

# **ESTUDOS LITERÁRIOS PÓS-COLONIAIS E DE GÊNERO**

**Carlos Magno Gomes  
Jeferson Rodrigues dos Santos  
Juliana Santana  
(ORGS)**



**Criação Editora**

#### CONSELHO INTERNACIONAL DAS EDIÇÕES GELIC

Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB)  
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)  
Prof. Dr. Fabio Mario da Silva (UNIFESSPA)  
Prof. Dr. Fernando de Mendonça (UFS)  
Prof. Dr. Juan Héctor Fuentes (Universidad de Buenos Aires)  
Prof. Dr. Marcos Martinho (USP)  
Prof. Dr. Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Leal Cardoso (UFS)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Charlotte Krauss (Université de Poitiers)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Christina Ramalho (UFS)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elódia Xavier (UFRJ)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Josalba Fabiana dos Santos (UFS)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Osana Zolin (UEM)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Borges (UFG)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Rodrigues Fontes (Università degli Studi di Padova)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG)  
Prof. Dr. Tiago Silva (IF-SE)

#### CONSELHO EDITORIAL EDITORA CRIAÇÃO

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

# **ESTUDOS LITERÁRIOS PÓS-COLONIAIS E DE GÊNERO**

**Carlos Magno Gomes  
Jeferson Rodrigues dos Santos  
Juliana Santana  
(ORGS)**



**Criação** Editora  
Aracaju | 2021

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da  
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico  
Adilma Menezes

Ilustração 73764631 © Ints Vikmanis | Dreamstime.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)  
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes – CRB-8 8846

G633e Gomes, Carlos Magno; Santos, Jeferson Rodrigues dos; Santana,  
Juliana.

Estudos literários pós-coloniais e de gênero / Carlos Magno  
Gomes, Jeferson Rodrigues dos Santos e Juliana Santana. -- 1.  
ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2021.

526 p. Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-60102-27-3

1. Crítica Literária. 2. Estudos Épicos. 3. Linguística. 4. Literatura.  
I. Título. II. Assunto. III. Autores.

CDD 801.95:418.02

CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica; Tradução e interpretação.
2. Literatura: Crítica literária.

*Esta obra recebeu apoio financeiro do Programa de Apoio à Pós-Graduação  
(PROAP) da CAPES, aprovado pelo Colegiado do PPGL/UFS em 2021.*

## APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), com apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), apresentam a coleção de e-books que traz os resultados de pesquisas apresentados no **II Seminário Internacional de Literatura e Cultura** e **IX Seminário Nacional de Literatura e Cultura**. Esta edição reuniu apresentações com participação de pesquisadores convidados de universidades estrangeiras e de diversos programas de pós-graduação da área de Letras/Estudos Literários das cinco regiões brasileiras. As abordagens teóricas e críticas desdobram-se nas interseções em torno da temática central: **A literatura e outros saberes**.

A diversidade dos trabalhos apresentados em simpósios temáticos proporcionou trocas de experiências que fortaleceram o papel do evento de divulgar trabalhos da área dos Estudos Literários. Essa edição aconteceu de forma remota, por meio de plataformas digitais, nos dias 11, 12 e 13 de agosto de 2021. Das quase 300 apresentações, entre conferências, palestras e comunicações, a Comissão Organizadora conseguiu selecionar textos para compor dois volumes de revistas acadêmicas e quatro e-books, assim intitulados: *Estudos literários pós-coloniais e de gênero*, organizado por Carlos Magno Gomes, Jeferson Rodrigues dos Santos e Juliana Santana; *Comparativismo e traduções intersemióticas*, organizado por Christina Ramalho, Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois; *Imaginários Literários: do regional ao histórico*, organizado por Ana Leal Cardoso, Elane da Silva Plácido e Luciana Novais Maciel; e *Letramentos literários e abordagens culturais*, organizado por Carlos Magno Gomes, Juliana Santana e Maria de Fátima Berenice Cruz.

Nessa edição, ampliamos o número de simpósios com o objetivo de agregarmos mais pesquisadores e possibilitarmos a adesão de novos olhares para a pesquisa em literatura. Entre os palestrantes convidados, contamos com a contribuição internacional dos professores: Charlotte

Krauss (U. de Poitiers), Ioannis Kioridis (U. Abierta Griega e U. Belgrado) e Juan Héctor Fuentes (U. Buenos Aires), a quem mais uma vez expressamos toda nossa gratidão. Entre os/as colaboradores/as nacionais, destacamos as palestras de Algemira de Macêdo Mendes (UESPI), Antônio de Pádua da Silva (UEPB), Elódia Xavier (UFRJ), Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq), Izabel Brandão (UFAL/CNPq), Lauro Iglesias Quadrado (UFBA), Marcos Martinho (USP/CNPq), Márcia Valéria Martinez de Aguiar (UNIFESP), Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP), Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG), Thays Keylla de Albuquerque (UEPB) e Valter Cesar Pinheiro (UFS). A esses pesquisadores/as, deixamos nossos sinceros agradecimentos pela contribuição.

Com diferentes recortes teóricos, os trabalhos reunidos confirmam a vocação do evento para acolhimentos de pesquisas vinculadas aos estudos comparados, aos estudos culturais e às questões afro-brasileiras e de gênero/sexualidade. Por essa perspectiva plural, as reflexões são atravessadas pelas diferentes trocas e contatos entre a Literatura Brasileira e as Literaturas das Américas, da Europa e das Áfricas. Na esteira de abordagens interdisciplinares, os textos partilham de interesses acerca das complexas redes de significações entre identidades e territórios demarcadores de questões de autoria, de tipos textuais, das questões da colonialidade dos corpos, das fronteiras das identidades sexo/gênero/sexualidade. Tais articulações reforçam o papel social da literatura de questionar valores hegemônicos e apontar para as vozes silenciadas. Por esse paradigma investigativo, a performance da alteridade é o sentido maior dessa coleção de textos, daí a ampliação do espaço de voz para autores/as que trazem conexões com personagens silenciadas.

Como exercícios metodológicos, os textos reunidos, tanto nos volumes temáticos acadêmicos, como nos quatro e-books, aproximam-se quando propõem reflexões sobre as relações entre as diferentes abordagens da literatura e sua recepção em diversos contextos, ressaltando obras e autores/as brasileiros/as e estrangeiros/as que nos convidam a revisarmos as desigualdades sociais presentes na historiografia literária. Tal objetivo traz consigo a importância de construção de estratégias de resistências e descentramentos dos valores hegemônicos impostos do

processo modernizador, excludente e autoritário. Na sequência, passaremos a descrever os textos selecionados para cada um dos e-books.

No primeiro, *Estudos literários pós-coloniais e de gênero*, a proximidade dos textos se articula a partir das performances identitárias, que revisam as subjetividades em torno da construção do texto literário, promovendo o descentramento/rasura das questões pós-coloniais, feministas e de gênero/sexualidades. Dessa forma, os artigos apontam para uma compreensão ampla da experiência literária, pois tratam de confluências entre textos literários, pinturas e outras mídias. A partir de estudos que privilegiam questões autorias, de movimentos de narradores/as, e de deslocamento de personagens, esses capítulos reforçam a importância de uma agenda política de resistência que reconheça o papel de revisão das performances literárias transgressoras.

Essa postura transgressora problematiza a lógica de colonialidade (do poder, de gênero, de ser) e ao mesmo tempo enreda práticas identitárias e sociais promovidas por sujeitos que apontam novos olhares para a opressão da modernidade. Com isso, destacam-se produções literárias feitas por mulheres, negras/os, lésbicas, gays, entre outros sujeitos que promovem a abertura dos estudos literários para além do canônico e do clássico.

Os textos aqui presentes expõem múltiplos olhares e falam a partir de e sobre os diversos sujeitos e territórios, sejam do Brasil, das Américas ou das Áfricas. São movimentos de intersecções acerca da leitura cultural e recepção literária. Por essa razão, eles estão organizados em duas partes: **Da crítica feminista às representações de gênero e Abordagens decoloniais da violência de sexo/gênero**. A primeira traz reflexões sobre os percursos das personagens femininas, as representações das formas de silenciamento e opressão, as revisões feministas da tradição machista e desconstrução do feminino tradicional. A segunda, por sua vez, engloba as várias abordagens de recepção dos textos literários a partir da decolonização, no exercício investigativo não só de problematizar os preconceitos de sexo/gênero, mas também de evocar as representações de gênero, etnia e sexualidade. Dessa forma, na sequência, descreveremos cada uma junto às respectivas autorias.

Na abertura da parte I, em *AS ARTICULAÇÕES ESTÉTICAS DE SELVA ALMADA E PATRÍCIA MELO CONTRA O FEMINICÍDIO*, **Carlos Magno Gomes** apresenta dados de uma pesquisa em andamento sobre as marcas pós-autônomas em obras de autoria feminina latino-americanas que descrevem o feminicídio no século XXI. Neste texto, ele analisa como essas questões são levantadas em *Chicas muertas* (2014), da argentina Selva Almada, e em *Mulheres empilhadas* (2019), da brasileira Patrícia Melo. Essas obras exploram uma dinâmica textual híbrida, rompendo as fronteiras entre o ficcional e os relatos reais de violência. Metodologicamente, o autor explora o conceito de literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer e de contranarrativa de Linda Hutcheon, ressaltando a importância de se nomear o feminicídio como uma estratégia de resistência de Almada e Melo.

Na sequência, em *UMA LEITURA DECOLONIAL DA OBRA DE ISABELA FIGUEIREDO*, **Patrícia Raquel Lobato Durans Cardoso** propõe uma leitura decolonial de *Cadernos de Memórias Coloniais* (2010), de Isabela Figueiredo, com a formatação de uma estética-política: a confluência das múltiplas vozes compõe um contradiscurso frente à norma racista da colonialidade. Nesse mesmo ritmo contradiscursivo, em *MUSEUS COMO “BECOS DA MEMÓRIA”*, **Joana Flores**, a partir do diálogo entre literatura, museus e poder, provoca um gesto de questionamento aos discursos museológicos. Estes mantêm a institucionalização dos corpos negros e suas relações com a escravização. Assim, como ruptura e inserção de uma lógica outra, articula-se a obra *Becos da Memória* (2013), de Conceição Evaristo, ao movimento de reinterpretções dos corpos femininos negros, agora, com as performances das memórias negras.

Em *UMA VISÃO PANORÂMICA SOBRE OS GESTO DA FICÇÃO PEPETELIANA*, **Jeferson Rodrigues dos Santos** traça um panorama acerca da obra de Pepetela e sua importância no sistema literário angolano. À luz das relações literatura angolana e cultura, aproxima-se de Roland Barthes (2002), com a função da “escritura”, de Rita Chaves (1999), com a confluência entre “formação histórica” e “produção literária”, e de Ana Mafalda Leite (2012), com a leitura do texto africano por meio de um “lugar de múltiplas filtragens”. Assim, propõe um lugar de leitura das narrativas pepetelianas: *arquitetura dos deslocamentos e das intersecções*.



À luz da ideia de Estado Ginocrático, em O 'RISCO' ESTRATÉGICO DO ESTADO GINOCRÁTICO, NO PAÍS DAS MULHERES, **Giovanna de Araújo Leite** analisa o protagonismo da mulher na obra *O país das mulheres* (2011), de Gioconda Belli. Suscita, assim, um feminismo ginocêntrico na caracterização de uma alternativa frente ao governo ditatorial e patriarcal. No espaço de negociação entre essencialismo e antiessencialismo, há a reflexão acerca das performances de gênero e questões ainda não superadas, sobretudo no tocante à passagem do espaço doméstico ao espaço público.

Com vistas na problematização da condição feminina, em A REPRESENTAÇÃO DA VELHICE FEMININA NO CONTO *GAIOLA ABERTA*, **Maria Aparecida de Barros** parte da noção de memória para analisar a representação da velhice no conto “Gaiola Aberta” (2002), de Maria da Glória Sá Rosa. Manifesta-se, assim, a invisibilidade da pessoa idosa no contraponto com os espaços pensados para os jovens. Nessa mesma direção, em A IMPOSSIBILIDADE DO ENVELHECER FEMININO: TECENDO LEITURAS E OLHARES, **Arlinda Santana Santos** investiga a velhice feminina nos contos “Senhor Diretor” (2009), de Lygia Fagundes Telles, e “Adelha Santana Limoeiro” (2016), de Conceição Evaristo. Traz, assim, à cena a relação da mulher com sua subjetividade e o corpo, e o olhar que é lançado pelo outro.

Neste eixo de (in)visibilidade, em A EXISTÊNCIA LESBIANA DAS MENINAS PERDIDAS EM VANGE LEONEL, **Lisiane Andriolli Danieli** demonstra a existência lesbiana na literatura com a obra *Balada para as meninas perdidas* (2003), de Vange Leonel. Ao defender um espaço de existência lesbiana, propõe um gesto de construção de referências lesbocentradas cujas subjetividades e materialidades são ressaltadas. Aproximando-se pela perspectiva cultural, em A MULTIFACETADA (DES)VIDA FEMININA, **Maristela Aparecida Nunes** trata da composição das identidades femininas na contemporaneidade a partir do poema “Nós” (1994), de Luciene Carvalho. Para tanto, com o jogo acerca das diferentes identidades da mulher, sinaliza duas condições de resistência: negar o socialmente imposto e estabelecer uma identidade autônoma.

Diante de uma abordagem comparatista, em O ANIQUILAMENTO DA VÍTIMA DE FEMINICÍDIO EM ROBERTO BOLAÑO E SELVA ALMADA, **Juliana dos Santos Santana** tece reflexões sobre a representação dos feminicídios.

dios nas obras *2666* (2004), de Roberto Bolaño, e *Chicas Muertas* (2014), de Selva Almada. O conceito de “violência sistêmica” (SEGATO, 2013) ajuda a analisar os aniquilamentos físico e simbólico atravessados na representação das obras.

O reflexo de ocupações de lugares é expresso em O LUGAR DA MULHER EM *NO EXÍLIO*, DE ELISA LISPECTOR, visto que **João Cláudio Martins Araújo de Barros** e **Maximiliano Torres** evidenciam o lugar da mulher na obra *No Exílio* (1948), de Elisa Lispector. Suas considerações giram em torno das múltiplas vertentes do ser frente à cultura cisheteropatriarcal. Não à toa, a protagonista Lizza desloca o lugar social, religioso e subjetivo para guiar um espaço no qual exerce sua independência e papel intelectual. Nesse enfoque do ser e sua subjetividade, à luz da escrita de si, em “PARA QUE ESCREVER?” – A ESCRITA DE SI EM *AUTOBIOGRAFIA PRECOCE*, DE PATRÍCIA GALVÃO, **Sofia Barral Lima Felipe da Silva** explora a *Autobiografia precoce* (2020), de Patrícia Galvão, não só para problematizar o lugar social da mulher, mas também indicar a experiência feminina transgressora. Dessa forma, fala-se de uma autobiografia da busca da identidade de uma mulher plural.

Sob a ótica de um espaço intermediário entre tempos, em A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA *DONA*, DE LUCIENE CARVALHO, **Eby Cris Sales Pires Santore** e **Marli Teresinha Walker** pensam a figura da mulher madura na obra *Dona* (2018), de Luciene Carvalho. Pontuam a presença das marcas de silenciamento e invisibilidade feminina, fruto, para tanto, do seu percurso no espaço doméstico e sua demarcação de imobilidade e subjugação. Também tecendo análises acerca do corpo e o ambiente doméstico, em A ATUALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FEMININA NO ROMANCE DE ARTISTA, **Renata Servato Gomes** parte das obras *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, e *Com Armas Sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, para lançar a perspectiva do gênero romance de artista/Künstlerroman de autoria feminina. Conecta-o à abordagem comparatista das personagens e, em consequência, demonstra um repertório de imagens pela experiência do corpo, ambiente, linguagem.

As reflexões anteriores acerca da mulher artista e a escrita do ser abrem espaço para O APRISIONAMENTO FEMININO NO UNIVERSO PA-

TRIARCAL, uma vez que **Ana Heloíse Batista** trata da experiência literária clariciana. Apresenta o estado de insanidade e a representação do feminino na conjuntura das formas opressivas de cerceamento individual da mulher. Com o conto “A imitação da rosa” (2013), de Clarice Lispector, traça a construção da protagonista Laura em dois caminhos: problematiza o patriarcado e suas formas de violência, como o caso da violência simbólica, e evoca a posição de resistência no meio social.

Na sequência, em *RIO DO ESQUECIMENTO: A MULHER E A FAMÍLIA NA OBRA DE ISABEL RIO NOVO*, **Wilian Augusto Inês** e **Bruno Vinicius Kutelak Dias** analisam a figura feminina na família burguesa no século XIX. Com a obra *Rio do Esquecimento* (2016), de Isabel Rio Novo, ressaltam um movimento de gênese da família nuclear e sua vinculação à sociedade burguesa, bem como a figuração do autoritarismo masculino e a submissão feminina. Para mais, a família tradicional é estudada em *NANA NENÉM CONCHINHA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO EPISÓDIO DE BOB ESPONJA*, por **Rafael dos Reis Farias** e **Eliane Marquez da Fonseca Fernandes**. Sob a égide da Análise do Discurso de linha francesa, articulam o episódio *Nana Neném Conchinha*, de Bob Esponja, à problematização dos desenhos na composição ideológica das crianças. Valem-se das relações entre os pais e a criança, e percebem os discursos dos personagens Patrick e Bob Esponja como forma de questionamento ao discurso sexista e à família tradicional.

Nesse ritmo de formação de sentidos fora da lógica excludente e opressora, em *SER MULHER, MÃE E PROFESSORA: UM PROCESSO CONTÍNUO DE FORMAÇÃO*, **Letícia Cavalcante Lima Silva** apoia-se na abordagem autobiográfica narrativa e debate as formas de construções das identidades mulher, mãe e professora. Por um lado, questiona o pensamento hegemônico patriarcal e, por outro, suscita uma alternativa de formação e emancipação intelectual. Para isso, defende a formação continuada porque, conforme seu posicionamento, a docência atravessa e acessa o espaço público, antes destinado aos homens.

Para finalizar a seção, à luz de uma leitura semiológica e intertextual, em *LEITURA SEMIOLÓGICA E INTERTEXTUAL DE “O CALABOUÇO”*, DE CHRISTINA RAMALHO, **Eliene Farias da Silva** investiga o conto “O Cala-

bouço” (2018), de Christina Ramalho, e sua aproximação com o conto “A terceira margem do rio” (1978), de Guimarães Rosa. Nessa defesa de uma Retórica Moderna, toca em aspectos como ausência de comunicação, desarticulação familiar e condição animalesca. Ainda no eixo família, em (DES)CONSTRUÇÕES DA MATERNIDADE EM CONCEIÇÃO EVARISTO, **Sandy Karelly Freitas Falcão** e **Vania Maria Ferreira Vasconcelos** trazem à baila a reflexão em torno da maternidade na expressão artística afro-brasileira. Para isso, analisam o conto “Quantas filhas Natalina Teve?” (2016), de Conceição Evaristo, porque a subversão dos diferentes papéis de gênero é atravessada pelos jogos discursivos entre o aborto e os tabus da/na ideia de maternidade.

Tal como a primeira parte, a segunda reforça os avanços nas abordagens de gênero e sexualidade. Ancora-se nas performances de resistências advindas das abordagens decoloniais em seus diversos contextos, sejam brasileiros e afro-brasileiros, latino-americanos ou africanos. Abrindo os debates, em *O BRUXO ESPANHOL DE CASSANDRA RIOS: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA*, **Érica Pontes Moreira Silva** e **Algemira de Macedo Mendes** exploram a noção de interseccionalidade na obra *O Bruxo Espanhol* (1973), de Cassandra Rios, e argumentam em torno de uma escrita de resistência. Tal posicionamento revela não apenas a relação homoafetiva, mas também a representação da mulher fora do sentido dominante. Por esse ângulo, então, entendem a abertura às experiências dos sujeitos marginalizados.

O corpo e as relações de poder estão em discussão. Assim, em *VIO-LÊNCIA E DOMINAÇÃO EM MEU CORPO AINDA QUENTE*, DE SHEYLA SMANIOTO, **Lorena Luana Dias da Silva** desloca-se pela representação do corpo feminino na contemporaneidade e suas formas de poder. Analisa *Meu corpo ainda quente* (2020), de Sheyla Smaniotto, mais precisamente a personagem Jô, na contribuição para repensar o corpo identificado como objeto. Dessa forma, suscita a ideia de escrever com o corpo, isto é, uma escrita de mulheres contemporâneas tanto para indagar seus processos históricos e sociais como, ao fazê-la, gerar espaços plurais de identificação. Também se aproximando dessa escritura de resistência, em *A ESCRITA PALIMPSESTICA COMO REVISÃO DO ESTUPRO EM MAR AZUL DE PALOMA VIDAL*, **Gardênia**

**Dias Santos** propõe a escrita palimpséstica na análise da representação do estupro na obra *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal. Defende-a, para tanto, como estratégia de debate em torno da violência. É claro que não se trata de apenas revisar as formas de controle e opressão, mas, nessa estética-política, gerar possibilidades de saídas: reconhecimento de suas vozes e do direito à liberdade.

Com a passagem aos diálogos transatlânticos, em EPIFANIA DA PERSONAGEM RAMI EM *NIKETCHE*, DE PAULINA CHIZIANE, **Joyce Cordeiro Rebelo** investiga a epifania de Rami, protagonista de *Niketche* (2002), de Paulina Chiziane. Sob este ponto, revela o plural feminino e, em consequência, os olhares múltiplos das/sobre as mulheres. Para isso, reflete sobre o lugar da personagem na história, de modo que, ao remeter à ancestralidade, figura a rearticulação das resistências e protagonismos das mulheres moçambicanas. Nesse sentido, a resistência e o protagonismo aparecem em O PROJETO ESTÉTICO LITERÁRIO CUIRLOMBISTA DE TATIANA NASCIMENTO, pois **Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva** e **Cíntia Camargo Vianna** aludem à proposição do estético literário cuírlombista. Articulam, por seu turno, os poemas de Tatiana Nascimento ao gesto de ruptura pós-colonial, de modo que tratam da transgressão da ambivalência colonial na figuração humanizada do corpo feminino negro. Dessa forma, como categorias literárias, o gozo e o erótico são formas de representação desse corpo feminino negro de gozo pleno.

Na sequência, abordando o cenário do conto contemporâneo brasileiro, em ITINERÁRIOS DA DENEGAÇÃO E DA EPIFANIA NO CONTO “ISALTINA CAMPO BELO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, **Ana Karolína Damas da Costa** estuda a denegação e a epifania no conto “Isaltina Campo Belo” (2016), de Conceição Evaristo. Parte da ideia de interseccionalidade no diálogo com a expressão literária afro-brasileira no intuito de articular o debate das subjetividades das mulheres negras. A denegação e a epifania são colocadas como estratégias estéticas de denúncia dos traumas da violência e ao mesmo tempo de valorização das subjetividades afro-brasileiras, a exemplo das mulheres lésbicas afrodescendentes. São evidentes as formas de inversão. A propósito, em A TRANSPOSIÇÃO DE PODER ENTRE MULHERES COMO FORMA DE REBELIÃO NO ROMANCE VEROMAR,

DE DINA SALÚSTIO, **Nayane Larissa Vieira Pinheiro**, chegando à Cabo Verde, explora a obra *Veromar* (2019), de Dina Salústio, sob as confluências literárias, culturais e de gênero. Investiga a representação da subversão das mulheres por meio do elemento mágico. Com o percurso da personagem Simprônia, define a subversão nas suas performances de não seguir a ordem estrutural, indagar o imaginário e praticar o sobrenatural.

Assim, salta-se mais uma pulsação. Em EU, AUTORA NEGRA, ME TORNEI A ASSOMBRAÇÃO DO COLONIZADOR!, **Margarete Carvalho** evoca um posicionamento – assombração – diante do colonizador. Por meio da Sanfofanarração e do Aquilombar-se, trata da vez, da voz e do canto de personagens invisibilizadas, e, por consequência, apresenta e reflete sobre sua escrita literária. Uma escritura que é de si/dos seus/dos povos afro-brasileiros. O horror é a resposta estética-política de questionamento às agruras demarcadas pelo colonizador. Desse modo, como fantasma e diálogo com os ancestrais, provoca o “nós”. Logo em seguida, ampliando ainda mais a lógica outra para o protagonismo das mulheres negras, em PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA NA PINTURA DE HARMONIA ROSALES, **Adriana Marie Freitas Menezes** apresenta outro campo da experiência estética: as pinturas, de Harmonia Rosales. Trata-se de uma arte além do questionamento à sociedade eurocêntrica para a simbolização da presença da mulher negra. Para isso, Rosales faz a releitura de pinturas clássicas e, tão logo, inverte a ordem e insere a visibilidade das mulheres negras.

A abordagem da violência de gênero continua, agora, em CONCERTO DE VOZES DE RESISTÊNCIA EM MARINA COLASANTI, pois **Maria Juliana de Jesus Santos** estuda as formas de silenciamento e resistência no conto “Concerto de silêncio, para duas vozes” (1980), de Marina Colasanti. Ao perseguir o percurso de saída da personagem Otília, defende a passagem do silêncio total, silêncio parcial até a ruptura do silêncio. O silêncio e o discurso também são temas discutidos em A IMAGEM DE UMA MULHER NEGRA A PARTIR DE ESTEREÓTIPOS SOCIAIS, haja vista que **Neilton Falcão de Melo**, na esteira dos estudos discursivos, investiga sobre os estereótipos sociais delimitados às mulheres negras. Com o *ethos* prévio e *ethos* discursivo, usa como objeto de análise *O perigo de uma história única* (2019), de Chimamanda Ngozi Adichie. Pelo primeiro conceito, percebe a

imagem dos africanos construída pela lógica eurocentrada e americanizada; já, pelo segundo conceito, reflete a identidade da mulher negra, a voz-resistência dos povos africanos.

Ainda na rota da autoria feminina negra, em *A HISTORIADORA OBSTINADA: A MULHER EM CHIMAMANDA NGOZI*, **Ladjane de Barros Santos** e **Maria Simone Marinho Nogueira** defendem o “cronotopo” – tempo e espaço como guias de sentido – na análise da imagem da mulher negra no conto “A historiadora obstinada” (2017), de Chimamanda Ngozi Adichie. Valem-se do discurso narrativo de Nwamgba e percebem a construção da personagem em torno de diversas mulheres, das relações entre mãe e filho e da valorização das tradições culturais. A figura da mãe também é tema em *A CONSTRUÇÃO DA MÃE NEGRA NOS CONTOS DE GENI GUIMARÃES*, de modo que **Helena Vitória Nascimento dos Santos** estuda sobre a mãe negra no livro de contos *Leite do Peito* (2001), de Geni Guimarães. Nos contatos entre a escrita memorialística e a interseccionalidade, percebe o deslocamento do lugar de estereótipos presente no discurso ficcional brasileiro e a valorização das mulheres negras. Tal movimento passa pela legitimação da afrodescendência, trazendo, portanto, às identidades das mães negras.

Na continuidade da perspectiva da interseccionalidade, em *A INTERSECCIONALIDADE EM FLORIM, DE DUCASO/APARECIDA*, **Ana Ferreira de Melo** e **Monaliza Rios Silva** analisam a obra *Florim* (2020), de Duca-so/Aparecida, e revelam a manifestação da rede de opressão e poder na sociedade cisheteropatriarcal. Assim, com a personagem Dita, representa-se a condição da mulher negra. Por outro lado, deslocando-se das reflexões sobre a figura feminina, em *APENAS CINZAS DA VIRILIDADE: MASCULINIDADES EM FOGO MORTO*, **Itamar Mateus Muniz de Melo** investiga as masculinidades. Na obra *Fogo Morto* (2018), de José Lins do Rego, a masculinidade tradicional é descentrada muito mais pela figuração das fraquezas do que da virilidade. Entre o homem viril existem as inconsistências. Tal movimento, conforme pontua a autoria, simboliza a queda da cultura manufatureira e, por extensão, do sistema patriarcal. Dessa forma, por se tratar de um “efeito de descontinuidade”, a narrativa projeta a problemática da permanência dos sentidos patriarcais.

Ainda no sentido de repensar as masculinidades, em **HOMOAFETIVIDADE EM MÁRIO DE ANDRADE E CAIO FERNANDO ABREU**, **Moisés Henrique de Mendonça Nunes** e **Paulo César Souza Garcia**, por uma perspectiva comparatista, estudam a homoafetividade no conto “Frederico Paciência” (1947), de Mário de Andrade, e no romance *Limite Branco* (1971), de Caio Fernando Abreu. Tratam, sobretudo, das experiências homoafetivas vivenciadas pelos personagens Juca e Frederico, e Maurício e Bruno. Assim, debatem as masculinidades diante das relações homoeróticas.

Para finalizar a parte II, dentro da perspectiva *Queer*, em **YOUTUBE E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA CRIANÇA QUEER**, **Alisson Pinto Lima** estuda como a criança é percebida no imaginário midiático – *Youtube* – e quais as relações de seus corpos e comportamentos diante das realidades normativas e heteronormativas. Trata de uma amplitude de pesquisa porque a imagem midiática também é um lugar de criação e construção de identidades. É, a propósito, um gesto de abertura às demais performances, tais como o menino afeminado, a menina masculinizada e as crianças transgênero e intersexo. Ainda mais sobre a Teoria *Queer*, em **HOMOAFETIVIDADE: DOS SILÊNCIOS, ESTIGMAS E RESISTÊNCIAS**, **Maria Edilene Justino** reflete sobre a homoafetividade feminina no conto “As tias” (2015), de Natália Borges Polezzo. As duas protagonistas, Leci e Alvira, figuram o rompimento com as regras do binarismo e da heteronormatividade, primeiro, ao questionarem as formas de silenciamento e opressão, e, depois, ao representarem as performances de resistência.

Agradecemos a colaboração dos/as colaboradores/as com reflexões e abordagens que reforçam os contextos de ampliação do campo dos estudos literários. Assim, estamos convictos de que os textos deste livro contribuem para as intersecções entre literatura e outros saberes, a permanência do diálogo aberto e o encontro de novas possibilidades em torno das experiências literárias e suas aproximações com os Estudos Pós-coloniais e as perspectivas afro-brasileiras e africanas, as Abordagens Decoloniais, e os Estudos de gênero e da sexualidade. A pesquisa é um rio... O lugar das experiências literárias é de provocação. Resistência!

São Cristóvão, Outubro de 2021.



# SUMÁRIO

- APRESENTAÇÃO ..... 5
- **Parte I:**
  - Da crítica feminista às representações de gênero..... 21
- AS ARTICULAÇÕES ESTÉTICAS DE SELVA ALMADA E PATRÍCIA MELO CONTRA O FEMINICÍDIO ..... 23  
Carlos Magno Gomes
- UMA LEITURA DECOLONIAL DA OBRA DE ISABELA FIGUEIREDO ..... 37  
Patricia Raquel Lobato Durans Cardoso
- MUSEUS COMO “BECOS DA MEMÓRIA” ..... 50  
Joana Flores
- UMA VISÃO PANORÂMICA SOBRE OS GESTOS DA FICÇÃO PEPETELIANA..... 64  
Jeferson Rodrigues dos Santos
- O ‘RISCO’ ESTRATÉGICO DO ESTADO GINOCRÁTICO, NO PAÍS DAS MULHERES ... 82  
Giovanna de Araújo Leite
- A REPRESENTAÇÃO DA VELHICE FEMININA NO CONTO *GAIOLA ABERTA*..... 96  
Maria Aparecida de Barros
- A EXISTÊNCIA LESBIANA DAS MENINAS PERDIDAS EM VANGE LEONEL..... 106  
Lisiane Andriolli Danieli
- A IMPOSSIBILIDADE DO ENVELHECER FEMININO: TECENDO LEITURAS E OLHARES ..... 115  
Arlinda Santana Santos
- A MULTIFACETADA (DES)VIDA FEMININA ..... 125  
Maristela Aparecida Nunes  
Níncia Cecília Borges Teixeira

- O ANIQUILAMENTO DA VÍTIMA DE FEMINICÍDIO EM ROBERTO BOLAÑO E SELVA ALMADA..... 137  
Juliana dos Santos Santana
  
- O LUGAR DA MULHER EM NO EXÍLIO, DE ELISA LISPECTOR .....148  
João Cláudio Martins Araujo de Barros  
Maximiliano Torres
  
- “PARA QUE ESCREVER?” – A ESCRITA DE SI EM *AUTOBIOGRAFIA PRECOCE*, DE PATRÍCIA GALVÃO.....161  
Sofia Barral Lima Felipe da Silva
  
- A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA *DONA* (2018), DE LUCIENE CARVALHO..... 172  
Eby Cris Sales Pires Santore  
Marli Teresinha Walker
  
- A ATUALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FEMININA NO ROMANCE DE ARTISTA .184  
Renata Servato Gomes
  
- O APRISIONAMENTO FEMININO NO UNIVERSO PATRIARCAL..... 193  
Ana Heloise Batista
  
- RIO DO ESQUECIMENTO: A MULHER E A FAMÍLIA NA OBRA DE ISABEL RIO NOVO .....207  
Wilian Augusto Inês  
Bruno Vinicius Kutelak Dias
  
- *NANA NENÉM CONCHINHA*: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO EPISÓDIO DE BOB ESPONJA..... 221  
Rafael dos Reis Farias  
Eliane Marquez da Fonseca Fernandes
  
- SER MULHER, MÃE E PROFESSORA: UM PROCESSO CONTÍNUO DE FORMAÇÃO .....237  
Letícia Cavalcante Lima Silva

- LEITURA SEMIOLÓGICA E INTERTEXTUAL DE “O CALABOUÇO”, DE CHRISTINA RAMALHO ..... 249  
Eliene Farias da Silva
- (DES)CONSTRUÇÕES DA MATERNIDADE EM CONCEIÇÃO EVARISTO ..... 266  
Sandy Karelly Freitas Falcão  
Vania Maria Ferreira Vasconcelos
- **Parte II:**  
Abordagens decoloniais da violência de sexo/gênero ..... 281
- “O BRUXO ESPANHOL” DE CASSANDRA RIOS: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA.....283  
Érica Pontes Moreira Silva  
Algemira de Macêdo Mendes
- VIOLÊNCIA E DOMINAÇÃO NO ROMANCE *MEU CORPO AINDA QUENTE*, DE SHEYLA SMANIOTO .....295  
Lorena Luana Dias da Silva
- A ESCRITA PALIMPSESTICA COMO REVISÃO DO ESTUPRO EM *MAR AZUL* DE PALOMA VIDAL..... 303  
Gardênia Dias Santos
- A EPIFANIA DA PERSONAGEM RAMI EM NIKETCHE, DE PAULINA CHIZIANE... 312  
Joyce Cordeiro Rebelo
- O PROJETO ESTÉTICO LITERÁRIO CUIRLOMBISTA DE TATIANA NASCIMENTO .326  
Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva  
Cintia Camargo Vianna
- ITINERÁRIOS DA DENEGAÇÃO E DA EPIFANIA NO CONTO “ISALTINA CAMPO BELO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO ..... 341  
Ana Karolina Damas da Costa
- A TRANSPOSIÇÃO DE PODER ENTRE MULHERES COMO FORMA DE REBELIÃO NO ROMANCE *VEROMAR*, DE DINA SALÚSTIO ..... 354  
Nayane Larissa Vieira Pinheiro

- EU, AUTORA NEGRA, ME TORNEI A ASSOMBRAÇÃO DO COLONIZADOR!... 366  
Margarete Carvalho
- PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA NA PINTURA DE HARMONIA ROSALES .....378  
Adriana Marie Freitas Menezes
- A IMAGEM DE UMA MULHER NEGRA A PARTIR DE ESTEREÓTIPOS SOCIAIS... 400  
Neilton Falcão de Melo
- A HISTORIADORA OBSTINADA: A MULHER EM CHIMAMANDA NGOZI..... 415  
Ladjane de Barros Santos  
Maria Simone Marinho Nogueira
- A CONSTRUÇÃO DA MÃE NEGRA NOS CONTOS DE GENI GUIMARÃES ..... 429  
Helena Vitória Nascimento dos Santos
- A INTERSECCIONALIDADE EM *FLORIM*, DE DUCASO/APARECIDA..... 442  
Ana Ferreira de Melo  
Monaliza Rios Silva
- APENAS CINZAS DA VIRILIDADE: MASCULINIDADES EM FOGO MORTO.... 454  
Itamar Mateus Muniz de Melo
- HOMOAFETIVIDADE EM MÁRIO DE ANDRADE E CAIO FERNANDO ABREU .... 468  
Moisés Henrique de Mendonça Nunes  
Paulo César Souza Garcia
- YOUTUBE E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA CRIANÇA *QUEER* ..... 481  
Alisson Pinto Lima
- HOMOAFETIVIDADE: DOS SILÊNCIOS, ESTIGMAS E RESISTÊNCIAS..... 495  
Maria Edilene Justino
- SOBRE OS/AS AUTORES/AS..... 508



**Parte I**

**Da crítica feminista às  
representações de gênero**



## AS ARTICULAÇÕES ESTÉTICAS DE SELVA ALMADA E PATRÍCIA MELO CONTRA O FEMINICÍDIO

**Carlos Magno Gomes**

Este texto apresenta um debate inicial acerca das características estéticas em torno de narrativas de autoria feminina da América Latina, que retomam casos de violência física e sexual contra mulheres no México, Brasil e Argentina no século XXI. Nesses países, observamos que essa produção literária incorporou uma agenda de denúncias por meio de textos líricos e ficcionais que enfrentam a violência de frente e sem medo de tocar em feridas sociais. Além da questão temática, chama-nos à atenção as diferentes estratégias de performances e de produção de narrativas que articulam uma posição de questionamento de valores morais que insistem em culpabilizar as vítimas de violência sexual e de feminicídios.

Entre as estratégias, está a maior visibilidade de temas tabus para as mulheres, como falar abertamente do estupro e de abusos psicológicos. Tal opção é própria de uma contranarrativa por se opor à tradição machista do silenciamento em torno desses crimes. Para este texto, vamos focar nas representações do feminicídio em *Chicas muertas* (2014), da argentina Selva Almada, e *Mulheres empilhadas* (2019), da brasileira Patrícia Melo. As duas autoras são exemplos de escritoras implicadas com a denúncia da falta de punição para os criminosos em seus respectivos países. Ao se enveredarem por narrativas híbridas que retomam casos reais, elas condensam valores estéticos próprios de um literatura pós-autônoma que funciona tanto como um texto artístico como um grito contra a impunidade.

Particularmente, vamos investigar se a mistura de relatos ficcionais com dados reais, como depoimentos, reportagens, parte dos processos, entre outros fragmentos de memórias, pode ser considerada como uma marca pós-autônoma dessa literatura, conforme nos sugere Josefina Ludmer (2009). Além dessa estratégia estética, analisaremos se

a postura de engajamento literário pode ser considerada uma contra-narrativa, visto que traz um alerta para a necessidade de mudarmos com urgência o paradigma social de relativizar essa barbárie. Ao nomear esses crimes, essas obras passam a fazer parte de manifestações que priorizam reflexões sobre a urgência de haver uma punição mais eficiente para os casos de estupro e feminicídios conforme os preceitos jurídicos (MACHADO, 2019, p. 15).

Inicialmente, vale lembrar que os casos de feminicídios e abusos sexuais no México fazem parte de uma coleção de obras literárias que retomam esses crimes de forma sistemática<sup>1</sup>. O trágico episódio desses crimes em Ciudad Juárez, que aconteceram no final do século XX, continua ecoando na produção literária da América Latina. Desse momento inicial, são referências de escritoras engajadas com uma literatura politizada: Arminé Arjona, Susana Chávez y Micaela Solís. Elas agiram na linha de frente do questionamento da violência estrutural contra a mulher e foram além do vínculo entre os estupros e feminicídios para explorar em suas escritas a premissa de que esses crimes eram parte da violência naturalizada e estavam relacionados às diferentes formas de aniquilamento do corpo feminino nos contextos latino-americanos (GOMES, 2021).

