolvida. A circulação dessa figura não apenas distorce os reais objetivos imperialistas, como também coloca a mulher em uma dupla posição de traidora e subalternizada. Além disso, controversamente, mesmo em narrativas em que se narra os processos de luta e resistência à opressão colonial e escravocrata, as mulheres ainda são ‘esquecidas’ ou representadas de forma submissa em relação aos grandes heróis nacionais.

Assim, no intuito de não apenas desnudar o processo colonialista, mas também reclamar o papel das mulheres na luta e na resistência, muitas escritoras têm atuado na revisão e na reescrita da história de mulheres e sua relação com a nação, trabalhando, por

1 Profª. Dra. da UNIFAL.

exemplo, com a ficção historiográfica. Em seu texto denominado “Rewriting the mother/ nation”, Taylor (2014, p. 235) afirma que:

Since 1990, anglophone Caribbean writers such as Michelle Cliff, Shani Mootoo, and Dione Brand have continued this project of condemning national projects that require a heterosexual homogeneity from its subjects and have begun to imagine what might be required to imagine more inclusive national communities in the Caribbean. All three writers take up similar strategies to do so, including an extended meditation on the complex relationship between woman and the natural environment. The natural environment as an object of male heterosexual desire has figured heavily in colonial discourse.

Nesse sentido, analisamos neste artigo o romance *Free Enterprise*, de Michelle Cliff, buscando ressaltar a forma como a narrativa, ao mesclar ficção e história, contribui tanto para a revisão e reescrita da figura histórica de Mary Ellen Pleasant – conhecida como “Mammy Pleasant” – quanto para explorar estratégias de resistência ao discurso patriarcal e opressor.

A autora nasceu em 1946 na Jamaica e, em suas obras, busca retratar a opressão e a resistência do ponto de vista do colonizado. Para isso, explora os aspectos psicológicos das personagens, além de trabalhar com vários gêneros discursivos e literários– inclusive na mesma obra – observando a impossibilidade de abordar temáticas tão complexas por meio de um discurso único, como observa Hoving (2014). A escritora, que se define como uma “romacista política”, retrata e ficcionaliza eventos históricos, reescrevendo-os a partir da perspectiva do “outro” das grandes narrativas.

Seus primeiros ensaios foram publicados em 1970 “as part of an effort to overcome a colonial education that had left her without the means to express herself – as a lesbian, as a light-skinned Jamaican.” (HOVING, 2014, p.27). Em 1978, Cliff publica o ensaio

“Notes on Speechlessness”, uma análise das relações de poder que envolvem raça, sexualidade e gênero, trazendo ao texto seu próprio sentimento de não pertencimento. A temática da linguagem, ou da ausência dela – Speechlessness – percorre o conjunto de suas obras, problematizando a questão identitária e intercalando o pessoal e político, uma prática corrente nos estudos e crítica feministas.

“If I could write this in fire, I would write this in fire” é o ensaio autobiográfico de Cliff que reúne os temas tratados nos ensaios anteriores de uma maneira ainda mais incisiva: “*The essay interwove intimate evocations of the role of race and sexuality within Jamaican family and friendships with angry accounts of international racist historical events.*” (HOVING, 2014, p. 27). A maneira como Cliff conduz sua ira nesse ensaio foi influenciada pela leitura de *Our sister Killjoy*, da escritora ganense Ama Ata Aidoo, que lhe mostrou uma nova forma de direcionar a raiva de modo a explorar as possibilidades de resistência e denúncia e, nesse intento, Cliff passa a se aprofundar no aspecto histórico, resgatando as vidas esquecidas ou mal contadas de mulheres negras que atuaram na resistência contra a opressão colonial e escravocrata no campo do ativismo e também das artes.

Como observa Hoving (2014), Cliff investiu seus esforços em recriar uma rede internacional de mulheres que experienciaram a opressão e atuaram na resistência em diferentes esferas. “Object into Subject”, de 1982, por exemplo, analisa as estratégias empreendidas por escritoras negras em suas obras para combater a objetificação dos negros, especialmente as mulheres.

Além dos diversos ensaios e textos de crítica, Cliff também escreveu romances. O primeiro foi *Abeng*, em 1984, um Bildungsroman que narra o processo de tomada de consciência da protagonista Clare Savage acerca das questões raciais e traz, como pano de fundo, histórias reais da diáspora africana. A sequência desse romance veio a público em 1987: *No telephone to heaven*, que explora as possibilidades da participação de pessoas privilegiadas – seja por questões econômicas, políticas ou de raça – na resistência.

Em 1993, Cliff publica um romance que concretiza seu projeto de produzir uma a historiografia de mulheres “esquecidas”: *Free Enterprise*. A obra narra a trajetória de Mary Ellen Pleasant, uma mulher de negócios e ativista do abolicionismo e dos direitos civis, que, de acordo com Cliff, foi a maior financiadora do ataque de John Brown em Harpers Ferry, cujo objetivo era fortalecer uma revolta armada por parte dos escravizados:

With broader gestures than in her previous novels, *Free Enterprise* situates the narrative of Pleasant’s activism within a worldwide network of resistance against imperialism. The novel was praised as Cliff’s most complex work, successful broadening her earlier themes of political awareness and resistance to a global imagination. (HOVING, 2014, p.29).

A narrativa também revela que Pleasant foi a idealizadora de muitas das ações contra a escravidão nos Estados Unidos, além de ter influenciado outras mulheres a seu redor não só em relação ao abolicionismo, bem como no que tange a emancipação feminina. A amizade de Pleasant com a personagem ficcional Annie Christmas mostra, entre outras questões, a importância da figura da “mãe”, representada por Pleasant, porém de uma maneira diferente do que a narrativa tradicional patriarcal quis propagar chamando-a de Mammy Pleasant. A mãe que Pleasant representa para Annie e outras mulheres se assemelha àquela buscada por Virginia Woolf, por exemplo, em ensaios como *Mulheres e Ficção* e *Um teto todo seu*: uma mãe que simboliza a atuação e a existência independente de mulheres na Literatura e na História.

REVISIONISMO E PÓS-COLONIALISMO

Em seu ensaio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1972), Adrienne Rich parte da peça de Ibsen *When We Dead Awaken* para refletir sobre como as mulheres são silenciadas pela cultura e a luta que representa esse processo de “acordar”, isto é, garantir sua voz e participação não como um objeto criado pelo homem.

Diante disso, Rich (1972, p.18) discorre sobre o revisionismo: “*Revision - the act of looking back, of seeing with fresh new eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.*”

A escritora observa ainda que é preciso que as mulheres, em primeiro lugar, entendam as relações de poder que dominam a cultura e as subjagam para que possam atingir o autoconhecimento. Em outras palavras, é impossível se compreender como mulher apenas buscando suas raízes, e sim conhecendo o que foi silenciado e as causas do silenciamento. Para Rich (1972, p.20), é mais que uma questão de busca pela identidade: é a recusa por parte das mulheres em compactuar com a noção autodestrutiva da sociedade patriarcal. No que tange à Literatura, a autora observa que:

A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see-and therefore live-afresh. (RICH, 1972, p.18).

Nesse sentido, uma obra literária, como *Free Enterprise*, nos convida a esse exercício de crítica proposto por Rich (1972) de não somente construir um modelo de como as mulheres deveriam ser retratadas, e sim examinar em detalhes como suas vidas vêm sendo representadas na História e nas artes de uma forma geral em contraste com os depoimentos e reflexões das próprias mulheres. Dessa forma, faz-se importante resgatar o que foi silenciado, desnudar as causas do silenciamento e refletir sobre como as mulheres se percebem e localizam na sociedade e na cultura. É por meio desse exercício, conforme Rich (1972), que a insurgência das vozes femininas se fortalece.

Além da análise do romance a partir da perspectiva revisionista, devemos ainda considerar *Free Enterprise* em seu contexto de produção pós-colonial. Como observa Annia Loomba, o colonialis-

mo alterou a organização política e econômica das nações além de suas identidades, por meio da imposição da cultura e estilo de vida europeus em várias partes do mundo de acordo com os interesses ocidentais.

The process of ‘forming a community’ in the new land necessarily meant un-forming or re-forming the communities that existed there already, and involved a wide range of practices including trade, plunder, negotiation, warfare, genocide, enslavement and rebellions. Such practices generated and were shaped by a variety of writings—public and private records, letters, trade documents, government papers, fiction and scientific Literature. These practices and writings are what contemporary studies of Colonialism and Postcolonialism try to make sense of. (LOOMBA, 2005, p.8)

Portanto, é esse processo de desconstruir e reconstruir que dá corpo aos estudos pós-coloniais à medida que desnuda as forças opressoras que sustentam a dinâmica colonialista. No que concerne à Literatura, observamos que a/os escritora/es do Pós-colonialismo revelam o sofrimento e a crueldade do colonialismo, bem como as estratégias das forças coloniais empregadas na dominação dos povos, o que dificultou e dificulta a completa emancipação.

Acrescentamos ao pensamento de Loomba as considerações de Glissant em seu ensaio “The Known, the Uncertain” (1996, p. 63-63), sobre a história suprimida dos povos colonizados. O autor destaca o fato de que o passado, enquanto questão mal resolvida, persegue os indivíduos obsessivamente no presente. Para o autor, é preciso marcar a diferença entre o passado a que povos colonizados foram submetidos e o presente que deve ser constituído a partir da revisita ao passado.

The past, to which we were subjected, which has not yet emerged as history for us, is, however, obsessively present. The duty of the writer is to explore this obsession, to show its relevance in a continuous fashion to the immediate present. This exploration is therefore related neither to a schematic chronology nor to

a nostalgic lament. It leads to the identification of a painful notion of time and its full projection forward into the future, without the help of those plateaus in time from which the West has benefited, without the help of that collective density that is the primary value of an ancestral cultural heartland. That is what I call a prophetic vision of the past.

Mary Ellen Pleasant, ao narrar suas memórias, revela que a história que todos conhecem, aquela que foi impressa na mídia e nos livros, que é estudada na universidade, não representa a total veracidade dos fatos. Ao relatar suas perspectivas dos eventos e, especialmente, ao demonstrar como, mesmo quando ainda era viva, era mal interpretada, Pleasant evidencia que a História pode ter muitas perspectivas e vieses, uma vez que se pauta nos interesses daqueles que a contam e propagam. Segundo Dunick (2010, p.40-41), "*Free enterprise's highly conscious suspicion of official histories indicates that we should avoid seeing the text as a replacement for those histories*". A estudiosa acrescenta que "*Cliff insists that is only through the dissonance between these voices, the gaps and complications of their stories, can a glimpse of larger and perhaps more accurate historical narrative become apparent.* (DUNICK, 2010, p.41)

Assim, podemos entender o romance como uma metaficção historiográfica, que, de acordo com Linda Hutcheon (2004), mescla características da metaficção com ficção histórica. Em outras palavras é um texto que, por meio de sua estrutura, reflete sobre o próprio estatuto da ficção e, ao fazê-lo, traz elementos da história para a literatura. Assim, Hutcheon (2004) nos mostra que tanto a História quanto a Literatura são dependentes do discurso. Normalmente, o termo é associado ao pós-modernismo, mas, através da obra de Cliff, vemos que também é uma estratégia de grande valia a textos do Pós-colonialismo, uma vez que visa desafiar a unicidade e suposta veracidade das grandes narrativas, como examinaremos nas análises da seção seguinte.

“SHE WAS A FRIEND OF JOHN BROWN”

A frase que compõe o título desta seção foi escolhida pela própria Mary Ellen Pleasant para compor sua lápide:

Give it up,” M.E.P. had advised toward the end. But M. E. P. didn’t follow her own advice inscribing words on **her epitaph which would send shivers through some and, at the very best, create doubts about the official version.** There it was, in letters blackened in the white slab in a cemetery in a town known for wine in the California countryside: *SHE WAS A FRIEND OF JOHN BROWN* (CLIFF, 2001, p.17-18, grifo nosso)

Essa passagem surge logo no início da narrativa, destacando não apenas a ativa participação de Mary Ellen Pleasant na resistência abolicionista, bem como assinalando a possibilidade de diferentes versões da mesma história. A impossibilidade de certeza e de uma única narrativa é reforçada pelo fato de, ao longo do texto, Mary Ellen Pleasant narrar suas memórias – e, portanto, demonstrar que não era uma coadjuvante na empreitada abolicionista tampouco era uma simples apoiadora de John Brown –, mas escolher tal frase para sua lápide – frase essa que é repetida na última página do livro.

É importante ainda destacar que, mesmo se apoiando em uma figura heroica ao escolher se caracterizar como “amiga de John Brown”, Pleasant continua a mercê das mais diversas opiniões:

“Mary Ellen Pleasant?”

“Wasn’t she a voodoo queen?”

“A madam?”

“A Mammy?”

“Didn’t she run a whorehouse for white businessman in San Francisco?”

“Wasn’t she Mammy Pleasant?”

“Didn’t she work voodoo on that white woman and send her off her head?”
“Wasn’t she Haitian?”
“Didn’t she have a witch mark on her forehead?”
“A cast eye?”
“One blue eye and one brown eye?”
“Wasn’t she ebony?”
“Yellow?”
“Wasn’t she so pale you’d never know?”
“Didn’t she come back as a zombie?”
“Didn’t she have a penis?”
“Couldn’t she work roots?”
“Didn’t she make a senator’s ball fall off?”
“Didn’t she set fire to her own house?”
“*Never heard of her*” (CLIFF, 2004, p.18)

Em comum, essas opiniões não apenas compartilham inverdades; o que as move é o preconceito de gênero e de raça. Pleasant ora é colocada junto a situações que envolvem bruxaria, ora é associada à prostituição, ora é considerada uma “mãe” dos abolicionistas; merecem destaque ainda as indagações sobre sua origem e sexualidade. Há ainda, a frase final, separada de todas as outras, que representa também a invisibilidade dessa figura histórica.

O que nos é apresentado nessa espécie de diálogo ao redor de seu túmulo já existia enquanto Pleasant era viva. Em variados momentos da narrativa, ela aponta os preconceitos vivenciados, especialmente os que são velados pela suposta educação e consideração por conta de sua posição econômica. Após sair de uma reunião entre companheiros brancos da luta abolicionista, na qual a anfitriã solicitou uma interpretação sobre uma pintura que retratava o tráfico negreiro, ignorando o sofrimento que aquela pintura que enfeitaria a sala de uma mulher branca supostamente em sinal de protesto representava, Pleasant volta a seu hotel e é parada pelo porteiro:

I returned to the Parker House, where the doorman inquired as to what floor I was working on – this despite my evening clothes, or perhaps because of them. And I a woman of sixty! Perhaps the cigar smoke wreathing my head clouded the vision. I assured him I was a guest. (CLIFF, 2004, p. 74)

Percebemos, por meio da ironia com que Pleasant cria uma desculpa para o ‘engano’ do porteiro, a forma como ela, uma mulher da alta sociedade, ainda sofre preconceitos por causa de sua cor, evidenciando as bases racistas da sociedade que não mudaria com o fim da escravidão. Esse relato, assim como boa parte de suas memórias, foram enviados por Pleasant a Annie Christmas, que, no presente da narrativa, recorda-se deles em um movimento de associação livre com suas próprias memórias e com o momento presente.

Assim, embora a narrativa de *Free enterprise* se situe nos anos de 1920, grande parte dos eventos se referem, às lembranças dessas duas mulheres, narradas de forma não cronológica desde a infância, até fatos mais recentes. Ademais, há outras vozes na narrativa e, até mesmo, a presença de uma terceira pessoa não identificada. Tal fragmentação pode ser comparada ao *patchwork*, técnica que a criada de Annie na Jamaica empregava ao cortar pequenos pedaços dos tecidos dos visitantes para costurar um tecido que, hoje, Annie carrega como um amuleto.

Annie, uma “mulatto” de família privilegiada deixa a Jamaica, seu país de origem para ir aos Estados Unidos lutar contra a escravidão. Em 1858, durante um discurso de Frances Harper - abolicionista, sufragista, escritora e professora afro-americana - denominado “The Education and the Elevation of the Colored Race”, Annie refuta o conceito de “Talented Tenth²” de DuBois. Nesse evento, ela conhece Pleasant, a qual a leva para o restaurante que também ser-

2 Ao argumentar sobre a importância do acesso dos negros ao ensino superior, o professor, pesquisador e escritor W.E.B. DuBois considerava que os negros, assim como as outras raças, seriam salvos pelos mais brilhantes. No caso dos negros, apenas um em cada dez indivíduos estava propenso a atingir essa excepcionalidade.

via como ponto de encontro do grupo abolicionista que planejava um ataque no ano seguinte a Harpers Ferry.

É importante ainda destacar a relação entre Annie e os moradores da ‘colônia’ de leprosos, ao lado da qual reside e visita, muitas vezes de forma clandestina por um vão da cerca, para ouvir os relatos das pessoas que lá vivem. Dentre essas mulheres, está Rachel, com quem Annie constrói uma amizade. Rachel não apresenta nenhum sinal da doença externamente, mas, como dizem os médicos, a lepra pode atingir o indivíduo de forma silenciosa, nos órgãos internos. No entanto, Rachel também não apresenta em nenhum exame sinais de que seus órgãos estejam falhando. Mesmo assim, é mantida prisioneira simplesmente pelo fato de ser judia e Surinamesa. Os pesquisadores da época diziam que a lepra atacava os negros e os judeus e que a região do Caribe e Suriname havia sofrido uma epidemia da doença. Vemos, então, como até a ciência, supostamente objetiva, também pode construir verdades absolutas pautadas em ideologia.

Durante um ano, Annie e Mary Ellen Pleasant trocam cartas as quais reapresentam histórias e feitos pessoais, dentre os quais se encontra o envolvimento na resistência abolicionista. Essas memórias, como já mencionamos, são fragmentadas, apresentadas por diversas vozes e não seguem uma linearidade. Além disso, não apelam a documentos comprobatórios e nem tentam convencer o leitor de que aquela é a única verdade sobre os fatos. Ao tratar até de forma irônica os diversos mitos em torno da figura de Mary Ellen Pleasant e optar por encerrar a narrativa com a frase “*She was a friend of John Brown*”, Cliff nos chama atenção não só para a artificialidade do discurso das grandes narrativas, mas também para a ineficácia de combatê-lo criando outro discurso de autoridade, pois, nesse caso estaríamos empregando a mesma estratégia de dominação colonialista e patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar *Free Enterprise* como uma metaficção historiográfica nos permite traçar paralelos entre o processo de concepção e escrita da Literatura e da História à medida que ambas as práticas surgem como construtos que não refletem ou representam a realidade ou os eventos passados, mas os criam e recriam conforme perspectivas ideológicas. Dessa forma, reforçamos a relação desse tipo de ficção com a crítica pós-colonial, que justamente visa escancarar esse processo de construção da identidade e da história como uma estratégia colonialista de dominação.