Além desse contexto de engajamento lírico, cabe destacar que outras narrativas deram continuidade às denúncias dos diferentes tipos de violência sofridas pelas mexicanas, partindo de casos reais para ficcionalizar um grito de resistência. Entre essas obras, ressaltamos *Sangre en el desierto* (2005), de Alicia Gaspar de Alba, que retoma os sinistros casos de Ciudad Juárez e denuncia o narcotráfico e a rede de prostituição que tinham interesses no silêncio em torno das mortes anônimas. Essa obra intercala trechos ficcionais com dados que circundam os crimes que confirmam o descaso das autoridades. Em *Ladydi*<sup>2</sup> (2014), de Jennifer Clement,

- 
- 1 Sobre a forma como os casos dos feminicídios de Ciudad Juárez são representados na literatura destacamos algumas obras que desnudam a violência do narcotráfico e impunidade dos criminosos: *Delincuentes* (2005), de Arminé Arjona; *2666* (2004), de Roberto Bolaño, e *Secretos en la arena: las mujeres jóvenes de Ciudad Juárez* (2005), de Marjorie Agosín.
  - 2 Essa obra está traduzida no Brasil como *Reze pelas garotas roubadas*, pela Rocco 2015.



vem à tona os perversos sequestros de jovens para serem exploradas como escravas sexuais por narcotraficantes no Estado de Guerrero. Na tentativa de escapar do trágico fim, Ladydi, a protagonista, assim como muitas garotas da região, é obrigada pela mãe a viver vestida com trajes de garoto desde pequena para se esconder dos sequestradores.<sup>3</sup>

No contexto argentino, a violência também passou a ser explicitada em textos literários. Em *Le viste la cara a Dios* (2011), Gabriela Cabezón Cámara questiona os valores morais que giram em torno da violência hegemônica contra as mulheres por meio de uma versão paródica do clássico *A bela adormecida*. Essa narrativa em primeira pessoa deixa pistas de sua proposta ideológica de descrever o tráfico internacional de mulheres, que são drogadas e prostituídas. O cárcere privado para escravas sexuais é denunciado pelas visões/alucinações da protagonista que sonha em fugir. Outra obra que tem feito barulho em terras argentinas é *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró, que narra as violações e abusos sofridos pela autora em sua adolescência. Esse relato tem um tom de desmascarar a hipocrisia da sociedade que relativiza o estupro quando praticado por parentes, visto que narra os abusos do tio da vítima. Peiró descreve o quanto foi desacreditada por sua família no primeiro momento, pois o agressor tinha credenciais sociais de pai, trabalhador e de homem de sucesso, insinuando a desconfiança em seu relato. Esse cruzamento de vozes nos deixa pistas de como o fenômeno do abuso sexual ainda questiona a postura da vítima na sociedade argentina.

Por sua vez, no Brasil, apontando uma nova perspectiva para a visibilidade da violência contra a mulher, as narrativas de Nélide Piñon, *Vozes do deserto* (2004), e *Mundo perdido* (2006), de Patrícia Melo, retomam casos de violência contra a mulher, ao darem vida a personagens masculinos machistas e misóginos como o Califa, de *As mil e uma noites*, e Maíquel, de *O matador*, respectivamente. Essas autoras deixam pistas do quanto o paradigma estético da literatura de autoria feminina já estava mudando desde o início deste século. Atualmente, essa literatura vivencia uma fase

---

3 Conforme reportagem de 04/02/2018 do jornal Milenio. Disponível em <http://www.milenio.com/policia/guerrero-en-los-primeros-lugares-de-feminicidio>. Acesso em jun. de 2018.

de denunciar o estupro por meio de obras que questionam a culpabilização da vítima e o silenciamento de quem sofreu o crime.

Eurídice Figueiredo tem destacado o quanto é importante as mulheres falarem sobre esse trauma e se libertarem das sequelas psicológicas dessa violência. Em seus estudos, a autora constata o quanto a violência sexual tem sido representada na literatura de autoria feminina em diferentes tipos de casos: “Há casos de estupro incestuoso (Adriana Lisboa, Bia Barros, Cinthia Kriemler, Sheila Smanioto e Maya Falks), de estupro no casamento (Lya Luft, Carola Saavedra) e de estupro por outras pessoas, mais ou menos próximas da personagem (Elvira Vigna, Susana Fuentes, Paloma Vidal e Aline Bei)” (2019, p. 143).

Nessas obras, observamos que além da exploração da temática, a postura política das escritoras se projeta na escolha do foco narrativo e do questionamento da relativização da culpa do criminoso. Vale destacar que no final do século XX, Lya Luft e Patrícia Melo expuseram a perversa relativização da culpa do estuprador conforme GOMES (2018). Na atualidade, as escritoras vão além e quem falar abertamente do abuso e dos graves traumas que passaram após o crime.

Assim, com a ampliação dos pontos de vista, os feminismos da diferença reforçam movimentos que interpelam a universalidade da perspectiva branca heterossexual de culto da virilidade para abrir lugar para diferentes relatos de opressão e violência. Essa perspectiva feminista é muito importante para o surgimento de narrativas contra valores hegemônicos (HOLLANDA, 2018, p. 12).

Entre as estratégias narrativas dessas obras, identificamos marcas de uma literatura pós-autônoma de Ludmer (2009), pois são obras que incorporam discursos de outras áreas e rompem com a fronteira do literário. Assim, observamos que não se trata apenas de um engajamento político com a luta pelos direitos da mulher, há também uma tentativa de ampliar as relações entre o texto literário e o texto jurídico, policial e jornalístico. Áreas do conhecimento que estão preocupadas com esses crimes. Com isso, o texto literário interessado em questionar a ordem vigente passa a incorporar outros discursos sociais no próprio processo de escrita. Tal marca das intersecções do literário reforça a perspectiva pós-autônoma dessa pro-

dução que também é testemunho de resistência, fabricando um presente atuante e de protesto.

Além da aproximação de fronteiras discursivas, esses textos apresentam marcas de uma ‘contranarrativa’ feminista como nos ensina Hutcheon, quando destaca o contracanto como um texto de revisão do passado (1989). Tal peculiaridade dessas obras nos demanda uma pesquisa sobre a forma como essas contranarrativas são confeccionadas: “a forma do testemunho, a autobiografia, a reportagem jornalística, a crônica, o diário e até a etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ injetado em seu interior: policial ou ficção científica)”<sup>4</sup> (LUDMER, 2009, p.42).

Quanto aos diálogos entre literatura e violência, vamos priorizar as abordagens antropológicas. Para Lagarde, esses crimes fazem parte das normas patriarcais que violam os direitos humanos, pois “se articulan con otras condiciones sociales y económicas de extrema marginación y exclusión social, jurídica y política” (2005, p. 1). No contexto brasileiro, os feminicídios conjugais assustam por envolverem valores atrelados à questão da honra. Esse imaginário machista é questionado na literatura opondo-se “à estrutura invisível do poder masculino e que legitima antecipadamente novos assassinatos” (MACHADO, 2019, p. 11)<sup>5</sup>. Nessa dinâmica, o corpo feminino executado nos remete ao triunfo do poder machista, visto que, “para que un sujeto adquiera su estatus masculino, como un título, como un grado, es necesario que otro sujeto no lo tenga” (SEGATO, 2013, p. 24).

Para Ludmer, a literatura pós-autônoma fabrica o presente como uma política, que para nós pode ser vista como uma estratégia para dar visibilidade às relativizações e aos silenciamentos que envolvem os crimes sexuais e feminicídios. Ao optarem por uma ficção que tem uma tênue fronteira com os problemas sociais, a literatura de autoria feminina engajada com as denúncias pode ser enquadrada em realidade ficção, que compreendem o real e o ficcional simultaneamente, “uma ficção que é

4 Neste texto, optamos por usar uma tradução livre do artigo de Ludmer (2009).

5 Optamos por uma tradução livre da versão do texto publicado em francês, em 2019, de Lia Zanotta Machado.

realidade” (LUDMER, 2009, p. 43). Por estar produzindo uma escrita que contesta o hegemônico, esse tipo de literatura pode ser visto como um “contracanto”, pois se trata da retomada de textos misóginos a partir de uma oposição feminista. Isto é, essas narrativas projetam uma visão rasurada dos valores hegemônicos, vistos esteticamente como próprio de um ‘modelo caricato’ (HUTCHEON, 1989, p. 70).

Assim, estamos usando o conceito de ‘contracanto’, como próprio da paródia feminista, pois são obras que vão além da intertextualidade para incorporar o distanciamento irônico, conforme deduções de Linda Hutcheon acerca das marcas da paródia na literatura ocidental (1989, p. 51). Essa voz que sofreu violência de gênero ecoa no texto literário como um extrato social e pode ser vista como uma memória do silenciamento.

Nesse sentido, vale retomar os ensinamentos de Gayatri Spivak acerca dos estudos da subalternidade. Para a pensadora indiana, a mulher é duplamente silenciada pelo discurso colonial e pelas desigualdades de gênero como acontece com as garotas silenciadas pela violência sexual e feminicídio, visto que “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (2010, p. 63–67).

Com uma postura de rejeição do silenciamento da mulher, essa nova literatura de autoria feminina latino-americana clama pela reversão desse quadro de assédios, abusos e mortes e destaca-se por não se preocupar em romper as fronteiras entre literatura e violência como observaremos, a seguir, na literatura de Selva Almada e Patrícia Melo.

## As pilhas de feminicídios

As contranarrativas questionam o *modus operandi* da violência contra a mulher. Entre as obras latino-americanas, para este capítulo, analisaremos como os feminicídios são descritos pela subjetividade de Selva Almada, em *Chicas muertas* (2014), que de forma despreziosa, por meio de investigações pessoais, questiona a omissão de investigadores em diversos casos de violência sexual e feminicídios em pequenas cidades do interior da Argentina; e de Patrícia Melo, em *Mulheres empilhadas* (2019),

que assume um ritmo narrativo híbrido, ao retomar casos de feminicídios divulgados pela imprensa brasileira, enquanto narra a trajetória de uma advogada que produz um relatório sobre os julgamentos de crimes contra mulheres em Cruzeiro do Sul, no Acre.

No contexto argentino, retomaremos as formas como a violência sexual estão representadas em narrativas desta última década. Em *Chicas muertas* (2014), Selva Almada nos traz um relato que rompe com as fronteiras do texto ficcional, pois trata-se de uma obra memorialista. Apesar dessa roupagem pessoal e subjetiva, esse texto se filia à tradição latino-americana de denúncia de crimes e reforça o lugar de fala da mulher, pois tem a pretensão de recuperar a voz de garotas violentadas e mortas décadas atrás, quando, pela primeira, entendeu que a casa é um lugar perigoso para uma mulher.

Por meio de uma escavação dos inquéritos policiais que não foram solucionados, a Almada busca ressaltar a importância do resgate dos casos de Andrea, María Luisa e Sarita, vítimas de crimes hediondos. Além dos casos centrais, essa obra descreve outras histórias de violência corriqueira, que há época eram vistas como parte das normas de gênero, reconhecendo o quanto esteve suscetível a abusos em suas experiências de caronas que precisava pegar nos anos em que fez faculdade: “tínhamos pouco dinheiro, morávamos numa pensão e controlávamos muito as despesas. Para economizar, começamos a viajar de carona nos finais de semana, quando queríamos visitar a família” (ALMADA, 2018, p. 19).

Essa aproximação de fatos entre a narradora e as vítimas rasura as fronteiras textuais, dando relevância aos casos investigados. Assim, a delicada forma como a autora reconstrói as cenas dos crimes reforça seu engajamento com a causa das mulheres assassinadas, sem perder o horizonte estético de sua produção. No caso de Andrea Danne, assassinada em novembro de 1986, em seu quarto, enquanto dormia, na cidade de San José, Almada destaca particularmente o quanto a morte dessa jovem a acompanhou como um fantasma pedindo para falar: “voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. Iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes de jornais de circulação nacional” (ALMADA, 2018, p. 12).

Ao ficar impressionada com a morte de uma mulher em seu próprio quarto, a autora passou a se interessar pelas peculiaridades que atravessaram o processo de investigação de María Luisa e Sarita, destacando que a impunidade paira como uma segunda morte para a mulher. Duplamente vítima de uma sociedade misógina, por serem os casos, conseqüentemente, arquivados e esquecidos: “Três mortes impunes ocorridas quando em nosso país ainda se ignorava o termo *feminicídio*” (ALMADA, 2018, p. 13).

Além das entrevistas e dos dados coletados nos inquéritos, Almada faz pesquisas nos jornais da época e constata que a culpabilização da vítima é recorrente na maioria dos crimes investigados. Por exemplo, no caso de María Luisa, que desapareceu em um domingo, aos 15 anos, em dezembro de 1983, houve diversas insinuações de que a vítima sabia do risco que estava correndo, reforçando o aniquilamento simbólico da vítima: “não foi violentada, mas que já tinha vida sexual ativa”; e que ela “saía com um homem casado” (ALMADA, 2018, p. 103). Ao expor uma imprensa aniquiladora, Almada questiona a postura descompromissada dos veículos de comunicação, que instigam julgamentos que culpabilizam a vítima.

O terceiro feminicídio investigado por Almada traz indícios de uma sociedade misógina e preconceituosa com as prostitutas como acontece com Sarita. Seu desaparecimento se dá em dezembro de 1988. Trata-se de mais um caso sem punição do culpado e aniquilamento simbólico da vítima, pois sempre se questiona sua vida pregressa. Sarita desaparece em companhia de um empresário do ramo dos frigoríficos, com quem tinha uma relação de concubinato. Em suas entrevistas, a mãe de Sarita acredita que a filha foi vendida como escrava sexual: “Eu acho que o Oliveira vendeu a minha filha para uma rede de tráfico de mulheres, para se livrar dela” (ALMADA, 2018a, p. 85).

Os depoimentos coletados por Almada acerca do crime contra Sarita nos colocam frente a frente com uma frágil investigação, na qual a polícia não recolhe provas adequadamente e o judiciário relativiza os depoimentos da mãe e da irmã que apontavam para o acusado. Assim, como nos casos anteriores, a autora constata que a vida pregressa da vítima vem à tona na tentativa de justificar a falta de impunidade. Lamentavelmente, a

obra de Almada aponta a impunidade dos criminosos como uma estratégia de silenciamento das vítimas.

Tais prerrogativas vão se repetir em diversos crimes narrados por Patrícia Melo, em *Mulheres empilhadas* (2019). Essa obra explora aproximações entre extratos textuais, quebrando as fronteiras entre ficção e realidade. Em muitas passagens, há recortes de notícias sobre feminicídios e violências sexuais, quando faz referências a mutirões de julgamentos de casos de violência contra a mulher, propostos pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ) em parceria com os Tribunais de Justiça (TJ) dos Estados, que foi planejado e executado em 2018. Para sua obra, Melo se concentrou em casos do Acre, no município de Cruzeiro do Sul. Na coleta de dados de membros do judiciário e de famílias das vítimas, o projeto dessa obra teve a colaboração da jornalista Emily Sasson Cohen, responsável pelas entrevistas. Entre as vozes judiciais ouvidas, destacamos a da desembargadora do Acre, Eva Evangelista, que ressalta a importância dos julgamentos contras esses crimes: “Cada Júri, cada audiência ou sentença realizadas jamais atenuarão a dor das vítimas nem de suas famílias, mas consistirão em resposta da Justiça à sociedade” (2018)<sup>6</sup>.

Ao romper com as fronteiras de sua ficção, Patrícia Melo explora elementos próprios de uma literatura pós-autônoma, já que ora se refere a casos citados em jornais brasileiros, ora descreve a trajetória de personagens ficcionais da área jurídica. Apesar de não ser autoficcional, o romance de Melo se aproxima da proposta estética de Almada, ao inserir uma narradora que transita por três planos narrativos: notícias de jornais, mutirão de julgamentos no Acre e encontros e participação em rituais com mulheres indígenas.

Estruturalmente, o romance tem três formas de dividir esses planos: o primeiro retoma casos de feminicídios publicados na imprensa brasileira e é identificado por números arábicos; o segundo traz a nar-

---

6 Essa desembargadora é citada como uma das entrevistadas para a composição da obra *Mulheres empilhadas*. Esse depoimento de Eva Evangelista faz parte da matéria divulgada pelo site CONJUR. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-ago-22/mil-casos-femicidio-foram-julgados-dois-dias-mutirao>. Acesso em: 29 ago. 2020.

radora, uma advogada sem nome, enfrentando seus dramas pessoais e acompanhando julgamentos no Acre, e é identificado pelas letras do alfabeto português; e, o terceiro, descreve o contato da narradora com a cultura de uma tribo indígena e traz experiências alucinógenas e é nomeado pelo alfabeto grego.

Para este texto, vamos explorar como o feminicídio é divulgado pela imprensa brasileira. No primeiro, há um crime marcado pela ideia de posse da esposa: “Morta pelo marido/Elaine Figueiredo Lacerda/Sessenta e um anos/Foi abatida a tiros/Na porta de sua casa./Num final de tarde de domingo” (2019a, p. 9). Esse crime aconteceu na cidade de Montes Claros, Minas Gerais, e teve como justificativa o fato de o marido não aceitar o fim do casamento. A dinâmica desse feminicídio reforça o “pertencimento corporal” da esposa, que simbolicamente é vista como propriedade do marido conforme os contratos simbólicos de sociedades patriarcais (BANDEIRA; MAGALHÃES, 2019).

Outro caso chocante é retomado na sexta notícia que compõe esse romance. Melo repete dados divulgados pelos jornais do Paraná ao destacar a brutalidade das agressões sofridas por Tatiane Spitzner, uma advogada, reforçando que ela “não cometeu suicídio, mas foi jogada do quarto andar pelo marido, Luís Felipe Manvailier” (MELO, 2019, p. 56)<sup>7</sup>. No primeiro momento, o marido havia dito que a esposa tinha se jogado, todavia o inquérito releva um relacionamento abusivo provocado por um marido agressivo e impiedoso. Além disso, ao registrar um personagem que julga sua esposa como culpada por não “submeter-se às ordens do marido”, essa narrativa possibilita um debate acerca da “provocação injustificada” para que esse marido possa puni-la (MACHADO, 2019, p. 08).

A enumeração dos crimes e criminosos é retomada em várias passagens da obra de Melo, reforçando a ideia de que as mulheres são mortas

7 Esse crime foi manchete de diversos jornais do país e chocou pela forma traiçoeira como o marido foi flagrado pelas câmeras do prédio onde moravam, em 22 de julho de 2018. Ele foi acusado por homicídio qualificado, cárcere privado e fraude processual, conforme notícia divulgada em 2 de agosto de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2018/08/02/o-que-se-sabe-do-caso-de-tatiane-spitzner-que-caiu-do-4o-andar-de-predio-em-guaparuaa.ghtml>. Acesso em: 10 de dez. 2020.



como moscas e seus algozes julgados por seus comportamentos sociais por meio de uma jurisprudência dos atenuantes. Entre as dezenas de casos julgados, a narradora destaca dois exemplos de impunidade de homens ricos: “réus brancos, defesa paga. Estes foram absolvidos. Dalton e Reinaldo se safaram. Um era comerciante, outro dentista. Um rico, outro milionário. Livres” (MELO, 2019, p. 73).

Ao explorar, na última manchete do caderno de mulheres empilhadas, um crime que aconteceu com uma personagem do plano ficcional, esse romance mais uma vez rompe com as fronteiras entre ficção e realidade para ressaltar a gravidade como os feminicídios são banalizados no Brasil. Esse crime é descrito com o título de “DA SIMPLES ARTE DE MATAR UMA MULHER 2” e está relacionado com a morte da promotora do caso de feminicídio de Txupira, que foi abatida “pela mesma arma de fogo que matou Crisântemo & Aberlardo & Francisco” (MELO, 2019, p. 194), os esturpradores da jovem índia.

Essa intertextualidade com o texto jornalístico é um dos pontos-chave para entendermos a estrutura narrativa de Melo, que explora essas notícias como um elo entre casos reais e ficcionais. A ruptura das fronteiras narrativas reforça que o intertexto da violência é tratado como uma herança social e vai além de casos isolados de assassinatos de mulheres. Essa peculiaridade de narrar inquieta o leitor no primeiro momento, visto que os crimes retirados de notícias de jornal parecem soltos. Todavia, com a continuidade da obra, eles vão se complementando com os casos ficcionais e vice-versa, sugerindo que todos pertencem à mesma pilha de mulheres assassinadas.

A diluição das fronteiras narrativas também acontece nas pistas deixadas pela protagonista, no processo de resgate da memória do feminicídio de sua mãe. Esse movimento da narrativa que passa pelo olhar da advogada, colecionadora de notícias de feminicídios, está relacionado aos traumas dessa mulher que perdeu a mãe ainda criança. Ao descobrir as pistas que conectam os planos narrados, o leitor passa a associar o caderno de mulheres empilhadas aos casos divulgados pela imprensa, reforçando o quanto esse tipo de literatura está ancorado em fatos reais.

O coro de vozes de mulheres assassinadas ecoa no choro da protagonista quando consegue se lembrar dos detalhes que envolveram a morte de sua mãe, abatida por seu pai, que forçou um acidente com o automóvel da família para camuflar seu crime. Mais uma vez, nesse momento, há um entrecruzamento de casos de feminicídios, pois tanto os noticiados nos jornais brasileiros como os fabulados no campo ficcional vão ser sobrepostos ao corpo da mãe que a narradora tenta resgatar da pilha de corpos femininos destroçados: “Lanço-me ribanceira abaixo, aflita, meu coração querendo sair pela boca. Mas eis que, ao chegar ao vale, vejo que não há mais carro nenhum. No lugar do automóvel temos uma pilha de mulheres mortas” (MELO, 2019, p. 208–209).

O pranto da narradora e seu pavor diante de tantas mulheres mortas reforçam o quanto o feminicídio é um crime recorrente e estruturado socialmente como parte da cultura patriarcal. No plano estético, ao romper as fronteiras narrativas, o romance de Patrícia Melo deixa transparecer o projeto feminista de questionamento da banalização dos assassinatos de mulheres. Seu intuito é justamente abrir o espaço literário para dar voz aos casos verídicos divulgados pela imprensa. Essa rasura é bastante significativa, pois questiona a violência hegemônica presente em todas as regiões do Brasil.

Em comum, as obras de Almada e Melo trazem pistas do quanto os abusos sexuais são crimes que fazem parte do contexto social dos dois países. Tanto em casos entre conhecidos como nos praticados de forma coletiva, ou por grupos de criminosos, a lógica do aniquilamento do corpo da mulher funciona como uma estratégia de valorização do discurso masculino. Por isso, é muito importante abirmos espaço para os diálogos entre literatura e outros conhecimentos, privilegiando a valorização dos direitos humanos e o direito de liberdade da mulher.

O contracanto dessas autoras opondo-se à cultura da impunidade ressalta o lugar de fala dessa literatura pós-autônoma compromissada com ficcionalização desse crime. Tal estratégia de dar voz a uma mulher deslocando o poder masculino e suas representações opressoras, seja por meio da ironia, seja por meio da paródia, tornou-se uma marca da literatura de autoria feminina pós-moderna que fragmenta as questões ideológicas hegemônicas (HUTCHEON, 1993, p. 9).

A identificação das principais estratégias narrativas usadas para a descrição de crimes do Brasil e das Argentina nos auxilia a mapear a cartografia de contranarrativas da violência contra a mulher. A identificação desses procedimentos narrativos reforça o lugar de fala da escritora contemporânea atendida com os gritos coletivos de mulheres em busca de seus direitos. Ao trazer para o contexto literário a pauta feminista, essa produção explora elementos da literatura pós-autônoma como estratégias de resistência. Tal perspectiva é fundamental para o questionamento do “risco de agressão permanente” a que as mulheres são submetidas todas as vezes que se concorda que valores morais são suficientes para que um marido tenha permissão para matar (MACHADO, 2019, p. 9).

Esteticamente, as estratégias narrativas de Almada e Melo estão relacionadas a posicionamentos estético-políticos, pois reforçam o quanto a literatura é uma fronteira do social. O duplo movimento do texto enquanto estrutura ficcional e posicionamento ideológico reforça a performance feminista dessas autoras que usam de pesquisas, reportagens e dados jurídicos para compor sua ficção, que faz parte da tênue fronteira de uma literatura pós-autônoma. Portanto, acreditamos que o diálogo da literatura com a agenda dos direitos da mulher continua sendo atualizado por meio de sofisticadas obras que vão muito além da temática, pois são amarradas por um projeto político de resistência contra a tradição do silenciar a mulher.

## Referências

- ALMADA, Selva. **Chicas muertas**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, **Le viste la cara a Dios** Sigueleyendo.es, España, 2011.
- CLEMENT, Jennifer. **Ladydi**. México-DF: Ed. Lúmen, 2014.
- LEVY, Tatiana Salem. **Vista chinesa**. São Paulo: Todavía, 2021.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., p. 137-149, 2019.
- FLORENCE, Stella. **Eu me possuo**. São Paulo: Panda Books, 2016.
- GOMES, Carlos Magno. O femicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Estudos Feministas**. Florianópolis, UFSC, v. 22, n. 3, p. 781-794, 2014.

GOMES, Carlos Magno. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos Linguísticos e literários**, Salvador, UFBA, n. 59, p. 76–93, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28854/17077>. Acesso em: 01 mar. 2021.

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista fórum identidades**, Itabaiana, Universidade Federal de Sergipe, v. 33, n. 1, p. 31–43, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493>. Acesso em: 18 jun. 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. Traducción del inglés por Desiderio Navarro. **Revista Criterios**. La Habana, edición especial, p. 187–203, 1993.

LAGARDE, Marcela. **¿A qué llamamos feminicidio?** Primeiro Informe Sustantivo de actividades 14 de abril 2004 al 14 abril 2005. Distrito Federal: Cámara de Diputados, 2005.

LÓPEZ PEIRÓ, Belén. **Por qué volvías cada verano**. Buenos Aires: Madreselva, 2018.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. **Propuesta Educativa**, n. 32, v. 12, año.18, nov. 2009, p. 41–45. Disponível em: <http://propuestaeducativa.flacso.org.ar/wp-content/uploads/2019/12/32-dossier-Ludmer.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

MACHADO, Lia Zanotta. Féminicide: nommer pour exister. **Brésil(s)**, Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS, Paris, v. 16, 2019, p. 01–21. Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/5576>. Acesso em 17 jan. 2020.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: Leya, 2019.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

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

## UMA LEITURA DECOLONIAL DA OBRA DE ISABELA FIGUEIREDO

**Patrícia Raquel Lobato Durans Cardoso**

Tu saberás que a verdade não é o que parece  
e essa verdade te libertará.

Stanley Fish

O pensamento decolonial (ALMEIDA; SILVA, 2015), inflexão decolonial (RESTREPO; ROJAS, 2010) ou giro decolonial (BALLESTRIN, 2013) é um movimento teórico, epistêmico, cultural e político de resistência. Tal iniciativa começou na década de 1990, com as pesquisas, principalmente, de Aníbal Quijano, que entende a colonialidade como o reverso da modernidade e propõe uma nova configuração da história da América Latina. A partir de 1998, intelectuais latino-americanos das universidades das Américas adotaram o termo decolonialidade para a rede já criada da modernidade/colonialidade. Conforme Mignolo (2017), Modernidade/ Colonialidade /De(s)colonialidade são três palavras distintas, mas que possuem um só conceito, trata-se de uma tríade que nomeia um conjunto complexo de relações.

De acordo com Restrepo e Rojas (2010), a inflexão decolonial não tem a pretensão de se estabelecer como um paradigma teórico, mas questionar os critérios de produção de conhecimento articulados em torno da modernidade e do eurocentrismo. Por isso, considera a si mesmo como um “paradigma outro”.

Há uma relação intrínseca entre colonialismo e colonialidade, mas os termos expressam aspectos diferentes em relação ao processo de colonização. O primeiro denota uma relação de dominação política e econômica de um povo sobre o outro. A colonialidade, porém, não se limita

à relação estabelecida formalmente, mas se refere a uma questão de poder que se instala nas relações intersubjetivas do modelo de dominador/dominado, principalmente de caráter racial, que impregna diversas relações. O colonialismo é um processo estrutural, conhecido pela produção de uma máquina política que constrói relações perpetuadas nas práticas e nos imaginários sociais, para além de sua manutenção, ou seja, a colonialidade.

Quijano (2005, p. 117-118) trabalha com o conceito de colonialidade do poder para explicar as novas relações estruturais nascidas a partir do fenômeno da globalização, iniciado, em sua concepção, com a constituição das Américas e com o capitalismo colonial, moderno e eurocentrado, um padrão de poder novo e em escala mundial. Esse capitalismo se estabeleceu a partir de dois eixos principais de dominação: a classificação social da população mundial ancorada na ideia de raça; e a articulação e controle do trabalho em torno do capital e do mercado mundial. O autor acredita que “a América constituiu-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade”.

No campo literário, essas abordagens encontram ressonância e procuram tanto aspectos estritamente estéticos quanto novos olhares, personagens, pontos de vistas e temáticas para dialogar com esses outros vieses e com o mundo contemporâneo. O texto de Isabela Figueiredo (2010), intitulado *Caderno de memórias coloniais*, dialoga com esse aporte decolonial em muitos pontos, uma vez que, mostrando as vísceras desse mundo colonial, permite perceber a colonialidade presente na atualidade e refletir sobre ela. O título é simbólico – *Caderno de memórias coloniais*<sup>1</sup> – não só porque remete, de antemão, para uma época determinada, mas, principalmente, porque as memórias é que são coloniais, ou seja, os atores desse processo são lembrados de uma forma preconceituosa, estereotipada, reificada, mostrando que as visões construídas naquele tempo alcançam o nosso tempo atual. Logo, as memórias são coloniais, mas a

---

1 Doravante, o livro será chamado apenas de *Caderno*.

percepção da autora no momento da escrita é decolonial, pois critica essas visões plasmadas na colonialidade.

No texto como um todo, há essa presencialidade do passado ao relembrar acontecimentos de um tempo pretérito, mas, também, para atender a uma necessidade do presente de quem a escreveu. É importante dizer que o livro, escrito em primeira pessoa, mostra a história de vida de sua própria autora, quando criança. A feitura do livro, em vários momentos, tanto interna quanto externamente ao texto, é motivada pela relação que a autora, ao longo de sua vida, construiu com o pai; o livro funciona como um pedido de desculpa e redenção de um trauma vivido em um percurso de vida, mesclando cenas reais e imaginárias da vivência da autora.

Em termos de classificação, conforme categorias de Candido (1989, p. 56), *Caderno* trata-se de uma heterobiografia, uma história simultânea dos outros e da sociedade. Sem sacrificar o cunho individual e se tornar um filtro de tudo, o livro tem como característica importante uma escrita que põe em questão a própria escrita, pois parte de memórias, mas sem privilegiar um caráter documental, mesmo tendo-o, e sim de ficção, conforme as próprias epígrafes que antecedem a obra, na quarta edição de 2010, como a de Primo Levi (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 7): “A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falível”.

Para Quijano (2005, p. 117), raça é uma categoria mental da modernidade, pois “a ideia de raça em sentido moderno não tem história conhecida antes da América”. Para ele, a formação das relações sociais fundadas nessa ideia produziu identidades sociais historicamente novas: índios, negros, mestiços e redefiniu outras, com base numa conotação racial. À medida que as relações sociais se tornaram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, ou seja, foram estabelecidas como instrumentos de classificação básica da população e “uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista”.

A crença nessa existência natural das hierarquias das raças, conforme Quijano (1993, p. 2 apud RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 117, tradução nossa), apresenta três momentos: no século XVI, havia uma diferenciação

de natureza biológica entre europeus e não europeus que influenciava o desenvolvimento das capacidades mentais; no século XVII, continuou a diferença do século anterior, porém ligada aos conceitos de civilização e barbárie, e, a partir disso, a palavra raça foi adotada e ligada à cor da pele; no século XIX, houve a sistematização da teoria de hierarquia das raças, com Gobineau. De acordo com o autor, o racismo “seria um complexo de ideias, imagens, valores, atitudes e práticas sociais que operam com a ideia de raça galvanizando assim as relações entre dominadores e dominados”<sup>2</sup>.

O racismo é uma ideologia de dominação que atribui uma inferioridade às pessoas negras. É o tema principal que alicerça todas as relações entre os personagens e subtemas no *Caderno*. No livro fica evidente a desumanização de quem é considerado radicalmente diferente do europeu, que é o modelo de humano, por isso é dispensado o genocídio dos sujeitos colonizados e racializados (MALDONADO-TORRES *apud* RESTREPO; ROJAS, 2010).

Ao comparar a vida de um negro e um branco, a narradora diz (FIGUEIREDO, 2010, p. 35 e 68): “Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, pessoas, seres racionais”. Com ironia, a narradora fala de acidentes, porque assassinato era sempre chamado de acidente e, por vezes, a culpa de ser morto era da própria vítima, que não sabia cuidar de si, estava bêbado, atropelou-se, foi negligente com a sua própria vida etc. Da mesma forma irônica, a narradora evidencia o total desapareço pela vida, em particular quando diz que “Matar um negro, a partir de certa altura, começou a dar chatice”, já que os colonos eram obrigados a dar explicações pelas mortes dos negros. Trata-se de um processo de desumanização, que, conforme Gomes (2018), autoriza tirar vidas e encontra na construção colonial de raça e gênero a sua justificativa.

2 “sería el complejo de ideas, imágenes, valores, actitudes y prácticas sociales, que operan con base en la idea de raza galvanizando así las relaciones entre dominadores y sometidos”. (QUIJANO, 1993, p. 2 *apud* RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 117.



A colonialidade desenvolveu um modo de estratificação sociorracial que permitiu que grupos minoritários, como os brancos, exercessem dominação e exploração da maior parte da população, incluindo negros, mestiços, indígenas e outros grupos étnicos, subjugando-os ao modo de produção capitalista, o qual os colocava à margem do controle dos meios de produção. No *Caderno*, isso é perceptível nas relações de trabalho. O pai da menina, apesar de estar numa época pós-abolição formal da escravatura, sustentava com a mão de obra negra assalariada uma relação de violência e controle como no tempo da escravidão legal. Essa relação era sustentada, como já comentado, por meio da hierarquia das raças, tanto que a narradora chama os empregados de seu pai de “seus inúmeros pretos” ou “os pretos do meu pai”, ratificando nessa tentativa a inclinação escravocrata de que negros serviriam para o trabalho pesado e teriam um dono.

Por meio da violência, os “donos dos negros” exploravam a sua força de trabalho e, mais do que isso, controlavam essa mão de obra considerada sempre instável. A narradora também fala da relação de seu pai com os trabalhadores, afirmando que tinha vários pretos em cada parte da cidade e que passava o dia inteiro “a controlar o trabalho da petralhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica”. (FIGUEIREDO, 2010, p. 23-24).

Como coloca Quijano (2005, p. 119), a divisão racista do trabalho identificou cada forma de controle a uma raça particular, conseqüentemente, o manejo de uma forma específica de trabalho se tornava, ao mesmo tempo, um domínio de um grupo específico. Trata-se de “uma nova tecnologia de dominação/exploração”, neste caso raça/trabalho, que “articulou-se de maneira que aparecesse como naturalmente associada, o que, até o momento, tem sido excepcionalmente bem-sucedido”. Isso indica a permanência tanto no imaginário quanto nas práticas, do negro como objeto de trabalho, como apto para trabalhos pesados e, principalmente, como dependente dos castigos corporais. Os castigos eram ferramentas para domesticar e manter a submissão e o controle, além de acentuar o quão barata era essa mão de obra na sociedade pós-abolição.

Em linhas gerais, assim como no Brasil, o término da escravidão negra não significou liberdade, autonomia ou inserção na sociedade, mas uma continuidade de seu lugar de servidão. Como bem coloca a narradora, essa visão estava (e continua estando) naturalizada nas relações coloniais: “O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se merecesse. Se fosse humilde. Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e o branco mandava no preto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 24).

O discurso dos negros como indolentes, preguiçosos, burros e tutelados pelos brancos toma corpo para justificar a colonização; diziam que os africanos estariam na infância do desenvolvimento humano, seriam infantes (GONZALES, 2020) e, por isso, era necessário que o branco europeu civilizado controlasse e “adestrasse” o negro por meio do trabalho. Como coloca Paredes (2020), o europeu “comeu” também o tempo da África, pois tornou-se um lugar de atraso, primitivo, que necessitaria ser colonizado, conforme elucida esse trecho do livro:

Era absolutamente necessário ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho. Trabalhando, poderiam prosperar, desde que prosperassem como negros. Poderiam deixar de ter uma palhota e construir uma casa de cimento com telhado de zinco. Poderiam calçar sapatos e mandar os filhos à escola para aprender ofícios que fossem úteis aos brancos. Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja natureza animal deveria ser anulada – para seu bem. (FIGUEIREDO, 2010, p. 51).

Conforme o *Caderno*, “Um favor que os brancos lhes faziam. Civilizar os macacos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 132). A colonização portuguesa produziu práticas de silenciamento, ocultação e morte, e no *Caderno*, toda a violência empreendida por ela vai produzir como resposta uma guerra de independência, a qual a narradora conta em flashes, mostrando a sua visão limitada sobre tal episódio: sabia-se de que havia uma guerra. Contudo, a narradora, quando criança, notou que também havia soldados pretos e que estes,

mesmo lutando ao lado dos portugueses, não tinham um tratamento igual aos soldados brancos, pois eram mandados irem à frente para morrerem primeiro e poupar a vida dos brancos: “Que os pretos morressem na guerra era mal menor. Era lá entre eles” (FIGUEIREDO, 2010, p. 63–64).

Aos poucos, a guerra vai se concretizando para a criança e a menina já conseguia perceber os pensamentos e juízos de valor sobre ela. Os colonos desejavam uma independência branca, eventualmente com a presença de um mulato maleável; queriam uma África do sul-califórnia-portuguesa que não aconteceu; a FRELIMO<sup>3</sup> era indesejada, porém a independência preta foi se concretizando, com o morticínio dos animais, das pessoas, o medo dos colonos, até a violência direta que sofrera: o abuso da menina em plena rua por um jovem negro que a abraçou, esmagou seu corpo contra ela e passou a mão no seu “monte de Vênus, apertando com força, como espremeria um caju para sumo”: “Naquele momento, a menina se viu sozinha, não quis contar a ninguém sobre o que havia acontecido, percebeu, enfim, que o tempo dos brancos tinha acabado” (FIGUEIREDO, 2010, p. 88).

No tempo dos brancos, um negro violentar uma branca era impossível. A partir daí, a menina vislumbrou a guerra e todas as atrocidades cometidas pela ótica dos brancos, que queriam que ela fosse testemunha e depoente:

Nos dias que se seguiram ao 7 de Setembro a negralhada perdeu o freio, e na Machava, no Infulene, na Matola, na Malhangalene, e em todo o lado, chacinou, cega, tudo o que era branco: os machambeiros e família, os gatos, cães, galinhas, periquitos, vacas brancas, e deixaram-nos agonizando sobre a terra. Empapando sangue; salvavam-se as galinhas cafreais de pescoço pelado; E os gatos pretos;

---

3 A Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) é um partido político fundado de modo oficial em 25 de junho de 1962. Inicialmente foi um movimento nacionalista, com o objetivo de libertar Moçambique do domínio colonial português. O primeiro presidente da Frelimo, Eduardo Mondlane, morreu assassinado em 3 de fevereiro de 1969. Após a independência do país, a Frelimo se tornou o partido político de maior expressão do país. Para maiores informações (CORREIA, 2019).