Dunick (2010, p. 40) afirma que “[...] viewing Cliff’s text simply as another example of the novel representing or containing a historical record means falling into the trap of not recognizing the oppressive regime that History conflated to literature may represent”. Ao mesmo tempo, a estudiosa observa que Cliff não deseja impor outra versão da história como a correta, pois, nesse caso, estaria agindo da mesma forma que as grandes narrativas. A ausência de precisão no relato dos eventos, aliada à mistura de personagens históricos a fictícios, faz de *Free Enterprise* uma versão da História, versão essa que visa dar voz a mulheres que foram silenciadas não apenas na realidade, no caso de Mary Ellen Pleasant e de outras figuras históricas presentes na obra, mas também todas aquelas representadas na figura de Anne, Rachel e outras personagens mulheres subalternizadas seja pelo gênero, a raça ou ambos.

REFERÊNCIAS

CLIFF, Michelle. *Free Enterprise*. San Francisco: City Lights Books, 2004.

DUNICK, Lisa. The Dialogic of Diaspora: Michelle Cliff’s “Free Enterprise”, Glissant, and the History of Slavery in the New World. *The CEA Critic*, v.72, n.2, p. 37-51 The John Hopkins University Press, Winter 2010.

GLISSANT, Edouard. The known, the Uncertain. In: *Caribbean Discourse: selected essays*. Translation J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

HOVING, Isabel. Michelle Cliff: the Unheard Music. In: BUCKNOR, Michael A.; DONNELL, Alison. *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. London, New York: Routledge – Taylor and Francis Group, 2014.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*. History, Theory and Fiction. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2004.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/PostColonialism*. New York: Routledge, 2005.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: Writing as Re-Vision. In: *College English: Women, Writing and Teaching*, v. 34, n. 1, p. 18-30, National Council of Teachers of English, out. 1972. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/375215>. Acesso em: 02 ago. 2019.

TAYLOR, Emily. Rewriting the mother/ nation: No telephone to heaven, In another place, Not here and Cereus bloom at night. In: BUCKNOR, Michael A.; DONNELL, Alison. *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. London, New York: Routledge – Taylor and Francis Group, 2014.



A POÉTICA DE (RE)EXISTÊNCIA DE ANNA AKHMÁTOVA

Mônica de Menezes Santos¹

“Os versos são a melhor armadura, o melhor disfarce. Você não tem que se entregar” (AKHMÁTOVA, 2014, p. 14). Tais palavras, enunciadas certa feita pela poeta Anna Akhmátova, como réplica ao comentário de um conhecido que dizia que a personalidade de um prosador reflete-se em tudo o que ele escreve, além de guardarem uma concepção da literatura enquanto um empreendimento de saúde (DELEUZE, 1997), uma possibilidade de inventar-se outro, um cuidado de si (FOUCAULT, 2006) por intermédio da fabulação e da subjetivação, nos remetem à própria biografia de um dos mais importantes nomes da poesia russa, uma vez que, em 1906, aos dezessete anos de idade, quando publicou os seus primeiros versos na revista literária *Apollon*, recebeu do pai, que desaprovava suas aspirações literárias, o seguinte comentário: “Vê se, pelo menos, não envergonha o nome da família.” (GORIÊNKO apud COELHO, 2008, p. 19). Dali em diante, Anna Andrêievna Goriênko (esse era o seu nome de batismo) adotou o pseudônimo de Anna Akhmátova, e ela jamais se entregou. Tanto assim que sob nenhuma condição aceitou usar o sobrenome de qualquer um dos seus maridos e, apesar de toda perseguição, de todas as privações pelas quais passou durante

1 Profa. Dra. UFBA.

o governo de Stalin, em nenhum momento concordou em deixar a União Soviética (sua eterna Rússia), pois compreendia que precisava estar ao lado dos seus compatriotas e necessitava, sobretudo, contar acerca do que acontecia em seu país. “Não, não foi sob um céu estrangeiro, / nem ao abrigo de asas estrangeiras – / eu estava bem no meio do meu povo, / lá onde o meu povo infelizmente estava” – escrevera em *Réquiem*: um ciclo de poemas, seu mais famoso livro, que nasceu enquanto a poeta esperava na fila, em uma prisão de Leningrado, junto a outras tantas mulheres, na esperança de obter notícias ou de confiar a um guarda um pacote de alimentos para Liév Gumiliov, seu filho.

Akhmátova era o nome de sua bisavó materna, de origem tártara, descendente do último cã da Horda Dourada, tribo mongol que invadiu a Rússia na Idade Média. Sendo assim, a poeta optou desde o princípio por uma linhagem feminina e dessemelhante. Sobre a adoção do pseudônimo, Iósif Brodski, poeta que a conheceu Anna Akhmátova na velhice e que fez parte do seu “coro mágico”², escreveu:

o pseudônimo foi seu primeiro verso bem-sucedido [...]. Com seu Ah, memorável em sua inevitabilidade acústica... Os cinco a’s abertos tinham um efeito hipnótico, e levaram a carreira desse nome ao ponto mais alto do alfabeto da poesia russa (BRODSKY 1994, p. 34).

Talvez até possamos dizer que o gesto foi sua primeira negação ao pai ou – por que não dizer? – ao patriarcado. Negação em alguma medida ratificada pela declaração de sua amiga Valiéria Sreniévskaia, a qual, ao escrever sobre o relacionamento de Akhmátova com o primeiro marido, Nikolai Gumiliov, afirmou que o casamento dos dois parecia um duelo:

2 Assim era chamado por Anna Akhmátova o pequeno grupo composto por quatro poetas russos – Iósif Brodsky, Yevgeny Rein, Anatoly Naiman e Dmitri Bobyshev – o qual se reunia para auxiliá-la e escutá-la e que, após sua morte, em 1966, passou a ser designado como os “Órfãos de Akhmátova”.

do lado dela, pela afirmação de sua liberdade como mulher; do dele, pelo desejo de não se submeter a qualquer tipo de encantamento e de permanecer independente e poderoso, mas sem poder algum sobre essa mulher eternamente escorregadia e multifacetada, que se recusava a submeter-se a quem quer que fosse (SRENIÉVSKAIA *apud* COELHO, 2014, p. 16-17).

O certo é que, apesar de ser, enquanto poeta, rejeitada pelo pai, oprimida pelo segundo marido, Vladímir Shileiko – que, na percepção de Coelho, pretendia ser poeta e “decerto por inveja, opunha-se a que ela continuasse escrevendo” (2014, p. 27) – e perseguida pelo governo de Iósef Stalin (principalmente por produzir uma poesia que estava em desacordo com pressupostos do projeto político cultural do Partido Comunista), seus versos, segundo os críticos, assumem, desde o princípio, um tom inteiramente novo em termos da lírica russa, não se abstenho de fazer uma poesia que também se voltou para o que naquele momento acontecia em sua nação.

No pequeno poema abaixo, escrito por Akhmátova em 1911 para, dizem, o marido Gumiliov, flagra-se o que Alexander Tvardóvski chamou, quando comentou sua obra, de “romances poéticos em miniatura”:

Ele gostava de três coisas neste mundo:
o coro das vésperas, pavões brancos,
e mapas das américas bem gastos.
Não gostava de crianças chorando,
nem de chá com geleia de framboesa
e nem de mulheres histéricas.
... E eu era a mulher dele (AKHMÁTOVA, 2014, p. 58).

Os versos, simples, diretos, enxutos, de temática cotidiana, dão a impressão de que saíram de uma anotação num diário ou de uma carta e dizem mais pelo que silenciam. A voz feminina, ao enumerar as preferências do marido (“Ele gostava de três coisas neste mun-

do”) e as suas rejeições (Não gostava de crianças chorando”), expõe sua extrema solidão. Comentam alguns biógrafos da escritora que Gumiliov costumava abandoná-la sozinha por longos períodos enquanto fazia viagens ao continente africano, pelo qual era fascinado. Akhmátova ficava então na casa da sogra, local onde era considerada uma estrangeira, inclusive pela aparência física. Em uma de suas notas autobiográficas, a escritora escreveu que ao chegar a casa da mãe de Gumiliov em Sliepnîovo, por conta do seu recolhimento e de sua magreza, passou “[...] a ser chamada de a múmia londrina’, que trazia azar às pessoas” (AKHMÁTOVA *apud* COELHO, 2014, p. 38). Para este trabalho, não importa se o poema é autobiográfico; importa que, apesar de diminuto, encerra o destino de muitas mulheres: o confinamento ao lar, o labor solitário no trato com os filhos, a incompreensão por parte dos companheiros, os julgamentos (“e nem de mulheres históricas”). “Seu tema central é a alma feminina solitária, que abre caminho para a luz da compreensão e da simpatia” – anotou o poeta chileno Nicanor Parra, em sua apresentação da antologia bilíngue *Poesía Soviética Russa* (1962, p. 13). E seus poemas, apesar de muitas vezes emergirem inspirados por fatos ou sentimentos reais, são tão contidos quanto era discreta a autora em relação aos acontecimentos de sua vida.

Óssip Mandelstám, grande amigo da escritora, enunciou que sua poesia descende mais da tradição do romance psicológico, como de Liev Tolstói e Ivan Turgueniêv, do que da linhagem da poética russa. Tal aproximação, no entanto, vem em diferença, pois na história da literatura russa, pelas temáticas e pelos aspectos formais, Akhmátova inaugura “uma típica poesia de mulher” (COELHO, 1914, p.), no sentido de ser uma poesia que não segue o modelo hegemônico, masculino. Enquanto as duas poetisas russas mais famosas que a precederam – a romântica Karolina Pavlova (1807-1893) e a simbolista Zinaída Gippius (1869-1945) – “tentavam competir com os homens [...], praticando uma arte notável, mas, do ponto de vista formal e temático, de cunho erudito e “masculino”, Akhmátova produzia, sem abrir mão do rigor formal, uma poesia na qual flagramos aspectos da experiência feminina.

Talvez a maior negação de Anna Akhmátova ao patriarcado, sua forma de (re)existência e resistência principalmente aos desmandos de um estado totalitário tenha se dado quando ela, proibida pelo governo de Iósif Stalin de publicar seus versos e tendo seu apartamento submetido a revistas periódicas e a microfones escondidos, organizou o círculo das tricoteiras.

Para evitar a denúncia literária, a poeta convidava sete mulheres, de sua máxima confiança, a decorarem cada poema que escrevia. Chamava o grupo de círculo das tricoteiras, pois cada uma das visitantes chegava ao seu apartamento munida de agulhas, lã, aparelhagem, e faziam barulho para burlar os microfones da KGB enquanto memorizavam linha a linha o poema rabiscado em uma folha de papel que Akhmátova exibia e queimava no cinzeiro assim que as visitantes faziam um silencioso gesto confirmando o aprendizado.

Entre as mulheres estava a jovem Natalya Gorbanevskaya, que vivia no mesmo prédio que Akhmátova, e, além de possuir imensa facilidade para memorizar poemas, tinha pela poeta uma admiração incondicional. Graças a ela chegaria ao Ocidente o livro *Réquiem*, e não é gratuito o fato de o ciclo ser formado por uma série de pequenos poemas que poderiam ser facilmente memorizados e carregados em segredo, de cor: “guardados no coração”. Comenta-se que na cozinha de Gorbanevskaya em Moscou sempre havia mulheres que criavam sozinhas seus filhos, pois os maridos estavam mortos ou presos, e que continuavam a prática das tricoteiras contra o regime. Entre elas havia uma garota que ocuparia anos depois o seu lugar: Liudmila Ulítskaia.

Em seu livro *Mentiras de mulher* (2008), Ulítskaia presta uma bela homenagem a Gorbanevskaya e, em segunda via, a Anna Akhmátova e o seu ciclo das tricoteiras. O livro conta a história de uma jovem pouco culta que fica amiga de uma professora aposentada de nome Anna Veniamínovna, a qual, às vezes, recitava poemas formidáveis que a jovem acreditava serem de sua autoria e os quais copiava num caderno. Quando a velha professora morre, assistem ao

velório seus ex-alunos. A jovem sente que nenhum deles aprecia em sua real medida a defunta, de modo que abre o caderno e começa a recitar aqueles poemas copiados em sua letra infantil:

– Tenho aqui um caderno cheio de poemas escritos pela própria Anna Veniamínovna. Nunca os publicou. Quando lhe perguntei porquê, disse apenas: ‘Ora, são insignificantes’. Mas, na minha opinião, estas poesias são de grande valor” (ULÍSTSKAIA, 2008, p. 61).

– diz-lhes e descobre, para sua consternação, que todos aqueles poemas que pensava serem obra da sua amiga, são, na realidade, de vários poetas russos, dentre os quais Anna Akhmátova. A personagem da velha professora, que havia decorado diversos poemas de autores perseguidos pelo regime, é uma homenagem de Ulitskaya a Gorbanevskaya e ao círculo das tricoteiras. Ou seja, por intermédio de *Mentiras de mulher* chega-nos um biografema de Akhmátova, um detalhe da sua biografia.

Acerca do conceito de biografema, Roland Barthes escreveu:

[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”: a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 2012, p. 34).

Compor um biografema é, de algum modo, compor um retrato da vida de um personagem, apresentar um fragmento da sua história de vida, não necessariamente real, mas harmônico, no sentido de, de algum modo, aludir à sua biografia. Ao contrário da biografia tradicional, o biografema não pretende o todo da vida de alguém, pretende antes mostrar um detalhe da vida do biografado que afeta o biógrafo enquanto leitor. O detalhe seria, pois, o *punctum*. Segundo Roland

Barthes, *studium* e *punctum* são perspectivas de apreciação que dizem da capacidade de uma foto despertar ou não o interesse do espectador: o *studium* é vastidão, diz respeito à percepção ampla que o espectador tem da imagem; o *punctum* é um detalhe que a excede e desperta a atenção da recepção de forma aguda e pungente. Para Barthes, o gesto amoroso acendido no leitor no momento em que ele é atingido pelo detalhe de determinada fotografia se assemelha a certos traços biográficos que, na vida de um escritor, o encantariam e aos quais ele chama justamente de biografemas.

O biografema permite ajustar o *zoom* biográfico a um detalhe da vida do biografado, possibilita a percepção de particularidades, de rasgos que só podem ser vistos de perto, em dedicada atenção. Anna Akhmátova, ela mesma, construiu seus próprios biografemas, fez questão de ressaltar alguns elementos que desejava serem a ela associados. Desse modo, também (re)existia, fazia-se dona de sua imagem, de sua própria história, como quando da escolha do sobrenome, que, de acordo, com Hélène Cixous é “uma mistura do limiar e do desconhecido que faz a vida” (1974, p. 6). O famoso xale espanhol e o rosário ou o colar de pérolas com o quais a poeta se adornava; a preferência por ser fotografada, pintada, desenhada, esculpida de perfil, para ressaltar seu nariz aquilino; seu cabelo negro, emoldurando seu rosto pálido e seus pequenos olhos; sua beleza exógena, em relação ao padrão russo; sua altivez; a criança (Gumiliov) em seu colo – tais elementos de composição passaram a constituir uma iconografia própria da poeta e aparecem em muitas obras dedicadas a ela.

Por sua apresentação física, por sua ligação com a história da Rússia, pela sua trajetória de vida sofrida, pela grandiosidade de suas obras e pelo modo como a poeta produzia sua autoimagem, inclusive em seus escritos, Anna Akhmátova foi uma escritora extremamente homenageada. Referindo-se ao fato, Brodsky comentou:

[...] por meio século ela foi desenhada, pintada, esculpida, entalhada, fotografada por uma multidão de artistas, a começar

por Amadeo Modigliani. Quanto aos poemas dedicados a ela, ocupariam mais volumes do que suas próprias obras reunidas (BRODSKY, 1994, p. 34).

Alexander Blok, Ossip Mandelstan, e Marina Tsvetáieva, Hélène Sixous, entre outros, dedicaram poemas a Akhmátova. Tais homenagens normalmente referiam-se aos elementos, traços ou modos de conceber a escritora que faziam parte de um pensamento coletivo sobre ela. Em versos dedicado à poeta, Blok escreveu:

“A beleza terrível” – te dizem.
Atiras, com gesto indolente,
teu xale espanhol sobre os ombros.
A rosa vermelha está em teus cabelos

“A beleza é ingênua” – te dizem.
Com teu xale colorido, meio sem jeito,
cobres o teu filhinho.
Com o xale de estampa habilmente
Tu cobrirás a criança
A rosa vermelha está aos teus pés.

Depois, ouvindo distraída
as palavras que à tua volta ressoam,
pensa nelas, um pouco triste,
e aí dizes a ti mesma:

“Não sou terrível nem ingênua.
Não sou tão terrível que ingenuamente
possa matar; e nem tão ingênua
que não saiba como a vida é terrível (BLOK *apud* COELHO,
2014, p. 24).

Talvez a “beleza terrível”, que era associada à poeta, segundo André Nogueira e Mario Francisco Jr. (2016), e que foi retomada por Blok

no poema, refira-se aos traços exóticos de Akhmátova, ligados sobretudo à sua anteriormente mencionada ascendência tártara. Tais traços aproximavam-na ao mesmo tempo do divino e do demoníaco, uma vez que o povo russo tinha uma relação ambígua com o estrangeiro e, por isso, não poderia eleger como divina uma musa cujos traços fossem tão inquietantes, “a não ser que a esta divindade ‘negra’ atribuísse algo também de demoníaco, de bruxo ou de carrasco” (Idem, p. 151). Se, na primeira estrofe, a “beleza é terrível” e o xale e a rosa são ícones da sensualidade daquela mulher, na segunda estrofe, a “beleza é ingênua”, o xale serve para embrulhar a criança e a rosa vermelha é lançada ao chão. Em suma, mulher sensual e mãe sofredora: dois símbolos associados a Anna Akhmátova sobre os quais muitos escreveram, inclusive a própria poeta: “Apertei a mão sob o xale escuro... / ‘Por que está tão pálida?’ / _ Porque hoje lhe dei a beber a amargura / até que ele foi embora daqui embriagado” (AKHMÁTOVA, 2014, p. 55).

Muitos poemas de Akhmátova surgiram a partir de fatos reais, conforme exposto. Não raras vezes, por exemplo, a poeta assumiu a voz de uma personagem histórica e buscou exprimir em seus versos condições particulares e coletivas, como no poema “A mulher de Ló”, um dos mais belos por ela escrito:

A MULHER DE LOT

*A mulher de Lot, que o seguia, olhou para trás
e transformou-se numa estátua de sal.*

Gênesis

E o homem justo seguiu o enviado de Deus,
alto e brilhante, pelas negras montanhas.
Mas a angústia falava bem alto à sua mulher:
“Ainda não é tarde demais; ainda dá tempo de olhar

as rubras torres da tua Sodoma natal,
a praça onde cantavas, o pátio onde fiavas,
as janelas vazias da casa elevada
onde destes filhos ao homem amado”.

Ela olhou e – paralisada pela dor mortal –,
seus olhos nada mais puderam ver.
E converteu-se o corpo em transparente sal
e os ágeis pés no chão se enraizaram

Quem há de chorar por essa mulher?
Não é insignificante demais para que a lamentem?
E, no entanto, meu coração nunca esquecerá
quem deu a própria vida por um único olhar (AKHMÁTOVA,
2014, pp. 81-82).

A mulher que sequer foi nomeada no texto bíblico e que ficou perpetuada como aquela que não resistiu à tentação e, por isso, tornou-se uma estátua de sal, ganha voz, força, subjetividade. A fraqueza torna-se beleza, coragem de olhar para trás e avistar, uma última vez, sua cidade, sua casa, sua história. “Quem há de chorar por essa mulher / Não é insignificante demais para que a lamentem?” – pergunta o sujeito lírico, pois, como tantas outras mulheres, sua história foi sublevada pela história do marido, o feminino pelo masculino.

A poesia de Ana Akhmátova é reconhecida pela concisão, simplicidade e pela relação que a mesma estabelece com a condição feminina, com cotidiano, com a própria biografia, e com a história do seu país, sem, contudo, deixar de lado o apuro formal. E foi justamente a predileção de Anna Akhmátova pelo depoimento pessoal – que a doutrina oficial do Partido Comunista condenava como burguesa e “formalista” – que faria com que sua obra começasse a ser perseguida, culminando para que, em 1925, numa sugestão do PC liderado por Stalin, que não foi publicamente divulgada, de que sua obra deveria ser banida. A despeito do referido “individualismo”, Lauro Machado Coelho escreve que a poesia de Anna Akhmátova “sempre parte de sua experiência pessoal, ampliando o campo de compreensão do que lhe está acontecendo, de modo a situá-lo numa moldura mais larga e universal, aplicável àquilo que está se

passando com seus semelhantes” (COELHO, 2008, p. 51), no caso de “A mulher de Lot”, com muitas outras mulheres, ainda hoje inclusive. E, em cada uma de nós que lemos sua poesia, Anna Akhmátova (re)existe .

REFERÊNCIAS

AKHMÁTOVA, Anna. *Antologia Poética*. Organização, tradução do russo, apresentação e notas de Lauro Machado Coelho. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BRODSKY, J. *Menos que um*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 1974.

COELHO, Lauro Machado. *Anna, a voz da Rússia: vida e obra de Anna Akhmátova*. São Paulo: Algor Editora, 2008.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: o cuidado de si. Vol. 3. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANCISCO Jr, Mario Ramos; NOGUEIRA, André. Anna Akhmátova e as dedicatórias poéticas de Marina Tsvetaieva. *TradTerm*, São Paulo, v. 28, Dezembro/2016, p. 139-164.

PARRA, Nicanor. *Poesía Soviética Russa*. Moscou: Ed. Progreso, 1962.

ULÍTSKAIA, Liudimila. *Mentiras de mulher*. Tradução do russo por Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.



SOBRE O CONTROLE (E A INDEPENDÊNCIA) DO CORPO FEMININO NA OBRA DRAMATÚRGICA DE ROSVITA DE GANDERSHEIM

Luciana da Costa Dias¹

Rosvita de Gandersheim (também Hrotsvit von Gandersheim ou Hrotsvitha Gandeshemensis, na forma latina) pode ser considerada, em diferentes aspectos, a “primeira” de muitas coisas. Esta monja Beneditina do século X não é apenas uma das primeiras mulheres cultas que a idade média tem registro, mas a primeira mulher a retomar a composição teatral na idade média, dentro do horizonte medieval. Na verdade, ela seria a primeira pessoa a escrever dramas religiosos de todo, independente do gênero, que se tem notícia. Também é a primeira mulher a escrever poemas épicos, a primeira escritora alemã em latim, a primeira poeta saxã. Em seu latim refinado e divertido, misturará questões que lhe são contemporâneas e fontes clássicas, explorando uma variedade diferente de gêneros. Sua voz forte e sua defesa da educação e da independência feminina a tornará praticamente sem paralelo no mundo medieval ainda por alguns séculos.

Permanecendo desconhecida por quase cinco séculos, seus textos seriam redescobertos por Conrad Celtis em 1493, num exem-

1 Doutora em Filosofia e Professora Associada do Departamento de Artes e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: lucianacostas@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5627-5431>.

plar único, perdido no antigo mosteiro beneditino de St. Emmeram em Regensburg. Sua “obra completa”, tal como supostamente organizada pela própria, foi então publicada por ele, em Nuremberg, em 1501, acompanhada de xilogravuras criadas por Albrecht Dürer especialmente para esta primeira edição. Embora Rosvita de Gandersheim se coloque a tarefa (não pouco ousada) de competir com o poeta romano Terêncio, ela dota suas personagens femininas de força, virtudes e capacidade de escolha nunca dantes vista na tradição clássica. Seus esforços neste sentido nos legaram seis peças de teatro, oito lendas e dois poemas épicos, que exploram a voz e a subjetividade feminina.

A partir desta peça, questões relativas ao feminino e ao teatro no período medieval podem ser problematizadas, em sua ambiguidade: se por um lado estas questões podem ser enfatizadas em seu caráter herético e pecaminoso, por outro, se constroem de forma precursora na obra de Rosvita como importante possibilidade da apropriação pedagógica, no interior dos mosteiros, para a identidade, a afirmação e a educação femininas – ponto que desejo destacar nesta comunicação.

Temos uma intensa zona de fricção aqui, uma vez que o teatro do período medieval se constrói, como coloca Margot Berthold (2004) na antinomia Profano x Sagrado – uma vez que a própria igreja que proibira os mimos e relegara o cômico a uma posição marginal no século V será aquela que, progressivamente, após o século X, virá a reconhecer o valor pedagógico do teatro: primeiro através do estudo dos clássicos no interior dos mosteiros, depois através da criação de dramas litúrgicos e mistérios (como o Ciclo Pascoal e a própria Paixão de Cristo – uma dramatização cristã até hoje extremamente popular).

A voz forte de Gandersheim soube perceber que o teatro em si não era mau, soube reconhecer o talento genial de Terêncio; simplesmente propõe correções quanto ao rumo do tea-

tro latino “non recusavi illum imitari dictando”. (...) E Rosvita chega – para realçar o contraste – a apresentar, em suas poesias e peças, cenas que poderiam parecer escabrosas, sobretudo tendo-se em conta que são compostas por uma monja e para serem encenadas em um mosteiro. Um exemplo: na peça *Dulcitus*, Dulcício, governador romano, vai ocultamente à cela onde estão encarceradas as jovens Ágape, Irene e Quiônia. (LAUAND, 1986, p. 32-33)

Contudo, cego de desejo – e graças à intervenção divina – num quiproquó aos moldes de Terêncio, Dulcício termina no depósito da cozinha, a porta ao lado da cela das jovens, agarrando-se lascivamente a algumas panelas e a um esfregão... É interessante destacar também que uma característica que irá marcar o teatro medieval é o modo como elementos sagrados e profanos se misturam, em sua ambivalência de temas e formas abertas (CARLSON, 1997) – e não na “clássica” oposição Trágico X Cômico, como forma fechada de uma teoria dos gêneros de base aristotélica.

Isso se torna ainda mais curioso, se pensarmos que há uma lacuna na historiografia do teatro na Idade Média. É muito comum a investigação das origens gregas do teatro, sobretudo ao nível da alta cultura e do trágico. O teatro medieval, no que tem de contraditório, colorido, cômico e marginal tende a ser deixado de lado. A idade média, para além de clichês que não são passíveis de resumir um período de mais de mil anos nos é, de certo modo, desconhecida. Jean Luis Lauand (1986), responsável pela tradução em língua portuguesa da peça *Sabedoria*, objeto deste trabalho, nos lembra

O teatro medieval – como também a idade média em geral – continua pouco conhecido. Conhece-se sim o teatro grego, o latino e o moderno; o medieval não.

E ele continua

No entanto, quem superar a ignorância do preconceito e com um pouco de abertura, fizer o esforço de compreensão para vencer a barreira de mil anos que nos separam, se deparará com um mundo diferente e inesperado... Se lermos (ou assistirmos) a esta peça com a mentalidade de superar nossos padrões e captar o 'outro', seremos conduzidos pela mão de uma monja a uma sala de aula do século X para aprendermos ao vivo conceitos fundamentais da aritmética da época; depararemos com um tempo em que ainda reina o popular, com seus vivos contrastes; e com mulheres ['surpreendentemente' – entre aspas –] cultas e esclarecidas; [dotadas de] um delicioso senso de humor e simplicidade... Se formos capazes de nos abrir ao 'outro'. O 'outro', no caso, é o século X e a monja Rosvita da Abadia de Gandersheim. (LAUAND, 1986, p. 29-30)

Pensar esta questão do 'outro' é um ponto muito importante aqui. A escolha crítica por este tema se justifica, de certa forma, por sua importância histórica, uma vez que Rosvita de Gandersheim é considerada uma das primeiras "mulheres de letras" que o ocidente irá conhecer, responsável "pelo retorno da dramaturgia no ocidente em pleno século X" – a escrever poesia, textos religiosos e comédias – e que se auto intitulava "a voz forte de Gandersheim" e que muitas vezes aborda questões ligadas ao feminino e a educação das mulheres em suas obras. Mas não é sua importância histórica "apenas", neste sentido, que nos motivou a este trabalho. A relevância do tema se justifica, sobretudo, por ser Rosvita uma autora muito consciente das questões e das dificuldades de ser mulher na cristandade.

A principal motivação da pesquisa que este texto resume, passa, na realidade, uma necessidade mais profunda: a necessidade de "desconstrução do discurso historiográfico oficial que tende a menosprezar a participação da mulher nos fatos históricos e [a ênfase] na reconstrução de um novo discurso que resgate e valorize essa participação" (SANTOS, 2013, p.120), e a ressignifique.

É a desconstrução em sentido derridiano, pois como Derrida coloca (em obras como *A escritura e diferença* e *Gramatologia*), a modernidade instituirá determinados pares de opostos como chave de leitura do ocidente, chaves estas calcadas em um tipo de pensamento dicotômico, binário e hierarquizado, usado para justificar a supremacia de um sobre o outro. É nessa base de valoração metafísica que temos a suposta justificativa para a supremacia do branco sobre o negro, do ocidente sobre o oriente, do homem sobre a mulher, por exemplo. As justificativas para a colonização do mundo e do corpo da mulher pelo patriarcado são metafísicas, isto é: religiosas, filosóficas e culturais, e como ressaltamos, repercutem também na construção de uma historiografia viciada e datada.

Este é um processo que Ria Lameire já vem realizando há alguns anos, e que mantém em aberto a urgência da criação de uma nova historiografia, como ela coloca “baseada numa arqueologia desse conhecimento histórico [feminino] relegado a segundo plano”, baseada em sua revisão – como a realizada através da revisão do conceito de matrimônio (2018), por exemplo.

Como ela explicita,

o novo paradigma medievalista constrói-se em torno de novos pressupostos que são produtos dos grandes debates pós-modernistas internacionais que abalam, desconstroem e invalidam radicalmente o discurso e o ideário que se instalaram, finais do século XIX, nas universidades (...). De todos esses debates pós-modernos, o que mais profundamente afetou e desconstruiu o discurso medievista convencional foi o debate sobre orality and literacy, oralidade e escrita, debate que já começou nos anos sessenta. (LEMAIRE, 2015, pp.5-6),

Outro ponto a ser ressaltado é que, justamente, do século V ao século IX não há praticamente registros de atividades teatrais no Ocidente, a não ser esparsas apresentações de trupes itinerantes marginais, possivelmente herdeiras dos mimos que tanto prestígio

tiveram na Roma Imperial, antes de sua perseguição pelo Cristianismo. Pouco ou nada sobreviveria das formas teatrais que tanto sucesso fizeram em Roma. O que se tem, neste vasto período denominado de idade média, sobretudo em regiões rurais, é uma teatralidade, em sentido vasto, oriunda sobretudo de rituais, cerimônias comunitárias, atos litúrgicos, quando não, em origem oposta, elementos que emergem em festejos e danças populares, que apontam para um conhecimento oral, por isso carente de registros mais precisos. Do ponto de vista dos estudos literários, seja inadequado enunciar-se uma estética medieval como algo unívoco, sem apelar, já de início, para sua multiplicidade e variedade. Enfatizamos assim que, no sentido de um teatro formal, fortemente determinado pelo texto (escrita dramatúrgica) como a antiguidade clássica conheceu, não há dramaturgia conhecida que tenha sido escrita neste período que antecede Rosvita. (BERTHOLD, 2004).

Cabe enfatizar este ponto para destacar o caráter precursor da obra de Rosvita de Gandersheim – realizada em um momento em que o restante do clero ainda perseguia e condenava o teatro, restrito a estes elementos marginais não mapeados. Temos assim que coube a uma mulher de letras e estudo – por si só uma figura transgressora – o lugar também transgressor ‘do retorno da dramaturgia’ (da escrita dramatúrgica) no ocidente, como brevemente apontara o medievalista francês Étienne Gilson, em sua obra *A filosofia na idade média*. Este apenas aponte, de forma lacônica, que **“é curioso que o teatro cristão tenha começado num mosteiro de beneditinas e sob os auspícios de Terêncio”**. (GILSON, 2001, p. 276)

Para além da curiosidade, mas ainda de forma irônica, Rosvita de Gandersheim pode ser considerada como a vanguarda de um processo bem-sucedido: após condenar e banir os artistas teatrais na Alta Idade Média, será a partir da própria igreja que o teatro ressurgirá – agora travestido de ferramenta pedagógica – e a partir dela que se tornará novamente popular, progressivamente tomando conta da liturgia, das feiras, dos burgos e povoados medievais nas cada vez mais grandiosas encenações dos mistérios.

Neste sentido, Janet Davis (2000) nos lembra que o lugar ocupado por Rosvita em sua época é tão precursor que, mesmo nove séculos após sua existência, em 1867, o alemão Joseph Aschbach, publicou um artigo em que argumentava que Rosvita não poderia ter existido e que seria uma invenção de seu editor renascentista, Conradus Celtis. Vemos com isso que é preciso cuidado: uma historiografia novecentista, sedimentada em seus preconceitos, tendia a ignorar e negar a importância de uma mulher para a história do teatro.

A necessidade de revisão da “história das mulheres”, bem como da própria história da idade média, de forma que esta revisão seja capaz de tomar de forma crítica interpretações históricas sedimentadas, nomeando aqueles que foram “expulsos” de parte da história convencional (DOMANSKA 2004; RODRIGUES, 2019) – mulheres, animais, etnias, etc.), questionando os “consagrados” protocolos da História é questão urgente. A história não deve ser vista como uma narrativa única e protocolada, mas como um horizonte hermenêutico sempre aberto (e reaberto) à interpretação.

Não podemos perder de vista que, como Walter Benjamin coloca, o conceito de verdade inerente à História não é unívoco, e precisa necessariamente ser questionado, porque a historiografia não seria capaz de revelar a realidade nem em sua totalidade, nem tampouco enquanto verdade única. Como ele coloca em *Sobre o conceito de história*: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Em outras palavras, nos apropriamos aqui da escrita e da voz de Rosvita pela necessidade de tomar o “fato” histórico não como fato mas como intertexto para (re)escrever a história, enfatizando a necessidade de fricção do passado histórico por meio da literatura, como forma de desconstruir e assim construir linhas de fuga à historiografia tradicional que relega as mulheres a segundo plano e, com isso,

desarticular categorias conceituais de história, ficção, verdade, discurso e identidade. Ao mesmo tempo em que os textos

desconstroem essas categorias, eles favorecem a elaboração de novas estratégias de subjetividades que reconstróem novos signos de identidade para as personagens históricas relegadas [ao esquecimento] pela história oficial. (SANTOS, 2013, p.120)

Le Goff em '*A civilização do ocidente medieval*' (2016, p. 285), acerca da condição feminina na idade média, coloca

Que a mulher fosse de condição inferior, não há dúvida. Nesta sociedade militar e viril, com a subsistência sempre ameaçada, na qual, por conseguinte, a fecundidade era antes mais uma maldição (com a interpretação sexual e procriadora do pecado original) do que uma bênção, a mulher não tem prestígio. (...) No pecado original, ela é a grande responsável. E, nas formas de tentação diabólica, ela é a encarnação do mal. (...) Algo que o Cristianismo acreditou e difundiu. Quando, no Cristianismo, há promoção da mulher – somos levados a reconhecer no culto da Virgem, triunfante nos séculos XII e XIII, uma mudança de rumo da espiritualidade cristã, que passa a sublinhar a redenção da mulher pecadora por Maria, a Nova Eva – tal reabilitação não está na origem mas na conclusão de uma melhoria da situação da mulher na sociedade. O papel das mulheres nos movimentos heréticos (notadamente no Catarismo) ou quase heréticos (as beguinas, por exemplo) é o sinal de sua insatisfação em face do lugar que lhe era reservado.

É importante frisar que esta "*melhoria da situação da mulher no horizonte medieval*" a que Le Goff se refere como tendo lugar a partir dos séculos XII e XIII, com o culto mariano, representa antes a conclusão de um processo – que como procuramos apontar aqui, começou pelo menos dois séculos antes, na época em que Rosvita de Gandersheim viveu (século X). Ela seria, portanto, anterior a esta melhoria e, ousamos afirmar, sua precursora.

A “*voz forte de Gandersheim*”, se utilizará do teatro para abordar questões ligadas ao feminino e a educação das mulheres. Em suas obras, Rosvita se mostrará muito consciente das questões e das dificuldades de ser mulher na cristandade medieval. A obra de Rosvita, dentro de um horizonte profundamente refratário a tudo que é feminino, representa sem dúvida um marco. Como Colleen Richmond (2003) problematiza, ainda que possa parecer, a primeira vista, que a defesa de Rosvita da “virtude” feminina reforça valores patriarcais e o controle do corpo da mulher, por outro lado, não se pode nunca perder de vista a força e capacidade de resistência com que ela dota suas personagens: A defesa da castidade por Rosvita, mais do que reforçar as interdições ao corpo feminino, paradoxalmente, nos parece antes celebrar sua autonomia, sua independência e afirmar, talvez, sua única possibilidade de liberdade. É curioso pensar a castidade, neste contexto específico como transgressora – da ordem vigente, do patriarcado, de tudo aquilo que relegava o corpo feminino ao pecado e a servidão. Um corpo que se recusa a servir aos homens.