Quando os viste jogar à bola com as cabeças, na estrada do Jardim Zoológico...contas tudo...tudo o que roubaram, saquearam, partiram, queimaram, ocuparam... Tu vais contar que nos provocam quase todos os dias, e não podemos responder ou levam-nos ao comité; que nos postos de controle nos insultam, nos humilham, nos cospem em cima; que não nos deixam ir à igreja; que prendem o padre e o pastor adventista por recusarem pararem o culto;

Que nunca sabemos se regressamos a casa. Que depende da vontade deles. Julgam-se reis disto, que é deles, que mandam. Como se eles tivessem feito esta cidade, tudo o que aqui está. Tudo isto que é nosso. (FIGUEIREDO, 2010, p. 90).

No *Caderno* isso fica evidente. O tempo dos brancos havia acabado em Moçambique e ficou mais nítido com o novo programa da escola que valorizava a história dos negros. Um novo currículo que significava a descolonização das mentes, suas origens, uma história a partir de si e não da colonização, dos heróis da terra, da importância da revolução. Uma educação assim se tornou perigosa para os brancos, que tentavam minimizá-la e desdenhá-la:

Na escola, o professor de Francês era preto. *Il était du Sénégal. Noir. Le français au noir!*

A História era a dos reinados anteriores a Gungunhana, essa etnia, e as outras, que eram muitas. E das guerras que tratavam. *Os bantu, os shona, os do Monomotapa. Os nguni*, depois os zulus.

Os brancos riam-se. Aquilo era a história dos pretos! Os pretos julgavam que tinham história! 'A história dos macacos!'

Em Português escrevíamos poemas sobre a colonialidade, a exploração do homem pelo homem, a luta armada, o fim do lobolo e da candonga; a FRELIMO como religião, os salvadores do povo, Samora Machel, Graça Simbine, Eduardo Mondlane...

Em Educação Visual realizámos trabalhos coletivos: murais sobre a revolução, cartazes sobre a revolução... Mas aquilo não era escola.

Seria, portanto, necessário dar-me destino. Eu era branca. ‘Eu já era uma mulher. Era perigoso’. (FIGUEIREDO, 2010, p. 99).

Tais medidas operam de maneira efetiva para a desmobilização da colonialidade do saber, pois atuam na descolonização do conhecimento e das subjetividades, assim como trabalha a partir do conhecimento de quem historicamente foi mantido à margem. Como coloca Curiel (2020), foi necessário o privilégio epistêmico, ou seja, a subalteridade precisa deixar de ser objeto e passar a ser sujeito do conhecimento.

Quanto aos aspectos de gênero, o texto torna evidente o processo de opressão de todas as mulheres diante do patriarcado colonial e das funções estabelecidas por cada uma delas, levando-se em consideração a raça. Está claro que um dos papéis da mulher preta na sociedade moçambicana da época era saciar as necessidades sexuais do homem branco, acentuando a sensualização ou erotização do corpo da mulher e negando, conseqüentemente, sua humanidade, pois era comparada a um animal. A mulher negra não tinha sentimento, vergonha, possuía requisitos físicos generalizantes para a sua vida instintiva de não-ser-humano. “Os brancos iam às pretas”, assim começa o capítulo 2 de *Caderno*. Uma frase muito marcante que, ao longo desse capítulo e de outros, vai ser desenvolvida principalmente no que tange à ideia do lugar das mulheres pretas no mundo colonial. A narrativa é construída de uma maneira que os estereótipos afloram para mostrar a violência da relação de submissão dessas mulheres a todo o sistema, especialmente a relação delas com os homens brancos. Entretanto, é interessante perceber que a narrativa privilegia o ponto de vista das mulheres brancas sobre as mulheres negras, colocando na boca daquelas os preconceitos em relação a estas. As mulheres brancas reuniam-se para falar sobre as mulheres negras no momento em que sabiam que seus maridos estavam indo às pretas. É a partir do discurso delas que se sente o ressentimento:

[...] As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam... a não ser pela capulana ou pelo feitio da teta, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas. Eram uns aventureiros...

As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoca... e essa era uma explicação para parirem como pariam, de borco... onde quer que fossem, como animais... A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque as conas sagradas das brancas só lá tinha chegado o marido..., portanto muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias... as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada. (FIGUEIREDO, 2010, p. 13).

As mulheres negras foram construídas e ligadas ao corpo, e não ao pensar, pois cabiam a ela dois papéis: o de empregada doméstica e o de objeto sexual, este último sendo produzido e aumentado pelo homem branco, que está habitualdo a usar essa mulher sexualmente (SAFFIOTI, 1987 *apud* BAMBIRRA; LISBOA, 2019).

Enfim, ser mulher e negra é estar em um não lugar naquela sociedade moçambicana, um lugar doloroso. O lugar da casa, da proteção e da fragilidade é o lugar da mulher branca; a rua, o sustentar-se, o lugar do seu trabalho e da força para plantar, cultivar e vender era o lugar da mulher preta. A construção do feminino para esses dois segmentos era diferente e tinha a marca da cor como diferenciador, mostrando que certas construções sobre mulheres não são universais, pois as demandas sociais são diferentes. O feminismo hegemônico elitista e racista propôs uma universalização da categoria mulher, invisibilizando o protagonismo negro, sendo que somente a terceira onda do feminismo – que é afro-latino-americana – que se trabalha o enfrentamento ao racismo e ao sexismo a partir da problemática do colonialismo, experiências da escravidão e processo de resistência.

Ballestrin (2013) acredita que, além da raça, a questão de gênero está no centro da crise contemporânea das democracias liberais, tanto que os feminismos vêm sofrendo ofensivas a todo momento e de diver-

sos campos. Para além do entrecruzamento, é necessário entender que o gênero faz parte da colonialidade e, para desestabilizar esse mundo moderno/colonial, é necessário pensar o gênero fora da modernidade. Conforme Gomes (2018), o gênero é usado como forma de significação do poder, mas é preciso dizer que essa forma de ver é resultado de uma colonialidade.

Kilomba (2019, quarta capa) afirma que “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras vezes sangra.” Isabela tem coragem de colocar o dedo nessa ferida e fazê-la sangrar. Parece que há uma dívida com a escrita, com a retratação, com tornar visível uma verdade que machuca a si mesmo, a sua família e a todos os portugueses. Ela era portadora de uma verdade (a verdade dos colonos), mas preferiu se calar, ressignificar e elaborar sua própria verdade, a partir de seu lugar social: uma mulher, branca, filha de colonos, moçambicana, desterrada.

*Caderno de memórias coloniais* é um livro que incomoda, porque dá voz ao silenciado, não só a voz da autora, mas as múltiplas vozes que estão consubstanciadas em sua voz, que formaram o seu pensamento no enfrentamento contra a colonialidade, permitindo um contradiscurso desestabilizador da norma, que disputa com outras narrativas a verdade sobre a colonização em Moçambique, e por conseguinte, sobre a colonização portuguesa como um todo: nele, a branquitude se olhou no espelho. Conforme Ribeiro (2019, p. 64), não pode haver uma desresponsabilização do sujeito do poder de entender as estruturas sociais que oprimem certas pessoas e privilegiam a si, “os indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social” precisam entender “as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados”, lugar de fala trata-se de uma postura ética. Isabela queria ser livre, “livre para pensar, para existir sem medo. Para lhe responder”. E a resposta e a liberdade vieram: “Tu saberás que a verdade não é o que parece e essa verdade te libertará.” (FISH *apud* HUTCHEON, 1991, p. 30).

## Referências

- ALMEIDA, Eliane; SILVA, Janssen. Abya Yala como território epistêmico: Pensamento decolonial como perspectiva teórica. **Revista Interterritórios**, Caruaru, v. 1, n. 1, p. 42–64, 2015.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, p. 89–117, 2013.
- BAMBIRRA, Natércia V.; LISBOA, Tereza Kleba. “Enegrecendo o feminismo”: A opção descolonial e a interseccionalidade trançando outros horizontes teóricos. **Revista Ártemis**, Paraíba, v. 27, n. 1, p. 270–284, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- COLAÇO, Thais Luzia. **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.
- CORREIA, Milton Marcial Meque. História e textualização: a historiografia da frente do Niassa (Moçambique)1964–1974. **Revista de História**, São Paulo, n. 178, p. 1–33, 2019.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 120–138.
- FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. Coimbra: Angelus Novos, 2010.
- GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 38–51.
- GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65–82, 2018.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12–32, 2017.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. (Colección Sur Sur). p. 107–130.



PAREDES, Julieta. **Para descolonizar el feminismo**: 1492 – Entronque Patriarcal. La Paz, Bolívia: Editorial Feminismo Comunitario de Abya Yala, 2020.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDI, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. *In*: CARNEIRO, Amanda (org.). **Arte e descolonização**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. p. 1–11.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

## MUSEUS COMO “BECOS DA MEMÓRIA”

Joana Flores

### Um olhar sobre a colonialidade do museu

Este trabalho é parte da tese de doutorado em construção, cuja investigação se aporta na Crítica Cultural para desvelar, a partir de um estudo teórico-crítico, o pensamento intelectual que corrobora para a ainda produção de narrativas de caráter universal que institucionalizam corpos negros no cenário alegórico da escravização nos museus do Brasil.

A discussão, neste artigo, tem o caráter reivindicatório e intenciona ampliar e difundir a necessidade de dissolução dos discursos museológicos que são (re)produzidos a partir das narrativas alusivas a corpos femininos negros à barbárie da escravização, somente no sentido da espetacularização; ou mesmo no lugar do fetiche, sem evocar nenhuma outra narrativa histórica que remeta à participação dessas mulheres em projetos de valorização das suas lutas de resistência à imposição dos escravagistas, nesses espaços de poder. Os discursos aderem ao modelo de instituição que surge no período de transição entre a Colônia e o Império e, portanto, suas feições e trejeitos institucionais são inspirados pelos ares impregnados de escravidão.

Um cenário que, na abordagem aqui empreendida, busca tomar um outro sentido ao se sustentar na obra de Conceição Evaristo, *Becos da memória* (2013), para confrontar a narrativa ficcional que se apresenta no livro ao trazer as memórias dos(das) descendentes e de ex-colonizados, contrapondo-se à retórica mantida pelos museus ao utilizarem-se desses corpos para enaltecer a supremacia hegemônica do colonizador em suas exposições.

No livro, Conceição, no seu diálogo intitulado “Conversa com o leitor”, afirma que,

*Becos da memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória ao narrar a ambiência de uma favela que não existe mais. Continuo afirmando que a favela descrita em *Becos da memória* acabou e *acabou*. Hoje, as favelas produzem outras memórias, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções. (EVARISTO, 2013, p. 13).

Ainda que esses becos não mais existam, do ponto de vista dos seus próprios personagens que, mesmo no campo ficcional, dão vida aos territórios que habitam e deixam a história não somente no final, mas é interrompida pela morte que se apresenta nas trajetórias dos sujeitos em meio às caminhadas em busca da terra que nunca foi prometida. Ficam as memórias de um tempo que ex-escravizados e escravizadas querem esquecer. Mulheres que vão ficando para trás como Miquilina e sua filha Catita, como descreve Evaristo,

O rio, a cheia, o vazio da barca improvisada, o turbilhão, a vida, a morte, tudo indo de roldão.

Totó alcançou só a outra banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá. (EVARISTO, 2013, p. 35).

O texto nos revela que há como um registro de narrativas de ex-escravizadas dando voz às vidas e traz lembranças vividas por elas, pelos seus e por suas ancestrais. O que se difere das narrativas produzidas pelos museus, quando os corpos negros não entram na cena da escravização como símbolos de suas memórias vividas, mas sim, como suportes das lembranças de subalternização às mulheres e aos homens brancos, escravagistas, hoje parte da elite do Brasil.

Nesse sentido, *Becos da memória* nos possibilita reinterpretações a partir de um ponto de observação que nos remete a tecer outras narrativas, para além do lugar do servir como os textos, a luz, a alocação dos objetos nos museus. É possível perceber entre as duas narrativas, a intenção de quem enuncia nos museus, ao conduzir o olhar do visitante/leitor à cena da senzala, aparentemente disfarçada pela disposição dos objetos

arrumados, a intencionalidade de manter-se como uma indução dos corpos que ainda permanecem na hoje favela do pós-abolição.

Assim, nessas linhas desenhadas pela escrita de Conceição Evaristo, revelam-se lugares e práticas de mulheres negras com as quais ancoramos nossa discussão sobre a “colonialidade do poder”, considerando o poder tal como ele se apresenta historicamente, como afirma Quijano (2009),

[...] à escala societal o poder é o espaço e uma malha de relações sociais de exploração/dominação/conflito articuladas, basicamente, em função e em torno da disputa pelo controlo dos seguintes meios de existência social: 1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, “a natureza” e os seus recursos de produção; 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie; 4) a subjetividade e os seus produtos materiais e intersubjectivos, incluindo o conhecimento; 5) a autoridade e os seus instrumentos, de coerção em particular, para assegurar a reprodução desse padrão de relações sociais e regular as suas mudanças. (QUIJANO, 2009, p. 76).

O sociólogo nos leva a inferir que os museus ditos tradicionais, por suas atuações displicentes em relação à Lei 10.639/03, quando não asseguraram comprometer-se com o papel de espaço de educação não formal, (re)formulando os seus projetos museológicos e conceituando-os de maneira a valorizar a cultura africana e afrodescendente, (não apenas de forma casual, no mês de novembro<sup>1</sup>), fazendo reverberar na sua práxis museológica abrindo-se ao diálogo com as comunidades periféricas e as escolas públicas, através de programas voltados ao respeito à esse povo e à sua cultura e, acima de tudo, às suas memórias, tornam-se um representante latente dessas marcas de relações sociais baseadas em exploração, dominação e conflito, estabelecidos para a manutenção do poder hegemônico no país e que se apresenta na esfera do conhecimento.

---

1 Ações voltadas ao Novembro Negro.

Nesse contexto, durante a Conferência<sup>2</sup> intitulada *Museus no Horizonte Colonial da Modernidade: Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson*, Walter Mignolo (2018) traz uma reflexão, ainda que de forma muito ampla para essa discussão, ao tratar da necessidade de um posicionamento dos museus para além de uma simples renovação, a que vamos aludir à exposição, ou mesmo, a qualquer outra prática de preservação. Ao que ele afirma,

(...) sem uma abertura para deixar que a opção descolonial entre na conversa, os museus continuarão a reproduzir a “sintaxe subjacente”, a matriz colonial do poder. Uma vez que a conhecemos e estamos gerando conhecimento para descrever e explicar a “sintaxe subjacente”, a colonialidade do poder, então devemos unir forças para mudar não apenas o conteúdo, mas os termos da conversa: isto é, a questão não é “renovar” o museu, mas construir uma sociedade justa e pluriversal. (MIGNOLO, 2004, p. 16).

O autor, nessa assertiva, já ambicionava em suas investigações a necessidade do enfrentamento às epistemologias brancas em meio às questões mais do que emergentes de se colocar na bandeja da Academia, a responsabilidade de uma virada teórica provocada pelos sujeitos considerados subalternos num cenário terceiro-mundista. Para o intelectual, “museus e universidades foram e continuam sendo duas instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres”. (MIGNOLO, 2004, p. 2).

O texto assim objetiva dialogar sobre as memórias silenciadas manipuladas por narrativas museológicas, que validam o discurso de dominação e de subalternização, dando continuidade ao processo civilizador. Desse modo, encontramos na Literatura de Conceição Evaristo, o recurso

---

2 Discurso de abertura de Walter Mignolo na Conferência Anual do CIMAM (Associação Internacional de Museus de Arte Moderna), São Paulo: Brasil, 2004. Trabalhos editados pelo CIMAM, 2006. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro, em 2018.

imagético e textual sobre os corpos enunciados em sua narrativa, necessários para uma reflexão crítica sobre os discursos construídos nos museus do Brasil, quando alegorizam signos da escravização para celebrarem as memórias subalternizadas das mulheres negras em detrimento à superioridade da mulher branca, na contemporaneidade.

## **Os museus sem becos e fechados para as memórias femininas negras**

Nos museus, subjetivamente, os corpos são exibidos através de símbolos representativos da colonização como saias, balangandãs, torços, cadeiras de arruar, etc; acompanhados de subtítulos como de escravas<sup>3</sup>, sem devidamente contextualizarem os fatos no tempo e no espaço; além de não se atribuir aos personagens brancos, nessas legendas e textos em painéis, os seus incontáveis crimes de estupro às mulheres negras.

Os corpos femininos negros são exibidos ainda como símbolos do poder do colonizador branco em várias narrativas produzidas por muitos museus no país. É necessária a construção de outras narrativas para possibilitar novas leituras e (re)interpretações que estejam para além da valorização e da espetacularização do corpo coisificado, na composição do cenário de dominação e de subalternização dos corpos negros, bem como da responsabilidade de descrever os interesses políticos e ideológicos que validaram esse empreendimento econômico baseado na submissão, tortura e assassinato de africanos(as) para a consolidação do projeto mais cruel e desumano da história.

Os discursos produzidos para se alinharem à retórica de benevolência construída sobre esses escravocratas se contradizem, ao mesmo tempo em que legitimam a convivência desses espaços em relação às ausências, aos esquecimentos e aos silenciamentos como forma também corriqueira de cruzar os braços e de se isentarem diante da barbárie do racismo.

---

3 Denominação utilizada pelos museus em suas exposições.

Para tanto, a abordagem abriga-se no Campo das Letras, no que tange pensar a função do museu acompanhado de uma narrativa não aos moldes europeus, quando chegou ao Brasil, no início do século XIX, possivelmente para intermediar “novas formas de verdade” Foucault (2013), e, portanto, fazerem cumprir o seu lugar de poder. Para o filósofo,

(...) essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2013, p. 17).

A partir da assertiva apresentada por Foucault (2013), é que nos utilizaremos da linguagem enquanto “transmissão de palavras funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 14), para refletirmos sobre os discursos produzidos pelos museus, quando estes se disponibilizam a estarem abertos ao público e se utilizarem de suas coleções para conduzirem determinados “saberes” ou mesmo “verdades”, comunicando-se através de mensagens codificadas em seus cenários expositivos, cujos enunciados reiteram o lugar de dominação dos grupos hegemônicos.

A partir da narrativa da autora, é possível perceber a diferença entre o uso dos enunciados expressos na sua literatura e a ausência do enunciatador nos museus. Há um quê da autora, uma persona que se apresenta na intencionalidade da defesa de uma causa.

Do ponto de vista dos enunciados produzidos pelos museus, chamamos a atenção a origem dessa Instituição como campo de produção de saber. Há um pensamento teórico, uma metodologia, uma pensar científico que corroborou lá atrás para a construção e a permanência dos discursos dessa natureza, nesses espaços. São através dos enunciados mo-

ventes que os enunciadores se deslocam, mas permanecerão na estrutura de poder da sociedade, das mais variadas formas. Barthes vai assim afirmar que “o saber é um enunciado; na escritura, ela é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador”. (BARTHES, 1978, p. 20).

Nos museus, ao contrário, os enunciados se apresentam nas legendas criadas a partir de relatos de acontecimentos que são recortados e versados sob a ótica da dominação alegorizada da sociedade colonial, ao mesmo tempo em que os corpos negros são fetichizados, nesse cenário de poder e de representação.

Nesse sentido, a escrita de Conceição Evaristo nos surpreende por conseguirmos delinear imagens de sujeitos que guardam memórias através da leitura. A autora nos surpreende ao desvendar o universo de corpos negros com nomes ainda que não de nascença, mas possíveis de serem identificados. Cada um homem, uma mulher, uma criança, traz a sua identidade. Trazem passado com localização e as marcas de suas caminhadas pelos diversos territórios que fazem parte do universo de lembranças com a própria vivência de seus personagens, o que nos leva a identificá-los e a senti-los corporificados, como atores e atrizes a narrarem as suas ou quicã histórias de tanto de nós. Assim, são as peças desses museus, verdadeiros depósitos de questionamentos, como: Balangandãs de quem? Quem eram as mulheres que usavam essas alegorias e quando usavam? Quais seus nomes? Seus ritos religiosos? Suas trajetórias? Suas narrativas de lutas e de resistência? As respostas nos ajudariam a preencher lacunas ainda não preenchidas, mas, ilustradas pela prosa de Conceição Evaristo.

## **As memórias da literatura que assombrariam corpos brancos dentro dos museus**

A analogia que encontramos no livro de Conceição Evaristo, *Becos da Memória*, reeditado pela segunda vez em 2013, foi a forma que encontramos de ilustrar, a partir das narrativas que dão conta de trazer ao leitor as histórias de Vó Rita, Miquilina, Catita, Cidinha-Cidoca, Maria Nova,



Maria-Velha, Mãe Joana, e tantos outros nomes de mulheres, homens e crianças que nessa escrita nos parecem tão próximos; quando a autora nos apresenta cada personagem, como em um dos trechos em que traz para a cena, Ditinha, irmã de Toninha, mãe de Beto.

Quando Ditinha apanhou a primeira barriga, não tinha completado 15 anos. Havia-se deitado com seu namorado, uma brincadeira apenas e que terminou muito mal. A mãe, naquela época, já havia morrido, o pai ainda não estava paralisado, trabalhava como sergente de pedreiro. (EVARISTO, 2013, p. 143).

Pelo viés do texto literário, é possível se reconstruir narrativas históricas de personagens que se encontram nos becos do país, mas que possuem memórias e possivelmente encontram-se ocultas pelos próprios museus.

Se conseguíssemos que os nomes e sobrenomes das mulheres negras saídas de África e de escravizadas no Brasil fossem retirados dos porões dos museus senzalas<sup>4</sup>, possivelmente estariam esses espaços de memórias sendo melhor e mais acessados pelo visitante e talvez estes conseguissem estabelecer um diálogo mais estreito entre a instituição e as suas comunidades de entorno.

Trazer Evaristo (2013) foi uma forma de chamar a atenção para a responsabilidade dos museus do Brasil, considerados como espaços de educação não formal, para atuarem como recursos didáticos no processo de aplicabilidade da Lei 10.639/03 e convidar professores e professoras para refletirem sobre as leituras que são propositalmente direcionadas nesses lugares de memórias.

Precisamos nos ater à atuação dos museus quando do seu caráter de espaço de representação, ao se posicionarem a estarem abertos ao público porque

---

4 Termo utilizado por FLORES (2017), ao se referir às reservas técnicas dos museus históricos de Salvador quando em sua pesquisa realizou uma análise sobre a representação das mulheres negras nesses espaços.

(...)conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural [...]. (ESTATUTO DOS MUSEUS, 2009).

Os museus têm a responsabilidade de se comunicar com os diversos públicos através de suas coleções com o intuito de difundir e valorizar esses bens culturais que também são selecionados por estes mecanismos de poder quando selecionam e elegem o que expor para ser contemplado, o que os deixam lado a lado com os interesses também do Estado.

Não podemos esquecer que a chegada do primeiro museu no Brasil, em 1918, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, deu-se em pleno comércio de escravizados e escravizadas no país. Assim como hoje, os museus com suas narrativas se colocam passivos diante da barbárie promovida contra negros e negras.

Não há um comprometimento com as ações de combate ao racismo por parte dessas instituições, ao contrário, há uma conivência em permanecerem com os seus discursos conservadores sobre a preservação das memórias, com vistas a não inserção das discussões de raça, gênero e classe em suas dinâmicas, ainda que timidamente já se manifestem em produções acadêmicas no campo da Museologia, no contexto da análise das representações das mulheres negras nos museus de Salvador (FLORES, 2017). A autora vai afirmar que,

(...) é possível refletir que os lugares ocupados pelos objetos, mesmo de forma aleatória aos olhos dos que visitam essas exposições, levando em consideração que o poder “funciona em cadeia”, ainda assim, pela permanência desses espaços na sociedade e por reproduzirem os mesmos interesses preservacionistas de determinados grupos hegemonicamente dominantes, são essas falas (ou enunciados) que ainda condicionam a permanência dos dominadores. (FLORES, 2017, p. 88).

Flores (2017) nos faz refletir sobre a forma de representação de objetos que aludem à imagem das mulheres negras na condição de escravizadas, em suas exposições, nos museus de Salvador, porém é válido afirmar que o resultado desta pesquisa deve abarcar vários outros espaços museológicos do país.

É necessário que questionemos essas instituições, quando se propõem a divulgar vestígios de memórias, ainda que saibamos o interesse que elas têm em manipular os operadores da ação de preservar, no processo de ressignificação dos objetos, de maneira a evidenciar a permanência dos colonizadores. O que Mbembe (2014) vai justificar ao afirmar que,

A presença destes mortos funestos no espaço público tem por objetivo fazer com que o princípio de assassinio e de crueldade que personificaram continue a assombrar a memória dos ex-colonizados, sature o seu imaginário e os seus espaços de vida, provocando-lhes assim um estranho eclipse da consciência e impedindo-os, *ipso facto*, de pensar com clareza. (MBEMBE, 2014, p. 221).

As palavras do autor nos impulsionam a questionar o porquê de as memórias de nossas mulheres negras estarem subvertidas nas narrativas que ilustram a supremacia de homens e mulheres brancas que de fato permanecem nas estruturas de poder como nossas assombrações, com o intuito de nos fazer lembrar o valor de cada corpo nesse país através da manutenção dos discursos de validação da personificação do algoz.

As memórias das mulheres negras aparecem nos museus espremidas não como nos *Becos da memória*, mas como nas velas que encurralam corpos negros amontoados pelo sistema de opressão desse país. Não se ouvem nos museus, os gritos de Cidinha-Cidoca descritos por Conceição. Antes gostava de andar de branco. Quase sempre usava um vestido solto sobre o corpo. A sombra de sua negra nudez era percebida sob o camisolão alvo. Era tudo muito bonito e tentador. (EVARISTO, 2013, p. 35).

Vê-se nas palavras da escritora, uma necessidade de dar um corpo vivo, ainda que ficcional à mulher negra que outrora havia sido ou é ain-

da hoje como muitas de nós. Há na narrativa descrita, uma possibilidade de desenhar, ainda que no imaginário, alguém que com seus traços nos remetam às lembranças, não apenas individuais, mas coletivas. (HALBWACHS, 2003).

Interessa-nos, na literatura da autora, a escrita que dá forma às memórias de uma mulher, não apenas da sua performance última, mas de forma a conduzir o nosso imaginário à personificação de alguém. Ao contrário dos museus, quando insinuam a partir de seus torços, saias, balançandãs, cadeiras de arruar, ou da imagem da mulher preta dando peito ao menino branco, tornando possível a proximidade com aquelas mulheres e nós, que aqui estamos, como que à espera de encontrar qualquer similitude com a nossa agora existência.

Utilizamos-nos das discussões no campo da Linguística a partir do pensamento de Deleuze (2005), para refletir no sentido da imagem-tempo, a durabilidade da imagem produzida por esses espaços, ao reconstruírem o cenário da escravização sem nenhuma referência às atrocidades cometidas por homens brancos contra os corpos femininos negros naquele período. Como esse tempo foi determinado para cumprir no contexto das memórias a representação desses corpos? Corpos representados visivelmente diferentes da narrativa apresentada nos museus lidos, como em *Becos da memória*.

Nesse sentido, a discussão se sustenta no papel que exercem os museus ao tratarem objetos como documentos de memória, o que Foucault (1987) vai afirmar,

Nada de mal-entendidos: é claro que, desde que existe uma disciplina como a História, temos-nos servido de documentos, interrogamos-nos a seu respeito; indagamos-lhe não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. (FOUCAULT, 1987, p. 7).

Ancoradas no pensamento do autor, justificamos a relevância do estudo sobre as narrativas produzidas sobre os corpos femininos negros nos

museus, na perspectiva a obra literária que dá nome ao título desse trabalho, ressaltando o valor que a Literatura de Conceição Evaristo atribui à vida, principalmente de mulheres negras na construção quase que real apresentada em sua narrativa.

Atribuímos às descrições apresentadas pela escritora, uma possibilidade de os museus virem ou não a também ter cor, inspirada em Eduardo Assis Duarte quando indagou na abertura do livro *Literatura Afro-Brasileira, Literatura tem cor?* (DUARTE, 2014, p. 11). Parafraseando o autor, museu tem cor? Ao que podemos responder: Sim, o museu do Brasil tem cor, mas não é da cor negra.

## Conclusão

O tema que trouxemos aqui é uma inquietação sobre a ausência de narrativas nos museus que deem conta de anunciar as memórias das memórias negras que se encontram por trás da estereotipada vida de “escrava”, simbolizada por meia dúzia de alegorias que ora são representadas por objetos que lembram a tortura desses mesmos corpos durante a escravização.

Através de *Becos de memória* foi possível delinear nessa escrita, a imagem quase que real de cenas vivenciadas por negros e negras no Brasil pós-abolição, mas que, como afirmou a autora, aqueles becos já não existem mais, o que podemos deduzir que essas passagens podem ser substituídas por narrativas outras reconstruídas pelos possíveis descendentes ou não dos becos do Brasil.

O propósito foi apresentar as possibilidades que os museus têm de contar histórias como nos livros. Incorporando aos personagens suas verdadeiras identidades, como fazem com os personagens brancos nesses espaços de memórias.

Preocupamo-nos com os discursos produzidos pelos museus que evidenciam de todas as formas qual a sua cor, principalmente quando se propõem a utilizar-se das narrativas produzidas sobre os corpos femininos negros como suportes de informações das memórias de mulheres e homens brancos no Brasil.

Dessa forma, foi por considerar o campo da Literatura e as suas mais possíveis intersecções com as artes e outras formas de expressão linguística que fizemos uma viagem pelo universo dos becos e das memórias de tantos homens e mulheres negras que, certa vez, possivelmente já passaram por aqui.

Que possamos, a partir desse encontro, estreitar os caminhos que nos levam às histórias de mulheres negras que nasceram livres e que tiveram suas narrativas silenciadas. Que possam todas elas saírem da ficção de tantos *Becos da memória* para comporem o cenário real dos museus por vir.

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo, Editora Cultrix, 1978.

BRASIL. **Estatuto dos museus**. Brasília, 2009. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm)>. Acesso em: agosto. 2021.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Mil platôs**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. v. 2. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis (coord). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

FLORES, Joana. **Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em branco e preto**. Salvador: Joana Flores, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaió. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

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

MIGNOLO, Walter D. *Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu (1992)* de Fred Wilson. São Paulo, 2004. Tradução da Conferência: Simone Neiva Loures Gonçalves Gisele Barbosa Ribeiro. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, Jan./Jun. de 2018, p. 309–324.

MIGNOLO, Walter. D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Da Colonialidade à Descolonialidade. In: SANTOS, B. MENEZES, M. (Orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra, Lda, 2009. p.73–114.

# UMA VISÃO PANORÂMICA SOBRE OS GESTOS DA FICÇÃO PEPETELIANA<sup>1</sup>

Jeferson Rodrigues dos Santos

## Introdução

Se em um enunciado fosse cabível posicionar a rota de quase cinco décadas das escrituras literárias (1962–2021) de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – Pepetela, se situaria assim: *arquitetura dos deslocamentos e das intersecções*. Arquitetura no sentido de projetar e construir um espaço de convivência entre as diversas formas de ser, pensar e agir dos grupos e sujeitos angolanos. Com isso, desloca elementos da lógica da colonialidade ocidental – colonização, totalização, universalismo, liberalismo, capitalismo, globalização etc. – e acrescenta uma lógica outra, agora das intersecções do corpo social angolano, cujo “modelo de sociedade” é baseado no “nós” em diferenças (PEPETELA, 2002, p. 29).

Tal perspectiva gira em torno de três assertivas. A primeira, com Roland Barthes, toca na função da “escritura” por estar no fazer e criar no próprio texto procedimentos de escritas “oriundas de várias culturas e que entram uma com as outras em diálogo [...]” (2004, p. 64), movendo, em interação, o mundo real e seus traços éticos, e o mundo simbólico e seus elementos estéticos. A segunda, em concordância com Rita Chaves, tem em vista o pensamento de que Angola, “[...] *integrada* na convulsão das terras africanas, se diferencia pela atmosfera excepcionalmente conturbada de sua formação histórica”, e a sua produção literária, “dada a importância que [...] assumiu no processo de construção do sentimen-

---

1 Este texto retoma, com acréscimos, parte da dissertação *Reescrita do passado, imaginação da nação: um estudo da obra A Gloriosa Família*, de Pepetela, apresentada em 2017 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), sob orientação da Profa. Dra. Jeane de Cassia Nascimento Santos.



to nacional, [...] revela-se um excelente material para que se conheçam elementos fundamentais na formação do país – como realidade concreta e como imagem” (1999, p. 29, grifo nosso). E a terceira, na esteira de Ana Mafalda Leite, compreende que “a leitura de um texto de literatura africana torna-se [...] um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações” (2012, p. 155). Isso resulta, portanto, no interesse deste texto em traçar um panorama a respeito das narrativas de Pepetela e aproximar seus elementos às estratégias de ampliação da atividade romanesca desse escritor.

Pepetela reflete Angola em processo. Não à toa, a sua escritura é extensa e diversa em termos composicionais e temáticos, tornando-o um dos escritores mais conhecidos<sup>2</sup>. Escritor identificado com o romance como gênero de expressão, ele revela seu interesse pela história e pelo vínculo social e encontra no romance o espaço adequado para tratar das questões relacionadas ao país. Não é possível dar conta de todos os textos porque há muitos estudos sobre eles. Assim, cabe sinalizar que, quando problematizamos algumas dessas escrituras para defendê-las como arquitetura dos deslocamentos e das intersecções, não estamos apenas na direção de uma fortuna crítica, mas também, e principalmente, pensando nos pontos que tocam nos temas da história na sua relação com a reescritura do passado como uma das formas de conceber as imagens de identificações e pertencimentos de grupos e sujeitos. ]

Para tanto, trazemos à baila os romances que passam pelo questionamento da história em uma “ficção de análise da sociedade”, pois, se “há muita coisa de Angola de hoje e de Angola de amanhã que encontram explicação nessa sociedade” (PEPETELA *apud* SERRANO, 1999, p. 138), é na articulação com a história que o texto literário pode reencenar o passado<sup>3</sup>.

---

2 Prêmio Nacional de Literatura (1980), com *Mayombe*; Prêmio Nacional de Literatura (1985), com *Yaka*; Prêmio Especial dos Críticos de São Paulo (1993), com *A Geração da Utopia*; Prêmio Camões (1997); Prêmio Prinz Claus (1999); Prêmio Nacional de Cultura e Artes (2002); Prêmio Internacional da Associação dos Escritores Galegos (2007); Prêmio do Pen de Galiza e da Rosália de Castro (2014).

3 Nas referências estarão apenas as narrativas citadas na seção **escrituras pepetelianas em jogo**.

A propósito, como transitaremos por um “terreno de reflexão”, abordaremos tal arquitetura em torno de dois eixos, a saber: (i) “o que diz”, isto é, o diálogo da literatura com o contexto e os campos dos saberes, dentre eles a história, a fim de pontuar a importância das escrituras de Pepetela no quadro histórico e literário angolano; (ii) e “como diz”, ou seja, os traços estéticos – recursos textuais e discursivos – utilizados em prol de uma estética de ruptura cujas partes compõem a arquitetura dos deslocamentos e das intersecções.

### **Texto, contexto, deslocamentos de uma história**

A experiência literária pode ser vista a partir de um “sistema simbólico” de representação do mundo que, na sua passagem pelo imaginário, utiliza recursos estéticos, discursivos e textuais na sua composição. A utilização desses artifícios compõe o traço estético à medida que se relaciona com o político e, em consequência, se torna um espaço de múltiplas filtragens no qual sinaliza a presença do contexto na construção e interpretação do texto literário, bem como a abertura deste aos diversos campos de estudo que passam pelo fato literário e ajudam a interpretá-lo<sup>4</sup>.

Quando Barthes (2002, p. 13) diz que “toda Forma é também Valor”, coloca em jogo a possibilidade de os sentidos possíveis da mensagem serem dados na forma. Haja vista a marca da interação entre forma e valor – note-se o verbo de ligação “é” da afirmativa – na escritura, entende-se que o estético está ligado ao ético. Assim, as proposições deste elemento só se realizam naquele. Consequentemente, a experiência literária carrega um modo de agir, sua subjetividade e o uso social e político para dizer algo presente na diferença e na especificidade. Há um gesto de combinação e transgressão das palavras, de modo que “não há literatura sem uma

---

4 Tocamos nessas questões por compreendermos que a relação entre texto e contexto ocorre no conflito entre intertextos, na via além das relações estéticas e da inclusão do político na interpretação ficcional. Essa abertura é própria do roteiro investigativo das literaturas africanas de língua portuguesa porque, primeiro, podem ser lidas no diálogo interdisciplinar e, segundo, ao considerarmos as posições culturais, históricas e sociais das malhas textuais, abrem-se para a relação com a História, cujas figuras carregam um repertório social.

moral da linguagem” (2002, p. 7). Marca-se, pois, a passagem de “o que diz” para “como diz”, e, portanto, o sentido ético/político/ideológico pode ser pensado no interior do próprio texto.

Nesse diapasão, como na escrita literária são viáveis as leituras do social, do cultural, do histórico, as várias perspectivas contribuem para sua compreensão. Há, nesta consideração, a condição de ela, a escrita literária, conceber imagens da realidade e o reconhecimento da textualidade como parte do social. O que está em jogo é o vínculo com os aspectos extraliterários, uma vez que, em certa medida, esse cruzamento revela uma forma de visão do mundo, de maneira que amplia a área de investigação dos campos simbólicos e ideológicos utilizados como estratégias de exclusão e marginalização da comunidade, ou, mais especificamente, olhando para o cenário das produções angolanas, do preenchimento das lacunas dos registros históricos e de construção de imagens da sociedade e da representação dos conflitos na formação de espaços de identificação.

A condição do texto literário de dialogar com o mundo social remete ao seu traço de subversão. Nesse entendimento, mesmo a literatura sendo a arte de contar e o contexto sendo o espaço dinâmico de formulação de um conjunto de eventos específicos, desconsiderar as suas relações pode estabelecer a negação do diálogo do escritor com o contexto em que vive porque ambos desempenham um papel social. Assim, indo ao encontro do processo de rompimento político e cultural, a literatura angolana em sentido amplo representa a nação conforme interdependências entre os padrões exógenos e endógenos por meio da presença do passado e da memória. A presença desses elementos extratextuais faz dessa escrita um lugar “*marcado pela história*”, no qual “o passado *torna-se* uma de suas matrizes de significado” (CHAVES, 2005, p. 45, grifos nossos). Entremeadada “[...] por um sentimento nacional” (FERREIRA, 1987, p. 9), ela, a literatura, suscita o mundo social porque demonstra os bens culturais externos na tensa articulação com os internos, assim como reflete as continuidades e transformações no país.

Quando Mikhail Bakhtin fala que o romance cruza com o que ele chama de “plurilinguismo” e “cronotopo”, corrobora para vê-lo como um gênero cuja linguagem carrega a diversidade social. Como reconhe-

cimento de outras vozes, da multiplicidade de caracteres e destinos, o plurilinguismo aponta para o ponto de vista e a interpretação ideológica, já que representa a “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de língua e de vozes individuais” (BAKHTIN, 2014, p. 74). Entende-se, então, que em um texto literário há a confluência de vários discursos que suscitam a validade da “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”, a qual “determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efectiva” (2014, p. 211; 349).