Quando a cristianização da Europa se tornou praticamente completa, abriu-se o horizonte de que mulheres poderiam alcançar poder e independência de uma forma: fundando mosteiros, igrejas e conventos. As filhas de famílias nobres, muitas vezes escolhiam este modo de vida, apenas para escapar a um casamento indesejado e assim poderem manter a sua riqueza e os seus próprios servos. Cônegas, como Rosvita, importante dizer, viviam na comunidade da abadia e faziam votos de castidade e obediência, mas não voto de pobreza.

Concluindo, temos assim que, em outras, palavras, a defesa da castidade por Rosvita, mais do que reforçar as interdições ao corpo feminino, paradoxalmente, nos parece antes celebrar sua autonomia, sua independência e afirmar sua possibilidade de liberdade. Neste sentido, a própria força exemplar da figura de Rosvita, cuja voz firme e obra bem estruturada demonstram sua habilidade retórica e amplitude intelectual, emerge de forma marcante: Rosvita

será, até onde nosso conhecimento nos permite avançar, precursora. E como ela escreveu no prefácio de sua obra *“A vitória se prova especialmente gloriosa quando a “fragilidade” feminina vence, lançando a força masculina à confusão”*.

A vida monástica se tornaria uma maneira de manter boa condição social e autonomia sem precisar se casar – ou seja: não precisar se submeter a um homem e ter na maternidade o único caminho possível para sua existência, tendo ainda permissão de seguir com sua educação e manter seu próprio patrimônio. Desconstruir a idade média passa por enxergar nas monjas não a mulher reprimida ou ‘mal-amada’, mas a mulher que possivelmente buscava uma alternativa a se submeter a um homem e ter filhos como único ideal de vida. Como coloca Ward e Chiavaroli (2000), se o século X pode, de acordo com o (des)conhecimento da maioria dos historiadores, se gabar de apenas uma mulher ‘notável’ – a própria Rosvita de Gandersheim – os séculos XI e XII, ao contrário, verão uma surpreendente ascensão na visibilidade de mulheres que demandaram uma cultura educacional e literária na qual pudessem se inserir e participar. E a ampliação da vida nos mosteiros femininos seria fundamental para este processo.

E neste contexto, outra coisa ainda se mostra certa: o teatro de Rosvita, em sua ambiguidade e estatura, se constrói – sem dúvida alguma – de forma precursora como importante possibilidade de apropriação – e até transgressão – pedagógica da cultura clássica, no interior dos mosteiros, para a afirmação e a educação das mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas, vol.I). Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. de Maria Paula V. Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORNHEIM, Gerd. A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DAVIS, Janet B. Hrotsvit, Strong Voice of Gandersheim. *Advances in the History of Rhetoric*, vol.3, n.1, 2000, pp. 45-56.

DOMANSKA, Ewa. El 'viaraje performativo' en la humanística atual. *Criterios: Revista Internacional de Teoría de la literatura, las Artes y la Cultura*, v. 37, p. 125-142, 2011.

GANDERSHEIM, Hrotsvit. *The Plays of Hrotsvit of Gandersheim*. Trad. Katharina M. Wilson. New York: Garland, 1989.

GILSON, Étienne. *A filosofia na idade média*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fone, 2001.

LAUAND, Jean Luis. *Educação, Teatro e Matemática Medievais*. Perspectiva, 1986

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Trad. de Monica Stahel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Trad. Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. *Educação em Revista*. Curitiba, v.34, n.70, p.17-33, ago. 2018.

LEMAIRE, Ria. Rerler a Idade Média: repensar os estudos medievais". *Revista Graphos*, vol. 17, n° 2, 2015

LEWIS, J.J. Women of the Tenth Century: Medieval Women Who Changed History. In: *ThoughtCo*. Disponível em <<https://www.thoughtco.com/women-of-the-tenth-century-4120690>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2019.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. A Sancta Sapientia Medieval – enigma e mistério no teatro cristão de Rosvita de Gandersheim. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011.

NEWMAN, Florence. Violence and Virginitly in Hrotsvit's Dramas. In: BROWN, P.R. et. al. *Hrotsvit of Gandersheim: Contexts, Identities, Affinities, and Performances*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

RANFT, Patricia. *Women in Western Intellectual Culture, 600–1500*. New York: Palgrave Macmillan; 2002.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Trad. de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RICHMOND, Colleen D. Hrotsvit's Sapientia: Rhetorical power and women of wisdom. *Renascence*, vol. 55, 2, Winter 2003, pp. 133-144.

RODRIGUES, Thamara de Oliveira. Teoria da história e história da historiografia: aberturas para 'histórias não-convencionais'. *História da Historiografia*, v. 12, n. 29, jan-abr, ano 2019, p. 96-123.

ROIZ, Diogo da Silva. A história do corpo feminino e masculino no ocidente medieval. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 33, p. 405-414, Dec. 2009.

SANTOS, Ana Cristina. A escrita feminina revisitando a história. *Revista FSA*, Teresina, v. 10, n. 3, art. 8, pp. 115-136, Jul./Set. 2013.

WARD, John O.; CHIAVAROLI, Neville. The young Heloise and Latin Rhetoric: some preliminary comments on the 'lost' love letters and their significance. WHEELER, Bonnie (org). *Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman*. New York: Palgrave Macmillan; 2000.



GWERFUL MECHAIN: UMA VOZ FEMININA ENTRE OS BARDOS

Karine Rocha ¹

Pelos idos de 1460, nasce no País de Gales a única mulher escritora galesa cuja obra consegue sobreviver aos percalços dos séculos controlados por uma tradição patriarcal. Poucos rastros da vida de Gwerful Mechain ficaram para os pesquisadores do século XXI. Sabe-se, por exemplo, que Mechain não era um sobrenome, mas o local de seu nascimento. De origem nobre, Gwerful era filha de Hywel Fychan ap Hywel of Mechain e de Gwenhwyfar. Tinha três irmãos e uma irmã, foi casada e mãe de uma menina. Do ponto de vista educacional, Gwerful foi instruída por um dos maiores mestres bardos de sua época, Dafydd Llwyd, também identificado como o amante que lhe acompanhou por quase toda vida. A escritora morre em 1502, em um dia que até agora permanece desconhecido para nós.

O que temos de sua obra contabiliza 38 poemas espalhados em alguns manuscritos. Sabe-se que a escritora era bastante apreciada em seu tempo e que esta admiração perdurou durante dois séculos depois da sua morte. O declínio da crítica se dá por conta de questões de ordem patriarcal. Por escrever poemas que abarcavam questões eróticas, Gwerful Mechain é rotulada de leitura imprópria

¹Profª. Dra. da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

para a época dita moderna. O peso do pudor e da religião levaram a autora a ser comparada com uma prostituta. Tal fato se torna evidente com a publicação do livro de Leslie Harries, em 1953, fruto de sua dissertação de mestrado pela University of Wales, defendida em 1933. Embora a obra de Gwerful Mechain estivesse presente nesta pesquisa, que catalogava escritores medievais, sua presença na edição em livro foi excluída. De acordo com Leslie Harries:

The most importante thing to remember in evaluating the poetry of Gwerful Mechain, especially her pornographic songs, is that she should not be judged in the light of the moral principles of this century. The tendencies and principles of her own age are those which determine the standard of her work. In the light of the twentieth century, Gwerful Mechain is nothing more than a whore, but in her own century singing dirty songs was more or less a common thing to do, especially on the continent". (Apud GRAMICH, s/d, p. 3)

Leslie Harries, embora reconheça que a autora não deve ser julgada à luz do século XX, prefere excluí-la para não criar problemas. No entanto, percebemos em sua fala diversas passagens carregadas deste preconceito, ao referir-se a sua poesia como pornográfica e escolher adjetivos como sujo para os seus versos, por exemplo. O reflexo deste preconceito perdura ainda hoje na ausência de seu nome no *Oxford Dictionary of National Biography*. Sobre tal questão vale a pena recordar Patrice Uhl

Não é medieval a ideia de que as mulheres não empregariam uma linguagem obscena ou escatológica em poesia. É o produto de uma representação da mulher tipicamente burguesa; uma imagem clichê da "fragilidade" e "delicadeza" femininas, convergindo com o pudor e o recato que "por natureza" são característicos das damas. Uma imagem anacrônica conforme as normas da sociedade, morais e religiosas da burguesia bem pensante do século XIX! Quanto à obscenidade, inclu-

sive aquela enunciada pelas mulheres, tudo indica que nas cortes medievais, occitanas ou não, era tão cultivada quanto no meio popular. (Apud DEPLAGNE, s/d, p. 294)

No que diz respeito à obra de Gwerful Mechain, pesquisadores como Katie Gramich, Dafydd Johnston e Nerys Ann Howells tem trabalhado na revisão deste erro, cometido pela crítica de um passado não distante. Estudos recentes apontam que as mulheres tinham voz ativa dentro do espaço literário galês, embora muito pouco do que escreverem tenha sobrevivido. Muitas destas autoras se eternizaram apenas por seu nome mencionado em algum manuscrito da época. Sabe-se que as vozes mais antigas remontam ao século IX, período no qual participaram da tessitura das sagas. O que perdurou desta escrita nos revela que ser escritora na época de Gwerful Mechain era ainda sinônimo de ser livre.

No espaço de tempo que compreendeu a Idade Média galesa, não havia a preocupação de escrever o que se espera de uma mulher. Aparentemente depois da Idade Média esta sociedade, paulatinamente, se deixa levar pelas rédeas do patriarcado e suas mulheres, quando se atrevem a escrever, padecem do mesmo mal de tantas outras, o dilema de ser poetisa.

No já conhecido *Madwoman in the Attic*, Susan Gubar e Susan Gilbert nos alertam para os impactos da sociedade patriarcal, especificamente vitoriana, na vida das mulheres. Catalogadas como aceitáveis / anjo ou monstros perigosos à moral, a escrita produzida pelo sexo feminino passava por uma espécie de limpeza. Contemporâneas de uma ideologia que pregava a santidade da mulher, não restava outra alternativa que se submeter a uma literatura conhecida como cor-de-rosa. Espera-se nestes versos e narrativas a voz de uma mulher eternamente inocente, sexualmente anestesiada e passiva às ordens masculinas.

Sua escrita deveria revelar as características do que se convencionou associar à feminilidade. Escrita delicada, modesta, domes-

ticada, a serviço de temas amorosos. Doentes à espera do homem que lhes salvaria ou angustiadas pela espera de viver um amor desprovido de desejo sexual, isto era a expectativa diante de uma mulher que se atrevia a escrever. Como veremos em poemas como *To the vagina*, deste mal não padeceu os versos da autora que aqui nos propomos a analisar.

Os versos de Gwerful Mechain são provocativos, debochados, algumas vezes raivosos e ainda assim, parte da tradição. Mulheres como ela poderiam escrever sobre temas religiosos e eróticos, algumas vezes com uma liberdade maior que a conferida aos homens. Aqui nos referimos aos padrões estéticos que faziam a literatura barda. As escritoras podiam infiltrar características da cultura oral em sua poesia, enquanto os homens deveriam permanecer fiéis à métrica e outras tantas regras da época.

Katie Gramich em *Orality and Morality: Early welsh women's poetry* nos diz que ao contrário dos homens estas escritoras não faziam da literatura um meio de vida, lhes conferindo, assim, abertura para a arte poética. Tal fato só vem à luz recentemente, já que durante décadas os traços de oralidade presentes na obra de Gwerful Mechain eram considerados erros de alguém incapaz de dominar totalmente as normas bardas. Citamos novamente Katie Gramich:

Her poetry belongs centrally to the welsh bardic tradition: it's clearly not part of a feminine sub-culture or a separate female tradition, She engages in poetic dialogues with her male contemporaries using similar forms, metre, trope and vocabular. I say 'similar', not identical, because in my view Gwerful's work frequently contains more echoes of the oral tradition than do those of her male peers. (GRAMICH, s/d, p.4)

Tal fato pode ser atestado especialmente em seus poemas religiosos, nos quais a escritora prefere adotar a arte barda escrita sem nenhuma interferência da oralidade. Carol Meale (1996, p. 190) sugere que tal habilidade da escritora advém do privilégio de ter sido

amante de um dos maiores poetas do seu tempo, o já citado Dafydd Llwyd. Ser esposa, filha ou amante de um escritor faria com que as mulheres circulassem entre os círculos literários. Ao adentrar estes espaços, elas conseguiam aprender e dominar a arte poética barda, além de poderem escrever seus próprios poemas, que seriam lidos, ouvidos e copiados.

O mais interessante de sua obra não está meramente no fato de ser uma mulher que conhece a tradição, mas sim que a dominava para atacá-la. Gwerful Mechain utilizou o seu conhecimento para infiltrar o ponto de vista feminino em temas que vão desde uma crítica ao amor cortês até escárnio à monogamia. Sobre o primeiro escolhemos o poema, que para o inglês foi traduzido como *To the vagina*²:

Every foolish drunken poet,
 boorish vanity without ceasing,
 (never may I warrant it,
 I of great noble stock,)
 has always declaimed fruitless praise
 in song of the girls of the lands
 all day long, certain gift,
 most incompletely, by God the Father:
 praising the hair, gown of fine love,
 and every such living girl,
 and lower down praising merrily
 the brows above the eyes;
 praising also, lovely shape,
 the smoothness of the soft breasts,
 and the beauty's arms, bright drape,
 she deserved honour, and the girl's hands.
 Then with his finest wizardry
 before night he did sing,
 he pays homage to God's greatness,

² O poema trata-se de um cywydd, uma das formas mais importantes da poesia barda. Originada no século XV. Optamos por uma tradução livre, muito próxima do literal em inglês, por não termos como traduzir diretamente do idioma original.

fruitless eulogy with his tongue:
 leaving the middle without praise
 and the place where children are conceived,
 and the warm quim, clear excellence,
 tender and fat, bright fervent broken circle,
 where I loved, in perfect health,
 the quim below the smock.
 You are a body of boundless strength,
 a faultless court of fat's plumage.
 I declare, the quim is fair,
 circle of broad-edged lips,
 it is a valley longer than a spoon or a hand,
 a ditch to hold a penis two hands long;
 cunt there by the swelling arse,
 song's table with its double in red.
 And the bright saints, men of the church,
 when they get the chance, perfect gift,
 don't fail, highest blessing,
 by Beuno, to give it a good feel.
 For this reason, thorough rebuke,
 all you proud poets,
 let songs to the quim circulate
 without fail to gain reward.
 Sultan of an ode, it is silk,
 little seam, curtain on a fine bright cunt,
 flaps in a place of greeting,
 the sour grove, it is full of love,
 very proud forest, faultless gift,
 tender frieze, fur of a fine pair of testicles,
 a girl's thick grove, circle of precious greeting,
 lovely bush, God save it.

Nossa tradução livre para o português:

Todo poeta idiota bêbado
 de uma vaidade grosseira que não cessa
 (Nunca, devo alertar, Sem cansar)

sempre declama em um louvor inútil
canções para as nossas jovens
o dia inteiro, uma dádiva
a maioria incompleta, para Deus Pai
Louvam o cabelo, revestido de delicado amor,
de cada jovem viva
E indo mais para baixo louvam alegremente
a sobancelha/ Louvam também, o corpo adorável,
a suavidade dos seios macios
a beleza dos braços, os adornos brilhantes
e as mãos da jovem, porque ela merece ser honrada
Então com o seu gênio mais refinado
antes da noite cantou.
Ele honrou a grandeza divina, elogio inútil com sua língua,
deixando o meio sem elogio.
O local onde as crianças são concebidas, a buceta quente,
clara excelência,
doce e gorda, iluminado e ardente círculo violado
onde eu amei, em perfeita saúde.
a buceta embaixo do avental
Você é um corpo de poder ilimitado
um campo de plumagem perfeita;
Eu declaro, a buceta é bela
Círculo de lábios largos.
É um vale mais extenso que uma colher ou uma mão
Uma vala para enterrar um pênis de dois palmos.
Buceta ali pertinho do rabo
Cantem para este duplo vermelho
E os santos gênios, homens da igreja
Quando tenham a oportunidade,
façam uma oferenda perfeita
Não fracassem, dádiva suprema
de Beuno, para dar prazer
Por isso, rigorosa repressão
todos vocês, poetas orgulhosos,
cantem para divulgar a buceta
sem falhar, para serem recompensados

Sultão de uma ode, é de seda,
 pequena costura, cortina em chamas da bela luminosa bu-
 ceta
 Batidas ao invés de saudações
 O bosque azedo é cheio de amor
 Floresta soberba, dádiva perfeita,
 friso terno, pelúcia para um belo par de testículos
 bosque denso de uma moça, círculo de uma preciosa saudação
 moita adorável,
 Deus te abençoe.

Já que a literatura galesa, no geral, não possuía proibições para o que uma mulher poderia escrever, a palavra se converte a seu favor. De acordo com Kapphahn (2009, p.08), na sociedade galesa medieval, o poder masculino era direcionado por sua espada e sua força física. Tal fato, dentro da literatura fica evidente pelo apagamento de personagens femininas na épica galesa da Baixa Idade Média. O poder emanava da força física. Já a mulher influenciava através das palavras. E é neste espaço que Gwerful Mechain irá desarticular algumas ideias prevaletentes no que diz respeito à mulher e o amor.

Assim como em boa parte da Europa, o País de Gales sofreu influência das regras do amor cortês em sua literatura. O tratado do amor cortês invadiu a vida e a literatura da época. Fidalgos começam a dedicar sua arte às mulheres que serão reflexo da máxima idealização do ser perfeito. Estes amores, na literatura nunca serão consumados. De acordo com o *Livro do Amor Cortês*, o amor é uma espécie de sentimento que invade o ser humano a partir da beleza do sexo oposto. E, embora, todos possam amar, este sentimento exige muito do homem. Este se deve mostrar sensível, comedido em suas palavras e delicado para atrair e manter a atenção da mulher amada.

O amor, segundo este código rigoroso, era sinônimo de sofrimento eterno. Além de estar longe de sua amada, o cavaleiro/trovador deveria expressar com sobriedade seus sentimentos (medura), com o objetivo de, aparentemente, agradecer à sua amada, pre-

servando a sua identidade, ocultando seu nome, muitas vezes, através de um pseudônimo, lhe render vassalagem amorosa, percorrida em três fases. Na inicial, sua condição seria de *feñador* (consumir-se em suspiros), a segunda, na condição de *preçador* (se declarar a sua amada); a terceira como *entendedor* (apaixonado). Ao subordinar seus sentimentos às leis da corte amorosa, o trovador demonstrava que conhecia e respeitava as dificuldades impostas pelas convenções e pela dama que culminaria na impossibilidade. Tanto comedimento irá transformar este amor em algo mais espiritual do que carnal, como sabemos.