Além disso, o fator cronotópico, ao sinalizar a presença da realidade sócio-histórica na representação literária, incorpora tempos e espaços históricos na textualidade a ponto de expor a tensão dos processos ideológicos. É por isso que se fala do diálogo entre o discurso e o social como parte integrante do gênero romance, na medida em que, valendo-se da história, explora temas e conteúdos adequados às questões sociais.

A literatura angolana se constitui e é constituída pelo social, pois faz parte da forma e aplicação do método formal na construção dos fatores sociais, compostos através da interação de outras linguagens, que se associam ao cultural e ao social. No caso dessa escritura, por exemplo, há o contato do escritor com a dinâmica sociocultural que suscita a presença dele e assinala a postura política dos intelectuais<sup>5</sup>. É óbvio que cada um pensa, articula e constrói as obras baseado na própria compreensão de como “deveria ser” a sociedade, tendo em vista que, “valendo-se do gênero, esses escritores empreendem projectos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano” (CHAVES, 1999, p. 21, grifo nosso).

Nesse caso, está em jogo como o estético se relaciona com os saberes sociais para contar as histórias e os movimentos da realidade social. Ambos compõem um circuito pelo qual, de um lado, a cultura e a socie-

---

5 Ao argumentarmos nesse sentido, temos em vista a diversidade de escritores, obras, gêneros literários e projetos político-literários que compõem o quadro da literatura angolana e, por isso, articulamos através da dinâmica geral na tentativa de justificar o diálogo entre texto e contexto, sem perder de vista as especificidades.

dade e, de outro, a literatura se cruzam para desvelar a dimensão socio-cultural. Esses traços corroboram o questionamento de como as outras histórias e as formulações identitárias são representadas na escritura literária de Pepetela.

Para esse escritor angolano, a história é um recurso (PEPETELA *apud* MARCON, 2005, p. 272), e, tal como é, a validade do seu uso não é apenas para tensioná-la, mas também para explorar a relação entre os elementos que a aproximam da ficção, até porque ambas são vistas como narrativas. Em Angola, por exemplo, a história mostra o contato do político com as produções simbólicas e identitárias, sobretudo por explorar questões que o colocam dentro dos espaços de identificação e, estes construídos discursivamente, do preenchimento das lacunas da história. Por isso, torna-se viável uma leitura que privilegia a relação entre texto e contexto, visto que, concordando com Stuart Hall, se a “linguagem é a articulação das diferenças”, quando se fala da obra literária “sempre se consegue lê-la de uma outra forma” (2013, p. 399; 366, grifo nosso), no caso do texto angolano, como uma releitura das hegemonias e como inclusão de temas relacionados às práticas culturais.

O alargamento da fronteira textual amplia as possibilidades de posicionamentos e reflexões a respeito da comunidade de sentimento imaginada, corroborando ainda mais as dinâmicas presentes na escrita literária angolana. Nesse caso, as relações entre a literatura e as práticas culturais formam e compõem o que Salvato Trigo (1987, p. 11) chama de “pluridimensionalidade do texto”. Isso representa a “*importância [...] de [...] reconhecer a literatura como uma instituição onde, ao mesmo tempo, o estrutural, o textual e o estético coexistem harmoniosamente*”, o que suscita o componente social, “porque só nesta dimensão [...] a literatura se completa” (1987, p. 18, grifos nossos).

A relação entre texto e contexto revela os intertextos culturais, entendidos em sentido amplo como diálogo entre textos no tocante à contextualização entre discursos – literário, histórico, social – que os incorpora e os reconstrói para o alargamento das fronteiras e a transição para o simbólico. É por isso que o romance angolano revela as “relações entre a literatura, a história, o repensar da Nação Angolana e da sua criação” (PE-

PETELA, 2003, p. 12), de forma que proporciona a reflexão sobre sociedade e a via de (trans)formação do universo cultural e social, a conscientização, o questionamento e a formulação de modelos para a sociedade.

Angola, como também outros territórios advindos de situação colonial, carrega no seu processo de formação os contatos com outros povos e outras culturas. E, fruto dessas intersecções, a escrita literária produzida nesse país constitui-se uma forma de abordar e tratar as várias práticas sociais que, no movimento de simbiose, podem alterar os sistemas. A articulação da relação entre narrativa e contexto é possível, assim como chegar ao processo histórico e à narrativa da história nos espaços em que o sentido de reflexão é executado. Na literatura angolana, a valorização do histórico se cruza com uma leitura do sentido histórico como via para “dizer” sobre o presente, em uma leitura a contrapelo que busca afinar o seu caráter histórico e, ao mesmo tempo, apontar para o contexto e formular as possíveis histórias e a crítica à sociedade.

Vários são os sentidos presentes na obra de Pepetela empenhada na representação das formas de conceber e imaginar a sociedade. A sua escrita sinaliza o contexto sociocultural em que se inscreve, e, para investigá-la, esse diálogo com o contexto e um aparato metodológico que abre o texto são necessários. As fraturas das instituições do saber são tão visíveis a ponto de essa textualidade produzir um circuito pelo qual, dentro da fruição estética, anuncia problemáticas que se ligam às epistemologias do discurso dos saberes sociais. Assim, se olharmos para a obra do escritor em tela, estaremos diante de malhas textuais de “múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações” (LEITE, 2012, p. 155), em que se observa o deslocamento das práticas tradicionais do Ocidente com as tradições africanas.

A literatura angolana sugere a construção de imagens retóricas para a construção dos espaços de identificação, pois, nessa confluência de sistemas, configura o contato entre o estético e o social. Disso resultam as contingências da obra de Pepetela e sua guinada à “construção” nacional, afinal, como lembra Inocência Mata, “pelo estudo dos objetos simbólicos – e a obra literária é um objeto simbólico muito importante na construção identitária [...] – se chega à História” (2003, p. 33).

A propósito, a relação entre texto e contexto é bastante produtiva na compreensão dessas produções literárias, sobretudo pelo fato de representar um contexto em processo, considerando-o no seu sentido político, histórico, sociológico, cujos valores e bens culturais sinalizam os espaços de identificação. Isso se reflete no que Kwame Anthony Appiah (1997) fala acerca de “apreensão contextualizadora” e, em consequência, na abertura do texto literário angolano às perspectivas intertextuais e interdisciplinares, uma vez que, a exemplo da História, se amplia o campo de visão para compreender o universo representado na obra. Com isso, o interesse pelas diversas correntes de pensamento é pertinente, sobremaneira se pensarmos no caso da intenção da escrita de Pepetela de traduzir os processos de construção de Angola.

Outro ponto decorrente dessa produtiva relação, e tem a ver com o argumento acima, reside na proposta de visualizar o contexto de produção em que o escritor e a obra estão inscritos. É por isso que as escrituras pepetelianas podem ser lidas por uma perspectiva pós-colonial e pelo quadro pós-colonial. Trata-se de um contexto em que se institucionaliza a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CFLP na produção das continuidades das relações entre os países, havendo a instabilidade internacional e, ao mesmo tempo, os conflitos internos fruto das divergências dos interesses nacionais, o que produziu conflitos internos e externos na tentativa de Angola se adequar a essas relações.

Diante do exposto, conforme assinala Benjamin Abdala Junior, a literatura angolana “*reimagina* formas culturais integradoras da nacionalidade” a ponto de “[...] estabelecer [...] um sistema interno próprio diante de um envolvimento externo da ‘globalidade’ multinacional ou, em perspectiva diferente, de uma crescente circulação transnacional” (2007, p. 27, grifo nosso). Esses são desdobramentos presentes no território angolano; ao mesmo tempo, a literatura, com suas tendências de reformulação dos modelos e modos, desafia a história e o “povo” angolano ao exercício do pensamento, da reflexão. Ainda que se trate do que se diz, estamos no âmbito do literário, e, por isso, nos interessa como se diz.

## Escrituras pepetelianas em jogo

As narrativas pepetelianas (forma) estão em contato com a ética (escolha, posição) dos intertextos culturais presentes na linguagem. Vale mais “como” os textos dizem sobre os temas da história, revelando, na arquitetura pepeteliana, uma escritura de deslocamentos e intersecções. Dessa mediação entre sujeito e mundo, a escritura é uma espécie de função que materializa a tentativa de equilíbrio entre os chamados sociais do sujeito e do mundo. É um movimento relacional, uma das formas de linguagem para abalar o sentido, deslocar as conclusões, romper com as assertivas de certos “efeitos de verdade”.

É na articulação com a história que o texto literário pode reencenar o passado. A escritura literária de Pepetela circula em torno de um diálogo atrelado às mundividências socioculturais da sociedade. Com uma constante performance narrativa<sup>6</sup>, essa textualidade descortina as estratégias de construção de perspectivas nacionais através de reflexões sobre a literatura, a história, a identidade, próximas da análise das transformações impulsionadas pelo contexto. Trata-se de um espaço textual que reflete Angola em processo e, em consequência, nos leva a vê-lo mediante a dinâmica dos traços estéticos e temáticos.

Além disso, a escrita literária de Pepetela compõe o panorama de “uma escrita de ruptura”, pois, haja vista o dito por Carmem Lúcia Tindó Secco, além do recurso à oralidade, realiza “[...] o trabalho com a memória e a tradição; o repensar da história, dos mitos e do animismo religioso; a metalinguagem e a liberdade poética; o humor e a paródia” (2008, p. 30). Esses elementos dão margem para aproximá-la de uma “escrita sobre a

6 **Romances:** *As aventuras de Ngunga* (1972), *Muana Puó* (1978), *Mayombe* (1979), *O cão e os caluandas* (1985), *Yaka* (1985), *Lueji* (1990), *Geração da utopia* (1992), *O desejo de Kianda* (1995), *Parábola do cágado velho* (1997), *A gloriosa família* (1997), *A Montanha da Água Lilás* (2000), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), *Predadores* (2005), *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007), *O quase fim do mundo* (2008), *O planalto e a estepe* (2009), *A sul. O sombreado* (2011), *O tímido e as mulheres* (2013), *Se o passado não tivesse asas* (2016) e *Sua excelência de corpo presente* (2018). **Contos:** *Contos de morte* (2008). **Teatro:** *A corda* (1978) e *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1980). **Crônicas:** *Crônicas com fundo de guerra* (2011) e *Crônicas Maldispostas* (2015).



sociedade”, ainda mais visível quando parte da inclusão das diferenças para conceber uma perspectiva “nacionalista” ampla e plural. É a partir daí que vemos os caminhos do processo de reescrita do passado inerentes à imaginação da nação, cuja textualidade é construída pelas intersecções de intertextos culturais, sociais, históricos e políticos.

Os romances passam pelos momentos da guerra colonial, pós-independência, guerra civil e presença dos sentidos da globalização com a abertura aos mercados transnacionais. As narrativas juntam tais momentos a um movimento que suscita a construção de figuras retóricas que, ao representarem os contextos, contribuem para os modos de conceber as consciências coletiva e individual para o povo/sujeito angolano. Consequentemente, o intercâmbio da reflexão das estruturas sociais com a expressão estética abre espaço para o entendimento do projeto literário. Isto é, na esteira de Edward Said, trata-se de uma linguagem literária que se situa em recontar a história do país e em conceber a imagem da nação, “[...] *apresentando* leituras alternativas e perspectivas das histórias outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional [...]” (2011, p. 39, grifo nosso), assim como fraturando os sentidos tradicionais do romance e o suplementando com os aspectos culturais africanos.

Para tanto, Pepetela desenvolve várias estratégias textuais, desde aspectos formais às possibilidades temáticas – as guerras, as identidades, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outras – para pôr em prática sua análise sobre Angola. Em *Mayombe* (1980), por exemplo, observa-se uma estratégia bastante presente nas demais narrativas, que é a polifonia como caminho da reflexão acerca da relatividade e das possibilidades de pontos de vista. Esse elemento, além de se unir ao tema da guerra como via de questionamentos aos conceitos de liberdade e de guerra, abre espaço para a rasura à mitologia clássica e a inclusão do “deus africano” figurado na personagem principal, Sem Medo, símbolo da resistência e do nacionalismo. Com isso, entendemos as formas de conceber a imagem da nação mediante a confluência do universo africano com o universo ocidental dadas as relações conflitivas, sem se perder de vista a inclusão das diferenças e especificidades.

A propósito, Pepetela figura a diferença e a pluralidade, que, tal como é possível ver em *Yaka* (1984), fragmentam o “corpo nacional” angolano e questionam os dualismos mediadores da leitura da história; e, nessa direção, a polifonia cultural é tratada como via de focalização na “história angolana” por vários ângulos. É nítido que a sua linguagem literária explora, sobretudo, as ambiguidades da nação, aqui tomando como exemplo o argumento de Maria Thereza Abelha Alves sobre *O Desejo de Kianda* (1995), por “oferecer [...] um painel da atual realidade angolana, através de duas metáforas: uma de junção e outra de disjunção” (2009, p. 179, grifo nosso). Nessa obra se destaca um narrador que, de um lado, “assume o papel do cronista” e, do outro, “assume a voz do tradicional contador de estórias que cria o mundo através da fabulação lendária com que ameniza os quatro elementos naturais” (ALVES, 2009, p. 180). Ainda para a estudiosa, esse recurso suscita o procedimento fronteirístico entre história e mito; denuncia a perda do sentido revolucionário por meio de uma caricatura alegórica de Angola (ALVES, 2009, p. 188) e insere as “personagens proféticas” e a ironia como discurso da articulação das temporalidades para refletir o presente.

No bojo desses traços, há, n’*A Geração da Utopia* (1992), a representação de uma Angola circundada pelas políticas de globalização que a tornam ainda mais independente. Em concordância com Robson Lacerda Dutra (2007), o interessante dessa narrativa é o percurso realizado entre os tempos como via que demonstra o “apagamento” das ideias ideológicas e a “ausência” de líderes revolucionários. Quando promove a passagem entre os tempos, corrobora a ideia de que os “heróis políticos” perderam espaço para os grandes centros internacionais, que atravessam os valores tradicionais no país e expõem as relações conflituosas da sociedade angolana. É a partir daí que o recontar do passado segue a crítica ao processo de globalização e, principalmente, à autocrítica, no sentido de as lideranças continuarem as práticas imperiais.

O trabalho com as temporalidades remete ao meio de narrar a nação porque a representação do passado se conecta ao reconhecimento dos pontos de contato. O que está em jogo é a tradição na inserção das várias formas de contar a “história” em confluência com outros bens e valores

culturais. É por isso que há as constantes intersecções na escrita literária de Pepetela, seja entre a história e o mito, a cultura e a sociedade, a nação e a política. E, como pontua Laura Cavalcante Padilha, isso nos leva a ler as narrativas desse escritor pelo viés da relação entre ficção e história, sobretudo pelo fato de a imagem da nação angolana “[...] *percebida pelo seu imaginário [...] ser “algo que só pode ser atingida, em um primeiro plano, pela revolução e, no pós-independência, pela interação das duas Angolas, a urbana e a tradicional [...]”* (PADILHA, 2002, p. 32, grifos nossos).

Assim, Pepetela não deixa de questionar a representação da diferença e do reconhecimento das misturas culturais nas narrativas, como se vê em *Yaka* (1984) e *Lueji* (1989). Em *Yaka* (1984), por exemplo, quando o escritor coloca a estátua a acompanhar Alexandre Semedo, fita a relação entre passado, presente e futuro, assim como a presença da “história” como marca da relativização dos discursos centralizadores. A estátua, *Yaka*, adquire uma função no modo de conceber a imagem da nação no tocante ao fato de a tradição também compor a consciência coletiva do povo. Por isso, vemos a simbologia como um recurso bastante presente nas obras porque, tendo como exemplo *Lueji* (1989), ajuda na “*investigação do presente a partir de um jogo especular com o outrora mítico e histórico*” (SECCO, 2008, p. 153, grifo nosso). Ora, nessa obra se pergunta quem são *Lueji* e *Lu*? E qual seu sentido na obra? *Lueji* é a rainha, *Lu* é a bailarina de balé, e, com efeito, os passos da dança simbolizam essas idas e vindas nos tempos para compor a proposta de “*atualizar a tradição e alegorizar a situação do presente de Angola*” (2008, p. 154, grifo nosso).

Tais gestos da alegoria e da simbologia são próprios da linguagem literária de Pepetela, tendo em vista o que diz Fernando Martinho, como ocorre em *Muana Puó* (1978):

[...] não deixa, em última análise, de perseguir os objetivos didáticos, já que aos destinatários da narrativa, se ela tivesse sido publicada em 1969, não teria passado despercebida a lição por ela veiculada, acerca da luta entre morcegos e corvos e da consequente libertação dos morcegos (MARTINHO, 2009, p. 142).

Essa narrativa se estrutura em “O Passado”, “O Futuro” e um epílogo que insere a máscara na percepção dos observadores, e, com a base polifônica, cabe a cada um entender o significado da máscara. Esta, portanto, é o passado, isto é, por ser utilizada nas danças, pode ser a marca da valorização da tradição; e o futuro, no sentido de “ocultação das lágrimas, do sofrimento” (SECCO, 2008, p. 143).

Vários são os caminhos sugeridos pelas narrativas, sobretudo porque “[...] não perdem a perspectiva crítica, a visão dialética em relação ao processo histórico angolano” (SECCO, 2008, p. 152). Tal perspectiva nos coloca diante da importância de se compreender o contexto e suas transformações. Por exemplo, *As Aventuras de Ngunga* (1973) e *Mayombe* (1980), ao se situarem na temática da guerra, expõem a problemática dos guerrilheiros e, ao mesmo tempo, figuram a luta pela independência. Passam pela polifonia e pela inserção do herói e do mito, Ngunga e Ogum, respectivamente; e, assim, observa-se uma das estratégias que vão seguir nas demais obras: a presença do herói, a inclusão de figuras míticas e lendárias como forma de “construir” a “história angolana”.

Pepetela reflete a condição do país na conjuntura dos processos e usa diversos recursos para conduzir as suas figurações, pois, concordando com Raquel Silva, isso faz da escrita desse autor um “[...] objeto privilegiado de reflexão crítica por trazer a cena do debate não apenas a convivência de histórias e culturas, mas também a construção de novos conceitos e significados, do continente africano para o mundo” (SILVA, 2009, p. 370). Torna-se, também, um lugar em que se relativiza o passado; relaciona o mito à identidade, isto é, o passado mítico como forma de preservação do presente; questiona a história; constrói uma consciência crítica e articula a tradição e a modernidade. Tais traços revelam o diálogo com os bens culturais africanos e, ao mesmo tempo, com os provenientes da cultura ocidental. É, de fato, a mediação entre o local e o global, sobretudo ao repensar a nação com um corpo social fraturado de memórias, buscando juntá-las, através do questionamento à história, para compreender o presente.

Há um vínculo entre essas narrativas com a construção do corpo nacional e a condição e a consciência pós-coloniais porque não é mais

perene o sentido de nacionalização como ocorreu nas produções antes da independência. Agora, em contexto pós-independência, as escrituras problematizam a representação dos métodos e objetivos das temporalidades a fim de expor as possíveis continuidades ou rupturas. A reescrita, por sua vez, é uma das vias da reconfiguração das identidades culturais. Assim, entender a relação dos romances de Pepetela com a perspectiva histórica, principalmente os que tocam nos “temas da história”, assinala o desejo de construir os espaços de identificação para o que venha a ser a “cultura nacional angolana”. Isso não significa dizer que o texto literário produz identidades, mas entendê-lo, dado o vínculo com o extraliterário, como um espaço privilegiado para escrever figuras retóricas de identificações.

Quando Pepetela dialoga com os temas da “história” e do “social”, propõe a compreensão do passado histórico e seus efeitos no contexto cultural angolano. Na sua tentativa de entender as categorias que compõem o quadro das identidades, as narrativas tocam na formulação de reflexões a respeito da nação porque muita coisa segue o jugo da matriz cultural europeia. Com efeito, diante das trocas de contatos com os aparelhos imperiais e da recente independência de Angola, elas, as narrativas, tratam do país em processo de construção. O fato é que não concebem modelos homogêneos de identidades, como é o caso se pensarmos na possibilidade de definir uma nação como “híbrida” ou “mestiça”, mas no reconhecimento das relações conflitivas no território angolano que tratam das especificidades e das diferenças. Daí se faz uma escrita que pensa a nação na sua complexidade.

Assim, a escrita literária de Pepetela se conecta à constante reflexão a respeito do que é ser angolano, ainda mais porque vai além da questão de raça, passa pelo gênero e pela classe e se representa em uma escrita da “busca do seu eu e da busca de uma cultura” (APPIAH, 1997, p. 113, grifo nosso). Repensar a nação e a sociedade é um dos fios das malhas textuais pepetelianas. Provém desse cenário a condição dos temas da “história”, na medida em que, para perspectivar o futuro, é preciso reconstruir a memória cultural da história. Em face disso, suscita-se uma “escrita da nação” atenta às pluralidades, o que é feito em torno de um movimento pelo qual

o escritor as revisa a fim de articular outras configurações que sejam contrárias às marcadas pelas práticas dos impérios.

Para tanto, as escrituras pepetelianas mobilizam parte das nossas inquietações a respeito não só do universo cultural angolano, mas também no sentido de entender as “narrativas sobre a sociedade”. Ao se valerem do universo da oralidade, articulam histórias, mitos e crenças aos enredos que figuram um realismo atravessado de ironia e crítica social para abordar temáticas da história e do social. Provocam, também, o diálogo intertextual e interdisciplinar, e, dessa forma, mesmo que ficionalizadas, projetam as formas de ser, pensar e agir angolanas para todo o mundo. Assim, o processo de reescrita do passado nas narrativas pode ser lido pela problematização das narrativas ficcional e histórica, haja vista a abertura para a análise da história como paródia e a posição da(s) voz(es) narrativa(s), porque, com a exploração de roteiro, é possível analisar as questões identitárias e culturais.

## Considerações finais

Apenas uma rota, um modo de posicionar a leitura: arquitetura dos deslocamentos e das intersecções. Fazer a passagem entre “o que diz” – os temas da “história” e “sociais” – por “como diz” – elementos estéticos, discursivos e textuais. Se as narrativas de Pepetela oferecem um vínculo com as questões do universo social, cultural e político do país, significa uma escrita literária que narra a nação e, na sua extensão, toca no tema da heterogeneidade cultural e da formação de suas identidades. A inclusão das diferentes histórias e identificações figura as mundividências decorrentes em Angola e os contatos entre povos e culturas diversos. Disso resultam os constantes deslocamentos das identidades, assim como se revela uma nação forjada pelas intersecções não tão pacíficas por ser atravessada pela diferenciação.

Nesse sentido, as escrituras de Pepetela podem ser vistas como performances de abertura à rasura da homogeneidade e à inclusão de elementos políticos, ideológicos, subjetivos. Ao recriar as histórias dos sujeitos afetados pelo fato colonial – na própria colônia com o envolvimento

dos aparatos ideológicos ou sendo vítimas da diáspora –, evidenciam-se as constantes modificações da narração da sociedade e suas identidades. Junta-se isso às complexidades presentes no território e se explora a dinâmica de representação cultural à medida que se mostra uma “[sociedade] [...] sempre em jogo” (HALL, 2013, p. 28).

Isso, além de levantar os vários pontos em torno das formas simbólicas de representação dessa sociedade em diferenças, cria um espaço onde reside uma constante reflexão acerca dos modos de “conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento” (HALL, 2013, p. 30). É aqui que se alinha a ideia de arquitetura dos deslocamentos e das intersecções, pois as narrativas apontam a condição de as identidades serem formadas e transformadas mediante as representações dos contatos entre povos e culturas. Consequentemente, ao explorar a dinâmica cultural, elas, as narrativas, acentuam os deslocamentos das identidades, em um movimento em que o local, o nacional e o global dão margem para um espaço de convivência entre as diversas formas de ser, pensar e agir dos grupos e sujeitos angolanos.

Dessa forma, com o panorama da escritura pepeteliana, este trabalho tentou demonstrar o viés da reescrita do passado e da imaginação da sociedade. No intuito de elaborar perspectivas de uma estética de tradução cultural, a produtiva aproximação entre a ficção e a história revela uma textualidade que insere a ótica angolana dos fatos históricos, reflete a sociedade e forja o imaginário social. Emerge, assim, uma questão atrelada à inclusão da lógica outra: essas escrituras acentuam uma retórica dos marginalizados, num gesto de projetar, ainda que no eixo esperança e utopia, um lugar de justiça, paz e igualdade dos grupos e sujeitos? Eis um questionamento que fica para que, quem sabe, outros tragam possibilidades de respostas ou levantem outras indagações.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vãos e ilhas**: literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ALVES, Maria Thereza Abelha. O Desejo de Kianda: Crônica e Fabulação. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 179–190.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57–64.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de ensaios críticos. Tradução: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**: entre intenção e gestos. São Paulo, Universidade de São Paulo: Via Atlântica, 1999.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. Luanda: Caxinde, 2002.
- DUTRA, Robson Lacerda. **Pepetela e a elipse do herói**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HAMILTON, Russell. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 12–22, 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Muana Puó*: Enigma e Metamorfose. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 141–150.
- MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Luanda: Editorial Nzila, 2007.



MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela.** Lisboa: Edições Colibri, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEPETELA. **As Aventuras de Ngunga.** São Paulo: Ática, [1973] 1980.

PEPETELA. **Yaka.** São Paulo: Ática, 1984.

PEPETELA. **O desejo de Kianda.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um império.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1989] 1997.

PEPETELA. **Muana Puó.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1978/79] 2002.

PEPETELA. **Entrevista concedida a Frank Nilton Marcon.** Luanda, 13–14 nov. 2003.

PEPETELA. Prefácio (Pepetela). In: MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela.** Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 11–14.

PEPETELA. **A geração da utopia.** São Paulo: Leya, [1992] 2013.

PEPETELA. **Mayombe.** São Paulo: Leya, [1980] 2013.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Jeferson Rodrigues dos; SANTOS, Jeane de Cassia Nascimento. Reescrita do passado, imaginação da nação. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 19, n. 19, p. 267–288, set./dez., 2015.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SERRANO, Carlos. O romance como documento social: o caso de Mayombe. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 132–139, 1999.

SILVA, Raquel. *O Quase fim do Mundo.* In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Portanto... Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 363–370.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira.** Lisboa: Veja, 1987.

# O ‘RISCO’ ESTRATÉGICO DO ESTADO GINOCRÁTICO, NO PAÍS DAS MULHERES

Giovanna de Araújo Leite

## Introdução

O Estado Ginocrático diz respeito a um governo onde o protagonismo da mulher é o foco exclusivo para a administração de um país, no caso em estudo, de uma nação imaginária chamada Fâguas, criada por Gioconda Belli, nicaraguense, de 73 anos, natural da cidade de Manágua e conhecida mundialmente por abordar em suas obras a mulher enquanto protagonista dentro da literatura.

A narrativa de *O país das mulheres* (2011), é permeada por *flashbacks* ou memórias de Viviana Sansón, a primeira mulher que se torna presidenta eleita de Fâguas, após séculos de ditaduras masculinistas marcadas pela pobreza, corrupção, violência contra as mulheres e desastres vulcânicos. O romance traz a implantação de um Governo ou Estado Ginocrático intitulado na obra de “Utopia do Felicismo”, cujo termo aqui tratado por “utopia”, refere-se à governança de um país imaginário chamado Fâguas, formado apenas por mulheres.

No “Dia da Igualdade em Todos os Sentidos”, instituído pela presidenta Viviana Sansón, já eleita naquele país, enquanto discursava para um público extasiado pela sua desenvoltura, sofre inesperadamente uma tentativa de assassinato vindo de um homem no meio da multidão que se aproximou dela e disparou dois tiros que atingiram o tórax e a cabeça de Viviana, deixando-a em coma no hospital.

As lembranças da personagem são contadas na 3ª pessoa do singular, onde um narrador onisciente narra o processo eleitoral de Viviana, como a personagem implantou o Estado Ginocrático e as estratégias político-governamentais para que as mulheres pudessem chegar ao sonho de

um país em que homens e mulheres tivessem os mesmos papéis de gênero e abolissem o majoritário governo dos homens, historicamente marcado pelo individualismo, pela violência e pela corrupção.

A personagem Viviana enquanto uma mulher presidenta representa força, coragem, inovação e determinação durante seu discurso no segundo ano de mandato de governo. Contudo, essa postura parece incomodar uma parcela da população, representada por um homem no meio da multidão, que, de alguma forma, representa o desejo masculino de não concordar com a forma de governo de Viviana, pautado sobre o pensamento ginocentrista e estratégico, cuja prerrogativa maior era levar as mulheres a atuarem nos postos públicos como líderes atuantes no espaço público, já que durante tanto tempo elas não tiveram esta oportunidade dentro deste universo político. Jornalista e apresentadora de televisão, ela é a líder de um grupo de cinco mulheres, todas com o objetivo de lutar contra a violência e a corrupção em Fâguas (Martina, Eva Salvatierra, Ifigênia Porta, Juana de Arco e Rebeca). Juntas, elas conseguem se unir e propor um Governo onde o protagonismo seria estritamente apenas das mulheres na administração pública do país, pois elas entendiam que somente desta maneira, temporariamente, poderiam sair dos esquemas forjados pelos homens durante séculos.

Neste sentido, ela denuncia uma violência contra adolescentes, realizadas pelo governo dos homens na mídia impressa e televisiva, sendo palco de notícia em todo o mundo. Ao lado disso, o país de Fâguas é acometido inesperadamente por uma explosão de um vulcão inativo que emitiu uma fumaça tóxica, provocando nos homens, um enfraquecimento da força física e da virilidade, contribuindo para que eles se tornassem mansos, dóceis e meigos, assim como as mulheres também o foram durante muito tempo.

Viviana Sansón se candidata como presidenta de Fâguas e consegue vencer as eleições com o apoio, inclusive, dos próprios homens, implantando uma Utopia chamada de “Felicismo”, representada pelo Estado Ginocrático como única possibilidade de, uma vez por todas, as mulheres conseguirem chegar ao posto mais alto da governança e, assim, modificar a estrutura organizacional de uma nação, onde elas fossem reconhecidas

em seu trabalho e na sua feminilidade tradicional, levando o trabalho há séculos desenvolvidos dentro de casa para o ambiente público.

Viviana propôs um Estado ginocrático, nem um único homem nas dependências dos ministérios, das entidades autônomas, dos órgãos de poder, pelo menos por seis meses. [...] Já imaginou o bem que lhes faria bancarem os donos de casa durante seus meses? – Martina riu. – Isso sim seria uma mudança fundamental.  
 – Pois poderiam construir escolas ou creches nos bairros...– sugeriu Ifigênia...fazer trabalho comunitário.  
 –Isso é loucura – sentenciou Eva. – Não sejamos loucas, por favor. Deixar um monte de homens desempregados seria um golpe para as famílias. Viveriam de quê?  
 [...] Viviana riu em silêncio no galpão tranquilo. Que atrevimento! Mas como era bom se atrever! Pelo menos uma vez na vida, toda mulher merecia enlouquecer dessa maneira, apropriar-se de uma ideia e sair cavalgando sobre ela com a lança em riste, confiante de que, qualquer que fosse o resultado, o esforço valia a pena [...] (BELLI, 2011, p. 84–87).

Na leitura do trecho acima, observa-se o Estado Ginocrático como marca fundamental no Governo de Viviana Sansón e como o grupo do Partido da Esquerda Erótica – PEE prevê a condição dos homens cuidando de casa; a possibilidade de se criar creches nos bairros; como se daria o afastamento temporário dos homens do poder público temporariamente; e o fato da mulher conseguir, algum dia na vida, colocar em prática na governança do país, uma nova forma de governar, que priorizasse uma melhor organização na distribuição de tarefas entre homens e mulheres.

Destarte, o objetivo geral deste ensaio é refletir sobre o significado da implantação do governo ginocrático, demonstrando as mudanças que ocorreram após o estabelecimento desse sistema governamental pelas mulheres, comprovando através de trechos extraídos do romance. A problemática apontada é a de que a ficção sustenta uma ideia de que as mulheres podem assumir postos de governo e dirigir países e funções tão

bem quanto os homens e que também esse governo significa um modo de dizer que as mulheres não precisam ser excluídas dos lugares de poder, isto é, que é possível governar com os gêneros e para os gêneros, até mesmo desafiando crenças do próprio feminismo que contestou durante muito tempo os valores tradicionais da feminilidade como possíveis estratégias para reconhecimento da mulher na sociedade.

Encontrei em Young (2006) uma discussão teórica que fundamenta o feminismo ginocêntrico e que se encaixa como eixo teórico de análise neste ensaio sobre a Utopia do Felicismo ou Estado Ginocrático. Assim, destaco abaixo o pensamento de Young (2006) para fundamentar este estudo:

O feminismo ginocêntrico encontra nos corpos das mulheres e na atividade tradicionalmente feminina, a fonte de valores mais positivos. Os processos reprodutivos das mulheres mantêm-nos ligados à natureza e à promoção da vida em maior grau do que os homens. O erotismo feminino é mais fluido, difuso e amoroso do que a sexualidade masculina propensa à violência. Nossa socialização feminina e papéis tradicionais como mães nos dão a capacidade de nutrir e um senso de cooperação social que pode ser a única salvação para o planeta. O feminismo ginocêntrico, portanto, define a opressão das mulheres de maneira bem diferente da forma como o feminismo humanista a define. A feminilidade não é o problema, não é a fonte da opressão das mulheres (YOUNG, 2006, p. 176).

Conforme citado acima, Young (2006) aponta o feminismo ginocêntrico focado no corpo, na atividade socialmente e tradicionalmente relegada à mulher, tidas como positivas, porque coloca os processos reprodutivos das mulheres como ligados à natureza e à promoção da vida. Ao ler a narrativa de “O país das mulheres”, percebi uma constante abordagem sobre as relações de homens e mulheres no público e no privado, sugerindo que a troca de papéis socialmente estabelecidos para os gêneros masculino e feminino seja uma alternativa estratégica para recuperar o valor das características femininas e as qualidades da maternidade, a exemplo do cuidado e do contato uns com os outros, como fundamentais para se

pensar uma outra sociedade, agora regida sob a socialização feminina e pelos papéis tradicionais que as mães nos dão, como a capacidade de nutrir e um senso de cooperação social que pode ser a única salvação para o planeta, ao contrário dos modelos masculinos de violência e hierarquização forjados durante séculos em Fátuas pelos homens.

Na Utopia do Felicismo de *O país das mulheres*, os valores tradicionais da feminilidade, como o cuidado e a maternidade, são aspectos positivos, começando a ser feliz em casa, a partir do momento em que os homens também passam a entender a lógica do valor do trabalho doméstico, que foi relegado historicamente à mulher. Ao mesmo tempo, os homens só começam a entender este processo, quando eles são excluídos temporariamente e estrategicamente da gestão pública de Fátuas para atuarem durante seis meses dentro de casa, cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos e aos poucos perceberem como se cuida de casa e como é possível transferir essa forma de cuidado para a gestão pública, contribuindo para a desconstrução dos esquemas masculinistas societários que geraram dominação, violência e egocentrismo. Através da política de Viviana Sansón, juntamente com o PEE, foi possível romper com os paradigmas da política de dominação dos homens e construir o desejo de cooperação e socialização maternos dentro do espaço público de Fátuas.

Ao expandir as funções realizadas do espaço doméstico desempenhadas tradicionalmente na esfera privada pela mulher e estendendo-as à esfera pública, houve uma diferenciação clara no modo de cuidar de Fátuas, que começou a ser pautado num governo de maior solidariedade e cooperação entre homens e mulheres, sem que houvesse corrupção e violência, ao contrário do que acontecia antes, no governo dos homens.

Dito isto, as ideias do PEE surgiram em “O país das mulheres” para abordar o corpo feminino e a imagem da mulher como crítica ao machismo, propondo-se um novo modo de governar, tendo como pilares as características tradicionalmente e socialmente tidas como femininas, mas que os homens nunca se perceberam neste novo universo em Fátuas, com o desejo de cuidado, do afeto e do diálogo dentro de casa e na própria maneira de governar. Desta forma, ao ler esta ficção em estudo, depara-

mo-nos com uma literatura que optou por sair do discurso hegemônico e dar voz à prática das mulheres, secularmente silenciada e excluída do governo, revelando o que os homens e a mídia de oposição ao PEE criticavam na postura das mulheres do partido; como se referiam sarcasticamente a elas; e como elas encontraram um caminho para chegar à vitória das eleições e exploraram suas ideias; como conseguiram apoio, até mesmo do vulcão Mitre que, por meio de sua fumaça tóxica, diminuiu a testosterona dos homens, tornando-os mais dóceis, meigos e afeitos ao diálogo, sendo possível às mulheres se aproximarem deles e mostrarem outro caminho para o governo de Fâguas, levando-os finalmente entenderem o que as mulheres tanto defendiam por meio do PEE.

Assim, a proposta deste ensaio é evidenciar que a única maneira de enfraquecer um governo ditatorial patriarcal, para Belli (2011), foi através da implantação de um Estado Ginocrático que trouxe a *Utopia do Felicismo* como caminho possível para que homens e mulheres reconhecessem os valores da feminilidade tradicional (maternidade/maternagem), entendendo a maternagem como uma construção sócio-histórica, que, enquanto atividade, aproveita as características naturais da maternidade, como o cuidado com os/as filhos/as e as transcende para as construções e os papéis de gênero, transcendidos para a esfera pública. Logo, a partir desta implantação, foi possível realizar reformas dentro de Fâguas no sentido de oferecer uma importante discussão acerca dos debates dos círculos feministas quando questionam o perigo do essencialismo e apontam o risco da essência como sendo ainda necessário para desessencializar a luta sexista entre homens e mulheres.

## O Estado Ginocrático e a utopia do felicismo em Fâguas

Como supracitado, a obra *O país das mulheres* é uma ficção que apresenta nitidamente a discussão em torno de um governo implantado exclusivamente por mulheres como uma perspectiva estratégica e uma postura de indignação frente aos governos autoritários de homens, sustentando uma ideia de que as mulheres podem assumir postos de governo e dirigir países e funções tão bem quanto os homens; tratando-se,

também, de um modo de dizer que as mulheres não precisam ser excluídas dos lugares de poder, pois é possível governar, como já mencionado, com os gêneros e para os gêneros.

Portanto, vê-se que o país imaginário que Gioconda Belli constrói dá voz na literatura às mulheres comprometidas com uma nova realidade de governo: uma realidade de reformas e mudanças no modo de governar um país, a partir da implantação de um decreto presidencial que excluiu todos os homens dos cargos públicos do país de Fátuas, a fim de sair dos esquemas masculinistas patriarcais.

A ideia é mudar a natureza da autoridade [...] não podemos realizar uma coisa dessas se estamos constantemente sendo forçadas a continuar agindo dentro dos mesmos esquemas [...] Um único homem no gabinete muda toda a dinâmica do lugar [...] Estou agindo como mulher, ouvindo uma voz que não vem da razão, mas de uma percepção do todo, do que não sei quem chamou de *inteligência emocional*. Sabe o que vamos ganhar? Confiança em nós mesmas. [...] Essa é a guerra mais difícil para nós mulheres. Desde pequenas nos educam para que duvidemos de nosso critério porque é emocional, sensível, subjetivo, irracional. Quero que as mulheres percebam que são sábias, que podem ser tão sábias para governar um país quanto são para administrar a casa (BELLI, 2011, p. 138-139).

O Estado Ginocrático é um Governo implantado por mulheres focando sobre as ideias da luta que afligem as mulheres de uma sociedade não regida por elas. “Ginocentrismo” se refere a uma parte de toda a cultura ginocêntrica, uma frase que defino aqui como qualquer cultura que institui regras para as relações de gênero que beneficiam as mulheres às custas dos homens em uma ampla gama de medidas (WRITGHT, 2018). Em *O país das mulheres*, o ginocentrismo é uma possibilidade de dar voz à mulher na esfera pública, considerando as características tradicionais da feminilidade, marcadamente através da maternidade ou maternagem, instituindo valor aos vínculos biológicos femininos, aos cuidados com o/a filho/a e se estendendo para o cuidado com o outro, o cuidado com o país Fátuas e



todos os homens e mulheres que nele vivem, a fim de que a maternidade seja uma prática não só da mulher, mas também dos homens, pois, como bem pontuam Baluta e Moreira (2019), ao afirmarem que a mulher já não suporta a aceitação dos encargos maternos como sendo somente dela:

Na atualidade, o estilo de vida assumido pelas mulheres não suporta mais o conformismo da aceitação de exclusividade dos encargos maternos. Ser mãe é tão natural quanto ser pai, porém a maternagem não é natural, ela é resultado de um trabalho relacional diário, favorecido pelo instinto materno, mas não dependente dele (BALUTA; MOREIRA, 2019, p. 9).

Neste sentido, a maternidade como característica tradicionalmente tida como feminina é posta no romance de Belli (2011) como forma de pensá-la para ambos os sexos, tanto para homens como mulheres, de modo que a maternagem independe do biológico. Então, para que os homens entendam como isso se processa, foi preciso que as mulheres levassem esse pensamento e essa ação para as esferas públicas e somente através de suas experiências históricas com o trabalho doméstico, de fato, foi possível externar como se dá esse processo de vínculo afetivo do cuidado e do acolhimento no contexto social, assim como acontece em um vínculo afetivo do cuidado entre uma mãe e um/a filho/a.

O país de Fâguas é apontando como uma nação historicamente marcada pelo poderio dos homens onde eles mantiveram o privilégio de governar o país e atuar somente no espaço público sem as preocupações com o cuidado com o lar e com os filhos. Já as mulheres, estiveram na dupla jornada de trabalho, tanto dentro de casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos como também fora de casa, em suas profissões, as mais diversas.

Entrava no trabalho a essa hora. Odiava levantar-se de madrugada. Ler as notícias com cara de bom dia era um esforço apenas comparável às noites insones da maternidade (grifo meu). *A mulher é um animal de hábitos; vou me acostumar* (grifo da autora),

dizia a si mesma ao desligar o som agudo do relógio cruel. O sol ainda não havia levantado quando saía de casa, depois de dar um beijo na testa de Celeste, sua bela adormecida (BELLI, 2011, p. 58).

A maternidade é transposta do espaço privado para o público, no contexto do trabalho de Viviana na televisão, desde o fato da personagem acordar cedo para ler as notícias, até o ato de cuidar da filha Celeste. Logo, tudo é maternidade. Ao mesmo tempo que se descreve sobre a personagem no ambiente privado (doméstico), o fato de cuidar da filha, e o (público), como apresentadora de televisão, com um olhar da maternidade, do cuidado e do contato, salienta-se na narrativa, o olhar da personagem em relação a como o país de Fáguas era governado pelos homens. Muita miséria e pobreza, ou seja, um lugar piorado e administrado centenariamente por homens que irradiava uma cultura de opressão.

À medida que adentrava na cidade, assistia ao despertar do dia [...] A cidade era pobre, mas colorida, com casas antigas, coloniais, com telhas e pequenos jardins, ao lado de bairros pobres de casas feitas de entulhos, latas e folhas de zinco sobrepostas em vez de paredes. O mais triste e o que diluía o contraste entre bairros ricos e bairros pobres, todavia, era o lixo: papéis, sacolas plásticas, embalagens de qualquer coisa flutuavam nas sarjetas e nas calçadas, desfingendo tudo. Fazia esforço para não olhar. Levantava a vista para ver o grande vulcão Mitre, pálido e azul na alvorada, e as nuvens, mas não podia deixar de se perguntar como era que esse estado de coisas – a miséria, o lixo – existia sem que ninguém o corrigisse. Ao chegar à emissora de tevê, fechava os olhos e sonhava em consertar o país, enquanto a maquiadora passava pó e destacava os olhos, os lábios, o cabelo e disfarçava as olheiras. Depois de apresentar as notícias de manhã, passou a lê-las no noticiário principal da noite e, já com mais confiança no que fazia, começou a participar da redação das notas e a sugerir pautas. Fáguas era um país maltratado, onde a realidade constantemente desafiava a imaginação (BELLI, 2011, p. 58-59).

Neste trecho da narrativa de *O país das mulheres*, observei a postura crítica de Viviana perante o desgoverno dos homens e a vontade dela mudar aquela realidade, questionando as contradições às quais visualizava em seu país, mergulhado em um descaso social, em que não havia cuidado, nem contato com os “filhos” de Fátuas, tais quais uma mãe cuidadosa teria com seu(a) filho(a). Viviana é uma personagem que vivencia a dupla jornada de trabalho, tanto dentro, como fora de casa, mas nem por isso, deixa de cuidar de sua filha Celeste, pois acredita que tudo é maternidade e passa a visualizar uma outra forma de governo possível, que não mantivesse qualquer vínculo com o governo dos homens, afinal:

As contradições inerentes ao processo de industrialização e a forma como as mulheres ingressaram no mercado de trabalho, marcadas por profundas desigualdades sociais e sexuais, revelam os impactos desse processo na mudança dos padrões da maternidade. No momento em que as mulheres das famílias operárias, no séc. XIX, começaram a associar, de forma crescente, trabalho fora do lar e maternidade (leia-se, também, como trabalho no lar), instaurou-se a lógica da dupla responsabilidade, que se consolidou no séc. XX, com o avanço da industrialização e da urbanização, recebendo por parte das análises feministas contemporâneas a designação de dupla jornada de trabalho (SCAVONE, 2001, p. 4).

Então, a Utopia do Felicismo, amparada no Estado Ginocrático, rompe com a postura acima descrita por Scavone (2001), que se enquadra com a forma de Governo dos antigos governantes de Fátuas, formada apenas por homens que promoviam as desigualdades sociais e sexuais. Na Utopia do Felicismo, busca-se no Ginocentrismo uma estratégia essencialista de mudança de foco do modo antigo de governar deles, que era despreocupado com o cuidado com o outro.

Neste sentido, o foco deste ensaio é discutir os aspectos supracitados sobre a urgência de fluidez dos papéis de gênero entre homens e mulheres para enfraquecer a divisão sólida presente nos governos

dos homens e as desigualdades de trabalho entre eles e elas, trazendo uma importante discussão dentro dos círculos feministas dos anos de 1970 e 1980, a qual destacam-se a relação ginocentrismo (essencialismo) e o risco da essência. Logo, ao colocar a mulher como protagonista em “O país das mulheres”, em favor de uma mudança de paradigma em relação aos governos ditatoriais e masculinistas de Fátuas, bem como ao trazer a importância da maternidade e maternagem, nota-se a configuração de uma “revanche” perante a postura masculinista e patriarcal, a qual se apresenta no Governo dos homens, no qual se delegou historicamente às mulheres a responsabilidade única de atuarem no espaço privado, cuidando dos filhos e da casa, mas que Belli (2011) se utiliza do risco da essência (FUSS, 2017) e joga com estes significados cristalizados socialmente, invertendo a lógica sexista, modificando, desta forma, o lugar de atuação das mulheres e dos homens temporariamente.

Percebe-se com a leitura do romance que a autora propõe que não há lugar para a mulher, mas que ainda se faz necessário se utilizar do risco da essência para fazer pensar sobre o assunto, sugerindo que a mulher ainda se encontra lutando e negociando o espaço social da maternidade e maternagem, pois este ainda não foi superado e se encontra “na difícil negociação entre estes efeitos aparentemente contraditórios” (FUSS, 2017, p. 391). Os constructos socialmente determinados e pré-construídos como pertencentes às mulheres, recaem em uma essência permanente, na qual a feminilidade original ou pura está ligada à imagem da mulher enquanto essência, imaculada e reprimida por uma ordem patriarcal, mas segue como ótica nesta ficção, no sentido de provocar o leitor para uma possível superação, mesmo que tardia ou limitante, na fatídica divisão de papéis de gênero entre homens e mulheres nos seus espaços público e privado.

## Considerações finais

Diante do que foi visto, o princípio ginocêntrico acontece em *O país das mulheres* como uma reflexão para combater o sistema opressor do Governo dos homens em Fátguas, que fora pautado numa hierarquia sólida que fixou durante séculos os papéis desiguais de gênero, em que a mulher sempre teve uma dupla jornada de trabalho e, ao mesmo tempo, o homem sempre ocupou uma posição de privilégio perante a mulher, pois a ele nunca fora dado o papel de cuidar da casa, e à mulher nunca fora dado o papel central de cuidar do país. O romance contribui também para a compreensão dos limites, tanto da postura essencialista e ginocentrista, quanto das posturas antiessencialista e construcionistas, que apontavam a ideia de que a mulher é produzida num espectro de discursos socialmente construídos, como natural a um efeito social, mas ao mesmo tempo, puseram o termo mulher como reensencializada. Neste sentido, o pensamento de Fuss (2017) é bastante importante neste romance, e se encaixa muito bem na obra, por trazer a discussão dos círculos feministas sobre a questão do risco da essência, como uma necessidade de retomada reflexiva.

De modo mais evidente, a crítica ao essencialismo oriunda das áreas da crítica feminista e dos estudos de gênero geralmente o associa aos aparatos teórico-filosóficos, e também a outras tecnologias de gênero que herdamos de uma tradição ocidental falocêntrica e que ainda ecoa, por sua vez, desde Aristóteles, caracterizando as mulheres por meio de apelos a uma essência (percebendo-as, em decorrência, como naturalmente inferiores aos homens) [...] É porém, um outro viés, o da autocrítica feminista, que vem motivando ponderadas retomadas do tema, como é o caso da reflexão afinada e inovadora de Diana Fuss ao propor, no final da década de 1980, que o essencialismo precisava – e ainda precisa – ser ele mesmo ‘desessencializado’ em vez de facilmente descartado (CAVALVANTI, 2017, p. 392).

Ou seja, na obra, percebe-se que existe essa negociação entre essencialismo e antiessencialismo (construcionismo) como uma forma es-

tratégica de trazer à tona as questões ainda não superadas entre os papéis de gênero entre homens e mulheres e a utilização do termo mulher como maneira de sensibilizar os homens do trabalho ao qual as mulheres exerceram durante tanto tempo, mas que não foi reconhecido por eles, pelo fato deles mesmos não estarem no lugar histórico ao qual elas sempre estiveram. Ao mesmo tempo, possibilita que as mulheres, estando no lugar que a elas sempre foi negado, a gestão da esfera pública societal, a possibilidade de exercer no espaço público as características do cuidado, do contato e da cooperação que maternidade confere na manutenção.

A personagem Viviana Sansón desabafa sobre a postura que teve que realizar como presidenta de Fâguas, ao inverter temporariamente o papel de homens e mulheres no país, dizendo que mesmo que tenha sido uma loucura tudo que fez, o país mudou e houve um reconhecimento do trabalho doméstico, antes delegado apenas às mulheres, no governo dos homens, e agora reconhecido para ambos os sexos.

Assim, através da implantação de um Estado Ginocrático, houve a possibilidade da Utopia do Felicismo como caminho possível para que homens e mulheres reconhecessem os valores da feminilidade tradicional (maternidade/maternagem, o cuidado e o contato) e, transcendidos para a esfera pública no país de Fâguas, fossem observadas as reformas realizadas dentro de *Fâguas*, oferecendo uma importante discussão acerca dos debates dos círculos feministas quando questionavam o essencialismo e apontavam para o risco da essência como sendo ainda necessário para desessencializar a luta sexista entre homens e mulheres.

A inversão de papéis de gênero entre homens e mulheres na gestão da sociedade (dentro e fora) de casa e os valores da feminilidade tradicional (maternidade/maternagem, o cuidado e o contato) foram reconhecidos a partir do momento que este trabalho foi transcendido para a esfera pública, antes confinado ao espaço doméstico. Neste sentido, conclui-se que, em *O país das mulheres*, foi possível enfraquecer o patriarcado em Fâguas, utilizando-se do essencialismo estratégico ginocrático.

## Referências

BALUTA, Maria Cristina; MOREIRA, Dirceia. A injunção social da maternagem e a violência. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.27, n. 2., p. 1–11, 2019.

BELLI, Gioconda. **O país das mulheres**. Tradução: Ana Resende. Campinas/SP: Verus, 2011.

CAVALCANTI, Ildney. Diana Fuss: ‘dessaencializando’ o essencialismo. *In*: BRANDÃO, Izabel *et al* (org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970–2010)**. Florianópolis/SC: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

FUSS, Diana. O ‘risco’ da essência. Trad. CAVALCANTI, Ildney. *In*.: BRANDÃO, Izabel *et al* (org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970–2010)**. Florianópolis/SC: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

SCAVONE, Lucila. Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero. **Revista Interface – Comunicação, Saúde, Educação**. Botucatu/SP, v. 5. n. 8, p. 47–59, 2001.

YOUNG, Iris M. Humanism, Gynocentrism, and Feminist Politics. *In*.: HACHETT, Elizabeth; HASLANGER, Sally Anne. **Theorizing feminisms: a reader**. New York: Oxford University Press, 2006.

WRIGHT, Peter. **Ginocentrismo**. Tradução: Andrés Bolaños; Daniel Martinez. Kindle edition, 2018.

# A REPRESENTAÇÃO DA VELHICE FEMININA NO CONTO GAIOLA ABERTA

**Maria Aparecida de Barros**

## Introdução

A corrida ao encontro da fonte da eterna juventude e da árvore da vida já foi tema de diversas tramas, inspirou livros, filmes, pinturas, entre outras formas de expressão. O desejo de encontrar o Santo Graal, para beber o líquido que traria a vida eterna, também povoa muitos pensamentos. Permanecer eternamente jovem, ou ao menos retardar o quanto possível os efeitos da velhice é o desejo da maioria das pessoas. Há quem faça loucuras para manter a beleza e a aparência da juventude. O motivo dessas atitudes está na noção que estas pessoas têm sobre a velhice e na forma como os velhos são tratados pela sociedade. A velhice é uma realidade que chega à vida de qualquer pessoa como uma constatação de que, muitas coisas, já não são mais possíveis para ela.

Para uma sociedade que prima pela juventude, beleza, produtividade e consumo, ser considerado velho é sinônimo de inservível. Embora os avanços da medicina, farmacologia e estudos sobre genética, além de políticas públicas para o cuidado com o idoso tenham contribuído para prolongar a expectativa de vida em mais duas décadas, a sociedade ainda não consegue administrar, de maneira eficiente, tais avanços. Esse descompasso é possível verificar por meio do mercado de trabalho, nas mídias, no sistema previdenciário e também nas relações familiares.

O objetivo deste trabalho é analisar o conto “Gaiola Aberta” (2002), a partir de reflexões sobre a condição feminina na velhice e a sua representação na literatura. O conto narra a história de três mulheres idosas, convivendo em uma casa de repouso, relembando as vivências de um passado glamourizado, preenchendo os dias com lembranças. A retomada frequente



do passado é um dos fios condutores da trama, e nesse sentido, o do uso da memória uma ação fundamental para a construção a narrativa.

Para alcançar este objetivo será feito um breve resumo do enredo a fim de inteirar o leitor, para depois refletir sobre a velhice, as diferenças nos gêneros (homem idoso e mulher idosa) e a condição feminina na obra. Abordaremos também o papel da memória individual e coletiva, bem sobre a memória social, como instrumento constituinte da narrativa. É válido ressaltar que as palavras velho e velha serão usados para representar a pessoa que já viveu muitos anos, sem a conotação pejorativa que lhes é reservada.

## Os pássaros livres da Gaiola Azul

O conto, “Gaiola Aberta” (2002), escrito pela professora Glórinha, como é conhecida a escritora Maria da Glória Sá Rosa, narra a história de três mulheres em uma casa de repouso. A moradia é apresentada como a Gaiola Azul. Cujas portas estavam sempre abertas, e no entanto, nenhum dos pássaros desejava sair. Já estavam ali há longos anos, e o clima era de alegria, pois estavam por livre vontade. Carolyn, Carlota e Ângela eram os pássaros que habitavam a gaiola azul. Para preencher o tempo cada uma se dedicava ao que mais gostava. Carolyn era uma cinéfila, colecionava álbuns, fotos e fatos sobre a vida dos artistas hollywoodianos, coisa que não lhe era permitido fazer, nem quando solteira, nem depois de casada, quando o esposo estava vivo:

Desde menina, o cinema foi a minha grande paixão. Tinha dezenas de álbuns, que minha mãe, insistia em esconder, em queimar (...) Depois foi a implicância do marido, que sempre tentou bloquear meus sonhos, porque dizia que eles me afastavam da realidade, da casa, dos filhos. Que engano! A sua tirania só fazia crescer meu gosto por filmes (...) Agora que ele se foi, posso dedicar cada momento de minha vida ao prazer de ver filmes e acima de tudo de penetrar nos insondáveis mistérios da vida de meus astros preferidos. (ROSA, 2002, p. 92)

Carolyn procuram saber todos os detalhes da vida dos atores: Burt Lancaster, Tyrone Power, Errol Flynt, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Lawrence Olivier e o seu ídolo maior Clark Gable, entre vários outros. Com mais de setenta anos, sua alegria era a TV a cabo, para apreciar os filmes antigos.

Já, Ângela, fora uma grande atriz de cinema e de teatro. Passava os dias bem arrumada e maquiada. Sentada ao lado do telefone, a espera de uma ligação, um convite, para que pudesse retornar aos palcos. Para ela, todos sabiam que era uma grande dama e que já havia feito muito pela arte. À noite, repetia monólogo de Ofélia e poemas de Florbela Espanca. Com sua pequena plateia, ela não conhecia o tédio ou o desânimo.

A terceira moradora da gaiola azul era Carlota. Professora aposentada, e estava escrevendo um livro. Desejava deixar eternizados os seus exemplos como educadora, para as futuras gerações de professores. “Repetia com frequência: ensinei meus alunos não apenas a construir símbolos, mas a preparar-se para enfrentar as tormentas do cotidiano” (ROSA, 2002, p.94). Imaginava que seu livro causaria grande impacto na educação.

O ápice do conto é quando certa carta traz uma grande novidade: Antônia Carvalhaes, irmã de Carolyn iria visitá-las. “Meu Deus! A personificação das virtudes, por quem suspiravam os homens e morriam de inveja, as mulheres, decidira visitar a irmã. Prisioneira por sua própria vontade numa gaiola dourada” (ROSA, 2002, p.94). Antônia Carvalhaes era atriz, uma mulher bastante elogiada e admirada por sua beleza, elegância e inteligência.

A agitação e a ansiedade do encontro deram lugar ao espanto ao verem Antônia:

E ali estava ela, a grande Antônia, filtrada pelo olhar de velhos pássaros que pensavam em abrir as portas da gaiola e seguir a sombra de uma deusa que desafiava o mundo com o poder da inteligência, o carisma da sensibilidade. (ROSA, 2002, p. 94).

As três moradoras da gaiola azul haviam se esmerado em preparar o encontro com a grande atriz, porém ao se depararem com a visita, foram tomadas por uma imensa decepção. Se defrontaram com uma mulher envelhecida, com olhar estranho, quase demente.

- Essa ruína é Antônia Carvalhaes?
- Meus Deus como envelheceu!
- Como olha estranha para cada um de nós! Parece não reconhecer ninguém... (ROSA, 2002, p. 95).

Os motivos que levaram Antônia até ali, até hoje são desconhecidos: “Uns dizem que, atingida pela demência, decidira conhecer o ambiente, para se transformar em mais um dos pássaros do estranho viveiro” (ROSA, 2002, p. 95). Outro motivo poderia ter sido uma doação em dinheiro para a manutenção da gaiola. Porém, a dúvida ficou no ar.

O certo é que o tempo passou para todas. A grandeza da atriz aguardada, não a isentou do decurso do tempo. Ele não poupa a ninguém.

A gaiola continuou com as portas abertas, abrigando seus pássaros, pois “Ali conquistaram a liberdade, que a ilusão concede aos seus eleitos. Ali queriam viver para sempre” (ROSA, 2002, p. 95). O narrador conclui o conto questionando-se como o fez Bretch: O que mantém um homem vivo? Para ele, as moradoras, apoiadas em barras que proporcionam segurança, poderiam responder.

É possível perceber ao longo da narrativa que as três personagens possuem uma vida calma e privilegiada financeiramente. A casa de repouso é comparada a uma gaiola e as suas moradoras, a pássaros, que podem voar quando desejarem, no entanto, optam por permanecer ali. Os motivos da permanência não são revelados. Talvez porque tenham a “liberdade que a ilusão concede aos seus eleitos”. No decorrer dos dias, se apegam às lembranças para rememorar a juventude e seus êxitos.

Nesse sentido, a memória é o instrumento que possibilita revisitar o passado, e revivê-lo por meio das lembranças. Os acontecimentos coletivos ficaram marcados na memória conforme a experiência e a sensibilidade de cada uma delas, no entanto as fotos, álbuns e textos possibilita que essa memória, guardada em acervo pessoal, seja acessada de forma coletiva.

Para Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde

a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71). Nesse sentido, o presente é fundamental para que o passado seja acessado e para que elas surjam é necessário que haja outras pessoas e outros acontecimentos.

## A condição feminina na velhice

A condição da pessoa idosa no Brasil não é nada favorável. Embora a população acima de 60 anos represente, atualmente, 13,5% dos brasileiros; e projeções indiquem que essa fatia vai saltar para 24,5% em duas décadas e meia (IBGE, 2018), ainda necessitam de políticas públicas efetivas que valorizem e proporcionem dignidade para essa fatia da população. Ainda que o número de mulheres com mais de 60 anos tenha ultrapassado os números de homens, não significa que tenha havido uma mudança de mentalidade sobre o fato. Ao se tratar de velhos, na história da humanidade, se reportam a homens velhos e sábios, no entanto há um apagamento das figuras femininas idosas. Nesse sentido, as palavras de Simone Beauvoir continuam sendo bastante atuais: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade” (Beauvoir, 1990, p. 152). Assim, o telefone aguardado por Ângela, nunca chegará.

Também é possível perceber um olhar dicotômico para os velhos. Em algumas situações eles são tidos como dignos de respeito, pois simbolizam a cultura e a experiência adquiridas ao longo da vida, e em outras, vistos com desprezo como pessoas avarentas, ou portadoras de má sorte.

Como todas as situações humanas, a velhice tem uma dimensão existencial; modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com a própria história. Por outro lado, o homem não vive em estado natural. Na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto é imposto pela sociedade à qual pertence. (BEAUVOIR, 1990, p. 99).

Em relação ao corpo, envelhecer, para as mulheres, é algo mais complexo que para os homens. Esse processo comum a todas as pessoas se agrava diante de um cenário em que o apelo à juventude e beleza são constantes. Tais cobranças são mais evidentes no contexto feminino, a permanência em um corpo jovem e atraente é o motivador de muitas dores e até atitudes de risco, como cirurgias plásticas, dietas extremamente restritivas, ou tratamentos estéticos, ditos mágicos.

A condição feminina na velhice se choca com a intolerância imposta pelos padrões do patriarcado, onde a mulher vale enquanto jovem e fértil. O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. É esse sistema que o feminismo busca desconstruir. Ele tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de “verdade”, que é antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais. Em sua base está a ideia, sempre repetida, de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente. (TIBURI, 2018, p. 26–27).

No que se refere à sexualidade, o envelhecimento, para os homens, sugere experiência, maturidade, e até uma áurea de sedução, como pode comprovar em produções televisivas e cinematográficas, como por exemplos os galãs admirados pela personagem Carolyn: Burt Lancaster, Tyrone Power, Errol Flynt, Lawrence Olivier e o maior Clark Gable. Relacionamentos de homens mais velhos com mulheres mais novas são vistos com normalidade, no entanto quando a situação é inversa, além causar estranheza, leva-se a pensar que haja exploração financeira, pois, para a sociedade que cultua a juventude e belas aparências, a mulher mais velha não tem nada a oferecer para um homem mais jovem.

Na literatura, a mulher velha, poucas vezes, está no centro da narrativa. O romance *Quarenta dias* (2014) da escritora Maria Valéria Rezende, contraria essa questão, tendo tem como personagem principal Alice, uma professora aposentada, que muda para outra cidade, para ficar mais próxima da filha única, contrariando os seus planos de aposentadoria na

praia. Ela muda-se de João Pessoa, na Paraíba, para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e ao chegar lá descobre que a filha desejava engravidar, e não querendo abrir mão de seus projetos pessoais, quer que a mãe cuide de seu bebê. Diante da descoberta, Alice fica desnorreada e decide procurar um rapaz filho de uma conterrânea e se perde na cidade grande, passando a vagar por quarenta dias, até retornar para casa. No conto, “Gaiola Aberta”, não há referências a filhos ou outros parentes das personagens, com a exceção de Carolyn, que possui a irmã Antônia, filhos, um marido já falecido que não são nominados, na narrativa.

## Reinventar-se na “Envelhescência”

O conto traz como epígrafe uma frase de Clarice Lispector: “Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que conheço poucos homens livres”. A reflexão clariceana, presente no texto *Medo da libertação*, crônica publicada em 31 de maio de 1969, no *Jornal da tarde*, reflete sobre a contemplação de uma obra intitulada o *Paysage aux oiseaux jaunes* (Paisagem com pássaros amarelos, de Klee). Por meio dela pode-se compreender a postura das moradoras da gaiola, ao permanecerem em seu interior, mesmo que esteja de portas abertas. O contexto de Lispector, pouco difere do contexto das personagens, que em plena ditadura militar, conviviam junto o medo, e se dividiam entre covardia e coragem, angústia e liberdade.

Optar por permanecer na gaiola, é também optar pela segurança das barras, pois a liberdade excitaria o medo e a insegurança fora dela. A escolha pelo isolamento, feita pelas personagens também sugere escolha pela tranquilidade e sossego, mas não pelo silêncio ou recolhimento, pois sempre que possível apresentavam poesias, peças de teatro, e a interação com o mundo externo por meio das mídias.

As personagens procuram manterem-se ativas, pois,

Para que a velhice não seja uma irrisória paródia de nossa existência anterior, só há uma solução – é continuar a perseguir fins que dêem um sentido à nossa vida: dedicação a indivíduos, à coletivi-

dade, a causas, ao trabalho social ou político, intelectual, criador. (BEAUVOIR, 1990, p. 54).

Se dedicavam às atividades de leitura, escrita, declamação de poemas, para espantar o tédio do asilo. Nesse sentido, concordamos com Eclea Bosi, pois “durante a velhice deveríamos estar ainda engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem, e que dão significado a nossos gestos cotidianos.” (BOSI, 1987, p. 80).

Nos tempos atuais, com as diversas mudanças nos hábitos comportamentais, surge um novo conceito para definir o recente modo de viver das pessoas que passaram dos 60 anos, é a envelhescência, o neologismo busca definir tais mudanças, e quer dizer: cuidados com a saúde; a procura por novos aprendizados; a construção de redes de relações de relacionamento; atitudes propositivas tendo a permissão para reinventar-se. A envelhescência é um termo cunhado pelo sociólogo Manoel Berlinck, ele designa que pessoas entre 45 e 65 anos de idade pertencem a uma fase entre a idade adulta e a velhice, e se assemelha, ao período da adolescência, que consiste entre as fases da infância e adulta.

“Envelhescência” também intitula um documentário do cineasta Gabriel Martinez que relata a história de seis pessoas, com mais de 60 anos. As experiências dos participantes relatam que é possível viver maneira e com alegria. A professora Carlota e a atriz Angela, personagens do conto, provavelmente já passaram dos 60 anos e se mostram cheias de energia e vontade de viver, escrevendo livros e exercitando a mente com a declamação de textos teatrais.

Carolyn, após a viuvez, pode se dedicar ao prazer de ver e rever aos filmes que tanto amava, pois fora reprimida pela família e posteriormente pelo marido, pois,

A mulher era subordinada ao pai, a quem devia obediência e a quem podia até odiar, mas que, sobretudo era alguém a ser respeitado, já que era ele o representante da lei e portador do direito à interdição. Em nome desse dever, da submissão à lei e à cultura,

muito seguidamente, à jovem negava-se o direito de desfrutar do seu próprio corpo e do corpo do outro. (HAUSEN, 2007, p. 228).

A pessoa que está envelhecendo precisa assumir novas posições na sociedade, esse processo nem sempre acontece sem desafios. Novas identidades, em novos momentos e situações no decorrer da vida remetem à mobilidade do tempo presente, que exige que a pessoa se adapte aos novos estímulos e adversidades da vida. Dessa forma, a identidade estanque e unificada não é mais possível (HALL, 1999). A personagem Antonia Carvalhaes é o exemplo de que há possibilidades de se permanecer com a mesma postura diante da vida por todo o tempo. Vida, identidades e sociedade são móveis e flexíveis.

## Considerações finais

As personagens demonstram a rotina de uma infundável espera: a espera de que o reconhecimento obtido na juventude retorne a elas. A chegada de Antônia Carvalhaes, o ápice da trama, e a quem elas imaginam que continua jovem e bela, revela que o tempo passa para todos, que a beleza física sucumbe às primaveras. Ele é implacável com todos.

O conto “Gaiola Aberta”, expõe a invisibilidade da pessoa idosa, muitas vezes em casas de repouso ou dentro do próprio lar. Ele nos alerta para essa realidade, que tira a dignidade relega o idoso ao mutismo. As personagens, que são comparadas aos pássaros, que podendo, não desejam voar. Elas nos remetem aos poucos espaços existentes que são destinados aos velhos, ou seja, o meio social, pouco oferece condições para que os idosos desejem sair de seus ambientes, pois fora deles, a velhice não encontra lugar apropriado. A maioria dos espaços são pensados para jovens que enxergam, ouvem e se locomovem sem dificuldades. São pássaros que podendo voar, possuem poucas rotas seguras.

A velhice, para muitos, é tida como um castigo, ou o preço a se pagar por ter vivido tanto tempo. No entanto, Carolyn, Angela e Carlota nos mostram que é possível chegar a essa fase da vida com vontade de viver, ter planos para o futuro e ser feliz em todos os momentos da vida.



## Referências

- BEAUVOIR, Simone de (1990). **A velhice**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BOSI, Ecléa (1987). **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2. ed. São Paulo: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAUSEN, Denise. O conceito de castração: seu lugar na sociedade contemporânea. In: GUARESCHI, Neuza; HUNING, Simone Maria (Org.). **Implicações da psicologia no contemporâneo**. Porto Alegre: EDIPUCRS – PUC RS, 2007.
- ROSA, Maria da Glória Sá. **Contos de hoje e sempre: tecendo palavras**. Campo Grande, MS: Editora do autor, 2002.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Além da Idade da Razão**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

## A EXISTÊNCIA LESBIANA DAS MENINAS PERDIDAS EM VANGE LEONEL

Lisiane Andriolli Danieli

“Esse mundo vai nos ver brincar  
Esse mundo vai nos ver sorrir  
Esse mundo vai nos ver cantar  
Esse mundo vai ouvir dizer”  
(Vange Leonel e Cilmara Bedaque)

### Existência lesbiana

Selecionar uma obra para analisar criticamente é uma escolha política. Ao pretender demonstrar a existência lesbiana na literatura, considero exemplar o romance *Balada para as meninas perdidas*, publicado em 2003 pela editora Summus, com o selo “edições GLS”<sup>1</sup>, da cantora, compositora e escritora paulistana Vange Leonel (1963–2014). Conforme a poeta e teórica estadunidense Adrienne Rich (2019) pontua, a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres e a literatura tem o papel essencial de retratar a vinculação e a identificação entre mulheres, que passa a ser nomeada pela autora de existência lésbica. Tal existência é considerada uma “fonte de conhecimento e poder disponível para as mulheres” (RICH, 2019, p. 33) e, pelo seu perigo emancipador, são ignoradas da história as narrativas de mulheres que não colaboram com o sistema heterossexual, isto é, lésbicas. Nesse sentido, este artigo tem o objetivo de demonstrar que o romance de Vange Leonel vislumbra um espaço em que essa existência é possível.

A autora da ficção ficou mais popular a partir do uso da música *Noite preta*, escrita em conjunto à jornalista e companheira Cilmara Bedaque,

---

1 Sigla que se refere a gays, lésbicas e simpatizantes.

na novela *Vamp*<sup>2</sup>, veiculada na Rede Globo em 1991, e da música *Esse mundo*, também composta por Cilmara Bedaque e Vange Leonel, que fez parte da novela *Perigosas Peruas*<sup>3</sup>, da mesma emissora em 1992. No mesmo ano, a cantora ganhou o prêmio de revelação no pop/rock do 5º Prêmio da Música Brasileira<sup>4</sup>.

Além de inúmeras letras e canções, Vange Leonel foi colunista da revista *Sui Generis*, de público-alvo gay, entre os anos de 1997 e 2000, e depois publicou no *blog* MixBrasil e na *Folha de S. Paulo*. Sua estreia na literatura ocorreu com a publicação da peça de teatro *As sereias da Rive Gauche*, que foi encenada em São Paulo em junho e julho de 2000 e publicado em livro em 2002. Segundo a autora (LEONEL, 2002), a peça tem como pano de fundo dois livros publicados em 1928, *O poço da solidão*, de Radclyffe Hall, e *Ladies Almanack*, de Djuna Barnes. O primeiro foi julgado e punido na Inglaterra e o segundo foi escrito em resposta ao moralismo do primeiro. As duas escritoras compunham um grupo de mulheres lésbicas na Paris daquela época e é a partir dessas histórias que Vange Leonel constrói sua narrativa de amor lésbico.

É importante ressaltar que naquele momento histórico, conforme Charlotte Wolff retoma no livro *Amor entre mulheres* (1973), existe a tentativa de explicar a homossexualidade enquanto uma condição congênita e uma patologia que pode ser curada. Ao conceber sua tese acerca da homossexualidade, tanto Sigmund Freud (1856–1939) quanto outros psicanalistas, como o médico britânico Henry Havelock Ellis (1859–1939), se baseiam na experiência masculina, uma vez que o ideal de superioridade masculina esteve presente na elaboração das pesquisas. No início do século XX, o termo utilizado para conceituar a homossexualidade, em oposição à suposta normalidade da heterossexualidade, é inversão sexual, pois se argumenta que uma mulher que

2 Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/vamp/trilha-sonora/>>. Acesso em 25 ago. 2021.

3 Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/perigosas-peruas/trilha-sonora/>>. Acesso em 25 ago. 2021.

4 Disponível em: <<https://www.premiodamusica.com.br/edicoes/edicao-1992/>>. Acesso em 25 ago. 2021.

se interesse sexualmente por outra mulher exerce características físicas e mentais masculinas e tinha um desenvolvimento sexual infantil, tornando-se, assim, uma invertida. Ao aproximar a homossexualidade masculina da feminina, ocorre o apagamento e a estigmatização das mulheres, destituindo o caráter político da existência lésbica enquanto recusa ao acesso físico, emocional e econômico do domínio masculino, conforme aponta Adrienne Rich (2019). Mesmo nesse contexto, existia um grupo de mulheres artistas, pintoras e escritoras que se reunia, tal qual mostra a peça de Vange.

O romance que é foco deste trabalho também apresenta um grupo de lésbicas, dessa vez percorrendo a noite de São Paulo. No início dos anos 2000, que pode ser considerada a época retratada na obra, era comum que as lésbicas se encontrassem nesses locais de socialização, como Vange descreve em uma crônica intitulada “A Gomorra paulistana”, publicada no seu livro *Grrrls: garotas iradas* (2001). As mulheres faziam um percurso entre “sete redutos para lésbicas distribuídos num triângulo entre a Praça da República, a rua Santo Antônio e a rua Consolação” (LEONEL, 2001, p. 102), a começar pela sede do Grupo Lésbico-Feminista (LF), do qual Vange fez parte em 1981.

Segundo relato da cofundadora do LF, Míriam Martinho (2019), inicialmente as mulheres formaram um subgrupo do Grupo de Afirmação Homossexual (Somos), criado em 1979, até se tornar autônomo em 1980 e ser renomeado para Grupo de Ação Lésbica Feminista (GALF) em 1983. A partir da formação do GALF, as lesbofeministas produzem o Boletim *ChanacomChana*, com doze edições publicadas entre os anos 1981 e 1987, compostas por textos políticos, teóricos e ficcionais em torno do tema da lesbiandade. Na sessão de poemas do Boletim, Vange publica alguns poemas, a exemplo de “Tarde e estrela”, no *ChanacomChana* n. 2<sup>5</sup>:

---

5 Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPCniBky8-NdaDP7ui-3XxYLO>>. Acesso em 25 ago. 2021.

És linda  
como anoitecendo  
as estrelas pintam  
(brilho coexistindo  
com o resíduo da abóboda clara)  
Brilho,  
e a celeste alvura  
em instantes turqueza [sic] escuro  
(até que enfim  
ao negrume da noite)  
És linda  
nesse momento raro  
de tarde e estrela  
(pois se noite alguma  
foste comigo prá cama,  
em fins de tarde já me beijaste,  
luzindo estrelas  
d'alva esperança acesas.  
(VANGE, 1983, p. 3).

Esse fato é relevante porque o boletim é uma importante produção lésbica que fez parte da nossa história enquanto o Brasil estava sob ditadura militar. O poema acima refere a realização do afeto entre mulheres em um cenário noturno propício para as amantes. Ainda que não tenham ido “prá cama”, elas se beijaram e isso mantém a esperança de que a intimidade evolua. A perspectiva de análise do romance que proponho é justamente pensar como as relações entre as lésbicas acontecem. Na época do *ChanacomChana* era principalmente por meio da sessão de Troca-cartas, o aplicativo de relacionamento do Boletim, enquanto no *Balada para as meninas perdidas* era em bares e baladas.

## As meninas perdidas

Abordando especificamente o romance, ele é dividido em três partes e tem vinte e três capítulos, cada um deles nomeado com o nome das personagens e espaços principais das ações, como *Neverland*, a terra do nunca, da história do Peter Pan, que é a balada lésbica que está fazendo sucesso no início da narrativa. As protagonistas são Lelê, Belzinha e Wendy, mas elas estão rodeadas por outras mulheres que aparecem no decorrer da narrativa, como Fê, Black Debby, Patty e Suzy. Esse grupo de mulheres são as chamadas meninas perdidas, que se encontram nas baladas e participam do que a narradora chama de “rebuçeteio” e “sapatosfera”:

Talvez fosse melhor se atirar no olho do furacão, no centro rodopiante onde tudo acontece: a balada, a vida noturna das filhas da fêmea, das meninas, perdidas como ela, que nunca envelhecem, que têm olhos desejosos, o coração aflito, e a boca vermelha, sempre à procura de outras meninas perdidas e que nunca se perdem totalmente, é verdade, pois no olho do furacão, o tempo permanece suspenso e a força dos ventos revoltos faz com que as meninas sejam jogadas de volta para perto, bem perto, umas das outras. Este seria um bom lugar, ela sabia, pois uma vez no centro, no olho do furacão, seria difícil escapar, porque as meninas perdidas ficam sempre próximas, como planetas em órbitas concêntricas ou partículas circulando presas no centro idílico do furacão tormentoso, o famoso rebuçeteio, a sapatosfera, onde, ela tinha certeza, seria fácil encontrá-las. Uma vez localizadas, precisaria apenas se jogar no meio delas e, cedo ou tarde, seria atraída, inevitavelmente, pela própria força gravitacional daquele movimento giratório, para a órbita de alguma novidade, uma menina ou duas querendo encontrá-la – assim o amor talvez pudesse dar as caras e sua misantropia quem sabe gozasse de um funeral repleto de público (LEONEL, 2003, p. 13).