Então, o corpo da mulher se transformará em algo etéreo. Este corpo é sempre descrito como leve, delicado, a pele sempre alva, os cabelos sedosos e os olhos inocentes, mas frios. Cada poro feminino irá transpirar angelitude. Gwerful Mechain, assim como tantas outras escritoras medievais, critica tal atitude. Ao dizer que o elogio é incompleto aos olhos de Deus, já que a vagina é uma parte interdita do corpo. A poetisa tira o peso do pecado que o homem jogou na mulher e no sexo.

O tema interdito passa a ser altamente valorizado, fazendo-se inútil uma descrição sensual e recorrendo-se ao jogo de palavras que dará ao poema e ao sexo o ritmo que este tem na vida real. O corpo feminino, assim, deixa de ser etéreo e passa a ser representado com gosto, cores e superfícies puramente reais. Gwerful Mechain critica o rigor severo dos códigos de amor, onde o homem supostamente estaria preservando a honra da mulher amada. Hui-zinga (p. 179) nos diz que para além de um jogo fútil, estas regras existiam para que o homem não se entregar à barbárie. George Du-bys nos alerta sobre estes códigos:

Era um jogo de homem e, entre todos os textos que convidavam a ele, há poucos que não sejam, no fundo, marcados por traços perfeitamente misóginos. A mulher era um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lançava, nas demonstrações esportivas que se seguiam às

cerimonias de sagração. Não era a dama convidada à enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo? (2013.p. 70)

O certo é que neste jogo, o único corpo controlado foi o da mulher. Os jogos do amor cortês trouxeram para o seu interior, as regras da Igreja que tinham por objetivo esfriar o desejo feminino. Sabe-se que a partir do século XI, a Igreja Católica esteve empenhada em espiritualizar a natureza da mulher. Filhas de Eva, os corpos anatomicamente femininos eram uma fonte de pecado, facilmente excitável pela inspiração do demônio. Restava às mulheres seguir uma vida de reclusão, modéstia e anseio de um amor que seria mais espiritual do que carnal. Gradativamente, esta ideia de castidade e o medo do próprio corpo se interioriza nas mulheres, culminando em problemas que ainda hoje, em pleno século XXI, podem ser sentidos.

À vagina é um protesto à anestesia do corpo feminino. A autora reclama para si, como algo natural, o gozo da mulher. Vai além, declara como criação divina este órgão temido pelos homens. Para tal faz uso de palavras que já eram lugar comum na santificação da mulher, como dádiva, luminoso, seda, terno. Assim, todo e qualquer elogio que saia da boca de um poeta medieval só poderia ser útil e completo, se a mulher fosse cantada por inteiro.

Gwerful Mechain é um destes achados que o trabalho de resgate de escritoras nos dá. Sua escrita ajuda a desestabilizar a visão da mulher oficializada pelos cânones patriarcais. Fazer ouvir sua voz silenciada, assim como de tantas outras contemporâneas suas, é o único caminho que temos para provar que na Idade Média nem toda mulher temia seu corpo. Este era estudado, cantado sem culpa. Um corpo era apenas um corpo, que ainda resistia para não ser encoberto pelos preconceitos religiosos e machistas. Ouvir Gwerful Mechain nos prova que a mulher era dotada de conhecimento e sa-

bia como usá-lo ao seu favor. Em sua obra podemos encontrar ainda versos que denunciam a violência doméstica, a hipocrisia do casamento monogâmico, mas estes ficarão para uma próxima oportunidade.

REFERÊNCIAS

BEAUTLES, Raving (ed.) *Halleluiah for 50ft women poems about women's relationship to their bodies*. Northumberland: bloodaxe Books, 2015.

DEPLAGNE, Luciana C. *Palavras em ato: A Literatura de autoria feminina na Idade Média*. Disponível em:

<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/405/200> Acessado em: 03/05/2018.

DUBYS, George. *Idade Média. Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRAMICH, Katie. *Orality and morality: early welsh women's poetry*. Disponível em: <http://www2.lingue.unibo.it> Acessado em: 20/04/2018.

Gilbert, Sandra M. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven :Yale University Press, 1979.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JOHNSON, Lizabeth. *Amobr and amobrwy. The collection of marriage fees and sexual fines in late medieval Wales*. Disponível em <https://www.cymmrodorion.org> Acessado em: 03/05/2018.

KAPPAHN, K.K.L. *Construction of gender in medieval welsh literature*. Disponível em: <http://cadair.aber.ac.uk> Acessado em: 30/04/2018.

MEALE, Carol M. *Women and literature in Britain. 1150 – 1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.



QUE FALA É A MINHA? AS MULHERES DE TIJUCUPAPO, DE MARILENE FELINTO

Pedro Henrique Trindade Kalil Aua¹

Quando já estamos para o final do romance de Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*, a narradora pergunta à outra personagem: “que fala é a minha? Você entende a minha fala?” (FELINTO, 2004, p. 183). A resposta do interlocutor é vazia como se a interpelação fosse passível de se ignorada e ele continua falando como se não a escutasse: “você é bonita como só lagoa em noite de lua...” (FELINTO, 2004, p. 183) é a resposta. Ela insiste: “você entende a minha fala? Você sabe o que é a palavra coisa?” (FELINTO, 2004, p. 183). As respostas continuam a produzir um vácuo, incapacitando qualquer diálogo possível, mesmo no mundo mais lírico e fantástico em que a narradora adentra ao final do romance.

No início do romance a narradora nos informa “eu quero que o que fale se pareça com inglês, outra língua que sei falar, uma língua estrangeira” (FELINTO, 2004, p. 19). Ela não quer falar em inglês, mas falar com uma outra língua, como se a língua aqui se tornasse estrangeira, uma língua outra incrustrada na língua portuguesa, mas que não é a língua portuguesa e que também não é a inglesa – e o romance não é somente uma busca por essa outra língua, mas também de uma outra linguagem, uma linguagem estrangeira, de

1 Prof. Dr. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas

outro lugar aqui mesmo, de outro lugar que é o aqui mas que não é ouvido, falado, percebido, escutado – é a outra língua na nossa língua; é uma língua-outra ou a língua do outro. Neste trabalho, se buscará essa língua estrangeira, construída a partir da própria língua brasileira, em que se subverte o padrão dos “donos da língua” e, assim, abrindo a possibilidade de uma outra linguagem.

Rísia é a narradora de *As mulheres de Tijucopapo*, livro lançado em 1982, cujo tema aparentemente é sobre o deslocamento, mas não é somente um livro que aponta o caminho de um lugar para o outro, como indicaria Simone Pereira Schmidt, afirmando que esse deslocamento “entre o campo e a cidade, entre o centro e a periferia, entre o sul e o norte (ou, lembrando Boaventura de Sousa Santos, entre o sul do norte e o norte do sul) são formas nas quais se desdobra o espaço intervalar fundador das desigualdades sociais, raciais e de gênero no país” (SCHMIDT, 2008, p. 21). A narrativa, ainda nos alerta a pesquisadora, transcorre na travessia, como um “percurso de uma passagem” (SCHMIDT, 2008, p. 22). Discordo um pouco dessa abordagem, e de demais abordagens que poderiam cercar o livro em uma tensão entre campo/cidade ou centro/periferia, etc, porque ele não é o caminho de um lugar a outro, ele é o caminho de um vazio e outro, ou, melhor dizendo, os pontos de partida e os pontos de chegada não são o fim do deslocamento, mas a própria marca do deslocamento: um deslocamento que não se encerra na chegada e nem se inicia a partir da chegada: o deslocamento é uma constância sem gradação, o deslocamento é permanente e o lugar em que o romance se ambienta, isto é, a estrada, o caminho entre São Paulo e Pernambuco, é a própria marca do deslocamento constante; é a língua estrangeira em meio à língua portuguesa e/ou brasileira.

Outra vertente tenta entender *As mulheres de Tijucopapo* enquanto “histórias de migração e inadaptação social”, como Flora Süssekind (2005, p. 11) tratou o romance. Sim, o livro trata de uma dupla viagem: a saída da família de Recife e a chegada a São Paulo e, também, do retorno da narradora para Tijucopapo, onde a mãe

havia nascido. Sim, o romance aponta para essa migração essencial brasileira e a inadequação da personagem em São Paulo, em que transitava entre a periferia e o centro, entre a família pobre e a classe média artística/literária/jornalística, de todo modo um deslocamento que a própria autora parecia pertencer – de família migrante, acessou o campo literário e jornalístico com o incomodo que as vozes descontentes causam na unanimidade. Mas essa não é uma história somente de Rísia, enquanto inadaptada entre a classe intelectual da cidade de São Paulo ou enquanto pobre da periferia provocada a partir de uma migração do nordeste à capital paulista. Rísia, no máximo, é uma personagem inadequada, não inadaptada; é uma espécie da fissura que a língua estrangeira causa à língua portuguesa e/ou brasileira.

Ao deslocamento e à inadequação social se soma também a abordagem do livro como um livro da dor, da raiva e da exclusão. “Ela [a narradora] precisa que alguém a leia e por isso se conta em carta. Quer se expor no deslimate de sua dor, quer desnudar a sua raiva, escrever a sua história com lágrimas, com o sentimento pluvial que não a larga”, nos informa Solange Kate Araújo Vieira (2001, p. 43) ou, ainda, Gisele Thiel Della Cruz (2010) que também afirma a narrativa como sendo da dor e do ódio. Sim, a dor está presente, assim como a raiva, dirigida principalmente à boa parte dos homens que cruzaram seu caminho, de seu pai, irmãos, até namorados. Mas, no contrapelo da dor, Rísia também é uma personagem do humor, do sarcasmo e da ironia – que está “morro não morro”. É uma espécie de transformação de uma língua séria em uma língua que é uma língua também da brincadeira e das possibilidades, isto é, uma língua estrangeira.

Não estou aqui tentando reinterpretar todas as leituras já realizada do livro. Sim, é também um livro sobre o deslocamento, sobre inadaptação, sobre a dor e a raiva, mas ele é mais do que isto também e é justamente no avesso que ele permite uma possibilidade de leitura que possa nos levar para o outro lugar que a narrativa pede ao seu final: “você entende a minha voz?”. Nesse sentido, mais do

que uma livro sobre migração, deslocamento, dor, saudade e inadequação, ele é um livro sobre o exílio. Mas não o exílio no sentido mais simples da palavra, que remeteria até mesmo ao deslocamento, inadequação, saudades e dor, mas um exílio como B. Ruby Rich (2004, p. 73) nos apresenta:

Para uma mulher a experiência da cultura, sob o patriarcado, é dialética de uma maneira que para um homem nunca poderá ser: nossa experiência é essa do exílio, da qual Brecht se referiu como a dialética final, pela qual, diariamente, trabalham oposições culturais dentro de um mesmo corpo.

O exílio aqui não é o exílio necessariamente do deslocamento ou inadequação física, mas um exílio no interior da própria cultura, fazendo com que os deslocamentos não construam necessariamente transformações ou inadequações: Rísia é inadequada em si mesma, dentro da própria cultura, dentro da própria memória, dentro do próprio deslocamento, dentro da própria experiência de cultura, dentro da própria língua. Ela é uma exilada e é o caminho de volta do exílio que ela percorre durante nove meses entre São Paulo e Pernambuco, buscando uma linguagem que não exatamente a conforme, mas que afirme o seu estado de exílio: a língua estrangeira aqui é a língua do exílio.

Brecht, como Rich sugere, refletiu de maneira contundente sobre o exílio, seja em poemas, cartas ou ensaios. Em seus poemas, ele esmiúça a duração do exílio – “Não coloque prego nenhum na parede / jogue o casado na cadeira. / Por que fazer planos para quatro dias? / Amanhã você volta” (BRECHT, 2012, p. 207) – sobre o refúgio e a fuga constante – “a casa tem quatro portas, para por elas fugir” (BRECHT, 2012, p. 209) – sobre os bons motivos dos refugiados – “aonde vou sou marcado / aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos / leem a ordem de prisão / e me oferecem abrigo. Você, dizem / foi expulso por bom motivo” (BRECHT, 2012, p. 211) – se coloca como o mensageiro do infortúnio, mas também pensa

no regresso: “a cidade natal, como a encontrarei ainda? Seguindo os enxames de bombardeiros / volto para casa” (BRECHT, 2012, p. 295). O exílio é um amalgama de diversas experiências, desde a temporalidade até a necessidade de regresso a um espaço específico, mas, assustadoramente, um espaço que não mais existe tal como era. A língua estrangeira é uma forma de dar forma ao inespecífico daquilo que não é mais totalmente recuperável, que se afirma na palavra coisa: “a própria palavra ‘coisa’ é a própria indefinição de tudo” (FELINTO, 2004, p. 69).

As mulheres de Tijucopapo nos apresentaria duas perspectivas a partir do exílio, tanto a temporal quanto a espacial, mas que transcendendo limites teleológicos e geográficos. Se seguirmos a linha temporal, nos deparamos com ao menos duas perspectivas – a de sua viagem e a da memória, calcadas em um tempo empírico que, ao final da narrativa, se transmuta em tempo mítico. O mesmo acontece com o espaço: São Paulo – Pernambuco e a estrada que liga as duas pontas da viagem, se transforma em um espaço mítico, já anunciado como o espaço das mulheres de Tijucopapo. Por mais que a narradora, ao longo do livro tente delimitar sua história, é ao final, nos últimos capítulos que tudo se metamorfoseia: a cidade e o campo, binômio que citei anteriormente, cede espaço para o espaço da guerra – inclusive a guerra travada durante a última ditadura, volta e meia citada no livro – que é invadido por temporalidades diversas, permitindo a narradora a ter uma noite de amor com Lampião, estar em Recife e em São Paulo, encontrar macacos que a querem morta, até cair em um buraco que era Tijucopapo. Essa língua estrangeira paira sobre o livro, não respeita temporalidades e espacialidades tradicionais; irrompe nossas possibilidades eurocentradas e cartesianas.

Aqui, é importante lembrar, que o entre-lugar não é um lugar e outro, ou um lugar ou outro, é outro lugar, uma terceira margem. E Tijucopapo não é somente o espaço da favela em que nasceu – e que anunciava como a volta para a casa da mãe -, nem tampouco o espaço da guerra contra os holandeses em que as mulheres haviam

vencido durante o período da colonização, mas um espaço fora do espaço, um espaço fora do tempo, um espaço fora do patriarcado, um espaço das amazonas, curandeiras, “dez mulheres minhas mães”, mulheres-sapo, mas também o encontro com a solidão, com o vazio do encontro:

Eu estava em Tijucopapo. Uma passagem. Um passe de fantasia, quase um intervalo entre pensamentos, um único passo. Eu cheguei em Tijucopapo por uma queda. Percorri um abismo inteiro. Num tempo de nove meses. De sol e chuva. Mas então as coisas aconteciam. Eu mal acreditava. De tanta impaciência de que um fato só pudesse acontecer depois do outro, de tanto cansaço dessa espera, eu não mais me importava com que os fatos acontecessem ou não. De tanto que eu esperara, eu não acreditava. (FELINTO, 2004, p. 181)

A experiência da narradora, portanto, não é uma experiência de nosso tempo e de nosso espaço cotidianos, mas de um encontro fora do tempo, fora do espaço – por isso disse mítico, com suas figuras míticas e que, por isso, também, não é somente da própria narradora, é dessa história de muitas Rísias. E mítico também porque não tem necessariamente início ou fim, um tempo suspenso, um tempo da mãe não somente como mãe de Rísia, mas da ideia de mãe: “minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu” (FELINTO, 2004, p. 47). A língua estrangeira é própria, mas é comum; não tem um dono que se afigura como guardião da língua; ela não tem uma gramática normativa e por isso vai se esvaziando de poder. E se língua é poder, esse esvaziamento não deixa de gerar uma espécie de paradoxo. Paradoxo esse expresso na palavra “coisa”, tão destacada pela narradora: “a própria palavra ‘coisa’ é a própria indefinição de tudo”. A palavra coisa é o substantivo predominante dessa língua estrangeira, que serve para “definir tudo que quero e que já está tão sem forma que não tem mais nome, ou cujo nome se perdeu mesmo sob a poeira branca que não se fala e depois reaparece em forma de coisa” (FELINTO, 2004, p. 69).

Derrida nos coloca um certo paradoxo da língua: “Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha” (DERRIDA, 2016, p. 25) e, acrescenta “1. Não se fala nunca senão uma única língua. 2. Não se fala nunca uma única língua” (DERRIDA, 2016, p. 31). Rísia, a narradora, trabalha no interstício e na interseção do paradoxo da língua, mas isso acontece porque a língua não é necessariamente fala ou escrita, porque sua língua vem de outro lugar: é uma escrita também do corpo. Inscrita na pele, resgatada nas ranhuras da memória, a memória da diáspora inter-brasileira é também uma espécie de memória das diásporas africanas que se constroem, como aponta Leda Martins (2007, p. 41), “nas treliças da enunciação criativa da palavra e dos jogos poéticos de linguagem” das quais Rísia se apropria e se torna mensageira. Assim, ainda seguindo Martins, a narração de *As mulheres de Tijucoapo* reescreve a própria memória de nosso país, já que essa escrita negra está “pontilhada nas frestas e nos retalhos de uma escritura que se insubordina contra o lugar-comum da repetição estereotipada, almejando uma edição nova não apenas do discurso literário, como também da própria história social e cultural ali grafadas” (MARTINS, 2007, p. 72). A marca da negrura é uma marca não necessariamente enunciada, mas em todo tempo presente. A língua estrangeira é uma grafia do e no corpo de uma outra história brasileira.

A dor, a saudade, o desencanto e a culpa transcendem a própria narradora e se torna também a dor, a saudade, o desencanto, culpa e deslocamento da nossa própria história: “a culpa vem de baixo dessas cidades sedimentadas pelas pedras que o vento soprou milhares e milhares de anos. Vem de minha tataravó e se estica a mim via meu pai. Ou é culpa de todos nós ou de ninguém” (FELINTO, 2004, p. 29). Rísia, de história própria e forte, de remorsos dolorosos e vontades, também é uma personagem que se transforma em mito, porque sua história também paira e pertence a um sem número de pessoas, que se encontra em um tempo fora do tempo normatizado e em um espaço fora do espaço do território pragmático da nação. Mas um mito que se dá na terra, na vida, na rasura e na

gramatura empírica da vida. Como em outras narrativas brasileiras, como *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão e o seu Brás/Brasil ou *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo e o espaço em processo de desfavelamento, o deslocamento no interior do próprio país, o estar fora da História e ocupando um espaço que é tido como “não pertencente”, configura uma língua estrangeira que se inscreve dentro do próprio país, fazendo gaguejar o tempo, o espaço, a língua e a linguagem. A língua estrangeira é um processo de interrupção em nossa língua automática e automatizada.