Essa reflexão ocorre no primeiro capítulo e é focada em Wendy, que coloca um óculos Ray-ban, presente de sua namorada, que a deixa invisí-

vel, propiciando que ela observe anonimamente o encontro das “meninas perdidas”. O termo “rebuteteio”<sup>6</sup> é conhecido no meio lésbico como as relações que se estabelecem em um mesmo grupo de amigas. Isso costuma ocorrer devido aos círculos de amizade das lésbicas, que são comuns às duas – ou mais – mulheres do relacionamento. Em vez do rompimento, há a fluidez dos afetos, que passam do sexual para o afetivo e vice-versa. O erótico, conforme descreve a poeta e teórica estadunidense Audre Lorde (2019), é um recurso de poder muitas vezes suprimido das mulheres. Ele se refere à capacidade de compartilhar alegria física, mental e intelectual, reconhecendo nossos potenciais em todos os aspectos da vida. Assim, é importante que se retire a centralidade de partes do corpo para ampliar nossa autocompreensão.

Nessa perspectiva, as protagonistas Lelê e Belzinha, que são melhores amigas e ex-namoradas, demonstram a relação afetiva que as mulheres podem construir e difere da rivalidade feminina que o patriarcado insiste em disseminar para impedir a nossa união, que teria poder de derrotar esse sistema. Para compreender essa união, Adrienne Rich estabelece o conceito de o *continuum* lésbico, além da existência lésbica, que trata da união entre as mulheres em suas mais profundas camadas, para além do erótica-sexual, reiterando a amizade e o companheirismo de comunidades de mulheres em diversas culturas. O *continuum* possibilita o “compartilhamento de uma vida interior rica, a união contra a tirania dos homens, o dar e receber apoio prático e político” (RICH, 2019, p. 65).

A Neverland é cenário para os encontros das personagens, uma balada recém-aberta onde as lésbicas dançam nas “lesbopistas” (LEONEL, 2003, p. 23) ao som tribal eletrônico tocado pela DJ Índia, constituindo uma espécie de ritual:

Assim, em sincronia, todos os corações naquela pista passaram a bater como um só, e quando se forma através da dança esse círculo mágico de libido partilhada, as mentes passam a desejar o mesmo,

6 Ler mais em: <<https://blogdamorango.blogosfera.uol.com.br/2017/10/10/sabe-o-que-quer-dizer-rebuteteio-a-vida-sapatonica-e-cheia-deles/>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

como num rito tribal em que os pés batendo juntos no chão chamam chuva, ou boa sorte, ou colheita farta. Da mesma maneira, elas chamavam, através do ritual da dança, tudo de bom também para as meninas: chuva na horta, sorte na vida, e colheita no amor (LEONEL, 2003, p. 27).

As mulheres unidas formam um movimento, criando seus próprios rituais para alcançar bonança e sorte no amor. No romance, não apenas as relações interpessoais são exploradas, mas também a necessidade individual de cada personagem cuidar e admirar a si mesma a fim de existir plenamente nas interações sociais, como é demonstrado na segunda parte do romance, quando Wendy invisível interage com as mulheres na balada e causa curiosidade em Lelê e Belzinha. Animada com sua própria imaginação, esta

fazia sexo com espíritos de grandes escritoras mortas: ora Emily Dickenson, quando queria uma coisa doce, ora Gertrude Stein, quando queria chamar a vaca, ora Djuna Barnes, quando desejava blasfemar, mas nunca Virgínia Woolf, pois tinha medo dela, ainda que adorasse todos os seus livros (LEONEL, 2003, p. 103).

O trecho apresenta as possibilidades da excitação e da masturbação, seja incentivada pela delicadeza ou pela ferocidade. São citados vários nomes de escritoras que contrapõe ao desejo patriarcal de destruição de nossos registros e memórias, visto que a produção de conhecimento dessas mulheres documenta “a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade” (RICH, 2019, p. 66) da nossa realidade em comunhão.

Na terceira parte do livro, Lelê, em geral volúvel em seus afetos, está descobrindo as inseguranças que a afastam de relacionamentos sólidos, enquanto Belzinha, que havia passado anos solteira, encontra uma companheira e se delicia. Ao mesmo tempo, Wendy segue invisível sob seus óculos e, por isso, procura ajuda para poder aparecer às mulheres que observou e interagiu sem ser vista. Assim, é retomada a ancestralidade lésbica a partir da história das Amazonas e a descrição



do ritual Yamurikumã, em que no Alto Xingu as mulheres imitavam gestos típicos dos machos e propiciava a descoberta homossexual: “durante esses rituais que a DJ Índia descobriu que era uma menina perdida, que gostava de outras indiazinhas, e onde também aprendeu práticas xamanísticas que jamais esqueceu” (LEONEL, 2003, p. 156). É devido a uma dessas práticas capazes de contatar o mundo invisível que Índia revela a verdade: Wendy não pode ser vista porque é Lelê e Belzinha, não no presente, mas em outra dimensão, isto é, internamente temos personalidades diferentes, muitas vezes desconhecidas.

## A Terra do Nunca

O romance de Vange Leonel aborda muitos aspectos não explorados neste trabalho, como a vida sexual das lésbicas, o uso de psicoativos, a proteção contra infecções sexualmente transmissíveis (ISTs) e a criação fantástica da narrativa. Foi possível reconhecer de que forma o *continuum* lésbico e a existência lésbica aparecem nas descrições das baladas e as redes de afeto e apoio que existem a partir delas. Explorar as nuances dessa literatura é importante para que seja possível construir referências lesbianizadas que condigam com a mudança social radical proposta pelo lesbianismo. O poder de ler e estudar livros como o *Baladas para as meninas perdidas* está em valorizar artes que representam verdadeiramente nossa existência de negação do poder masculino e da instituição patriarcal.

No cenário atual, de pandemia, não é possível que mulheres se reúnam presencialmente para compartilhar suas existências. Por isso, é necessário encontrar novas maneiras de socializar com nossas iguais mesmo com o distanciamento. A internet e as redes sociais têm cada vez mais importância para integrar as interessadas no bem-estar das mulheres e, como demonstra a pesquisa *Mapeamento das atividades e eventos remotos da Visibilidade Lésbica do mês de agosto de 2020 no Brasil*, de Daniela Alvares Beskow, as lésbicas criaram, em seus espaços virtuais, centenas de encontros para debater e apresentar a existência lésbica.

## Referências

BESKOW, Daniela Alvares. **Mapeamento das atividades e eventos remotos da Visibilidade Lésbica do mês de agosto de 2020 no Brasil**. Campinas: Palavra e Meia, 2021. Disponível em: <[http://www.palavraemeia.com/wp-content/uploads/2021/08/mapeamento\\_visibilidade\\_lesbica\\_2020\\_daniela\\_a\\_beskow.pdf](http://www.palavraemeia.com/wp-content/uploads/2021/08/mapeamento_visibilidade_lesbica_2020_daniela_a_beskow.pdf)>. Acesso em 25 ago. 2021.

**CHANACOMCHANA**, São Paulo: Grupo de Ação Lésbica Feminista, n. 2 – fev/1983. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPCniBky-8-NdaDP7ui3XxYLO>>. Acesso em 25 ago. 2021.

LEONEL, Vange. **Grrrls**: garotas iradas. São Paulo: Summus, 2001.

LEONEL, Vange. **As sereias da Rive Gauche**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEONEL, Vange. **Balada para as meninas perdidas**. São Paulo: Summus, 2003.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 66-74.

MARTINHO, Míriam. **Memória Lesbiana**: há 40 anos surgia o Grupo Lésbico Feminista, o primeiro coletivo de ativistas lésbicas do Brasil. São Paulo, 2019. Disponível em: <[https://www.scribd.com/document/491758817/Memoria-Lesbiana-Grupo-Lesbico-Feminista#from\\_embed](https://www.scribd.com/document/491758817/Memoria-Lesbiana-Grupo-Lesbico-Feminista#from_embed)>. Acesso em: 4 ago. 2020.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bolha, 2019.

WOLFF, Charlotte. **Amor entre mulheres**. Tradução: Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

## A IMPOSSIBILIDADE DO ENVELHECER FEMININO: TECENDO LEITURAS E OLHARES

**Arlinda Santana Santos**

Retrato  
(Cecília Meireles)  
Eu não tinha este rosto de hoje,  
Assim calmo, assim triste, assim magro,  
Nem estes olhos tão vazios,  
Nem o lábio amargo.  
Eu não tinha estas mãos sem força  
Tão paradas e frias e mortas;  
Eu não tinha este coração  
Que nem se mostra.  
Eu não dei por esta mudança,  
Tão simples, tão certa, tão fácil:  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

Precisamos falar da velhice, de um momento que o sujeito protela, retarda e, muitas vezes, nega a chegada. Necessitamos falar do velho, do descartável, dos corpos com “*cheiro de azedo*”, como os descrevem Gabriel Garcia Márquez em *O amor nos tempos do cólera* (1996). É urgente problematizar o envelhecer real, aquele que surge como uma forma de resistência diante de uma sociedade que venera a aparência e que faz da exibição dos corpos jovens e esculpido, sua maior característica e meta a ser alcançada.

O envelhecimento e a conseqüente aproximação com o esvaziamento da vida são temas que estão presentes desde sempre na história da humanidade. Mas, o frear desse processo, através de procedimentos es-

téticos cada vez mais invasivos e desmórficos, vem tomando, nos últimos tempos, proporções assustadoras e inimagináveis.

Em um contrafluxo à sociedade do Instagram, continuamos envelhecendo. Seguimos olhando no espelho e não reconhecendo nossos olhos vazios e cansados. Seguimos não vendo que os anos teimam em passar, agindo em nossos corpos, enquanto em nossas mentes, tudo parece permanecer igual e inabalável diante do poder de Cronos.

Na poesia transcrita na epígrafe deste trabalho, *Retrato* de Cecília Meireles, o estranhamento do eu lírico diante da visão do seu rosto, captado, não se sabe se por um espelho ou se pelo olhar do outro na elaboração de um retrato, apresenta uma não identificação do sujeito com uma face que vê estampada e que sabe ser a sua. Ocorre, nesse estranhar-se, o deslocamento de uma identidade que deveria ser uníssona: a imagem que gravamos em nossas mentes acerca de nossas faces, com suas marcas e características, com aquela refletida no espelho, em um retrato.

Na correria da vida, no desenrolar dos anos, diante dos percalços que teimam em tomar-nos de assalto, perdemos o costume de nos olharmos, não no sentido narcisístico, mas numa contemplação de si que permite um autorreconhecimento. Com isso, somos para nós, um enigma, uma esfinge que um dia, teimará em nos contemplar no espelho. E assim, não podemos perceber os anos passando e agindo sobre nosso corpo: *“Eu não dei por essa mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil”* (MEIRELES).

E nesse susto e não reconhecimento de si, a velhice apresenta-se para o sujeito como a investida em um projeto desconhecido, onde toda a construção que fizera acerca de sua identidade e ao longo de sua juventude e fase adulta passa a desmoronar. Será com cacos, com fragmentos identitários, que o sujeito deverá (re)construir-se um novo eu, agora velho.

Segundo Simone de Beauvoir, a consciência da velhice é *“uma operação que se realiza através de uma imagem: tentamos chegar a nos representar quem somos através da visão que os outros têm de nós”* (1970, p. 16). Afirma ainda, agora sobre seu próprio envelhecer, que

a velhice é, para minha vida, um além de que não posso ter nenhuma experiência interior completa. De maneira mais geral, meu ego

é um objeto transcendente que não reside em minha consciência e que só pode ser encarado a distância (BEAUVOIR, 1979, p. 16, grifos da autora).

É na distância, na ausência de si, de um eu anteriormente forjado e construído ao longo da vida e que agora se desfaz, que a velhice se constrói. E se a velhice é dolorosa e retrata o ruir do império do sujeito, pois o eu que antes governava agora se esvazia da independência, da autonomia diante de sua vida e corpo, passando a uma nova existência, assistida e dependente, em muitos casos; como pensar a velhice da mulher?

Em *O Segundo Sexo* (2016), Simone de Beauvoir lembra também que a transposição da curva da vida é, para a mulher, mais tensa e dolorosa. A mulher sente, ainda no auge de sua juventude e sexualidade, o medo de envelhecer. Sente que os subterfúgios utilizados para a manutenção de uma autonomia subjetiva ou, até mesmo, de controle do outro em suas relações cotidianas, começam-lhe a fugir.

Tal situação é apresentada, em Beauvoir, em diferentes fases e aspectos, dentro de um processo que se inicia com o despertar dessa realidade do envelhecimento e culmina com “*o dia em que a mulher consente envelhecer*” e “*torna-se um ser diferente, assexuado mas acabado*” (2016, p. 393–394). Mesmo pensando que essa análise já não contempla a consciência do envelhecer que observamos hoje em dia, percebemos, através das observações de Beauvoir, constatações que se fazem pertinentes e que possuem relações diretas com as personagens a serem estudadas nos contos que analisaremos a seguir.

Em *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Telles (2009), conhecemos o “*olhar severo*” de Maria Emília. Uma mulher idosa, uma professora aposentada, uma senhora que deixou pesar sobre seus ombros todos os falsos valores moralistas da sociedade para apresentar um comportamento esperado àquela que fora ensinada a ser uma “*senhora de respeito*”: “*Uma altiva dama bem distinta de toda essa frivolidade – (...), pisando com firmeza, emocionada com a própria distinção*” (TELLES, 2009, p. 25).

Tais valores levam-na a uma revolta diante das inúmeras “*imoralidades*”, a indignar-se ao ponto de elaborar, mentalmente, uma carta de

denúncia dos desvios cometidos pela sociedade. Uma carta desabafo endereçada a um diretor de uma revista de grande circulação. Um homem, uma figura patriarcal e paternalista que deveria zelar por todos e por ela: *“Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira não, imagine, por que declinar meu estado civil?”* (TELLES, 2009, p. 18).

A autora Lygia Fagundes Telles ao promover na condução da escrita do conto, a apresentação das contradições presentes nas falas e pensamentos da personagem, cria a possibilidade de leitura de dois processos de escrita: ora em terceira pessoa, ora em primeira, no já conhecido fluxo de consciência. Neste sentido, a estrutura da narrativa alia a “escrita mental” de uma carta da leitora, gênero formal e público, a uma escrita mais intimista e reveladora dos reais pensamentos e sentimentos da personagem diante da vida, das relações sociais e do próprio processo de envelhecimento.

Eu tenho tanto medo, é duro envelhecer, reconheço. Mas e o orgulho? Apertou a bolsa contra o peito e lançou um olhar ao redor. Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que – era voz corrente – foram sempre o que tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem que estão enluvadas (TELLES, 2009, p. 19).

Essas últimas informações, as mais íntimas e dolorosas, são obtidas através do olhar indiscreto do narrador que não deixa fugir nem as impressões mais secretas de Maria Emília: *“(...) Seca tudo, a velhice é seca, toda a água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente”* (TELLES, 2009, p. 30–31).

Diante da repressão causada pela vontade de sentir-se aceita e parte de um contexto social, Maria Emília adota para si uma conduta coercitiva e fiscalizante da pulsão de vida e da liberdade alheia. Todavia, o olhar severo, ao mesmo tempo em que mede, pesa e condena, busca, em verdade oculta e envergonhada, nos corpos jovens que aparecem nas capas das revistas e filmes, a pulsão de uma sexualidade, de um viver erótico e de vi-

talidade que ela acreditava já haver morrido em si, como se percebe neste trecho: *“E o biquíni tão ajustado entre as pernas que se via nitidamente o montículo de pelos aplacados sobre o cetim, mais expostos do que se estivessem sem nada em cima. Olha aí, Senhor diretor”* (TELLES, 2009, p. 23). Olhemos todos e todas, a luta contra um desejo pulsante e reprimido em si, a angustiante denúncia de tudo aquilo que não se permitiu viver.

E assim, a narração que intencionalmente se fazia missiva denunciante dos pecados mundanos, finda por desviar para uma escrita de si, das experiências não vividas que são conhecidas pelas lembranças das aventuras experimentadas pelas amigas da personagem. Nesse embate, Maria Emília se apresenta como contraponto à Mariana, que mesmo tendo *“três anos a mais”* que ela, insistia em manter o comportamento travesso de uma menina: *“Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente”* (TELLES, 2009, p. 22).

Para nós, Maria Emília e Mariana apresentam-se como duas possibilidades de enfrentamento do envelhecer, dois caminhos que se cruzam e denunciam um silenciamento ainda maior do seu corpo e sua sexualidade. Elódia Xavier (2007), ao estudar o corpo envelhecido, enfatiza que o corpo feminino sofre em si um peso maior da velhice. Para ela, este corpo, além de sofrer a marginalização imposta pela sociedade capitalista que descarta o velho como algo que já não possui uma serventia e que deve ser substituído pelo novo, pelo moderno, sofre também, com uma imposição de padrões de beleza e de uma eterna juventude.

Se ela (Mariana) pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar, mas Doutor Braga foi positivo, Se a senhora se opera, fica na mesa que seu coração não aguenta, está me compreendendo? Compreendeu. Ainda bem. A Elza não ficou? Outra vítima da publicidade, a querida Elza. (...) Morreu na anestesia (...) (TELLES, 2009, p. 22).

Para a mulher, aquela que não pode envelhecer em uma sociedade que a molda em padrões estéticos e comportamentais, a velhice faz-se mais cruel e solitária. Ao iniciar sua carta, e uma apresentação da cons-

trução identitária que fez de si ao longo de sua vida, Maria Emília deixa transparecer suas fragilidades e desejos reprimidos. Prefere, ou preferiria não, na máxima de Bartleby (DELEUZE, 1997), apresentar-se como solteira. Opta por esconder que é sozinha, que convive com a solidão que a faz ceder à perigosa e desviante companhia de programas de TV. Ao fim, só lhe resta a confissão: “*Mas sou sozinha e, às vezes, a solidão. A perigosa solidão*” (TELLES, 2009, p. 18).

A perigosa solidão das mulheres que envelhecem, mesmo acompanhadas. A solidão de *Adelha Santana Limoeiro*, conto que faz parte de *Insubmissas lágrimas de Mulheres* de Conceição Evaristo (2016). Adelha, mimetizando em si a figura de Nanã, aquela que “*conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos*” (EVARISTO, 2016, p. 36), aquela que entende o esvanecer da vida no outro e em si, com a imagem de Santa Ana, aquela que foi capaz de gerir uma nova vida já na velhice.

Com essa apresentação, a narradora evaristiana inicia a história de Adelha. História que não é só sua, mas que se constrói na solidão de um longo casamento no qual, ao contrário de si, o companheiro nega-se a envelhecer.

Ao longo dos cinquenta anos de convívio, da construção de uma vida ao lado daquele homem, Adelha sempre o esperou. E ao esperar por ele, esteve só e afastada o suficiente da vida do marido para que o pudesse observar em seu envelhecer, ou melhor, contemplar a sua revolta diante do transcorrer da vida. Assim como Nanã, aquela que olha o findar da vida, Adelha olha para este homem com complacência e tolerância. Ao perceber sua incapacidade de aceitar a velhice, Adelha apresenta à narradora e a nós leitores, sua própria compreensão sobre o envelhecer.

A velhice de Adelha é uma possibilidade do gozo do envelhecer, um prazer em sentir seu corpo em uma plenitude de consciência que poucos conseguem alcançar. Enquanto para muitos, o sexo na velhice, a concretização de um prazer carnal, torna-se inalcançável, para essa mulher era uma vivência real e cotidiana: “*Eu sentia um prazer intenso em cruzar as nossas rugas no emaranhado de nossas peles secas e mornas sob o efeito da maturação do tempo que nos acometia*” (EVARISTO, 2016, p. 38).



Ao contrário de Maria Emília, Adelha deixa fluir, em si, a vida nessa nova forma de existência. Não absorve os pesos e imposições de uma sociedade, não se deixa abater por padrões, modelos a seguir. Permite-se viver e sentir o prazer de estar viva.

Diante dessas duas mulheres, surgem-nos diversos questionamentos: se a sexualidade feminina, a busca pelo prazer e o conhecimento de meios e caminhos que levam a ele, ainda se constituem tabus em nossa sociedade, o que diríamos de uma vivência plena dessa sexualidade por uma mulher velha? O que diria Maria Emília? O quão se identificaria Mariana? São questões que se fazem presentes nos dois contos e que nos permitem vislumbrar como o contexto social no qual estamos inseridas, não permite a nós mulheres, o envelhecer.

Mesmo que a primeira apresentação de Adelha deixe transparecer que ela vive essa fase em plenitude, ao longo da leitura, percebe-se que há entraves que a cerceiam. No conto, a impossibilidade do viver e gozar o envelhecer plenamente, está, conforme já dito, na não aceitação deste processo pelo seu marido. Ele, que traz em si toda a figuração patriarcalista da masculinidade, do provedor, do macho viril: *“Gritava aos quatro ventos o desgraçado que era, repudiava o corpo morto, lamentava a falecida carne do seu falo. Bradava com ódio e pranto contra a sua anunciada morte”* (EVARISTO, 2016, p. 39).

O seu desprazer, a sua insatisfação diante de um novo modo de vida, culmina com a destruição de seu instrumento musical, simbolicamente representando a destruição de sua virilidade. A quebra da masculinidade, da potência do *“punho rígido”* de seu marido, faz Adelha questionar o seu lugar de vivência do gozo da velhice.

Me doeu, mas fiz o que acreditei ser preciso fazer. Eu mesma aconselhei o meu velho que fosse em frente. Que buscasse rejuvenescer o que lhe era tão caro. E fingidamente, inventei estar em mim uma limitação que não era e nem é a minha. Quem sabe não estaria no meu corpo a causa da sua anunciada morte? Quem sabe não viria de mim a causa de um desejo tão amolecido dele? (EVARISTO, 2016, p. 40).

Para permitir a aparente felicidade de seu marido, deixa-o buscar a juventude. Para ele, essa busca pelo rejuvenescimento estava nos corpos de jovens prostitutas, em quartos escuros de pequenas casas, no atravessar de velhas pontes. Todavia, mesmo nesse momento, Adelha mantém uma consciência do que almeja para si e da pessoa que se constituiu, sozinha, ao longo dos cinquenta anos de convivência: *“Eu quero viver a grandeza da minha velhice e estou conseguindo sem mentiras, sem falsos remédios. Não quero me iludir com a cruel promessa da devolução de um tempo que já passou”* (EVARISTO, 2016, p. 40).

Conforme lembra Elódia Xavier,

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento (2007, p. 169).

No conto de Conceição Evaristo, o autoconhecimento da personagem faz-se construir no (re)conhecimento de seu envelhecer, na posse que tem sobre si. O empoderamento da sua condição de mulher não a permite enfraquecer nem diante da necessidade de acompanhar o marido na casa das prostitutas que o abrigaram desde sua batalha contra a velhice, até o momento da sua morte.

Ao afirmar que no leito daquele prostíbulo findou a vida do marido, Adelha abre uma nova jornada na sua, pois como ela mesma diz: *“(...) a história dele terminou – não a minha (...)”* (EVARISTO, 2016, p. 41). E ao assegurar a existência da continuidade da sua vida, da vida de uma mulher que ousa envelhecer, Adelha contraria a afirmativa de Simone de Beauvoir citada no início deste trabalho, pois, no dia que ela pode permitir-se envelhecer em paz, com a morte do marido e com o rompimento de todas as amarras que a prendiam a convenções sociais, a personagem se permite iniciar uma nova história.

Uma nova história a ser imaginada pelo leitor. Uma história que talvez promova o encontro de Maria Emília e Adelha: um choque entre a vitória do cerceamento da subjetividade feminina com a liberdade da possi-

bilidade da reinvenção de si, de uma libertação de compromissos e papéis que todas nós nos sentimos, muitas vezes, obrigadas a exercer e cumprir.

Talvez Adelha, em companhia de Mariana, consiga ensinar a Maria Emília a conviver com o envelhecimento, a transformar o passar dos anos em uma forma de ser livre, a trazer para sua vida, a tão criticada experimentação de uma sexualidade permitida e aflorada. Talvez, conseguissem ao fim, rir do

fardo dos “problemas de mulher”, essa configuração histórica de uma indisposição feminina sem nome, que mal disfarça a noção de que ser mulher é uma indisposição natural. Por mais séria que seja a medicalização dos corpos das mulheres, o termo também é risível, e rir de categorias sérias é indispensável para o feminino (BUTLER, 2019, p. 8–9).

Ao rir da tentativa de domesticação do corpo feminino, cria-se o tom, o olhar que pretendemos lançar sobre a velhice e que nos foi mostrado como possível por Adelha. Ao contrapor os contos de Lygia Fagundes Telles e Conceição Evaristo, tentamos mostrar que a superação do discurso que cerceia e impossibilita o envelhecer feminino não se dará com um rompimento drástico de comportamentos, mas com o dialogar de existências, com o partilhar de experiências que também podem ocorrer nas redes sociais, ambiente inicialmente opressor e ao mesmo tempo, tão diverso.

Nesses diálogos, que se configuram em troca de afeto e exercício de empatia, acredito que se ocorra um novo olhar sobre a velhice, não somente pesado e um tanto triste, e sim, um olhar que mostre que há leveza no envelhecer. Há a possibilidade de construir para si uma nova visão de envelhecimento que se abra para a alegria e (re)construção da vida. Como lembra Miriam Goldenberg, “a beleza da velhice está exatamente em sua singularidade. Também nas pequenas e grandes escolhas que cada indivíduo faz, em cada fase, ao buscar concretizar seu projeto de vida e encontrar o significado de sua existência” (2016, p. 9). E assim, nas existências, mesmo que ficcionais, de Maria Emília e Adelha, encontramos dores e singularidades que também podem ser nossas, que também podem

contribuir para que o nosso envelhecer traga a possibilidade do belo, da leveza e da poesia.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice: as relações com o mundo**. II. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 80–103.

EVARISTO, Conceição. Adelha Santana Limoeiro. In: EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de Mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016, p. 35–41.

GOLDENBERG, Mirian (org.). **Velho é lindo!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O amor nos tempos do cólera**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MEIRELES, Cecília. **Retrato**. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/1505/retrato>. Acesso em: 01/08/2021.

TELLES, Lygia Fagundes. *Senhor Diretor*. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos**. São Paulo: Cia. das Letras: 2009. p. 17–31.

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

## A MULTIFACETADA (DES)VIDA FEMININA

**Maristela Aparecida Nunes**

**Níncia Cecília Borges Teixeira**

### Introdução

O presente escrito é fruto de reflexões e estudos realizados durante a disciplina Identidade, Cultura e Representação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Paraná – Unicentro, ministrada pela professora Dr<sup>a</sup> Níncia Cecília Teixeira Borges no primeiro semestre de 2021. Este texto objetiva, a partir da análise o poema *Nós* de Luciene Carvalho (1994), refletir sobre a composição das identidades femininas na contemporaneidade.

Respalhada nos postulados dos Estudos Culturais – linha cujo potencial interpretativo voltado para o campo literário amplia-se do aspecto estético do texto, para a consideração dos fatores culturais presentes na obra – esta proposição reflexiva associa a análise literária à percepção cultural da constituição do ser mulher. Para o diálogo, nos reportamos aos pensamentos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman. Estes autores fundamentam o debate sobre o conceito de identidade. Para ambos, a identidade apresenta distintas manifestações conforme as características culturais, sociais e históricas de cada região.

Inicialmente, elencamos uma síntese das características dessa perspectiva teórico-metodológica e sua associação com os Estudos Literários. Por conseguinte, procederemos à análise poética na qual apresentamos preliminarmente dados sumários sobre a autora cuja obra literária situa-se no contexto da produção brasileira contemporânea.

A importância em refletir sobre esse assunto reside no fato de que problematizar a questão da identidade, à medida em que ela passa a representar e definir grupos de sujeitos, nos auxilia a compreendermos a cons-

tuição humana. Também abre margem para questionarmos as verdades estabelecidas e percebermos que as coisas podem ser de outra forma.

## **Estudos Culturais: possibilidades perceptivas**

A constituição dos Estudos Culturais como campo de estudo ocorreu a partir das contribuições teóricas de Richard Hoggart e Raymond Willms em 1964, ano da fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos na universidade de Birmingham. Sua emergência ocorreu dentro do contexto histórico da eclosão do multiculturalismo, do pós-colonialismo, da expansão dos movimentos negro e feminista. Segundo Johnson (1999, p. 75), o objetivo dos Estudos Culturais é a compreensão e o estudo da “[...] vida subjetiva das formas sociais em cada momento de sua circulação, incluindo suas corporificações textuais.

O princípio fundante dos Estudos Culturais se concentra na relação entre a cultura (expressa nas artes, no discurso, nos valores, nas instituições) e a sociedade. Culler (1999, p. 49), aponta que, de modo geral, “[...] o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas.

A perspectiva cultural contribui com a ampliação do conceito de cultura, desvelando que a mesma configura-se em um fator ativo de produção de significados e que pode ser a peça principal nos processos de dominação ou de resistência. Essa tendência interroga em que medida os sujeitos podem ser manipulados pelas formas culturais. Desta forma como pontua Hall (2010), os estudos culturais estimulam o estudo e a compreensão dos aspectos culturais de uma sociedade através de uma dinâmica multidisciplinar.

Os estudos culturais partem da ideia de que os sistemas simbólicos, axiológicos, epistemológicos dialogam com as manifestações artísticas que, por sua vez, são expressões da sociedade. Desta forma, auxilia na percepção e interpretação dos traços culturais da sociedade presentes, por exemplo, nas manifestações literárias. E nessa percepção reside o ponto de interseção entre os Estudos Culturais e os Estudos Literários.

A grandiosa contribuição dessa conexão para o campo literário foi o “deslocamento da análise textual para as unidades operacionais do contexto político, cultural e histórico” (SILVA; TOMOLEI, 2019, p. 261), assim como a expansão do leque “[...] de questões às quais as obras literárias podem responder e focar a atenção nos diferentes modos através dos quais elas resistem ou complicam as ideias de seu tempo” (CULLER, 1999, p. 52–53). Os elementos específicos de análise literária, como a função estética, por exemplo, não são descartados. O que ocorre é a agregação da possibilidade perceptiva das relações entre a obra literária a aspectos estruturais da vida social. Ou seja, oferece à literatura uma ampliação do seu campo de abordagem, possibilitando que ela

[...] não se detenha com exclusividade nos recursos formais, mas também que acentue as relações que o texto pode estabelecer com a vida social, política, histórica, enfim, com os aspectos relacionados ao conjunto de valores, crenças, atitudes, mentalidades, em suma, à cultura de uma coletividade. (SILVA; TOMOLEI, 2019, p. 265).

Assim, a perspectiva cultural abre novos caminhos para que a linguagem literária ultrapasse os contornos da abstração e se configure em uma prática política. Nessa linha, confere-se um alargamento das possibilidades de percepção do texto. Dentro do contexto dos Estudos Culturais, a literatura além da dimensão estética assume um caráter político, uma nova postura que promove questionamentos e ações que extrapolam o entendimento do texto com fim em si próprio e desvinculado das demais questões humanas.

## **A tessitura social de identidades plurais**

Mulher, escritora e poeta, Luciene Carvalho é natural de Corumbá (MS). Diagnosticada com transtorno de bipolaridade passou por diversos internamentos psiquiátricos. Contudo, conforme apontam Serra e Cavalcante (2019), converteu suas inquietações em expressões poéticas. A forma e o conteúdo de seus poemas manifestam “[...] uma característica es-

sencialmente contemporânea: a busca pelo sentido das coisas, de si, dos outros, da vida” (MÁXIMO, 2018, s/p.). Com uma vasta produção poética, a autora é membro da Academia Mato-Grossense de Letras.

Sua obra literária expressa preocupação com questões tanto do âmbito filosófico quanto do aspecto social da existência humana. No poema *Nós* podemos encontrar inúmeros indícios que nos conduzem à percepção do aspecto plural da identidade feminina e entendê-la como um mecanismo de produção de sentidos que, embora tenha gênese no plano simbólico, reverbera nas condições materiais da vida.

As discussões em torno da constituição da identidade feminina têm ganhado fôlego no campo científico contemporâneo a partir dos estudos culturais e da ampliação dos movimentos feministas. Considerando, conforme admite Coutinho (1978, p. 8) que “a Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade”, nos reportamos à condição feminina na contemporaneidade pela perspectiva culturalista.

Nos versos iniciais:

Vocês não sabem  
 Nada da minha tristeza e busca  
 É mais fácil acreditar:  
 “Não passa de uma louca  
 De uma bruxa”  
 [...]

a função poética da linguagem nos desperta para a reflexão de que, em muitas circunstâncias, o reconhecimento e a análise crítica dos fatores materiais e simbólicos constituintes do sujeito e das condições objetivas e subjetivas da realidade perde lugar para julgamentos rasos efetuados sem nenhum conhecimento de causa. Também nos permite inferir o desconhecimento por parte da grande maioria da sociedade sobre o que se passa nas entrelinhas da constituição subjetiva dos papéis sociais destinado às mulheres. O eu-lírico do poema “[...] propõe a definição de si mesmo a



partir de elementos que lhe são intrínsecos, ou seja: a partir de sua subjetividade[...]" (SERRA, 2011, p. 63).

A constituição vocabular é artística e epistemologicamente organizada de modo a expressar tanto aspectos de ordem social quanto subjetiva relativos ao ser mulher. As palavras *tristeza* e *busca* usadas na 2ª estrofe estão relacionadas, respectivamente, ao campo dos sentimentos e ao verbo buscar, uma ação de quem procura algo. A partir delas podemos evidenciar que a constituição da identidade feminina é perpassada pelo campo emocional, cognitivo abrangendo também alegria, expectativa, medo, alteridade, frustração, afeto, amor, por exemplo, mas também diz respeito ao exercício da vida prática, isto é, todas as atividades desenvolvidas para que a existência humana seja possível, as quais englobam o trabalho social, o trabalho doméstico, a educação, o lazer, entre outras.

Nessas ações as pessoas estabelecem relações entre si e com o mundo, percebendo-se como um “[...] ser de relações e não só de contatos, [...]” (FREIRE, 2009, p. 39) integrando-se a diversos grupos com os quais se identifica. É nessa empreitada que homens e mulheres vão adquirindo aprendizados, hábitos e valores com os quais tecem suas vivências e experiências transcendendo o *status* animal no processo de socialização. Segundo Vieira (2005, p. 13), “Os sujeitos, portanto, resultam de experiências pessoais em diferentes eventos e de processos contínuos de mudanças”. Neste sentido, o sujeito é formado por experiências que, por sua vez não podem ocorrer fora do cenário social cultural e historicamente datados. E, por conseguinte, a identidade feminina, consiste em uma construção sócio-histórico-cultural transformada continuamente na interação com o outro (HALL, 2006).

Ao empregar, na quinta estrofe, os substantivos *louca* e *bruxa*, o poema expressa a concretização de uma estigmatização feminina na qual – por meio da adjetivação negativa – ela é, maioria das vezes, desqualificada pela sociedade e concebida, neste caso, como ausente de sanidade mental e de índole maligna. Sob este enfoque perpetuam-se tendências preconceituosas que promovem relações de submissão as quais, por sua vez, resultam, no que podemos chamar de uma (des)vida, ou seja, em vidas retrocedidas que em vez de serem vividas para cons-

cientização (FREIRE, 2009) são vividas para a sujeição. Podemos, nesse sentido nos questionarmos como as mulheres são socialmente percebidas? Elas fazem parte de um grupo social desprestigiado, simbolicamente ainda marcado pelo patriarcalismo e colonialismo. Isso resultará em efeitos materiais e sociais. O verso *A ferro e fogo sigo a correnteza* exprime a saga das mulheres em seguir as determinações tanto consciente quanto inconscientemente.

Carvalho (1994), aponta a mobilidade identitária que existe devido à própria dinâmica social que não é estática e nem fixa, mas descontínua e instável (BAUMAN, 2010). E, no contexto contemporâneo, os indivíduos possuem responsabilidade sobre a sua constituição identitária à medida que pode decidir em fazer parte deste ou daquele grupo, comungar desta ou daquela ideia.

Na análise dos seguintes versos:

[...]  
 Dormem em mim  
 A escrava e a princesa  
 No mesmo corpo, pele e substância  
 Caminham de mãos dadas  
 [...]

podemos tecer alguns apontamentos a partir do conceito de identidade de Hall (2006) que apresenta reflexões sobre a questão da identidade na contemporaneidade. Esse autor admite que o sujeito

[...] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] (HALL, 2006, p. 13).

Ele defende o postulado de que os sujeitos oriundos da época pós-moderna para cá não são detentores de uma identidade una, imutável,

sólida. Suas ideias nos ajudam a pensar a constituição, representação da mulher no cenário social atual. Hall (2006, p. 38–39) ainda complementa afirmando que

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar demidentificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38–39).

Nessa linha de pensamento percebemos que, na contemporaneidade, as mulheres desempenham simultaneamente distintos papéis sociais: mãe, esposa, empregada, patroa, símbolo sexual, para citar os mais conhecidos. Essas caracterizações são construídas social e culturalmente e em maior ou menor grau colaboram com o entendimento de que a condução da construção de uma determinada identidade é um mecanismo de inclusão ou exclusão, dependendo das finalidades. A mulher, por tanto, não tem uma identidade fixa, mas plural.

Nesse aspecto, a identidade torna-se um fator de categorização as-sentada na diferença sexual, biológica. Em nossa sociedade acentuadamente androcêntrica e paternalista a mulher torna-se prisioneira de sua própria identidade feminina (AZEVEDO, 2018). O poema traz à voga uma gama de questões referente a visões de mundo, a padrões de comportamento e de beleza eurocêntricos que oprimem os sujeitos delimitando seus jeitos de ser e pensar.

Não obstante, essas regulamentações estão presentes na vida das mulheres desde cedo, tal como fica evidente nos seguintes versos: “Desde a infância Brincaram sob as mesmas Saias, tão rodadas [...]” (CARVALHO, 1994). A despeito desta questão, pontuamos a influência dos artefatos culturais como as propagandas que, como discutem Lira e *Kopczynski* (2018) constituem uma pedagogia imagética fortemente endereçada ao público feminino e tele-novelas que dizem das mulheres e dizem às mu-

lheres como serem, o que fazerem, o que pensarem. Com base em Hall (2006) também percebemos a globalização, a tecnicidade a interculturalidade, as tecnologias digitais, e a TV como elementos influenciadores na constituição e alteração das identidades.

Os modos de ser mulher são ensinados por agentes sociais que solidificam campos ideológicos, são as diversas *saías rodadas* que circunscrevem as mulheres como que numa redoma de vidro. Estratégias de homogeneizar modos de ser e de pensar, ou seja, com o objetivo de estruturar um determinado indivíduo para uma determinada sociedade. Esse circuito é instaurado desde a infância para que não haja modos de resistência e escape e, assim, ele perdura *ad eternum*. E na contemporaneidade, essa dinâmica ocorre numa arena de embates, conflitos, lutas e resistência. Hall (2006) promove o entendimento de que as identidades sociais constituem-se, de forma relevante em um campo de luta e representação no qual tenta-se impor aos outros as suas concepções. Conforme declara:

[...] A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada (HALL, 2006, p. 38-39).

Na sequência poética, o eu-lírico retoma a questão da variedade identitária: “[...] andam em mim a plebe e a realeza como um acaso bipolar da natureza [...]” (CARVALHO, 1994). Essa variação, entendida sob os pressupostos de Bauman (2010) configura-se como uma característica da sociedade contemporânea, caracterizada por ele como líquida devido ao seu caráter expressivamente transitório. Na modernidade sólida haviam referências mais ou menos sólidas que orientavam os percursos da vida (família, cultura local, igreja). Bauman (2010), aponta que essas certezas caem por terra e desfaz-se o amparo em valores fixos. A incompletude é uma característica da modernidade líquida.

Portanto, podemos compreender, com base nos postulados de Bauman (2010) que nessa modernidade liquefeita não há um único jeito de

ser. Ademais, igualmente como pontua Hall (2006, p. 13), nesse panorama, “a identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente”.

Não obstante, ambivalência, dualismos e antagonismos também são elementos presentes na composição do universo feminino desvelado: “[...] Sim e Não/ Vida e Nada/ O horror e a Beleza [...]” (CARVALHO, 1994). Por meio desse jogo de termos opostos, a poeta evoca o contexto social contraditório no qual a mulher se constitui como oposição ao homem. Nessa perspectiva se cristalizam verdades configuradas como absolutas por determinados grupos que intensificam o aparecimento de confrontos e embates entre o feminino e o masculino. Ideologias milimetricamente intencionadas propagam a existência de contrariedades entre os seres humanos.

Michel Foucault (2004), um dos maiores filósofos contemporâneos nos ensina que devemos adotar uma postura interrogativa diante das problemáticas da existência humana. Nesse sentido, precisamos questionar quem tem o poder ou o direito de definir as características femininas e as características masculinas e ainda de estabelecer oposições entre elas? Assim como pensar porquê mulheres e homens foram e continuam sendo colocados em modo de atuação polarizado (SERRA, 2011)? Em contraposição ao entendimento forjado de que a identidade feminina se constrói em oposição à identidade masculina deve ocupar lugar a noção de complementariedade.

No cerne do eclétismo identitário encontra-se articulação entre cultura, identidade e transformações sociais: as identidades são moldadas pela cultura que por sua vez, sofre influências das alterações ocorridas na sociedade, numa dinâmica cíclica. Deste modo, se vivemos em uma sociedade que ainda fortemente marcada pelos ranços do patriarcalismo cuja base maniqueísta encontra-se

[...] em seu poder de atravessar todos os indivíduos e repercutir seus discursos até mesmo entre os oprimidos. É possível crer, por esse motivo, que poucas vezes o homem tenha se sentido culpado pela opressão imposta às mulheres [...] (SERRA, 2011, p. 27).

De mesmo modo, o conservadorismo, embasado numa filosofia negacionista da diversidade, se propagam através dos tempos e refletem modelos discursivos reprodutores de seus princípios. Isto, por sua vez, repercute em ações, posturas, políticas que reafirmam essas condições condicionando os modos dos sujeitos se perceberem.

O postulado conceitual de Hall (2006) sobre a pluralidade identitária dos sujeitos é ratificada na última estrofe do poema:

[...]

Uma quer! A outra espera

Uma é santa! A outra vira fera

Uma é chão! A outra é quimera

Uma planta lágrimas no sonho

A outra lê pro mundo os versos que componho.

Os versos apontam tanto para uma mulher dita tradicional, quanto para uma mulher “[...] que procura demarcar espaços que rompem a fronteira do que é usualmente conhecido como feminino” (SERRA, 2011, p. 60). O uso dos pronomes indefinidos *uma* e *outra*, reforçam essa ideia propondo a existência de várias mulheres. E essa existência está tanto relacionada à quantidade de mulheres no mundo quanto a existência de várias personalidades de uma mesma pessoa. Estabelecendo um paralelo com o título do poema – Nós – percebemos que ele remete à percepção coletiva de uma categoria de sujeitos. Em outras palavras, denota que as angústias vividas pelas mulheres correspondem às inquietudes sentidas não de forma individual, isolada, mas pertinente ao fenômeno da constituição humana.

## Considerações finais

Nestas palavras finais, reiteramos que a poesia é uma manifestação cultural. É uma forma de expressão humana e, assim como as demais artes (pintura, música, dança, escultura) carrega as marcas de seu tempo.

Desta forma, a análise literária com respaldo nos Estudos Culturais revela aspectos culturais contidos na obra.

A forma e o conteúdo da arte literária sua traz à baila os caminhos pelos quais as identidades se constituem plurais e como isto se relaciona com os modos das pessoas se posicionarem no espaço social e nas relações estabelecidas entre si. Este poema revela a profunda relação entre a linguagem e a constituição humana no mundo. Um dos importantes aspectos da obra é a possibilidade de identificar as condições de vida e de constituição do sujeito feminino à medida que o eu-lírico presente no poema se expressa uma mulher fragmentada, angustiada e pressionada pelos determinismos sócias e movida pelo peso daquilo que se espera que ela seja.

A constituição da identidade feminina se configura como um fenômeno sócio-cultural variável que atende determinados ordenamentos e está relacionado aos modos pelos quais a mulher é representada, percebida na estrutura societária da qual faz parte. Essa configuração pode legitimar formas de preconceito, formas de sujeição e alienação. Com foco na questão identitária, a análise do poema pelo viés cultural nos permitiu compreender que essa obra faz referência a dois aspectos relacionados à identidade feminina: uma negação daquilo que foi socialmente imposto à mulher, assim como o estabelecimento de uma identidade feminina autônoma oposta aos modelos pre-determinados.

A partir desta escrita poética podemos pensar a condição feminina neste tempo presente marcada, sobretudo, por dicotomias. E para que possamos construir pontos de resistência à inúmeras formas de dominação e sujeição provenientes do desconhecimento dos processos de constituição da identidade feminina, precisamos, por meio da análise cultural questionar os contextos que culminaram com a construção dessa imagem de mulher.

## Referências

- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- CARVALHO, Luciene. **Devaneios poéticos**. Cuiabá: EdUFMT, 1994.

COUTINHO, Afrânio. **Que é literatura e como ensiná-la**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma Introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Autêntica: Belo Horizonte, 1999.

LIRA, Aliandra Cristina Mesomo; KOPCZYNSKI, Josiane Aparecida. Brinquedo e cultura: Barbie e a constituição da identidade feminina. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 15, n. 38 p. 295-321, 2018. Disponível em: <http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/viewArticle/1319>. Acesso em: 02 jun. 2021.

MÁXIMO, Mariana Miranda. **A poética (de) Luciene Carvalho**. XXII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XVIII Encontro Latino Americano de Pós-Graduação e VIII Encontro de Iniciação à Docência – Universidade do Vale do Paraíba. 2016. Disponível em: [http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2018/anais/arquivos/RE\\_0113\\_0817\\_01.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2018/anais/arquivos/RE_0113_0817_01.pdf) Acesso em: 02 jun. 2021.

MOSER, Walter. Estudos Literários, Estudos Culturais: reposicionamentos, v. 3, n. 3, p. 63-76, 1998. **Revista Literatura e Sociedade**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/16197>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SILVA, Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira; TOMOLEI, Cristiane Navarrete. Acerca das contribuições metodológicas dos Estudos Culturais no âmbito da Literatura Comparada. **Revista Decifrar**, v. 7, n. 14, p. 253-268, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/7063>. Acesso em: 1º jun. 2021.

VIEIRA, Josênia Antunes. A identidade da mulher na modernidade. **Delta**, p. 207-238, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/9zX7SwFpWpng6tccncZnsrdj/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 jun. 2021.



## O ANIQUILAMENTO DA VÍTIMA DE FEMINICÍDIO EM ROBERTO BOLAÑO E SELVA ALMADA<sup>1</sup>

Juliana dos Santos Santana

[...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas.

Roland Barthes

### Introdução

Na América Latina, há um expressivo número de casos de violência contra as mulheres que se manifesta de forma cada vez mais terrível e cruel principalmente nos crimes de feminicídio. Basta pensarmos, por exemplo, em países como o México, especificamente em Ciudad Juárez, onde esses crimes são recorrentes desde 1993, tornando-se um fenômeno social; o Brasil, que ocupa a quinta posição no ranking do feminicídio no mundo<sup>2</sup> e a Argentina com o crescente número desse crime atualmente no país. Por sua vez, a literatura latino-americana cumprindo a sua função social, não apenas como um registro de denúncia, mas também como um recurso que nos conduz para uma perspectiva crítica acerca das questões sociais, adentrou nessas memórias do feminicídio e cada vez mais obras que abordam essa temática se fazem presente, como é o caso de *2666* (2004) e *Chicas muertas* (2014), traduzida aqui no Brasil como *Garotas mortas*.

1 Este trabalho apresenta um recorte da dissertação em andamento: “A impunidade dos feminicídios nas narrativas de Roberto Bolaño e Selva Almada”

2 Informação extraída do Sindicato dos Metalúrgicos de São José dos Campos e Região. Disponível em: <https://www.sindmetalsjc.org.br/noticias/n/5296/brasil-esta-entre-paises-com-maior-numero-de-violencia-contra-a-mulher>.

Desse modo, o presente artigo, que é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento, propõe uma reflexão sobre a representação dos feminicídios na literatura latino-americana estudados em “La parte de los crímenes”, do romance *2666* de Roberto Bolaño e *Chicas muertas*, de Selva Almada, e analisa as formas de aniquilamento do corpo feminino em ambas as obras. Para isso, adotamos uma proposta comparatista de análise que nos possibilita estabelecer um diálogo entre as duas obras quanto às atrocidades da violência de gênero, mas especificamente do aniquilamento feminino, com abordagens feministas. Esse diálogo entre as produções escritas, ajuda-nos a compreender ainda mais o quanto esse quadro de violência está entranhada de forma estrutural na sociedade patriarcal da cidade mexicana de Santa Teresa, no romance *2666* e nas províncias argentinas, em *Garotas mortas*.

Interessa-nos nesse estudo dois tipos de aniquilamento presentes nas obras: o físico, caracterizado segundo Alexis Cáceres (2010) pela ferocidade sádica, o sadismo e a perversão motivados pela força de destruir os seres humanos, mais precisamente as mulheres em nosso estudo; e o simbólico que, de acordo com Lourdes Bandeira e Maria José Magalhães (2019), é o efeito de desqualificação das mulheres enquanto pessoas. Essas práticas de violência contra as mulheres são evidentes nos crimes de feminicídio. Na primeira, há a brutal manifestação de ódio contra o gênero feminino, as mulheres são assassinadas apenas pelo fato de serem mulheres; a segunda pode-se configurar como uma estratégia de diminuir a culpa dos criminosos ao culpabilizar a própria vítima pelo crime.

Consideramos pertinente destacar que apesar de *2666* e *Garotas mortas* apresentarem diferentes pontos de vistas em alguns momentos da narrativa, em Bolaño há um certo distanciamento entre o narrador e aquilo que é narrado no romance, pois o autor, de acordo com Cáceres (2010), assume a perspectiva dos investigadores e testemunhas que reconstroem os assassinatos e não do olhar das vítimas; Almada, por sua vez, narra a partir do seu lugar de mulher que também sofreu violência de gênero e reconhece os perigos de ser mulher em uma sociedade patriarcal; elas se aproximam quanto a temática da violência contra as mulheres e do feminicídio, na linguagem crua, quanto a descrição dos crimes, e na

importância de suas obras para um questionamento crítico acerca de tais problemáticas cada vez mais crescente na América Latina.

Metodologicamente, partimos do conceito de violência sistêmica de Rita Segato (2013) e das contribuições de Judith Butler (2014), Carlos Magno Gomes (2021) e Lourdes Bandeira e Maria José Magalhães (2019) também são relevantes para a nossa análise.

Nesse estudo, compreendemos, portanto, o aniquilamento físico e simbólico como uma forma de poder masculino diante de corpos femininos considerados transgressores dos valores morais patriarcais. A partir dessas reflexões, vamos analisar a seguir como a prática do aniquilamento feminino é tratada por Roberto Bolaño na quarta parte do seu romance *2666*, intitulada “La parte de los crímenes”.

## A iniquidade do aniquilamento feminino

Ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade.

Simone de Beauvoir

A violência de gênero e o feminicídio estão inseridos em um cotidiano social incorporado à cultura patriarcal e suas normatizações de gênero. Essas normatizações, como nos ensina Butler (2014), são socialmente produzidas e naturalizadas por meio da repetição. O feminicídio, portanto, pode ser compreendido como uma consequência dessas normatizações de gênero, da construção do lugar feminino, pois é um crime de ódio contra as mulheres que são assassinadas apenas por serem mulheres. Esse crime se configura pela forma brutal com a qual é praticado, aniquilando a vítima tanto de forma física quanto simbólica.

Esse aniquilamento está representado no romance *2666*, do escritor chileno Roberto Bolaño. O livro mencionado foi publicado postumamente em 2004 e é composto por cinco partes: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” e “La parte de Archiboldi” discretamente conectadas, podendo ser lidas sem uma sequência de ordem.

Nos interessa aqui a quarta parte do romance, “La parte de los crímenes”, cuja narrativa acontece na cidade mexicana de Santa Teresa, um lugar fictício criado por Bolaño para representar Ciudad Juárez, na qual o processo de industrialização unido a outros fatores sociais de normatização de gênero, marca uma violenta mudança para as mulheres dessa cidade. A partir do início da década 1990, cadáveres de mulheres brutalmente violentadas e assassinadas começaram a aparecer em locais de área desértica e nos lixões da cidade obedecendo a um padrão violento de crime de gênero, conforme Bolaño narra em seu romance.

Dessa forma, o número de assassinatos de mulheres em Santa Teresa chama a atenção desde 1993, ano que apareceu o primeiro cadáver de uma menina de treze anos, violada e assassinada, que logo foi seguido de vários outros conforme descreve o narrador já no início: “Esperanza Gómez Saldaña morreu estrangulada. Apresentava hematomas no queixo e no olho esquerdo. Fortes hematomas nas pernas e nas costelas. Havia sido estuprada vaginal e analmente [...]” (BOLAÑO, 2010, p. 291). Esse primeiro caso remete-nos inicialmente à perversidade masculina sob o corpo feminino. Tal comportamento machista e misógino concebe os corpos das mulheres como um objeto de uso descartável como uma prática viril da masculinidade. Nesse sentido, a tortura, a violação o estrangulamento e o abandono do cadáver da vítima em um terreno baldio, indica um total desprezo dos criminosos pelas mulheres.

A violência brutal e aniquiladora com a qual são praticados os feminicídios se repetem ao longo da narrativa. São várias mulheres e meninas que são vítimas de cruéis assassinatos e a maioria deles impunes, como é o caso da personagem Emilia Mena Mena assassinada pelo namorado que não foi condenado porque conseguiu escapar das investigações descuidadas da polícia da cidade: “No laudo médico-legal indica-se que foi estuprada, esfaqueada e queimada. [...] O caso ficou em aberto e não demorou a ser esquecido” (BOLAÑO, 2010, p. 304). Tanto a personagem Esperanza Gomes, como Emilia Mena Mena e várias outras relatadas no romance são mulheres pobres, subalternas e objetificadas, que vivem em condições de miséria e são forçadas a trabalhar desde cedo, condições que as tornam ainda mais vulneráveis a sofrerem violências.

Além dessa violência, grande parte dos casos de feminicídios narrados em Bolaño têm em comum o estupro, como é possível notar nos fragmentos anteriormente destacados, que é uma forma de aniquilar e subjugar a vontade das vítimas. Para Segato (2013), “[...] a violação se dirige ao aniquilamento da vontade da vítima, cuja redução é justamente significada pela perda do controle sobre o comportamento de seu corpo e o agenciamento do mesmo pela vontade do agressor” (p. 20, tradução própria)<sup>3</sup>. Além disso, o estupro também está relacionado com o poder de dominação do outro e ao exercício da virilidade masculina.

As investigações dos crimes de feminicídio em Santa Teresa são conduzidas pelas autoridades a partir de suposições, fundamentadas no discurso hegemônico e machista sobre as mulheres, apenas por essas se vestirem de uma determinada maneira ou trabalhar em certos horários e possuírem uma liberdade sexual e, assim, “as mulheres vítimas de violência são menosprezadas ao serem confundidas com prostitutas ou mulheres festeiras” (GOMES, 2021, p. 36). Essas mulheres são consideradas transgressoras por estarem fora da norma patriarcal e que, portanto, merecem ser punidas, pois conforme nos explica Butler (2014), essas punições estão relacionadas às normatizações de gênero hegemônicas, conforme destacamos no seguinte fragmento:

[...] foi encontrado o corpo de Emilia Escalante Sanjuán, de trinta e três anos, com profusão de hematomas no tórax e no pescoço. O cadáver foi encontrado no cruzamento da Michoacán com a General Saavedra, na colônia Trabajadores. O laudo do legista afirma que a causa da morte foi estrangulamento, depois de ter sido violentada numerosas vezes. [...] Tinha dois filhos pequenos e vivia com a mãe, que trouxera de Oaxaca, de onde era natural. Não tinha marido, mas uma vez por mês ia às discotecas do centro, em companhia das colegas de trabalho, onde costumava

---

3 “[...] a violación se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida del control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamento del mismo por la voluntad del agresor”.

beber e sair com algum homem. Meio puta, disseram os policiais (BOLAÑO, 2010, p. 373-374).

Além da violência física praticada por meio da tortura, do estupro e do estrangulamento, há o aniquilamento simbólico da vítima ao destacar como ela vivia bem como a sua liberdade sexual, com o objetivo de culpabilizar a mulher pelo próprio assassinato. Há, portanto, uma visão de que a vítima foi punida pelo seu comportamento fora dos padrões da normatização de gênero esperado na sociedade. Tal atitude reforça a banalização e o descaso do ato criminoso dos feminicídios e pode ser compreendida como um meio de retirar a culpa dos criminosos e atribuí-la as condutas da própria vítima. Tal estratégia também é recorrente nas notícias e nas investigações de feminicídios em *Chicas muertas*, conforme analisamos a seguir.

## A estratégia da desqualificação das garotas mortas

Como sempre, as mentiras fazem estragos  
irrecuperáveis nas vidas das pessoas.

Elódia Xavier

A escritora argentina Selva Almada narra em *Garotas mortas* três casos reais de feminicídio, ocorridos no interior da Argentina em 1980 e que ainda seguem impunes, intercalando com vários outros casos de violências contra as mulheres ao longo da narrativa. O resgate desses casos de feminicídios por Almada não decorre apenas pela relevância da temática, mas também como uma tentativa de dar voz as mulheres silenciadas pela violência estrutural de gênero.

Essa obra é constituída por acontecimentos reais que demandou um conjunto de recursos em sua produção como entrevistas realizadas por Almada aos familiares, amigos e pessoas próximas às vítimas, fragmentos de relatos, trabalho com fontes jornalísticas e judiciais além de elementos autobiográficos da autora.

Os feminicídios de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín são os casos centrais do livro. As notícias divulgadas na mídia e as

investigações desses crimes, na época em que aconteceram, estão atravessados pelo aniquilamento simbólico das vítimas com a pretensão de menosprezar a gravidade do ato criminoso.

Andrea foi morta no seu próprio quarto com uma única punhalada no peito enquanto dormia. Durante as investigações ineficazes e sem resultado do assassinato, levantaram a suspeita de que Andrea, que tinha namorado, mantinha uma relação amorosa com o motorista do ônibus que a levava, juntamente com outros estudantes, para a faculdade: “alguns companheiros de viagem declararam que existia uma relação amorosa entre o motorista e a garota, que quando todo mundo descia na rodoviária ela ficava no carro com ele [...]” (ALMADA, 2018, p. 76). O motorista era um homem casado, que ao ser indiciado como suspeito do assassinato negou qualquer envolvimento com a jovem e foi liberado por falta de provas.

Ao destacar a suposta relação amorosa que a vítima mantinha com um homem casado, que provavelmente estava apaixonado por Andrea, a narradora põe em evidência a pretensão que tinham ao passar a ideia de que por conta de sua própria atitude ela foi morta. Logo, o crime é associado “a comportamentos e atitudes fora do estereótipo da feminilidade recata e normativa, estabelecida pelos padrões e regramentos sociais ainda vigentes [...]” (BANDEIRA e MAGALHÃES, 2019, p. 41), comprometendo e desrespeitando a imagem da vítima ao sugerir que esta tinha uma má conduta que a família e o namorado desconheciam. Dessa forma, a desqualificação da vítima é uma estratégia da misoginia do feminicídio que criminaliza a vítima e banaliza o crime.

Para algumas pessoas da comunidade de San José, interior onde morava Andrea, é provável que a jovem tenha sido “sacrificada” pelos próprios pais por ter uma vida sexual ativa com o seu namorado, indo de encontro aos princípios de pureza e da honra da mulher, ou seja, dos valores morais estabelecidos na sociedade patriarcal como uma política de controle do corpo e sexualidade feminina. No entanto, apesar dos indícios durante as investigações, não foi possível reunir provas conclusivas para incriminá-los.

No feminicídio de María Luisa observamos um aniquilamento simbólico ainda mais evidente. A jovem foi sequestrada, violada, estrangulada

e abandonada em um terreno baldio. Como bem destaca a narradora, o caso foi tratado pelos jornais da época como um conto novelesco: “Uma história de intrigas, suspeitas, pistas falsas e falsos testemunhos que as pessoas acompanhavam pelos jornais e pelo rádio como se fosse uma telenovela ou um folhetim” (ALMADA, 2018, p. 101).

Aproveitando a falta de novidades oficiais sobre o caso, a cobertura midiática recorre a rumores sobre o assassinato. Assim, dentre outras coisas, escreviam que María Luisa não foi violada, pois já tinha uma vida sexual ativa; em outros comentários a jovem se prostituía e tinha Jesús Gómez, um velho rico e seu provável assassino, como cliente. Além disso:

[...] não falta o capítulo romântico onde se assegura que María Luisa saía com um homem casado, que esse dia romperia a relação e que a garota, magoada com a ruptura, tinha vagado pelas ruas centrais de Sáenz Peña, ficando assim à mercê dos seus raptos (ALMADA, 2018, p. 103).

Tudo com o propósito de desqualificar a vítima e “Esta desqualificação da mulher assassinada implica a transmissão de uma mensagem de menor importância do ato criminoso” (BANDEIRA e MAGALHÃES, 2019, p.40). Inclusive o próprio irmão da vítima acredita que a morte foi um castigo por alguma conduta errada da jovem.

No caso de Sarita Mundín está presente um forte aniquilamento simbólico por seu passado como prostituta. A jovem foi forçada pelo marido a prostituir-se logo após o nascimento do filho. Nessa atividade conheceu Dady Olivero, um empresário do ramo de frigoríficos que passou a ser seu protetor. A relação que no início mostrava-se promissora aos poucos foi tornando desinteressante para a jovem que passou a evitar a presença de Olivero. No dia do seu desaparecimento, Sarita saiu para um passeio no rio com o empresário do qual nunca mais voltou.

Mediante acusações de Mirta, irmã de Sarita, Olivero foi preso, mas negou seu encontro com a vítima na tarde que a mesma desapareceu e declarou que: “[...] sua relação com a moça terminara meses antes e que uma vez a escutara dizer: Cara, eu me meti em cada encrenca que às vezes



me dá vontade de sumir” (ALMADA, 2018, p. 84). Ao fazer essa declaração o acusado reforça a ideia de que Sarita estava envolvida em problemas, talvez decorrente de sua profissão como prostituta, e que desejava sumir. Logo, o empresário busca eximir a sua culpa ao levantar a hipótese de que Sarita desapareceu por vontade própria ou que foi resultado de um acerto de contas de uma das confusões que supostamente a vítima estava metida.

No assassinato de Sarita, Almada apresenta-nos uma violência estrutural que silencia a vítima através de valores morais, [...] nesse imaginário compartilhado, o destino da mulher é ser contida, censurada, disciplinada, reduzida, pelo gesto violento de quem reencarna, por meio deste ato, a função soberana (SEGATO, 2013, p. 23, tradução própria)<sup>4</sup>. A vítima é aniquilada simbolicamente ao resgatarmos a sua vida como prostituta durante as investigações do feminicídio e, conseqüentemente “são usados ‘qualificativos’ negativos com significados que desqualificam a mulher” (BANDEIRA e MAGALHÃES, 2019, p. 40). Assim, o assassinato de Sarita pode ser considerado uma punição por ela ser prostituta ou por ter rejeitado quem lhe deu proteção, ou seja, o rico empresário e principal suspeito do seu desaparecimento e possível assassinato.

## Considerações finais

Imagine como seríamos mais felizes, o quão livres seríamos para sermos nós mesmos, se não tivéssemos o peso das expectativas de gênero.

Audre Lorde

As obras de Roberto Bolaño e Selva Almada analisadas aqui, nos conduzem a uma reflexão crítica sobre a violência estrutural de gênero e o aniquilamento feminino nos crimes de feminicídio não só na sociedade mexicana e argentina respectivamente, mas na América-Latina como um

---

4 “[...] en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana”.

todo. Em *2666* e em *Chicas muertas*, as vítimas de feminicídio são assassinadas em um dia comum de suas rotinas, seja na saída do trabalho, seja dentro de suas casas, revelando-nos um horrendo sistema estrutural de violência contra as mulheres.

As mulheres vítimas de feminicídio são aniquiladas tanto na forma da execução dos crimes, bárbaros, como de forma simbólica. Ao menosprezar às mulheres atribuindo-lhes a culpa por terem sido assassinadas, reitera o discurso de que elas foram punidas por defensores da moral, quando na verdade, essa é só mais uma estratégia para a banalização e continuidade perversa do feminicídio.

Desse modo, nos textos mencionados, tanto o autor quanto a autora evidenciam os fatores sociais, políticos e econômicos dessas sociedades e a sua relação com as práticas e impunidade dos crimes, ou seja, a violência estrutural de gênero que funciona como “uma grande máquina comunicativa cujas mensagens se tornam inteligíveis apenas para quem, por uma ou outra razão, se adentrou no código” (SEGATO, 2013, p. 12, tradução nossa)<sup>5</sup>, ou seja, no código machista.

## Referências

ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.

BANDEIRA, Lourdes; MAGALHÃES, Maria José. A transversalidade dos crimes de femicídio/feminicídio no Brasil e em Portugal. **Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal**. Brasília, v. 1, n. 1, p. 29–56, 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123178/2/361526.pdf>. Acesso em: jul. 2021.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 42, p.249–274, 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645122>. Acesso em: jul. 2021.

5 “[...] una gran máquina comunicativa cuyos mensajes se vuelven inteligibles solamente para quien, por una u otra razón, se adentró en el código”.

CÁCERES, Alexis Candia. Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño. Pontificia Universidad Católica de Chile, **Revista chilena de literatura**, Santiago, n.76, abr. 2010, p. 43–70. Disponível em: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952010000100003](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000100003). Acesso em: ago. 2021.

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista fórum identidades**, Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 33, n. 1, jan-jun de 2021, p.31–43. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493>. Acesso em: ago. 2021.

FRAGOSO, Julia E. Monárrez. *et al.* (Coords). **Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez**. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; México-DF: Miguel Ángel porrúa, 2010.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

## O LUGAR DA MULHER EM NO EXÍLIO, DE ELISA LISPECTOR

João Cláudio Martins Araujo de Barros  
Maximiliano Torres

[...] todos nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas  
(LORDE, 2019, p. 240)

As palavras de Audre Lorde, em epígrafe, impulsionam a uma reflexão sobre a produção literária de mulheres, não só como busca de pertencimento e encontro de identidades, mas também como contestação de espaços, de direitos e à reescritura de histórias e de biografias silenciadas. Por esse viés, este texto versa sobre a leitura da obra de uma escritora eclipsada pelo cânone. Assim como tantas mulheres que viveram em tempos anteriores, esta também se tornaria uma ilustre anônima, mesmo possuindo um sobrenome dotado de notoriedade – Lispector –, se não fossem os estudos de pós-graduação, que colocam em curso o resgate e a revisão de autoras consagradas ou não no seu tempo.

Elisa Lispector foi uma escritora de literatura brasileira. Nascida na Ucrânia, chegou menina ao Brasil com a família, em 1922, quando tinha nove anos de idade. Escreveu os romances: *Além da Fronteira* (1945), *No Exílio* (1948), *Ronda Solitária* (1954), *O Muro de Pedras* (1963), *O Dia Mais Longo de Teresa* (1965), *A Última Porta* (1975), *Corpo a Corpo* (1983), além das coletâneas de contos *Sangue no Sol* (1970), *Inventário* (1977) e *O Tigre de Bengala* (1985). Também foi professora e funcionária pública no Ministério do Trabalho no Rio de Janeiro, onde chegou a representar o Brasil

em uma reunião da Organização Internacional do Trabalho, no Peru, com o propósito de estudar os problemas da mão de obra feminina na América Latina, segundo os apontamentos sobre a autora na edição da José Olympio. Aliás, foi dessa editora que recebeu, em 1963, o primeiro prêmio José Lins do Rego, destinado a autores de romances inéditos, com *O muro de Pedras*. Com a mesma obra ganhou, no ano seguinte, o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras.

Laureada, inicialmente, pelas mãos de um júri formado por Rachel de Queiróz, Adonias Filho e Octavio Faria; reconhecida pela crítica como talentosa romancista e contista, gênero sobre o qual também recebeu o prêmio Luísa Cláudio de Souza do Pen Clube, Elisa Lispector, como tantas outras, foi, de maneira injusta, encaminhada ao limbo literário. E é pensando nesse lugar de esquecimento que buscaremos resgatar a sua obra, a partir da leitura do romance *No exílio* (1948) e de diálogos com a crítica feminista.

Não é novidade que debates que se desdobram e que são caros à literatura brasileira – como, por exemplo, os de gênero – promovem interfaces ao defrontarem-se com diferenças de ordem cultural, política e social. Sendo assim, colocar em discussão representações do feminino no discurso literário exige, inicialmente, a exposição de certos conflitos e experiências, porque, só com base na pronúncia do que se quis silenciado, pode-se mudar uma realidade histórica, educacional e social. Por isso, escritoras contemplam a dimensão do imaginário na (re)simbolização da imagem da mulher – ora exaltada por valores elevados, ora aviltada por toda sorte de rebaixamentos. Na evidência dos paradoxos, olhar criticamente os papéis destinados às mulheres na ficção como objeto de estudo é, como já propôs Rita Terezinha Schmidt, redefinir o perfil da figura do pensador, do crítico e do escritor. Nesse traçado irregular, a autora de “Na literatura, mulheres que reescreveram a nação” diz que:

[...] o movimento de resgate de obras de autoria feminina chegou para romper o monólogo masculino, nas palavras de Mary Louise Pratt, “ou pelo menos para desafiar a sua reivindicação de monopólio da cultura, da história e da autoria feminina intelectual”. A gradual visibilidade de muitas obras de autoria e da autoridade fe-

minina no campo acadêmico, cujas reedições começam a circular e até mesmo a integrar alguns currículos de ensino de Letras, não só agregam construção dos saberes literários, mas afetam estatuto da própria história cultural e, particularmente, as reflexões de ordem historiográfica e crítica. (SCHMIDT, 2019, p. 66)

São “autoria e autoridade” que desafiam a crítica a compreender as fronteiras minuciosas, propostas por autoras como “interrogações acerca das premissas dominantes, além de fazer tencionar tais representações calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença” (SCHMIDT, 2019, p. 66). Diante disto, considerar que os processos identitários e as diferenças terão seu curso, visto que será justamente nesta mesma ausência fronteira que escritoras se reconhecem silenciadas por uma elite misógina, a contestação da exclusão de vozes e representações faz parte do processo de formação de uma literatura simbólica e ideológica que atesta como presença de conhecimento das ondas de silêncio porque:

[...] as mulheres, desde sempre destituídas da condição de sujeitos históricos, políticos e culturais, jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação, e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora, permanecem precariamente outras [...] (SCHMIDT, 2019, p. 68).

Por sua vez, o processo de consciência sobre as formas de produção e enunciação das diferenças vai desembocar em dimensões relativas ao exercício da posição das mulheres no campo literário, o que afirma uma estrutura político-filosófica presente na construção de um acervo literário engajado, capaz de realçar valores, transcendência, ultrapassagem das sociabilidades. A literatura serve às questões relativas ao posicionamento de mulheres nas artes. Nela, escritoras, pensadoras, professoras, críticas, filósofas, sociólogas, historiadoras se comprometem com a ecologia da vida. Como já bem atestou Guacira Lopes Louro, escrever é uma prática que “desestabiliza e desconstrói a naturalidade, a universalidade e a uni-

dade de centro e reafirma o caráter construído, movente e plural de todas as posições” (LOURO, 2003, p. 51).

O processo de uma ficção consciente com o propósito de combater um sistema patriarcal, como será visto no romance escolhido, torna-se emergente, uma vez que mulheres passam assumir o *hall* literário. Em diversos níveis e esferas, elas estão presentes no fazer artístico e desautorizam as formas discursivas que sustentam a imutabilidade e a hierarquia nas mais variadas instâncias da vida humana, bem como elucidam, na cena social, a exclusão e a diferença, tendo em vista seu papel na consciência cívica. Desse modo, passam a romper com o discurso (bio)ideológico, que singulariza a mulher e a coloca como processo de uma “inferioridade natural”, elucidando a relação entre dominado e dominante, na qual a figura feminina é sempre incapaz de exercer, dentre tantos outros, o papel intelectual.

### “– Case-as, pois”: a ruptura com a tradição

Elisa Lispector mostrou sensível talento para a percepção e o registro de uma literatura que tem no centro a sua memória de exilada. Para forjar diálogos e sustentar as posições críticas, recorre-se à história do judaísmo, pelo viés de pensamento de Elisabete Roudinesco. A conceituada estudiosa da vida e obra, tanto de Freud quanto de Lacan, afirma que o judeu carrega em si o horror absoluto<sup>1</sup>. Desde a longa história do mundo medieval, a imagem dele é atrelada ao paradoxo humano.

Em *Retorno à questão judaica* (2010), o judeu é “diabo e feiticeiro”, ele é visto como ser de toda má sorte: “o assassino do pai e esposo da mãe”, numa referência direta ao clã dos Labdácidas, em *Édipo-Rei* (427 a.C.), de Sófocles. Privado de toda sorte, os judeus eram proibidos de exercer profissões destinadas aos cristãos e, nesse caso, dentre tantas censuras, não podiam praticar diversos ofícios, como por exemplo, o de escrever literatura, porque poderiam pluralizar em si a presença repugnante “dos abolidores da diferença sexual e da separação das espécies” (ROUDINESCO, 2010, p. 17).

---

1 A autora se refere ao estigma que caracteriza a imagem do judeu desde o mundo medieval.

Contudo, ele também era visto como aquele que “tinha o poder das finanças, do intelecto, do perverso sobre a sexualidade” (ROUDINESCO, 2010, p. 17).

Sobre os termos “antijudaísmo” e “antisemitismo”, Roudinesco explica que o primeiro, datado da época medieval, não visava ao extermínio do judeu, como é interpretado hoje em dia, mas em “persegui-lo”, ou “expulsá-lo”. Já o segundo, serve para rotulá-lo como uma espécie de “raça” não mais adepta de uma aliança divina, por isso passível de aniquilamento. Outro aspecto de destaque é a relação entre “catolicismo” e “judaísmo”. Se o cristianismo representa uma religião, cuja fé é vivida de modo individual e coletivo, na qual a imagem da Igreja Católica Romana se apresenta como símbolo arquetípico do sagrado, o judaísmo é o pertencimento, o culto à memória, uma vez que os judeus se designam como um povo e não só como uma religião, como adeptos fieis dessa memória cultuada, como se fossem “míticos de uma nação, oriundos do reino de Israel e depois da Judeia (Sião)” (ROUDINESCO, 2010, p. 18). Assim, acolher tais gestos ortodoxos equivale recobrar uma arqueologia, uma vez que:

[...] desde suas origens, esse povo caracteriza-se pelo culto que devota à própria memória. Ele não para de lembrar das catástrofes (Holocausto) que sempre lhe foram enviadas por Deus e que, a cada vez, o condenam ao exílio, à dispersão (diáspora), e, portanto, a perda de seu território e de seus lugares santos. A história do povo judeu é a história de um eterno sofrimento, de um profundo infortúnio e de uma infinita lamentação que se traduz, ao longo das expulsões e dos massacres, pelo sonho nunca realizado sem catástrofe de uma volta à Terra Prometida. É povo da memória e da lembrança, perpetuamente à espera de uma entrada na história. (ROUDINESCO, 2010, p. 19).

As posições traçadas por Elisabeth Roudinesco se comunicam com a crítica da Rabina Sandra Kochmann, em *O Lugar da Mulher no Judaísmo* (2005), sobre a qual o espaço de igualdade entre homens judeus e mulheres judias, no contexto histórico-social, só ganha certa força a partir do século XX. A memória regressa à origem e renova-a, sem deixar o es-



quecimento avançar. Na oração mais tradicional do judaísmo, o homem agradecia: “Que não me fizeste mulher”. E, desse modo, assim começava qualquer dia na cultura do judeu. Em contrapartida, as judias respondiam: “Bendito sejas Tu, Eterno, nosso Deus, Rei do Universo, que me fizeste segundo Tua vontade”. Para a Rabina:

(...) essas são palavras de bênçãos que fazem parte da liturgia tradicional judaica dentro do conjunto de ‘agradecimentos a Deus’, conhecido como ‘Bênçãos matinais’ e que são recitadas toda manhã ao despertar. Essas bênçãos não são consideradas problemáticas apenas para a nossa geração, posterior à ‘revolução feminina’, mas incomodaram também as gerações que nos precederam. E as explicações ou “soluções” tentadas em diferentes épocas não foram suficientemente convincentes. (KOCHMANN, 2005, p. 36).

Ademais:

A história dessas bênçãos – e as reações que geraram em mulheres e homens judeus – poderia servir de roteiro do lugar das mulheres dentro do Judaísmo em diferentes momentos históricos. No *Talmud* de Babilônia – Tratado “Menachot” 43 B está escrito: O Rabi Meir disse: O homem deve recitar três bênçãos cada dia, e elas são: Que me fizeste (do povo de) Israel; que não me fizeste mulher; que não me fizeste ignorante. Segundo o rabino contemporâneo Joel H. Kahan, essa bênção se originou do dito helênico popular, citado por Platão e Sócrates, que diz: Há três bênçãos para agradecer o destino: A primeira – que nasci ser humano e não animal; A segunda – que nasci homem e não mulher; A terceira – que nasci grego e não bárbaro. (KOCHMANN, 2005, p. 36).

Assim, o entrelaçamento que abarca as concepções emblemáticas e as orações, mostram o lugar de subalternidade da mulher judia, sobretudo, no seio religioso mais ortodoxo. E é nesse espaço que o romance autobiográfico de Elisa Lispector serve ao diálogo das informações apresen-

tadas, uma vez que a personagem Lizza, espécie de alter ego da escritora, desmantela determinadas imposições a ela imposta por uma sociedade patriarcal e uma família intransigente em seus preceitos. *No exílio*, nessa perspectiva de leitura, avança barreiras do gênero, dos limites culturais e religiosos, promovendo debates pela da voz da protagonista-narradora que, sem abrir mão da tradição judaica, se nega a um ritual importante em todas as instituições cisheteropatriarcais: o casamento.

Em *No exílio*, onde o ficcional e real se esbarram e se misturam, a manutenção da cultura judaica se faz por meio do léxico, do enredo, das referências, e, sobretudo, dos aspectos memorialísticos. No entanto, sem abrir mão da sua bagagem religiosa e cultural, é possível também, observar, sob ótica de leituras das críticas feministas, reivindicações de posições de ordem cultural. Em seu traçado irregular, procedimentos riscam da face do texto os papéis tradicionais impostos às mulheres. Para dar início a conversa com a literatura, no disparo de ideias, no fluxo da leitura do romance, resgata-se um momento marcante que vai desencadear outros trechos de tensão na narrativa:

— Uma moça não deve permanecer solteira por longo tempo. Deve casar, constituir família. Assim manda a tradição. — E Pinkhas desejava-o ardentemente, uma vez que Deus não lhe havia dado um filho varão que continuasse o seu nome nas gerações seguintes, e, após, sua morte, e a da esposa, dissesse o *Kadish*. (LISPECTOR, p. 138).