Nesse sentido, *As mulheres de Tijucoapo* não é uma narrativa só sobre a história de Rísia, nem uma narrativa sobre a nação Brasil, mas de outro país incrustado em nosso país, mas é sobretudo uma contranarrativa da história não contada do Brasil, das mulheres do Brasil, do trânsito como espaço em si e que é marcado pela outra voz brasileira que é uma voz estrangeira, essa outra história que é de Rísia, mas são outras histórias, das mulheres de Tijucoapo, mas também do cangaço, da fome, da marca da exclusão, da rasura do e no corpo. E nessa língua estrangeira o que se faz é estar engajado em um processo de tradução – que implica o binômio traição/tradução do português oficial, e que, como apontaria Claudia de Lima Costa (2010, p. 55), implica “a mãe simbólica das filhas não-brancas, colonizadas, subalternas, híbridas do Novo México e que resistiram bravamente a seus opressores através do dom da linguagem e da prática da tradução/traição”, e do México podemos encontrar uma espécie de *La Malinche* brasileira.

O que se configura nessa língua estrangeira, às vezes difícil de se entender, pode ser configurado na formulação de quando o subalterno fala. Adriana Araujo levantou essa questão em sua tese intitulada de doutoramento intitulada *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. Ela afirma no texto:

A voz da migrante ocupa o lugar de sujeito do discurso. Rísia toma para si a palavra e abre o verbo contra tudo e todos que a fizeram assombrada por lembranças de sofrimentos e

dores. O discurso da narrativa, um trajeto de sonho, de intervalo de pensamentos, é marcado pelo desabafo, pela externalização das angústias, dos sentimentos de inferioridades e das falas que, como um troco, ela queria dar para a mãe, a melhor amiga, a inimiga, mas nunca pôde.

A voz que fala no discurso da narrativa preenche todo o espaço do texto. Os diálogos presentes no final da trama são feitos à moda dos filmes de cinema, artificiais, saídos das mentiras e dos pensamentos da narradora que quer seu mundo consertado. Nesse sentido o romance apresenta uma forma original. Traz uma narradora-personagem original. (ARAUJO, 2006, p. 159)

Não adentrarei na questão da originalidade, mas acho interessante notar que a questão, tal como formulada por Gayatri Chakravorty Spivak some do horizonte de Araújo. Tendo citado na conclusão de seu texto sobre *Pode o subalterno falar?* a pesquisadora afirma: “Ela diz que o subalterno não fala, porque é exatamente a impossibilidade de falar que funda sua condição” (ARAUJO, 2006, p. 182). Entretanto, aqui, temos Rísia falando, uma voz que “ocupa o lugar de sujeito do discurso” e que “preenche todo o espaço do texto”. Spivak, no texto *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching*, entretanto, afirma que o subalterno pode falar, mas não porque nunca enunciou nada ou porque, enfim, somos capazes de ouvir sua fala, mas porque em certas narrativas é exposto, justamente, a impossibilidade de fala. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a língua estrangeira aqui é a impossibilidade de se falar na língua portuguesa, brasileira, paulista: uma outra língua que performa a incapacidade do subalterno falar e, por isso mesmo, fala.

Diante dessa personagem subalterna que fala, o livro nos lança a um desafio ético, isto é, ele nos faz engajar em um processo de tradução/traição diante do próprio texto que já praticava a tradução/traição. Esse processo de engajamento nos coloca, de certa forma, diante de um rosto, tal qual Emmanuel Levinas conceitua:

A responsabilidade pelo outro homem ou, se preferir, a epifania do rosto humano constitui uma perfuração na casca do ser “que persevera no próprio ser” e preocupado consigo mesmo. Responsabilidade pelo outro, o “para-o-outro” “desinteressado” da santidade. (LEVINAS, 2014, p. 29).

Se engajar no processo de tradução/traição aqui, é uma forma de se despertar para o rosto do outro, criando, assim, uma responsabilidade. E “se à responsabilidade pelo outro homem, remonta, segundo o meu modo de ver [de Levinas], a origem da inteligibilidade e do sentido, ocorre que a ontologia, o saber objetivo e as formas políticas se ordenam a esse sentido ou são necessárias à sua significação” (LEVINAS, 201, p. 30). Nesse sentido, o livro de Marilene Felinto criar uma espécie de responsabilidade engajada no processo de leitura, que nos força a repensar as histórias nacionais, não a partir de uma elucubração outra da história brasileira, mas a partir justamente do impedimento e de se mostrar esse impedimento, que só se realiza em um momento de sonho ou delírio. A língua estrangeira, buscada e elaborada por Rísia, nos fornece uma chave para furar a casca do nosso eu, provocando um encontro com o outro. O que Rísia nos propõe é um pensamento:

Mas ontem eu tive uma noite de muitos sonhos, entre os quais o de que estou mesmo indo vingar a menina que existe dentro de mim e que eu não posso desrespeitar, e que é uma menina sentada num trono, e que é uma menina que chora sua incapacidade de onipotência exigida por uma mesa longa de ministros. É por isso que eu vou. Porque eu posso no máximo seguir Lampião. Por uma causa justa.

O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucoapapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio dia de sol de fogo, caminho da BR. (FELINTO, 2004, p. 188).

Sombra pouca diante da história, já que é a sombra de meio-dia, mas que, também, obscurece o mínimo do asfalto quente que Rísia

atravessava. Esse pensamento, ciente de sua impossibilidade, constrói a sua força, justamente, ao demonstrar essa impossibilidade, produzindo uma língua-outra e uma língua-do-outro, produzindo, assim, um pensamento, ou mesmo uma imagem do pensamento, não uma epifania, mas uma imagem que se inscreve e rasura, também, os caminhos dos diversos Brasis.

Assim, temos também a reconfiguração das imagens nacionais. O texto de Marilene Felinto funciona como a profanação do Monumento aos Bandeirantes manchada de tinta vermelha como sangue em São Paulo ou, ainda, o viaduto Castelo Branco rebatizado de Helena Greco – do ditador brasileiro à ativista pelos direitos humanos belorizontina –, participando das novas fissuras que começam a rachar a casca de uma ideia de Brasil, que todavia é ideologizada, e que exerceu a exclusão de parte considerável do povo para afirmar o próprio povo. Em outras palavras, aquilo que era tido como sólido agora racha e não simplesmente desmancha no ar. É na e pela palavra de muitas literaturas que reconfiguram a língua estrangeira dentro de nossa língua – as mulheres, negras e negros, lésbicas, gays, *queer*, indígenas, *outsiders* e assim por diante – que um impulso ético nos leva para traduzir/trair a história brasileira que se queria como uma história oficial excludente de perspectivas. *As mulheres de Tijucopapo* faz parte dessas literaturas de não-perfencimento nacional, do outro espaço dentro do mesmo espaço, de outro tempo dentro do tempo, que nos interpela: “você entende a minha fala?”:

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, 2006, 192 p.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber. *Fragments*, nº 39: pp. 45-59, Florianópolis, julho-dezembro, 2010.

CRUZ, Gisele Thiel Della. Dissolvendo o universo masculino em impressões femininas: a narrativa de ficção de Marilene Felinto. *VI ENECULT*. Fa-com-UFBA, Salvador, maio de 2010.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

LEVINAS, EMMANUEL. *Violência do Rosto*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda*, v. 15: pp. 55-84, Belo Horizonte, 2007.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks*. Durham: Duke University Press, 2004.

SCHMIDT, Simone Pereira. De volta pra casa ou o caminho sem volta em duas narrativas do Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 32: pp. 21-30, Brasília, julho-dezembro de 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2012. pp. 316-334.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Sala preta*, v. 10, nº 8: pp. 11-29, São Paulo, 2005.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. As mulheres de Tijucopapo: a escrita da dor. *Revista de Letras*, nº 23: pp.42-45, Fortaleza, janeiro-dezembro de 2001.



NARRATIVAS FEMININAS MARGINAIS E POÉTICA DE EXÍLIO NA LITERATURA CLARICIANA

Marta Francisco de Oliveira¹

A surpresa

Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.

Clarice Lispector.

O fazer artístico clariciano é, sem dúvida, passível de análises e leituras que demonstram a força do texto e da produção da escritora apesar do tempo decorrido desde sua escrita, há pelo menos mais de 40 anos, considerando seus últimos trabalhos. Como literatura, instaura relatos de existência, de vivência *e de resistência, uma força, como nos faz perceber Diana Klinger (2014)* e um estar no mundo presentificado na própria linguagem. *Traz à existência,*

1 Profa. Dra. da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/PNPD/PPGMEL-UFMS

portanto, a releitura da margem que coloca em sua ficção, apresentando aos leitores personagens em aparência simples, mas que se mostram complexos, múltiplos, embora também deslocados e, em essência, exilados, em si, do e no território de suas peripécias, ou de si e dos outros. Interessa-nos, neste trabalho, direcionar o olhar à construção de narrativas femininas marginais, o que desencadeará a percepção da poética de exílio que se nota em sua escritura.

A obra de Clarice Lispector, gozando de vasta e variada fortuna crítica desde sua estreia como escritora, ainda bastante jovem, nas artes literárias brasileiras, sem dúvida tem garantido seu espaço entre as grandes obras de nossa literatura moderna. Exatamente deste fato decorrem as múltiplas análises que seus textos já receberam, tornando mais árduo o trabalho de pesquisadores atuais que desejam empreender a leitura dos romances e contos claricianos sob novos prismas. Neste respeito, as novas demandas literárias e estéticas que têm emanado das configurações atuais das sociedades humanas permitem uma leitura das narrativas femininas marginais aliadas à poética de exílio, através de alguns de seus textos.

A autora chegou a afirmar, possivelmente numa de suas tentativas de enganar o leitor desavisado: “O bom de escrever é que não sei o que escrever na próxima linha. Eu queria saber sobre o que pretendem de mim os meus livros. Eu não escrevo para a posteridade.” (LISPECTOR. In: BORELLI, 1981, p. 75). No entanto, com ao longo destas décadas a ‘posteridade’ sem dúvida se tem apropriado dos textos e personagens de Lispector no esforço de compreensão do humano.

Em 19 de agosto de 1967, Clarice Lispector publicou a crônica que lemos na epígrafe no *Jornal do Brasil* (recopilado em *A descoberta do mundo*, 1999, p. 23). É um dos textos inaugurais de seu trabalho no periódico, mais uma forma de contato com os leitores e com um veículo no qual já tivera uma longa e frutífera produção (GOTLIB, 2017). Na crônica citada, o jogo com o reflexo no espelho gera a surpresa, a percepção de si; homem ou mulher, gênero não importa diante da ‘alegria de ser’, do dar-se conta de uma narrativa

pessoal que marca a existência: encontrar na figura exterior, visível, os ecos da figura externa, a imaginação de si incluída. Entendemos que, de modo mais específico, a produção de autoria feminina se tornou um espaço de existência e resistência, tanto para escritoras consagradas pela crítica ou pelo público como para as em formação e que tem surgido no cenário literário atual, nacional e/ou regional.

Pensar acerca destas narrativas de autoria feminina determina, ademais, nossa própria escrita da pesquisa aqui efetivada, também marcada como reflexão enquanto resistência, enquanto narrativa de existência que não mais se quer ignorada ou restrita. À luz da criação ficcional de Clarice Lispector, as vozes femininas marginais podem ganhar relevo, em paralelo com sua poética de exílio, e fornecer uma leitura das possibilidades de escrita e ressignificação do contemporâneo e suas questões prementes.

Um dos aspectos a destacar diz respeito ao território, ao espaço e à relação estabelecida em razão deste lugar. Na ficção clariciana, especialmente em *O lustre*, romance de 1946, e em *A cidade sitiada*, de 1949, a cidade se converte em território literário bastante profícuo para que se construa a narrativa sobre as personagens Virgínia, do primeiro, e Lucrécia Borges, do segundo livro mencionado. Como um mapa fragmentado, os flashes que destacam uma determinada visão do espaço urbano permitem a construção de sentidos, a partir do modo de olhar das protagonistas, unindo os estilhaços que a refletem em meio ao discurso narrativo, gerando imagens poéticas, porém conduzidas, podemos salientar neste caso, em decorrência da percepção no feminino, o que contribui para determinar tanto a forma de narrar como a própria essência da narrativa.

Deste ponto de vista privilegiando a cidade, a partir de duas mulheres, de certo modo o que Clarice Lispector propõe em parte de sua literatura é uma leitura a um só tempo poética e plástica de palavras em um texto desenhado sobre o papel, uma narrativa na qual o olhar atua em suas múltiplas funções de percepção de sentidos, texturas, sensações, cores e lentos e complexos movimentos de linhas e curvas ao perambular por entre palavras que se revestem

de poder evocativo de grande intensidade. Seu texto é uma matéria em metamorfose, uma proposta de ruptura que escapa às ideias mais ou menos definidoras de arte, literatura, gênero.

Em *O lustre*, o olhar é constantemente requisitado e mobilizado, propiciando outras formas de apreciação do texto, uma experiência de leitura também plástica, seguindo o fluir da narrativa. O olhar do leitor é cúmplice, e é somente por esse deslocamento para seguir o olhar do narrador que podemos perceber o que é a poética da cidade descrita. A protagonista, Virgínia, emerge de um espaço marginal e é, ela mesma, uma residente à margem no lar da família num casarão de Granja Quieta, em Brejo Alto, cidadezinha com um único automóvel. O ambiente de cidade pequena se conforma à menina Virgínia, inclusive para lhe dar a certeza de que nem ela nem seu irmão Daniel poderiam ficar sempre lá. Embora o pai, ao ouvi-la dizer isso, se aborreça, há referência à fala paterna sobre a “viagem que Daniel e Virgínia fariam um dia à cidade para estudar línguas, comércio e piano” (LISPECTOR, 1995, p. 18,19). Deste modo, na segunda parte da obra já acompanhamos a personagem neste novo espaço, marcando a transição de sua meninice para a fase adulta. Virgínia aparece caminhando em direção ao morro e à represa.

E do morro em frente, quando soprava o vento, vinha um rápido ruído de movimentos, o cantar tranquilo de um galo, risadas finas e rasgadas, os gritos das crianças espadanando-se no domingo – tudo desde o início longínquo e desaparecido, um esquecido que não se podia precisar e que se repetia subitamente, de novo perdendo-se. Quando fazia silêncio era como se alguém respirasse sorrindo. De longe viu uma velha fumando, uma mulher carregando laranjas, um homem construindo uma casa; um fogo acendia e brilhava. (LISPECTOR, 1995, p. 85,86)

De certo modo, o que se percebe é um deslocamento, uma apreciação do periférico, da margem. Tudo na cidade grande parece diferente do vilarejo onde Virgínia buscava a solidão e o vazio. Agora,

o ambiente convida o olhar e tudo tem nova forma de conexão com a personagem:

A represa gemia sem interrupção, vibrava no ar e trepidava dentro do seu corpo, deixando-a de algum modo trêmula e quente. Sentou-se sobre uma das pedras ainda sensível de sol. Por um instante, num leve turbilhão silencioso, toda a sua vida ela a passara sentando-se sobre pedras; outra realidade é que ela atravessara toda a sua vida olhando antes de dormir o escuro e remexendo-se à procura de um conforto enquanto alguma coisa fina e acordada espreitava: amanhã. Sim, quantas coisas ela via – suspirou devagar olhando em torno com tristeza. Pensara achar na cidade outras espécies... continuava no entanto a sentar-se sobre pedras, a notar um olhar numa pessoa, a encontrar um cego, a só ouvir certas palavras... via o que enxergara pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos. Um longo bem-estar vazio tomou-a, ela cruzou os dedos com delicadeza e afetação, e pôs-se a olhar. (LISPECTOR, 1995, p. 87)

O modo de ver de Virgínia é demarcado pela percepção de si mesma, uma narrativa desenvolvida sob o aspecto do olhar. O externo, pautado nos indícios do interno, converte-se em objeto a ser contemplado e interpretado, tornando o espaço ao redor uma parte do jogo das interpretações, um objeto simbólico enquanto local de representação das personagens. Em contraponto, Granja Quieta já demarcava o espaço marginal para a menina Virgínia. Apesar disso, outras figuras femininas à margem aparecem, circulando no casarão, cada uma a seu modo, ofertando aos leitores e leitoras uma percepção fragmentada de margem. Esmeralda, a irmã mais velha, é vítima da autoridade do pai que a impede de sair de Brejo Alto e a considera como morta, uma filha que desrespeitou convenções e teria sido vista indevidamente acompanhada e em atitude pouco decente no jardim.

Quanto à mãe, esta é a mulher que invadiu a casa de outra, como nora, não como dona; sente uma ligação apenas com a filha mais ve-

lha, ao passo que Daniel e Virgínia seriam os filhos da parte de baixo de seu corpo, fruto de exigências do corpo, sim, mas também das restrições a que se vê submetida como mulher casada. Por outro lado, a avó, matriarca oficial do casarão, tem seu papel restrito a ser apenas a mãe do pai. Idosa, permanece isolada no quarto, exercendo um poder invisível e pouco efetivo, tão somente existindo na percepção da nora, quem se limita a viver na casa sem dela se apropriar.

Confinada em seu cômodo, exilada do convívio familiar na maior parte do tempo, pois “não saía mais do quarto, onde a negra que ela criara levava-lhe as refeições” (LISPECTOR, 1995, p. 23), a avó é quase um móvel da casa, nada mais do que uma relíquia pouco ruidosa que expressa a ausência do esplendor do passado, quando podia exercer suas tarefas de senhora do lar, conforme o esperado. Os netos, Esmeralda, Daniel e Virgínia, “tinham o dever de entrar no seu aposento pelo menos uma vez por dia para tomar-lhe a bênção e dar-lhe uma espécie de rápido beijo no rosto. E nunca a visitavam mais do que essa vez” (LISPECTOR, 1995, p. 23, 24). Porém, Virgínia sente certa atração em direção à avó:

Virgínia passava pela porta da avó, parava contente por um instante para ouvir o seu roncar. Ela não roncava em linha reta e aguda mas por um par de asas. (...) Virgínia entrava no seu quarto de olhos fechados, sentia-se no meio de um ruflar de asas tenras, roucas e rápidas, como se a velha soltasse um passarinho assustado a cada sopro. E quando ela acordava – sempre acordava subitamente, olhava aterrorizada ao redor de si mesma como se pudessem tê-la transportado para um outro mundo enquanto dormia, e olhava com maldade para Virgínia – quando ela acordava o rumor cortava-se numa linha reta; um passarinho a meio solto em uma boca vacilava trêmulo e luminoso e era sorvido num murmúrio. (LISPECTOR, 1995, p. 23)

Exiladas em suas formas de convivência, as personagens femininas diferem pouco dos membros masculinos da família. Ali todos

permanecem juntos em vida para estar juntos na hora da morte, afirma a voz narradora da ficção.

Por outro lado, em *A via crucis do corpo*, livro de contos sob encomenda publicado em 1974, outras narrativas acerca de personagens marginalizadas ganham destaque. De certo modo, toda a temática dos 13 contos já é uma ruptura com o que a crítica consideraria, na época, material literário. Mas Clarice Lispector ousa fazer o que lhe pede o editor da Artenova, Álvaro Pacheco. Assim, temos alguns contos com personagens femininas centrais, porém é o corpo, a carnalidade dos corpos femininos que se destaca. Aliás, quando a crítica não recebeu bem a obra, Clarice precisou fazer uma defesa de seus textos, afirmando que há a hora do 'lixo', como classificaram o livro, o que nos remete a uma nova compreensão do que a sociedade, por critérios particulares de grupos, considera refugio, de pouco valor, impróprio. Assuntos deixados à margem, ignorados, principalmente no que diz respeito ao corpo feminino, aos desejos reprimidos e à quebra de padrões estabelecidos são colocados em foco assim como a hipocrisia, sutilmente percebida, de modos de ação e de afirmação do masculino, tanto de personagens homens como de mulheres que, se por um lado não legitimam as relações no texto clariciano, por outro evidenciam uma construção histórica, social e cultural.

Uma das epígrafes que a autora escolhe para o livro é esta: “‘Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.’ (personagem meu ainda sem nome)” (LISPECTOR, 1998, pg. 8). Portanto, é sobre e ao redor desse território, físico e simbólico, que as narrativas são constituídas, muitas vezes dando voz a personagens marginais ou pelo menos as colocando em perspectiva, segundo outras formas de ‘entender o corpo’.

O conto com título semelhante à obra é uma reescrita acerca da relação de uma mulher com sua maternidade, atualizando e ressignificando o mito do nascimento de um filho de uma mulher virgem, retirando os aspectos sagrados porque está centrado na experiên-

cia corporal desta futura mãe. Em sua própria concepção (tanto da criança como sua forma de compreensão dos fatos narrados em terceira pessoa), a personagem Maria das Dores recria significações e redesenha um modo atualizado de viver a angústia de um “destino privilegiado”, vendo em si mesma a figura da virgem Maria baseada apenas na aparente gravidez sem relações sexuais: não há nenhuma indicação, no texto, deste elemento sagrado. A anunciação é substituída pela constatação física de uma gravidez; o marido se assusta; a amiga mais íntima ouviu a “história abismante e também se assustou”, gerando em Maria a inquietação da dúvida: “Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis?” (LISPECTOR, 1998, p. 30). O que se percebe, portanto, é a preocupação feminina, maternal, não acerca origem sagrada do filho, mas do sofrimento à espreita, da sensação no corpo, literal e simbólico, deste ser enquanto mãe em sua angústia quanto ao futuro sacrifício que o filho teria, supostamente, que fazer.

Ademais, Maria das Dores sofre as transformações do próprio corpo: “engordara brutalmente e tinha desejos estranhos” e, “um dia, empanturrrou-se demais” (LISPECTOR, 1998, p. 31). As ações da personagem, embora de certo modo guiadas pela compreensão da representação de uma trajetória já marcada pelo relato bíblico, estão também pautadas no corpo em transformação devido à gestação e suas demandas físicas (“... e comiam danadamente”, p. 32), contrapondo-se à possível transcendência de uma missão sagrada, da qual busca subterfúgios para evitar o sofrimento do filho: pensa em seu ‘filho sagrado’, mas prefere mudar-lhe nome: “parecia-lhe que se desse à criança o nome Jesus, ele seria, quando homem, crucificado. Era melhor dar-lhe o nome de Emmanuel. Nome simples. Nome bom.” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Já o primeiro conto do livro, *Miss Algrave*, constrói-se como narrativa feminina também marginal porque retrata uma mulher “solteira, é claro, virgem, é claro” (LISPECTOR, 1998, p. 13), moradora do Soho, em Londres. Comendo legumes e frutas porque considerava pecado comer carne, a personagem Ruth demonstra

ter uma consciência do corpo pecaminoso, desde a época em que, criança de uns sete anos, “brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Sente repulsa pelas “mulheres esperando homens nas esquinas” de Picadilly Circle que ofereciam o corpo por dinheiro, e “só faltava vomitar ... era demais para suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Mulher ruiva, de bastos cabelos enrolados na nuca em coque severo, era uma mulher bonita, pele com sardas mas “clara e fina que parecia uma seda branca”, dactilógrafa perfeita, de excelente escrita (o chefe certa vez lhe dissera que poderia ser escritora), ia à igreja, rezava e participava do coro. Porém, “sentia-se ofendida pela humanidade” (LISPECTOR, 1998, p. 14), não olhava o próprio corpo, até as crianças eram imorais. Sentia pudor por seus pais não terem tido pudor, o que ocasionara seu próprio nascimento.

Essa descrição da personagem dá destaque para certas convenções, proibições e imposições ao próprio corpo, do corpo feminino. Por um lado, percebemos a construção da questão de um papel social muito claro, os limites para comportamentos e atitudes, levados ao extremo, de uma mulher considerada decente. Obviamente, a percepção pessoal da personagem é um exagero, mas pode ser lida como uma interessante constatação de um jogo manipulador de imposições, mutilações de desejos e limitação dos mesmos. Assim, quando vem a ter a estranha experiência, em um sábado de noite, a entrada de “um eu” pela janela que afirma vir de Saturno para amá-la, é devido a convenções e cobranças sociais que se cala e não relata o ocorrido a ninguém. Mas o “*frisson* eletrônico” inicial resultou na experiência sentida no corpo físico, na experiência literal do prazer carnal: “com ele não fora pecado e sim uma delícia”; “e não foi à igreja. Era mulher realizada. Tinha marido” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A partir deste acontecimento vivenciado no corpo, na carnalidade do território dos desejos físicos, a mulher Ruth torna-se

outra. Não se reconhece diferente por ter um amante: era mulher realizada; tinha marido, alguém superior, não um mero homem, mas um homem, um marido, a figura social que complementa a ideia (cultural, machista e patriarcal) do feminino e sua função, a de depender de um ser masculino, seu cabeça. Altera sua forma de ver e entender as convenções, torna-se sujeito, protagonista, assume o papel principal de sua vida e de sua experiência. Suas percepções são alteradas: “comeu *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Essa alteração é bastante interessante e essencial na construção textual, ocasionando a reconfiguração do corpo feminino. Antes alheio, não olhado, agora é o centro da vivência de Ruth. No canto coral,

cantou melhor do que nunca. (...) Cantou a sua aleluia. Assim: Aleluia! Aleluia! Aleluia! Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse que pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. (LISPECTOR, 1998, p.19)

Livre, feliz e dona de seu corpo e de seus desejos, a personagem passa a outras ações, buscando um homem para levar a seu quarto, não aguentando a espera por Ixtlan até a próxima lua cheia. Este que considera marido a deixa só por um período longo e, mesmo que pense que cometeria uma traição, justifica-se: “Ixtlan a compreenderia e perdoaria. Afinal de contas, a pessoa tinha que dar um jeito, não tinha?” (LISPECTOR, 1998, p. 19). De fato, busca um homem na mesma Picadilly Circle onde antes percebia outras mulheres e se revoltava, e mesmo que recuse o pagamento, recebeu, na mesa de cabeceira, uma libra inteira.

Sua nova percepção de si e de seu corpo lhe confere outro status, como visto. Dessa confiança, surge a ideia do modo de ganhar a vida, de se arrumar, liberar os cabelos: soltara-os, “que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo. Aprendera que valia muito” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Encena sua revolta diante do chefe, preparando-se para trocar sua função diante dele, com a certeza de sua aceitação. E poderia se preparar – se purificar, com um banho, de todos os homens – para Ixtlan, na lua cheia.

Há, ainda, outras personagens que encenam a constatação feminina de seu corpo e de seus anseios, deslocados do que seria considerado apropriado para os padrões sociais e culturais da época, como a senhora de oitenta e um anos de idade, Cândida Raposo, seu “desejo de prazer” e a sentença do médico de que não passaria nunca, no oitavo conto, Ruído de passos. A opção pela masturbação resulta em “mudos fogos de artifício”, “sempre triste”, “até a bênção da morte” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Lidar, como mulher de idade avançada e viúva, com a necessidade física de prazer, é a angústia e a eterna busca, a espera, a perambulação no espaço simbólico e exílico do corpo feminino, nunca total ou propriamente seu. Por outro lado, em *Mas vai chover*, Maria Angélica de Andrade é uma mulher de sessenta anos que busca satisfação no jovem corpo do entregador da farmácia, Alexandre, de dezenove anos. Tal relação, díspar, insere a ambos em uma convivência difícil, marcada por dependência feminina e nojo e revolta masculina. A ruptura é dilacerante no corpo simbólico, marginal, dos desejos de Maria Angélica: “parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer.” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Outros contos do livro *A via crucis do corpo* também poderiam ser analisados sob este prisma, a relação entre a construção da escritura de narrativas femininas marginais e exílicas, com base no modo de narrar e nas experiências/vivências e resistências que os textos revelam. Lê-los, no século XXI, à luz dos novos parâmetros de compreensão da relação mulher/literatura é, como menciona-

do, marca de reflexão enquanto existência, afeto e, sobretudo, resistência. Eis a razão pela qual consideramos essenciais novas e atuais leituras da criação ficcional de Clarice Lispector e de outras autoras, nacionais, regionais, ou de países periféricos, para perceber as vozes femininas marginais e como estas podem e devem ser encarados como relevantes. A poética de exílio que se desenvolve através de obras e personagens, protagonistas femininas em busca, à espera, exiladas física e simbolicamente, nos territórios literais, virtuais e metafóricos do espaço e do corpo reconfiguram os modos como a leitura da contemporaneidade e suas possibilidades deve ser direcionada. Mulheres e literatura: escritas de resistência presente e necessária.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Luis Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura – Poéticas do espaço*. Belo Horizonte: Editora UFMG, N. 15, jan/jun 2007, p. 207-220.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*. Autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GOTLIB, Nádia Batella. Clarice Lispector: jornalista escritora ou escritora-jornalista? In: *Rascunhos Culturais – Revista do curso de Letras do CPCX/UFMS*. Campo Grande: Editora UFMS, V.9, N. 15, jan/jun 2017, p. 13-38.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da força para a força*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2014..
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- OLIVEIRA, Marta Francisco de. *Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio*. Campo Grande: Life Editora, 2017.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Escrituras literárias claricianas: reflexões sobre o contemporâneo nas relações entre o humano, a ciência, o território e a linguagem. In: MATHIAS, Arlete Aparecida. GÓMEZ, Yoanky Cordero (Orgs.). *Fatos/Mitos & Tecnologias: reflexões contemporâneas nas ciências*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.



ROMPENDO O SILÊNCIO: LADY FLORENCE DIXIE E SUAS VOZES

Natália Fontes de Oliveira¹

Lady Florence Dixie encontra na literatura de viagens a oportunidade para escrever um best-seller. Nascida em uma rica família inglesa aristocrática, Dixie tem os meios financeiros para fazer uma viagem à Patagônia e as conexões sociais para publicar sua narrativa de viagem no formato de um livro. Acostumada a ser alvo da atenção pública devido suas atitudes pouco ortodoxas, ela é mencionada com frequência em colunas de fofocas de jornais na Inglaterra.² Dixie está ciente de seu lugar de fala e (dele) desafia as normas patriarcais do século XIX. Amante de esportes ao ar livre e aventuras, em 1887, ela faz uma viagem à Patagônia junto de (ao lado de) seu marido e de seu irmão. Um ano depois, ao retornar à Inglaterra, Dixie escreve uma narrativa de viagem intitulada *Across Patagonia* (1888). Em sua narrativa, Dixie explora (as convenções) de uma mulher vitoriana. Apesar das várias tentativas de limitar Dixie a uma viajante vitoriana elitista superficial ou a uma feminista, defendo que ela ocupa os dois espaços, já que sua retórica é funda-

1 Ph.D. Professora Departamento de Letras. Universidade Federal de Viçosa

2 O comportamento controverso se estende à sua família. Seu irmão tinha conexões com Oscar Wilde em uma série de controvérsias da imprensa pública. Seu filho era o marquês de Queensberry, envolvido em uma disputa pública com Oscar Wilde. (Lee 1402).

mentada em (por) discursos coloniais, femininos e feministas. Em vez de um simples registro de sua experiência de viagem, Dixie personifica e rebate esses discursos em sua obra. Ela está ciente de seu lugar de fala de mulher vitoriana viajante privilegiada e ela está determinada a se tornar uma escritora profissional, inserindo sua voz na cultura impressa do século XIX.

Na Inglaterra, Dixie costuma ser citada nos jornais locais, geralmente na seção de Anúncios e Avisos do Pall Mall Gazette, por realizar eventos sociais e de caridade. Ela também aparece nas manchetes como defensora do vestuário racional para mulheres, do papel das mulheres no esporte e dos direitos dos animais. No discurso de Dixie para a Women's Franchise League no Christian Institute em Glasgow em 1891, ela declara: "Eu nunca obedecerei às leis não naturais. Eu reivindico igual direito ao dos homens, a ser tratado civil e politicamente, como tendo o direito de compartilhar com eles todas as oportunidades, responsabilidades e esferas da vida" (Lee, 2007, p. 1406). Ela reconhece que sua luta pela igualdade de direitos das mulheres pode ser algo anormal, como muitos sugerem, mas ela está determinada a continuar lutando contra a exclusão de gênero. Ela sugere que é mais do que natural que as mulheres sejam tratadas da mesma forma que os homens. Em *The Right Sort of Women*, Sterns McKenzie argumenta que: "Enquanto viajante, aventureira e escritora, Dixie não está mais sob o controle patriarcal da sociedade vitoriana. Através de sua escrita, ela se torna parte da longa tradição de viajantes imperiais britânicos - a maioria dos quais eram homens" (STEARNS, 2008, p. 38). Dixie personifica e desafia os padrões da mulher ideal, um anjo do lar, durante a era vitoriana. Dixie defende que a mulher vitoriana ideal é uma mulher forte, confiante e aventureira. Durante o século XIX, viagens e esportes ajudaram as mulheres a lutar contra os confinamentos da esfera doméstica. A dedicação de Dixie ao esporte feminino era bem conhecida na Grã-Bretanha e, a pedido da Honeyball, Dixie aceita a presidência do British Ladies Football Club (BLFC). Sua narrativa de viagem ilustra como

as mulheres, assim como os homens, podem se destacar na caça, cavalgada e sobrevivência na selva. Embora Dixie use um discurso feminista, sua retórica também é moldada pelo discurso colonialista britânico.

Embora seja tentador ler as narrativas de viagens escritas por mulheres como exemplos de como mulheres excepcionais transgrediram paradigmas de patriarcado e colonialismo, esse, frequentemente, não é o caso. As mulheres viajantes, como Dixie, fazem parte de um sistema maior e suas narrativas são moldadas pelo discurso colonial. Elas não estão viajando como indivíduos. Catherine Stevenson defende que Florence Dixie se opôs ativamente à intervenção colonialista (1982, p. 1985). Embora Dixie possa criticar algumas práticas colonialistas, ela evita questionamentos sobre seus princípios, pois ela desfruta dos benefícios de ser uma dama vitoriana em uma terra estrangeira. Os argumentos de Stevenson falam da tradição da análise feminista que tende a avaliar o trabalho das mulheres com base em seu feminismo. Tal abordagem “corre o risco de cair na armadilha de aceitar os estereótipos discursivos da posição moral superior das mulheres sobre os homens” (MILLS, 1991, p. 30). Sarah Mills defende que a escrita de viagens produzida por mulheres deve ser analisada juntamente com a escrita de viagens produzida por homens, porque ambas fazem parte da maior iniciativa do colonialismo. Para evitar essencialismos e estereótipos, são analisadas as características que as narrativas de Dixie compartilham com escritores do sexo masculino, bem como as peculiaridades de sua escrita de viagens. Recuso-me a classificar Dixie como feminista ou anticolonialista; em vez disso, concentro-me em sua retórica elaborada para entender como ela negocia essas noções, muitas vezes ao contradizer termos políticos, religiosos, científicos e literários para escrever uma narrativa de viagem e moldar a disseminação do conhecimento no século XIX.

Dixie começa a narrativa criando um diálogo com o leitor para explicar sua escolha pelo local:

Patagônia! Quem algum dia imaginaria ir a um lugar assim? “Por quê?” “Você será devorada por canibais!” ‘O que diabos fez você escolher uma parte tão estranha do mundo? . . . - Ora, está a milhares de quilômetros de distância, e ninguém jamais esteve lá, exceto o capitão Musters, e um ou dois outros loucos aventureiros!’ (DIXIE, 1888, p. 1)

Dixie assume o papel do leitor, que pode se perguntar por que ela escolheu um lugar tão exótico e tão longe, o qual nem é uma colônia britânica.³ Dixie alega que ninguém mais viajou para terras tão distantes, exceto loucos aventureiros. Os comentários de Dixie são irônicos, uma vez que ela está ciente que Charles Darwin, seu querido amigo e fonte de inspiração, já viajou para a Patagônia. Uma possibilidade é que ela caracterize Darwin como um louco, o que é improvável já que ela escreve cartas sobre sua admiração pelo trabalho dele. Outra justificativa mais plausível é que ela evita a glorificação das narrativas de viagem dos homens. A escolha autoral de Dixie pode ser vista como um desafio à importância da escrita de viagens dos homens. Stearns McKenzie aponta que Dixie “desafia o campo da escrita de viagens dominado por homens, iniciado por Charles Darwin. . . ao não referir-se a Darwin, Dixie reivindica autoridade para a sua narrativa” (2008, p. 40). Dixie evita mencionar interpretações e pontos de vista masculinos da Patagônia. Ela não presta homenagem a Darwin, apesar de serem amigos. Dixie faz de sua narrativa de viagem um espaço para a mulher enquanto autora.

Florence Dixie conhece muito bem os exploradores e cientistas anteriores que se aventuraram na Patagônia. Ela viaja com Julius Beerbohm e menciona sua narrativa, *Wanderings in Patagonia* (1877), em seu texto. As ilustrações na narrativa de viagem de Dixie são baseadas nos esboços de Beerbohm. Assim, o trabalho de Dixie é muito influenciado pelas narrativas de viagens masculinas e por homens que estiveram na Patagônia. No entanto, ela reafirma sua

3 Embora a Argentina não seja uma colônia britânica, ela tem uma forte influência britânica.

presença como pioneira nas maravilhas da Patagônia: “E fui eu a primeira a vê-las? –Um prazer egoísta, é verdade; mas a idéia tinha um grande encanto para mim, como para muitos outros ” (DIXIE, 1888, p. 3). Dixie sugere que ela é a primeira a contemplar as belezas da Patagônia. Ela reforça o desejo imperialista comum aos viajantes britânicos que assumem serem os primeiros a ver, vivenciar e conquistar as terras exóticas do sul. Os esboços que Dixie escolhe incluir na narrativa ressaltam o estereótipo de que os europeus são os primeiros a conquistar terras estrangeiras. Ao escrever como se os habitantes nativos não existissem ou não tivessem anseio por aventuras, Dixie explora constantemente a imagem distorcida de uma descoberta inglesa da Patagônia. No esboço previamente mencionado, há uma bela imagem da costa da Patagônia e dos vales que cercam o mar com a seguinte legenda: “Fomos os primeiros a irromper naquele mar silencioso”. Dixie reconhece seus companheiros de viagem, mas ignora completamente os Tehuelches que passaram pelas Cordilheiras e viveram na região. Dixie enfatiza que ela e seus companheiros de viagem são os primeiros a atravessar o mar. Isso cria um diálogo direto com as convenções das narrativas de viagens masculinas que descrevem terras estrangeiras como sendo exploradas pela primeira vez pelos europeus. Dixie se insere nessa retórica colonialista ao descrever-se nessa tradição como aventureira e exploradora.

As narrativas de viagem das mulheres compartilham da linguagem de conquista que permeia as narrativas de viagem dos homens do século XVII em diante. A terra estrangeira idealizada virgem e exótica está lá para ser conquistada pelos europeus. A terra é feminizada, retratada como uma beleza intocada da natureza que aguarda “penetração”. Por exemplo, durante o início do século XIX, Alexander von Humboldt aumentou significativamente a popularidade das narrativas de viagens fundindo uma linguagem científica com uma linguagem emotiva para descrever terras estrangeiras intocadas. Em seu livro *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous People of America* (1810), ele descreve a natureza através de vários aspectos diferentes, combinando emoção e fato. Ele escreve:

No sopé da imponente cordilheira granítica que, nos primeiros anos do nosso planeta, resistiu à irrupção das águas na formação do Golfo do Caribe, estende-se uma vasta e ilimitada planície. Quando o viajante se afasta dos vales alpinos de Caracas e do lago repleto de ilhas de Tacarigua, cujas águas refletem as formas das bananas vizinhas. . . Do rico luxo da vida orgânica, o viajante atônito de repente se vê à beira de uma monótona planície sem árvores. HUMBOLDT, 1799, p. 119.

A descrição da natureza de Humboldt é marcada por uma mistura de termos técnicos e vocabulário emocional, o que ressalta a noção de uma terra exótica desolada, desabitada, a espera do desbravamento europeu.

Mary Louise Pratt argumenta que “o olho europeu em melhoria produz habitats de subsistência como paisagens “vazias”, significativas apenas em termos de futuro capitalista e de seu potencial para produzir um excedente comercializável” (2008, p. 60). Através deste discurso de anti-conquista (Pratt, 2008, p. 58) viajantes mostravam uma natureza nua, à espera de ser descoberta pelos europeus e à espera da conquista européia. Dixie participa dessa tradição do gênero, pois também fornece extensos relatos de natureza intocada. Quando sua comitiva chega às cordilheiras, ela escreve:

O país montanhoso e ondulado que se estendia na direção dos três picos de Cleópatra nos arrebatou com um anseio para explorar seu território desconhecido. . . o novo país em que estávamos entrando era de um aspecto totalmente diverso do que acabávamos de sair, pois os bosques se fechavam por todos os lados, e enormes massas rochosas se erguiam de suas frondosas copas, dando a aparência de reductos arruinados àqueles quem os contemplava pela primeira vez. PRATT, 2008, p.176-177.

Dixie emprega um discurso colonialista para descrever sua conquista das cordilheiras. Através dos termos “anseio para explorar”,

“desconhecido” e “primeira vez”, ela enfatiza a perspectiva colonial de que a natureza está à espera do desbravamento europeu. Para ilustrar sua argumentação, ela anexa uma foto, um esboço feito por Julius Beerbohm, que também está viajando com a comitiva de Dixie. O esboço reforça a ideia de uma natureza selvagem intocada da figura 1. As vastas cordilheiras são retratadas como uma paisagem “crua”, a exceção de alguns animais selvagens e do acampamento inglês retratado abaixo. Nesse aspecto, a narrativa de viagem de Dixie é semelhante às narrativas masculinas, pois ambas adotam uma linguagem de domínio baseada no discurso colonialista.

Figura 1



No entanto, Florence Dixie acrescenta um elemento diferente à sua descrição da natureza: vestuário. Essa aliança entre feminilidade e colonialismo dá uma reviravolta interessante na narrativa de viagem de Dixie. Ela usa o discurso da feminilidade para “vestir” a natureza. A principal forma de Dixie para conquistar a natureza é através da moda. Dixie descreve sua partida do Rio: “Toda ár-

vore é vestida com mil trepadeiras luxuriantes, roxas e com flores escarlate” (DIXIE, 1888, p. 27). Ao “vestir” a árvore, o discurso de Dixie domestica a natureza. A natureza já não é mais livre e crua; foi apropriado para se encaixar em paradigmas da cultura britânica. Dixie usa uma política textual da moda para descrever o cenário montanhoso da Argentina: “Todas essas esporas, como as próprias Cordilheiras, são cobertas por florestas de faias e vegetação rasteira das espécies de magnólias” (1888, p. 30). Dixie descreve a natureza em termos de moda, o que implica que as terras estrangeiras já são dominadas pelo domínio britânico. Através de um discurso que reflete a manipulação da natureza, Dixie conquista a natureza domesticando o cenário que encontra. A retórica elaborada de Dixie mostra uma mistura de discursos colonialistas e femininos, pois a linguagem da conquista está associada à linguagem da moda.

Mary Louise Pratt alega que muitas narrativas de viagens retratam uma mística de reciprocidade (2008, p. 77). O ideal de reciprocidade mina o domínio conquistador e unilateral da presença europeia na África e na América do Sul. A obra de John Barrow *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa* (1789) ilustra a abordagem tradicional de retratar os nativos como observadores ativos: “As mulheres reservavam suas capas de pele de bezerro e seus esforços para gratificar sua curiosidade ao ver os estrangeiros, o que não parecia incomodá-las nem um pouco” (BARROW, 1789, p. 192). Ele afirma que sua presença é quase despercebida pelos nativos, os quais mesmo que curiosos para vê-lo, não se assustam. Em *Travels in the Interior Districts of Africa* (1799, p. 1858), Mungo Park amplia esse místico da reciprocidade e retrata-se no papel de objeto passivo nas mãos das mulheres nativas: “as atendentes ao redor e especialmente as senhoras eram muito mais inquisitivas; fizeram mil perguntas, inspecionaram todas as partes do meu vestuário” (PARK, 1799, p. 180). Park inverte o binário do colonizador/colonizado para ilustrar uma relação mútua de curiosidade. Pratt defende que, através de uma linguagem de anti-conquista, Park “subscreveu a maior “destroca”, não recíproca, de todos os tempos:

a Missão Civilizadora” (1799, p. 83). Pratt problematiza as narrativas de viagens masculinas que assumem o papel de observadores neutros para subestimar a conquista e o domínio de terras e pessoas, aludindo a uma falsa reciprocidade.

Dixie se insere nessa tradição europeia e escreve sobre a reciprocidade entre ela e os Tehuelches. Dixie sugere que os Tehuelches os observam, com curiosidade: “nós notamos vários índios, sentados imóveis sobre seus cavalos, como sentinelas, no cume de uma alta cordilheira à nossa frente, evidentemente observando nossos movimentos” (1888, p. 64). A linguagem de Dixie parece dar realce aos Tehuelches, mostrando que eles estão inspecionando o acampamento britânico. Essa suposição é enganosa, porque, de fato, não há reciprocidade dos pontos de observação. Há uma invasão e observação da parte dos europeus; mascaradas por uma sugestão falsa de que os Tehuelches também observam os ingleses. Para garantir uma distinção entre a curiosidade britânica e a suposta curiosidade dos Tehuelches, Dixie distingue a observação dos Tehuelches como lenta e preguiçosa: “multidões de homens e mulheres, observando nossa aproximação com curiosidade preguiçosa” (1888, p. 64). Ainda que Dixie sugira que sua comitiva também é observada, é preciso haver uma diferenciação entre o olhar europeu e o dos nativos. Através de um discurso semelhante de anti-conquista, Dixie retrata as suas interações com os Tehuelches como uma relação mútua, de reciprocidade. Ela mascara o processo unilateral de intervenção colonialista.

Dixie dialoga com as tradições das narrativas de viagens masculinas através de diferentes aspectos. As narrativas de viagem masculinas estabeleceram a tradição de retratar a mulher africana e indígena de maneira sexualizada. Outra escritora viajante que se insere no gênero masculino prévio, é Mary Kingsley. Ela viaja para a África e alinha sua narrativa com homens/colonizadores viajantes que também viajam para colônias britânicas. Como característica do gênero, Kingsley usa da linguagem de domínio para descrever as mulheres Igalwa que conhece na África:

As senhoras mais elegantes que eu já vi na costa. São muito pretos, mais pretos que muitos de seus vizinhos... embora a cor de suas peles não possua o tom aveludado do verdadeiro negro, não é muito brilhante, mas é fina e geralmente sem mácula, e suas figuras são encantadoras e arredondadas... seus olhos grandes, lustrosos, macios e marrons, e seus dentes tão brancos quanto a onda do mar ao se quebrar. KINGSLEY, 1965, p.157.

Kingsley usa a descrição convencional usada por escritores do sexo masculino para falar sobre mulheres estrangeiras. As mulheres que ela descreve foram sexualizadas e são objetos de observação. Diferentemente, Dixie problematiza essa tradição de descrever as mulheres como seres sexualizados, ao descrever o homem indígena. Ela não usa linguagem sexualizada, mas tende a se concentrar nos homens. Ela escreve: “Seu rosto castanho sujo, cuja característica principal era um par de olhos negros e agudos, estava meio oculto por massas emaranhadas de cabelos despenteados, unidos por um lenço amarrado à testa, e seu corpo corpulento estava envolto em uma capa-gunaco gordurosa” (DIXIE, 1888, p. 63). Dixie atenua sua beleza, descrevendo cada parte do seu corpo. Imúndice e oleosidade adquirem dupla conotação quando ela observa atentamente seu corpo exótico. Nesse sentido, Dixie duplamente transgride o discurso colonialista que exclui a escrita feminina e objetifica a mulher como ser exótico. Ela entra no gênero dominado por homens de narrativas de viagens e também substitui a mulher sexualizada tradicional por um homem. Embora o homem indígena não esteja aqui sexualizado, Dixie escolhe desafiar o foco tradicional nas mulheres para destacar os homens indígenas. Dixie desafia os padrões dos papéis de gênero impostos pelo colonialismo, mas ela também explora seu lugar de fala superior enquanto dama vitoriana para objetificar o “outro” masculino através do discurso colonialista.

Dixie continua a desafiar a diferenciação de gênero do discurso colonialista, explorando a linguagem de domínio através da perspectiva das mulheres. Ela assume o lugar de fala de quem observa

de “fora” (estrangeira/ observadora) e concentra-se nos homens, afirmando não apenas seus direitos iguais, mas também reivindicando sua sexualidade. Durante uma de suas visitas à sociedade dos Tehuelches, ela escreve sobre seu interesse específico em duas mulheres e um homem:

vimos duas garotas incrivelmente limpas e bonitas... e ao lado delas - provavelmente tendo relações sexuais com uma (ou ambas) - havia um jovem igualmente bonito, que me impressionou com a peculiaridade de sua vestimenta, e sua aparência geral de ‘tiré à quatre epingles’ (vestido impecavelmente). Seus cabelos estavam escovados, penteados e cuidadosamente separados - um lenço de seda vermelho brilhante mantinha as mechas brilhantes devidamente divididos. Sua bela capa guanaco era nova, e brilhantemente pintada por fora, e sendo aberta pela metade, exibia uma chiripa branca e limpa, presa na cintura por um cinto de prata de curioso acabamento. Um par de botas para montar a cavalo bem ajustadas envolvia seus pés, chegando até os joelhos, onde estavam presos por um par de ligas coloridas - possivelmente um presente de uma das donzelas à mesa. DIXIE, 1888, p. 71-2.

Dixie continua sua descrição e se concentra especialmente no homem. Ela o descreve como limpo e bonito, mostrando que ele é merecedor da atenção de uma dama. Ela descreve seu corpo usando de adjetivos como lustroso, bonito, curioso, sugerindo um tom sexual. A referência sexual é explicitada, quando Dixie sugere que ele tem relações sexuais com uma das duas meninas, ou ambas. Os comentários de Dixie desafiam a norma convencional das narrativas de viagem, mencionando as práticas sexuais dos Tehuelches. No século XIX, muitos tópicos são considerados um tabu a serem evitados pelas damas - sexo sendo um deles. Ela desafia o patriarcado e reivindica sua sexualidade. Dixie choca o leitor ao transgredir as fronteiras da política sexual/textual (Toril Moi, 2002). Ela reescreve as convenções das narrativas de viagem para tornar o gênero um espaço textual para mulheres.

Dixie pode ter, ela mesma, inclinações feministas, mas está ciente das expectativas de seus leitores de uma dama vitoriana viajando ao exterior. Como ela deseja publicar e vender sua narrativa de viagem, ela incorpora noções femininas em seu trabalho. Ela comenta que sua narrativa carece de foco no espaço doméstico, algo que seria esperado dela. Ela desafia essas expectativas enquanto, simultaneamente, as ocupa. Durante sua viagem à Patagônia, ela recusa escrever sobre os espaços internos dos navios: “Seria supérfluo para mim descrever os excelentes arranjos internos a bordo; imagino que poucos de meus leitores estejam familiarizados, por experiência ou descrição, com os acessórios suntuosos e confortáveis de um passageiro a bordo de um navio a vapor” (DIXIE, 1888, p. 6). Dixie sugere que descrições detalhadas sobre suas acomodações sejam superficiais e indesejáveis. Embora sua relutância em descrever o interior do navio possa repercutir no discurso feminista que rejeita o papel domesticado das mulheres, a justificativa de Dixie soa elitista. Ela explica que o leitor provavelmente não conhecerá o que ela está descrevendo, portanto não vê sentido em tentar o empreendimento. Em outros casos, Dixie assume o papel convencional de gênero esperado de uma dama vitoriana. Durante o acampamento, ela se mostra preocupada com o café da manhã do marido: “Levantei-me cedo para pegar seu café da manhã [do marido] e vê-lo partir em sua jornada” (DIXIE, 1888, p. 44). Embora esteja na selva, Dixie aclama o espaço doméstico, desempenhando o papel convencional de uma esposa obediente. Ela mostra com isso que, embora estejam na selva, ela ainda é uma excelente e adequada esposa. Além disso, Dixie e seus companheiros mantêm uma separação dos gêneros durante a jornada: “os homens fumavam cachimbos em silêncio. Antes de dormir, fui dar uma pequena volta às margens de uma ampla lagoa ” (1888, p. 43). Homens e mulheres continuam a desempenhar os distintos papéis sociais, mesmo estando fora de casa, ao ar livre, na Patagônia. A atividade de passear é vista como apropriada para as mulheres no século XIX, já que homens e mulheres são separados por seus papéis de gênero. Várias outras vezes durante as viagens, Dixie descreve a si mesma mantendo o acampamento em ordem: “As camas arrumadas para minha satisfação, passei a percorrer em volta do acampa-

mento para ver se tudo estava em ordem; ao descobri-lo assim, com um suspiro de alívio, senti que meu trabalho do dia havia terminado e a hora do descanso havia chegado” (1888, p. 170). Nesta passagem, a descrição de Dixie se assemelha à de uma dona de casa cuidando da casa. Antes que ela possa descansar, Dixie afirma que o acampamento deve estar organizado e limpo. Nesses momentos, Dixie se retrata no papel tradicional de anjo vitoriano do lar. Essa abordagem desempenha um papel vital na narrativa de viagem, pois mostra aos leitores costumes familiares do lar. Para evitar a rejeição do público, especialmente dos mais conservadores, Dixie precisa incluir elementos que tornem a narrativa de viagem familiar e, portanto, aceitável.

Dixie também incorpora o tropo feminino de uma sentimentalista, embora neste momento ela afirme seus ideais feministas através de uma atitude objetiva. Quando ela está prestes a deixar a Inglaterra, ela começa a questionar sua ideia de partir, mas tranquiliza o leitor que este é apenas um sentimento momentâneo: “Com esses pensamentos passando pela minha mente, comecei a me perguntar por que queria sair da Inglaterra. . . O sexo severo possivelmente compreenderá essa exibição de inconstância feminina de propósito. Posso insistir em sua palição que minha fraqueza mal durou mais do que me levou a escrever isso?” (DIXIE, 1888, p. 6). Dixie sugere que seus sentimentos de nostalgia não são uma característica de seu gênero, mas sim uma ansiedade de deixar a Inglaterra. Para estabelecer ainda mais sua semelhança com os escritores de viagens, ela aponta que essas emoções desaparecem rapidamente. O apelo à aventura é mais forte, como é comum nos viajantes do sexo masculino, mas a expectativa de retorno está sempre presente.

REFERÊNCIAS

Dixie, Florence. *Across Patagonia*. The HathiTrust. 1888.

Humboldt, Alexander Von. *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas: A Critical Edition*. 1799. Eds. Vera Kutzinski and Ottmar Ette. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Kingsley, Mary. *Travels in West Africa: Congo français Corisco and Cameroons*. 1904. New York: Barnes & Noble, 1965.

Lee, J. "Damned if They Did, Damned if They Didn't." *The International Journal of the History of Sport*. vol. 24, n.11, p. 1479-1490, 2007.

Mills, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. New York: Routledge, 1991

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Taylor and Francis Group, 2002.

Mungo, Park. *Travels, in the interior districts of Africa: performed under the direction and patronage, of the African Association, in the years 1795, 1796, and 1797*. New York: J. Tiebout, 1799.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.

Stevenson, Catherine. *Victorian Women Travel Writers in Africa*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

Stearns, Precious McKenzie. "'The Right Sort of Woman': British Women Travel Writers and Sports." *Journeys*. vol.9, n.1, 21-35, 2008.

**GT DA ANPOLL:
A MULHER NA LITERATURA**



PROFLETRAS