Esse diálogo inicial encabeça o capítulo 21. Desse trecho, que mais parece uma espécie de epígrafe, sai uma série de contestações que são ilustradas ao longo da narrativa. Com um olhar atento, treinado para flagrar meandros dos discursos, o leitor captura palavras que definem espaços, situações, papéis e ideias, mantidos pela tradição, no que se refere aos relacionamentos entre homens e mulheres. A narrativa é feita por viagens, reflexões, sentimentos, medos, angústias, solidão, através de blocos de palavras que unidos por trajetos, fugas, encontros e desencontros dão ao romance uma atmosfera do simbólico e da melancolia e, desse modo, passam a desmantelar as condições de gênero, cultura e religião.

A trama possui cortes espaciais, manchas do texto e utilização de palavras de origem hebraica que marcam a oposição de Lizza, evidenciando as forças que a oprimem. Esculpida à marcha e ao cálculo programado dos verbetes religiosos, a protagonista se mostra indistinta, por variações que sucedem no corpo e na alma, que culminam com a sua transgressão:

[...] contemplava a fotografia, atônita, o coração batendo descompassado. — Este é teu primo Benny, filho de meu irmão. Não sei se te lembras dele, creio que não. Quando estive em nossa casa, ainda eram ambos muito pequenos. Agora é um homem educado segundo nossos preceitos judaicos. — É um dos nossos filhos — prosseguiu o pai —, não como muitos que andam por aí e que não sabem uma palavra da Torá. Vou mandar buscá-lo. Lizza continuava a fitar o retrato; olhava como por entre a névoa, os olhos rasos d'água, e custava a entender. No entanto, o pai continuava falando, persuadindo. — E se eu não gostar dele? Pois nem se quer o conheço, como mandar buscá-lo de tão longe? Que se fará depois? Que se fará se eu realmente não quiser casar com Ele? De mais a mais, não quero mesmo, nem quero me casar. (LISPECTOR, 2005, p. 139–140).

A desordem dos sentimentos estava lançada. A personagem fraquejava entre a necessidade de manter a tradição e a vontade de seguir seu desejo de não casar. Ela sabia bem que “os preceitos eram estes, sim, mas havia que temporizar, discernir” (LISPECTOR, 2005, p. 140). Mesmo diante de tantas ponderações, Lizza mergulhava em conflitos, ouvia atentamente as indagações do pai: “— Que quer você vir a ser? Para que reserva sua vida? — E ela não soubera responder” (LISPECTOR, 2005, p. 140).

Uma vida silenciada, vivendo um hiato, seguindo o que tinha que ser. Mesmo após a morte da mãe, não ousara responder nem à memória dela e nem ao pai, mas agora “sentia o terreno fugir-lhe de sob os pés” (LISPECTOR, 2005, p. 141), ao pensar em um futuro casamento. É aí que o eixo da narrativa se desloca, quando Lizza começa a aceitar o seu próprio desejo. A aparição de mais um possível noivo provoca o horror que a desestabiliza. Num primeiro momento ela pensa em aceitar tal condição

para acabar com aquele fantasma, imposto por uma tradição social, religiosa e familiar:

[...] Levi era filho de pais piedosos, velha estirpe de *hassidim*, e ele próprio antigo estudante de *Yeshivá*. E desta vez Lizza não opôs resistência. Que estava sem rumo, vazia, e que o aceitava tão-somente para acabar de vez com aquele tormento, isso não dissera ao pai, nem a ninguém. Aceita-o simplesmente, sem haver medido as consequências, nem o sacrifício de sua vida e o da vida que arrastava consigo, como na queda de um despenhadeiro [...]. Sem que pudesse traduzi-lo em palavras, percebia que uma força nova minava-lhe a vontade de submissão, arrebatando-a para outros planos da vida. (LISPECTOR, 2005, p. 145).

A instituição casamento, que percorre culturas e, num sistema patriarcal, provoca o silenciamento das mulheres em detrimentos dos seus maridos, não está nos planos de Lizza. Crítica ao “destino tradicional da mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 7), recupera e problematiza antigas imagens, cujas vidas femininas foram determinadas pelos pais, tios, avôs. Rompe com o esperado e confronta o pai:

[...] A voz do pai era tranquila, pausada. Pediu que a filha repetisse o que havia dito. E quando ela o fez, ainda meditou durante algum tempo. Depois tentou demovê-la de seu propósito. Falou sobre a missão da mulher, e do seu dever no matrimônio. Sentia que a filha tinha razões suas e que não poderia dissuadi-la. Pai e filha falaram com sofrimento e compreensão. À medida que avançava, Lizza tinha vontade de sufocar o inicial impulso e retroceder, anuir, tal a pena que lhe causava a dor do pai. Mas agora era preciso ir até o fim. (LISPECTOR, 2005, p. 147-148).

Num misto sinestésico, os pensamentos de Pinkhas interrogam o posicionamento da filha: “Que reservava o destino escolhido por ela? Dizia querer continuar estudar. Mas para que bem poderia advir para uma

mulher de muito saber?” (LISPECTOR, 2005, p. 148). Ora, as lentes críticas dos movimentos feministas, mais uma vez, a questão de gênero salta à vista. Para o pai, os questionamentos perturbavam, porque a resposta da felicidade era simples: a mulher precisava casar e procriar. Era o que ele desejava para Lizza. Já ela tinha outros planos que não incluíam o matrimônio: estudar, crescer intelectual e profissionalmente; a independência.

Nesse diálogo entre pai e filha evidencia-se a formulação daquilo que Heleieth Saffioti intitulou de violência simbólica, aquela que “acontece nos espaços domésticos e é empregada como sinônimo de violência familiar” (SAFFIOTI, 2004, p. 44). Pelos questionamentos da autora de *Gênero, patriarcado, violência* (2004), traduzimos esse momento exatamente quando o Pinkhas tenta decidir por Lizza o que é melhor para a sua vida, usando o argumento cultural e religioso como véu de sua autoridade e autoritarismo, naturalizando a submissão feminina à ideologia patriarcal. Ao projetar na filha mais velha a continuidade da tradição familiar, esperando dela a obediência, se depara com uma reação inesperada: a quebra do paradigma.

Em uma das cenas, quando decide visitar o túmulo da mãe, Lizza parece mergulhar e ao mesmo tempo acordar de um certo torpor. Ao atravessar o pântano, faz reincidir, em cadeia, verbetes que confluem para um glossário de metáforas altamente sentimental: “coração desolado”, “em ruína”, entre o “portão enferrujado”, o “bloco de mármore”, a “morte” e o “bloco de pedra”. São essas imagens que aparecem metaforizadas como condição de Lizza. Porque o que se vê é uma realidade imóvel, análoga a um sujeito fissural que “investiu contra si mesma e contra o embrutecimento que havia tomado”, de um dia de “céu cinzento” e “frio” (LISPECTOR, 2005, p. 147).

Essa passagem é interessante porque é a partir desse momento que o elíptico perde vez. A omissão não serve mais como resposta aos aspectos que se aproam em direção ao pantanoso. Quando retorna à casa, está decidida a não casar, visto que amiúde, em tom de desabafo, a personagem-narradora diz que “certamente, não fora assim que o pai a ideara”. Contudo, sua decisão de não seguir com o casamento arranjado se confirmou. Assim, o pai: “não obstante, concordou. No momento, não via senão

os desígnios da filha” (LISPECTOR, 2005, p. 148). Por um tempo, a questão da possibilidade do matrimônio não voltaria a tirar a paz de Lizza.

De certo, Lizza que tinha a liberdade longe do casamento em seus planos, “continuava a lecionar e a estudar, mas percebia que alguma coisa não estava indo bem” (LISPECTOR, 2005, p. 157). Ela se sentia fragmentada, ainda com coração entristecido, “começava a compreender que mesmo ela era retrógrada em comparação com a juventude que vivia a realidade dos tempos que corriam e tivera um estágio de cultura em época própria” (LISPECTOR, 2005, p. 156). Além do mais, a ausência da mãe assolava nela “a obrigação de continuar a tradição judaica no lar”. (LISPECTOR, 2005, p. 156).

Nessa teia da qual não sabia desvencilhar, segundo as palavras da narradora, ao se dar conta de uma nova investida, de mais uma tentativa de casamento, ela que tanto relutava, “se detinha em meio uma palavra, um gesto, com a sensação esquisita de mirar-se por trás de si, como se um segundo alguém estivesse a espreitá-la” (LISPECTOR, 2005, p. 158). Lizza sabia que a conquista da sua liberdade e independência era uma luta diária. Nesse desafio, a fim de exemplificar esse itinerário de tentativas incansáveis do pai em desposá-la, há uma última investida:

Pinkhas sentou-se em frente dela, e foi direto ao que vinha: — Lizza, não se pode viver só a vida inteira. Você não é mais uma criança, é uma moça culta. Ouça-me. — Ainda hesitou um pouco, depois prosseguiu. — Sei de um jovem que se interessa por você. Falaram-me nisso, encontrei-o ontem, por acaso — arrematou. E, como visse o semblante conturbado da filha, ajuntou com severidade: — Lizza, as meninas estão crescidas. É tempo de pensar nelas. (LISPECTOR, 2005, p. 166).

A trama ganha reforço a partir da escolha do campo lexical, da cenografia, dos semblantes, do poder de encenação. Nesse enquadramento, para ele, agora, não importa ser uma mulher culta se não serve para o casamento ou se não dá o exemplo para as irmãs que ainda são mais jovens. Capaz de romper com uma pseudo harmonia e quebrando a manutenção de equilíbrio dos sentimentos. No entanto, há uma virada de chave, quan-

do já para o fim do romance, eivada de um autodomínio, no clímax da narrativa e com peso no tom de voz e leveza no semblante, ela dispara, de súbito, ao pai:

[...] — Case-as, pois — respondeu serenamente, — Que não esperem por mim. Talvez, mesmo, nunca me case — concluiu desviando o olhar...Cada qual deve seguir o seu destino, viver a própria vida.  
— Ainda que desgraçada?  
—... ainda assim, cada qual deve valer-se a si mesmo. Havia maturidade e uma estranha determinação em suas palavras. (LISPECTOR, 2005, p. 166).

*No Exílio* é uma obra alegórica que não só marca a posição de uma mulher-narradora-autora, como também fomenta interessantes redes de desnaturalizar temas. De fato, a narrativa mostra cenas engajadas com as questões de gênero, uma vez lida sob a ótica das críticas feministas. As discussões a respeito de temáticas tão presentes às vidas de muitas mulheres, enraizadas por uma cultura cisheteropatriarcal que teima em estabelecer os papéis femininos com lentes míopes da biologia, atribuindo-lhes a função de esposa e de mãe, são desconstruídas conforme o avançar das páginas do livro. O enredo autobiográfico, construído por Elisa Lispector, aceita as múltiplas vertentes do ser, pois a protagonista, apesar de zelar pela família, repele a ideia de um marido, de um senhor, de um *baal* – dono.

## Referências

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 3 ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, 2v.

KOCHMANN, Sandra. O lugar da mulher no judaísmo. **Revista de Estudos da Religião**. São Paulo, PUC-SP, n. 2, 2005.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 235-249.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Retorno à questão judaica**. Tradução: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. (Coleção Brasil Urgente)

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 65-79.



## “PARA QUE ESCREVER?” – A ESCRITA DE SI EM AUTOBIOGRAFIA PRECOCE, DE PATRÍCIA GALVÃO

Sofia Barral Lima Felipe da Silva

### Apresentação

O ano era 1940. Abriu-se o portão e dali saía Patrícia Rehder Galvão, já não mais Pagu (MORAES, 2017). A mulher libertária que scandalizou a sociedade brasileira desde a juventude estava farta. E depois de muitas experiências traumatizantes, seu companheiro Geraldo Ferraz lhe sugere que escreva “como distração” (GALVÃO, 2020, p. 21). O resultado é o livro *Pagu – Autobiografia Precoce*, em que Patrícia Galvão reúne cartas e anotações, em um verdadeiro exercício de escrita de si.

Os textos passeiam sem que se sigam ordem cronológica ou temática. Por vezes se crê estar lendo uma mesma carta, até que se percebe não se tratar mais de carta, mas de uma nota desconexa de pensamento. Aos poucos se depreende que a escrita epistolar é apenas um dos gêneros que compõem o livro, que não se reduz a gênero específico algum (as cartas não parecem ser efetivamente cartas, não se prendem ao modelo escolar). A poética da radicalidade, tal qual Haroldo de Campos (1971) descreve aquela de Oswald de Andrade, parece se adequar melhor à estilística de Patrícia, para além de outras categorias de fácil decifrar. Com o conceito, Campos (1971) estaria se referindo àquela linguagem que se produz a partir do conflito que a “sociedade em transformação” (CAMPOS, 1971, p. 12) passa no Brasil do início do século XX e em que Oswald representa a “tentativa de atualização da linguagem literária” (CAMPOS, 1971, p. 12). Por outro lado, essa tal “poética da radicalidade” assume uma proporção performática com Patrícia Galvão, traduzindo seu modo de viver e sua razão de vida: a luta política contra a desigualdade e o patriarcado sufocante.

Em *Autobiografia Precoce* (GALVÃO, 2020), percebe-se – do ponto de vista de uma narradora protagonista (FRIEDMAN, 2002) – um Oswald que assume uma posição interessada na luta política, mas burguês demais para ser aceito pelo Partido, como é chamado o PCB. Apoia as transgressões de Patrícia em um relacionamento libertário, mas é Pagu quem tomará a poética da radicalidade em suas mãos, transformando-a em modo de vida. Despojando-se do conforto que sua posição social lhe dá, deixa marido, filho e casa para trás, vivendo a proletarização (GALVÃO, 2020) até as últimas consequências. Passou fome e viveu o que os operários e operárias do Brás viviam, incorporou não só uma atualização da linguagem, mas de vida e comportamento, sendo afetada diretamente pela turbulência social, econômica e política que o país enfrentava. Se Oswald é o “homem brasileiro novo” (CAMPOS, 1971, p. 11), Patrícia é a “mulher pós-nacional nova”, extrapolando as preocupações nacionalistas que marcaram a busca modernista por uma identidade brasileira na literatura.

Assumindo uma mirada feminista pós-nacional (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 16), ao criticar as identidades que permeavam a sociedade de classes, Patrícia Galvão adota uma postura niilista ao relatar suas viagens. Para ela, pouco importa contar os detalhes de sua volta ao mundo, sobre os locais que visitou, já que por toda parte encontrou as mesmas marcas de desigualdade. Galvão (2020, p. 128) brada: “procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava”. Assim, ler a autobiografia de Patrícia é também penetrar nessa busca metafísica incessante do ser sob a experiência da militante política.

Esta análise busca paralelos possíveis entre *Pagu – Autobiografia Precoce* (2020), de Patrícia Galvão, e a proposta sobre a escrita de si que Foucault descreve em “A escrita de si” (2006) e que, mais tarde, Margareth Rago contextualiza na experiência de mulheres libertárias, em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013). O objetivo deste trabalho é suscitar reflexões sobre o lugar social da mulher, bem como levantar questões relacionadas a uma experiência feminina transgressora. Para tanto, a metodologia segue a pesquisa bibliográfica. Os resultados podem ser insatisfatórios aos que buscam respostas completas, aos moldes do que o magistério por tanto tempo exigiu

desde a mais tenra idade. Em suspenso, o diálogo que se inicia com esse texto não deixa um ponto final definitivo, o que há é o convite para uma leitura de vida (e por que não uma escritura, também?), junto a Patrícia.

## Aporte teórico

Em *O Pacto Autobiográfico*, Philippe Lejeune fala das características da autobiografia (2008, p. 14), que deve contar com linguagem narrativa e em prosa; o tema gira sobre a “história de uma personalidade”; o autor é ao mesmo tempo narrador e personagem central; o relato parte de uma “perspectiva retrospectiva”. Nota, no entanto, que as categorias que compõem o gênero são elásticas, podendo haver incorporação de outras características ao discurso e texto autobiográfico, além de uma certa abertura a visitações de outros gêneros textuais, desde que seja sempre respeitada a condição de autoria e narrador-autor, ligados em uma santíssima trindade ao protagonista (voz narrativa autodiegética). Por fim, Lejeune (2008) ainda adiciona que a autobiografia não é só um tipo de escrita, mas também de leitura.

Para Lejeune, o “pacto autobiográfico” (2008, p. 26) diz respeito à afirmação da identidade do autor no texto. No caso do livro analisado, esse pacto é implícito, uma vez que a denominação se encontra já no título (“Pagu – Autobiografia precoce”). Lejeune ainda pontua a questão da indubitável autoria de uma autobiografia, uma vez que o nome se encontra na publicação e se institui por cartório e por contrato de publicação e não há o que se questionar a respeito da identidade.

No caso de Patrícia, a dúvida pairaria porque sua identidade parte do mito Pagu, que a coloca no lugar de “irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista” (FERRAZ, 2005, p. 13) e o que se vê nas páginas é uma mulher múltipla, incansável na incapacidade de se concluir, em construção. A identidade da autora se replica na própria escrita, construindo um texto livre das amarras de gênero, experimental, fragmentária, sensorial e aberta. O texto é escrito por Patrícia ao mesmo tempo em que Patrícia se inscreve nele, gerando a própria instabilidade da forma. Desse modo, não só o nome na capa sela o pacto autobiográfico (LEJE-

UNE, 2008), como a própria escrita performática que traduz a vida da protagonista.

Nesse sentido, Gilmore (1994) fala sobre os limites do valor da autobiografia, uma vez que a noção sobre esse tipo de texto está ligado aos julgamentos enraizados política e historicamente sobre o que uma pessoa é. Portanto, o foco passaria a observar como a autorrepresentação codifica o gênero sexual e o textual. Enquanto Lejeune se preocupa em definir e categorizar o gênero autobiográfico, ressaltando a identificação entre autor, narrador e protagonista, há uma questão de identidade que tenta se responder (o que é identidade? o que é uma pessoa?). E adiante, por esse viés, o que é uma mulher? Gilmore (1994) fala por um lado da força estabilizadora do gênero textual, que se conforma e produz respostas seguras, enquanto por outro estão os gêneros feminino e masculino, socialmente construídos e institucionalizados, para assegurar e conformar identidades.

Percebe-se assim que o olhar que se lança ao texto autobiográfico de Pagu está em consonância com Leigh Gilmore, ao passo que percebe uma relação de discursos de poder e identidade, lendo gêneros como construção e não dado pronto. Patrícia Galvão se inscreve na vida com a consciência dessa construção, passando pela rede sufocante das imposições sociais e políticas (o patriarcado e o partido) com altivez e entrega.

Já Michel Foucault, em “A escrita de si” (2006), busca na Antiguidade greco-romana a noção do exercício de si pela escrita, uma forma de *askêsis*, ou “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 146). Mais do que isso, a escrita de si tem função *etopoiética* como “operadora da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2006, p. 147), quando endereçada ao outro. Para além da autobiografia, a escrita epistolar teria agência sobre remetente e destinatário, uma vez que além da meditação de quem escreve, suscita o exame de quem lê a carta.

Ao afirmar que “(...) os conselhos que são dados aos outros na urgência de sua situação são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante” (FOUCAULT, 2006, p. 154), o filósofo francês justifica então a relevância de se debruçar sobre a autobiografia epistolar de Patrícia Galvão. De modo complementar, Margareth Rago ainda fala

que “problematizando a maneira pela qual se vinculam as narrativas e os ecos do passado com os horizontes subjetivos orientados ao futuro (...) é também um modo de criar novos horizontes” (2013, p. 73). Nos tornando interlocutoras dessas cartas somos também chamadas a refletir sobre as questões levantadas pela autora, a avaliar sua experiência e refletir sobre a nossa própria realidade.

Para do âmbito individual, Rago (2013) ainda fala da escrita de mulheres que transgrediram as normas sufocantes, resistindo e lutando contra a opressão, “emergindo como uma contra-história em relação aos discursos oficiais” (RAGO, 2013, p. 74) como um modo de “(...) reivindicar o direito à história e à memória” (RAGO, 2013, p. 75). Assim, essa *outra* história ganha materialidade, ao passo que se inscreve na reminiscência leitora.

## Análise

Uma “visita de Vida” (GALVÃO, 2020, p. 7) abre a capa do pequeno livro vermelho. A carta breve desenha o mar que Patrícia via molhar sua vista de viajante. O filho, antes doente, vinha agora e a mostrava seu livro de notas exemplares. Essa descrição poderia falar sobre qualquer mãe poetisa e seu filho. Não fossem as páginas que se seguem. *Pagu – Autobiografia precoce*, de Patrícia Galvão, traz uma experiência de leitura performática, acompanhando a própria escrita de sua autora, uma escrita de deslocamento e fluidez.

As imagens poéticas que Patrícia utiliza em suas cartas promovem uma pulsação que acompanham os acontecimentos, ajudando a situar o leitor sob seu ponto de vista. No entanto, a perspectiva não se fixa, de modo que expectativas são facilmente quebradas e o ponto de vista pode se perder em contradições.

Se uma carta é direcionada ao filho Rudá, a seguinte se inicia invocando Geraldo Ferraz, segundo companheiro com quem dividiu seus últimos anos de vida. Há ainda momentos em que a narradora se dirige ao primeiro companheiro, Oswald de Andrade, se prestando a “falar com” Oswald – mesmo não sendo este o destinatário, mas sim Geraldo, como em “quantas vezes desejei beijar-lhe as mãos por essa franqueza (...) eu lhe

agradeço ainda hoje, Oswald. E também às críticas que você sabia fazer e às palavras cruas que você falava sobre meus defeitos” (GALVÃO, 2020, p. 45). A carta em questão, de 12 de novembro de 1940, inicia-se com “hoje não existe passado. Estou esperando você, meu Geraldo” (GALVÃO, 2020, p. 43). Os deslocamentos não são precedidos de aviso, o leitor vai se guiando pelo contexto e não é raro buscar a releitura na busca por um fio de lógica.

A questão temporal é outro aspecto errante da obra. Embora se estruture principalmente por cartas datadas – há também notas em que não está presente data –, a escritora não consegue organizar os fatos narrados em ordem cronológica, pois segundo ela, “nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo” (GALVÃO, 2020, p. 27). E no que tange às memórias da autora, há inúmeros exemplos de tempo verbal que afasta e aproxima o leitor da experiência descrita. Por exemplo, “Rudá está com febre. A chuvinha irritando” (GALVÃO, 2020, p. 47), enquanto narra um momento distante no passado. Há também relatos de crises que vivencia enquanto escreve, do medo da gravidez ou mesmo das sensações que a comovem enquanto relembra e reconta fatos nas cartas, mas esse é um livro de memórias, em sua maior parte.

Na primeira carta datada do livro, de 1º de novembro de 1940 (GALVÃO, 2020, p. 27), Patrícia se questiona sobre a função da sua escrita, construindo uma metaliteratura. Lendo uma primeira vez a passagem “quase necessito da esfera presente para romper com o nosso sonho, que tudo oculta, e para voltar ao passado” (GALVÃO, 2020, p. 27), o leitor pode pensar se tratar de uma Pagu presidiária. Mas essa é a voz que emana da realidade bruta de alguém já fatigada e afastada do que considera sua vida (a luta política). Ela parece estar afastada de si mesma, possibilitando que escreva sob um outro ponto de vista. A vacilação que a angústia traz lhe força a pausar na atividade de escrita, principalmente nos momentos iniciais, o que também colabora para que faça um exercício de limpeza mental.

Percebe-se ainda uma dificuldade em traduzir memória em texto, “(...) cortando uma vida em partes, deixando para amanhã o resto, voltando sempre a um ponto de partida diferente” (GALVÃO, 2020, p. 127). Com o passar das páginas, compreende-se que a angústia inicial e a dificuldade de escrever que lançam a “pergunta-resposta”: “Para quê escrever?”

(GALVÃO, 2020, p. 27) perdem espaço para o que passa a se tornar uma espécie de projeto literário. A escrita sensorial vai ficando menos desconexa e dando mais espaço para a narrativa memorialística. A autora não deixa de falar das suas emoções enquanto escreve e revivencia seu passado, apenas há uma valorização da memória à medida que a obra toma forma.

Sobre correspondências, Foucault (2006) fala de uma relação dupla em que ambos se beneficiam, tanto o emissor, ao escrever, quanto o remetente, ao ler: “a carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como ‘bem próprio’, constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma” (FOUCAULT, 2006, p. 156).

Nesse sentido, a leitura da experiência de Patrícia Galvão pode ser tomada para refletir sobre a vivência da mulher revolucionária e para pensar as estratégias de si da mulher libertária. Nos episódios em que as ações no Partido sugerem investidas sexuais, por exemplo, Galvão (2020) se orgulha de não se render cegamente a elas (embora chegue a fazê-lo em uma situação, em que afirma ter agido conscientemente). Há sempre uma reação negativa ao lugar dado à mulher, seja doméstico, político, cultural ou sexual, que colocam no texto a ação como ferramenta de construção de um *ethos* autônomo e transgressor.

Por se tratar de uma escrita, em grande parte, epistolar, evoca-se o texto de Marcos Antonio de Moraes (2009), organizador de obra que reúne as cartas de Mário de Andrade. Ao tratar da natureza das correspondências como objeto de estudo, Moraes traz à cena as contradições que cercam a relação entre tempo e verdade do gênero estudado. Nesse sentido, “a ‘verdade’ que enuncia – a do sujeito em determinada ocasião, movido por estratégias de sedução – é datada e cambiante” (MORAES, 2009, p. 117). E nesse sentido, desenham-se na obra *Autobiografia Precoce* facetas de Patrícia Galvão a partir do olhar dessa mulher de 30 anos, que reescrevendo sua vida reconfigura suas verdades passadas desde seus questionamentos e desencantos maduros, sem deixar incoerências de lado.

Aqui se abre a fresta em que escoam os estudos de Margareth Rago sobre a escrita de si de mulheres revolucionárias, para que se mergulhe no chamado “devir-mulher”. Para Rago (2013, p. 28), “uma das principais

finalidades dos feminismos é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX”. Os desvios temporais libertam o discurso da rigidez que a linha cronológica tenta impor ao contar “a” história.

Assim como no livro *A Aventura de contar-se* (RAGO, 2013), em *Pagu – Autobiografia precoce* (GALVÃO, 2020) o que se vê é a “outra” história, ou ainda, as histórias do Brasil que se tenta apagar por serem aquelas que questionam a visão unitária e oficial de um passado que convém. E o “devir-mulher” de Patrícia diz respeito justamente aos movimentos que a colocam fora do lugar que lhe era reservado socialmente. O exemplo primeiro é o debate sobre a questão da maternidade, que perpassa toda a obra, desde a primeira enunciação que se dirige ao filho Rudá.

Se nesse primeiro texto há uma mãe amorosa e orgulhosa do filho estudioso, também há uma distância que se quebra com a “visita de Vida” (GALVÃO, 2020, p. 7), em que o amor vai tomando formas distintas ao longo das páginas, fraturando o mito do amor materno inato. Há passagens em que diz que “queria amá-lo (...) mas não soube amá-lo suficientemente” (GALVÃO, 2020, p. 29). Ou ainda, quando conta sobre a primeira separação de Oswald de Andrade e afirma que “(...) meu amor materno era menor que meu desejo de fuga e expansão” (GALVÃO, 2020, p. 33). E mais chocante para a sociedade da época, ao falar da sua luta política, declara que

(...) sentia Rudá mais perto e esperava, esperava nesse desvão da vida a corrente que me puxasse novamente para a luta, para as minhas atividades revolucionárias, para a minha luta política, que era a minha única certeza. Se o partido precisasse de mim, deixaria de lado qualquer experiência, qualquer aspiração. Havia momentos em que me indignavam minhas tentativas de acomodação. *A minha vida não estava ali em minha casa* (GALVÃO, 2020, p. 93, grifos meus).

A passagem fala de uma vida política que se sobrepõe à doméstica. E para uma mulher do século XX priorizar a própria ideologia aos filhos foge a qualquer percepção de normalidade, conforme explica Badinter (1985) em sua investigação sobre as relações familiares e o mito do amor



do amor materno. No texto, explica que a ideia de um amor incondicional e nato da mãe pelo filho não é natural, mas uma construção histórica que, tal como se reproduz hoje, data do século XIX. Além disso, quantos pais não fizeram e fazem a mesma escolha de Pagu e são considerados degenerados como ela o foi?<sup>1</sup>.

Assim como Rago (2013) procura, a partir da escrita autobiográfica de diferentes mulheres que enfrentaram a ditadura, a maneira como “esses feminismos escapam às estratégias moleculares do poder, às sofisticadas tecnologias biopolíticas de produção da individualidade na ‘sociedade de controle’” (RAGO, 2013, p. 29), Patrícia (re)construiu sua persona libertária em uma escrita de vida, em suas (re)vivências. Mesmo sendo sempre “vista como um sexo (...) [e lamentando] “a falta de liberdade decorrente disso” (GALVÃO, 2020, p. 125), a escritora não se resignou aos limites que lhe eram estabelecidos.

## Considerações finais

Sem aportar em lugar algum definitivamente, Patrícia escreve uma autobiografia da busca. Não há um destino final evidente, e o que fica para o leitor são inúmeros questionamentos sobre a experiência feminina: a atuação política e artística, o trabalho, o sexo, a maternidade e tantos outros temas que se podem sacar desses. O que permanece nas últimas páginas são apenas um deslumbramento estilizado, da comunista que visita a China de Mao e a União Soviética de Stalin e percebe as incoerências das crianças famintas nas ruas despertarem-na de sua crença até então indelével.

A *raison d'être* de sua escrita nunca é respondida literalmente, as incoerências que sente com o Partido e mesmo em sua viagem à China e à Rússia não se resolvem e é justamente nessa impossibilidade de conclusão que a *Autobiografia Precoce* finaliza sem um desfecho que possa aquietar

---

1 É preciso ressaltar que não se trata de justificar o abandono parental, mas de levantar a discussão sobre o mito do amor materno como inato à mulher e a diferença de julgamento que um pai e uma mãe recebem ao deixar seus filhos em segundo plano.

a ânsia de quem a lê. A vontade de descobrir mais cartas pode tomar conta do leitor, mas não reside aí a resolução. Patrícia escreve porque escrever a torna Pagu. São essas (e tantas outras) linhas que potencializam sua luta nas ruas, perpetuando sua experiência em possibilidades de (re)viver sua experiência, transmutando-a sim, mas considerando-a em nossas próprias reflexões.

A leitura de *Autobiografia Precoce* oferece um caminho circular, na tentativa de decifrar hiatos e ambiguidades que se colocam diante das páginas. Esses olhares que retomam passagens anteriores na busca por um sentido apaziguante das dúvidas que se amontoam com a narrativa são compreensíveis em uma sociedade ancorada na lógica cartesiana masculinizante. Mas aquela é uma obra que emana o devir-mulher, que fratura a normalidade patriarcal e coloca em jogo o que quer que se possa esperar desse gênero. O texto performa em si mesmo o que a identidade de uma mulher plural, libertária e ativa construiu como vida. E aqui reside a importância de se ler e estudar a escrita de si de mulheres como Pagu: é preciso escancarar mais existências potentes, explorar outros modos de ser.

## Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. In: **Ditos e escritos: V – Ética, sexualidade, política**. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GALVÃO, Patrícia. **Pagu**: Autobiografia precoce. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GILMORE, Leigh. **Autobiographics**: a feminist theory of women's self-representation. Nova Iorque: Cornell University, 1994.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MORAES, Marcos Antonio de. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. **Revista Patrimônio e Memória**, Assis, UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 4, n. 2, p. 115–128, jun. 2009, p. 1–8. Disponível em: [<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/viewFile/114/506>]. Acesso em: 12 jul 2021.

MORAES, Letícia Nunes de. Histórias de Pagu: memória, feminismo e cultura política. *In*: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress. **Anais eletrônicos**. Florianópolis, 2017. Disponível em: [[http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498843170\\_ARQUIVO\\_LeticiaNMoraes\\_Texto\\_completo\\_MM\\_FG.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498843170_ARQUIVO_LeticiaNMoraes_Texto_completo_MM_FG.pdf)]. Acesso em 12 jul 2021.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Viver no feminino – uma mais sete histórias de vida. *In*: RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

## A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DONA (2018), DE LUCIENE CARVALHO

Eby Cris Sales Pires Santore

Marli Teresinha Walker

### Introdução

Neste artigo tem-se a intenção de compreender a representação feminina porque a temática da obra gira, em sua maioria, em torno da mulher considerada madura, o que não a configura nem como uma mulher velha, nem como uma jovem, colocando-a no meio termo, como se em um espaço intermediário entre um tempo e outro.

Para a realização dessa análise toma-se como suporte a Teoria de Gênero que se embasa no trabalho das teóricas brasileiras: Constância Duarte e Lúcia Zolin. Constância Duarte se debruça sobre o movimento feminista Europeu e Norte Americano para compreender seus desdobramentos no Brasil. No artigo intitulado “Feminismo e literatura” (2003), faz uma contextualização histórica e divide esse movimento em quatro ondas, sendo que a primeira evidencia a luta que se refere ao direito à educação; a segunda consiste na luta pelos direitos civis; a terceira soma às lutas anteriores a ocupação dos espaços públicos para além do ofício de professora; já a quarta, que se deu nos anos 70 do século XX, foi considerada a mais intensa porque “foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal” (DUARTE, 2003, p.12). A autora afirma que o movimento feminista no Brasil teve características próprias que, de certa forma, o diferenciam porque:

enquanto nos outros países a mulher estava unida contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movi-

mento teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto (DUARTE, 2003, p.12).

Por sua vez, Lúcia Zolin desenvolve estudos que se voltam para o contexto da pós-modernidade. Para ela, a produção de autoria feminina ganhou espaço “à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar” (ZOLIN, 2009, p. 2), fato esse que altera a representação da mulher, retirando-a do crivo do olhar masculino, eurocêntrico tido como único. Nessa perspectiva, os estudos de gênero se consolidam como um campo de atuação que está em constante transformação porque está fixado no âmbito das relações sociais.

Pensar na escrita da mulher, é pensar na revelação do não dito no decorrer da história, ou seja, é pensar a literatura em uma perspectiva nitidamente feminina. Nesse ponto se encontra a poética de Luciene Carvalho que aborda o entre lugar que ocupa a mulher madura. É uma escrita que retrata as vivências dessa mulher sentida no encontro com o outro, nas transformações do corpo, na vivência da dor, na idealização de afeto, ou seja, no confronto com os efeitos do tempo de agora e também do tempo eterno que revela realidades adormecidas na mulher, desta forma, “a poesia é ainda nossa melhor parceira para exprimir o outro e representar o mundo. Ela o faz aliando num só lance verbal sentimento e memória.” (BOSI, 2015, p. 271).

Na primeira orelha do livro, há um apanhado sintético da poética de Luciene Carvalho: “depois de tantas cuiabatinhas, bruxas, putas e loucas, porto de si em teias, ela reaparece DONA. Dona da interrogação mais absurda e, ao mesmo tempo, inevitável: existir como uma DONA” (DONA, 2018). Ou seja, há nessa afirmação a constatação de que as obras da autora trazem várias faces femininas para chegar ao ápice “existir como uma Dona”, termo de origem latina que designa mulher, esposa, proprietária, normalmente usado para se referir à mulher casada. Do ponto de vista so-

cial, confere à mulher o status de senhora, o que configura respeito. Dessa forma, consagra-se DONA na posição da mulher que domina.

Marli Walker no texto “O que quer, o que pode essa Dona...?” evidencia, de imediato no título, pelas reticências que precedem a interrogação, a suspensão do tempo diante das múltiplas possibilidades de ler e compreender essa Dona. Sem a pretensão de teorizar acerca da obra, discorre:

O que o texto propõe é assinalar algumas nuances da voz desta poetisa, senhora de si, de seu tempo, de sua posse e consciência sobre faltas e sobras, senhora daquilo que constitui o universo da mulher que reconhece o seu lugar no mundo e reverbera em versos o empoderamento daí resultante. Se a ação do tempo é implacável à fêmea vaidosa, não impede, por outro lado, a florada, o fruto e a colheita (WALKER, 2018, p. 1).

Com esse falar singelo, consagra-se a potência da poética de Luciene Carvalho ao evidenciar os ganhos que a perda da idade proporciona à mulher, mesmo que os padrões sociais tentem impedi-la de avançar por estar em uma idade além da que é tida como ideal.

Ao considerar o contexto da manifestação literária, percebe-se o protagonismo literário feminino a partir da segunda metade do século XIX, quando surge, no Brasil, um movimento de mulheres insatisfeitas com a situação vigente, conforme os estudos da pesquisadora, crítica e teórica Duarte (2003) que traz uma perspectiva histórica da mulher que produz literatura. O mesmo movimento consta do revisionismo literário proposto por Schmidt (2002) que questionou a hegemonia reguladora do campo literário e estabeleceu uma interlocução crítica com as histórias literárias, com as configurações do cânone nacional e com as intervenções discursivas estabelecidas no sistema patriarcal da cultura ocidental. Aliás, os mesmos questionamentos também aparecem nos estudos da pesquisadora Walker (2015) ao demonstrar a perpetuação da produção masculina registrada na história da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, para a autora:

a condição da mulher escritora em Mato Grosso não diverge da realidade observada em outras esferas, seja nacional ou civilizacional. A literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, em conformidade com o que ocorreu no país, apresenta uma produção ainda marcada pelo protagonismo masculino no âmbito da literatura, da cultura, da sociedade e da política. Dentre outros aspectos, este é um dos fatores que caracteriza as autoras mulheres como um grupo de escritoras colocado à margem da historiografia literária do Estado de Mato Grosso em determinados períodos (WALKER, 2015, p. 24).

No período que data do início do século XXI, também chamado de pós-modernidade, o patriarcado passa por um esvaziamento diante das conquistas da mulher com o advento da revolução feminista que alterou o modo de viver e produzir da sociedade ocidental, o que se repete na produção de Literatura, tendo em vista que:

nessas primeiras décadas do século XXI, o pensamento feminista continua influenciando o conteúdo da literatura produzida por mulheres [...] sempre afetadas pelas relações hierarquizadas de gênero – que lhes marcaram a produção por várias décadas vão, aos poucos, abrindo espaços para outras mais abrangentes, que dizem respeito não somente às mulheres, mas à humanidade em geral (ZOLIN, 2019, p. 327).

Fato que altera a representação da mulher, retirando-a do crivo do olhar masculino, eurocêntrico tido como único. Nessa perspectiva, os estudos de gênero se consolidam como um campo de atuação que está em constante transformação porque está fixado no âmbito das relações sociais.

## **A representação da mulher no espaço afetado pelo patriarcado: a casa**

A mulher que envelhece é afetada pelos revezes da vida aumentados pela subjugação que vivencia no decorrer da sua existência forjada

em um sistema social no qual os homens detêm o poder e predominam em papéis de liderança política, autoridade moral e privilégio social, condicionando, assim, a mulher a papéis voltados para a ocupação do espaço privado.

O pesquisador Neuma Aguiar (2000) investigou o significado do conceito de patriarcado no Pensamento Social Brasileiro e concluiu que “o sistema de dominação é concebido de forma ampla e que incorpora as dimensões da sexualidade, da reprodução e da relação entre homens e mulheres”(p. 1), O que denuncia a permanência do patriarcado nas relações de gênero, nesse sentido, “o patriarcalismo tornou-se uma realidade tão bem-sucedida, tão arraigada no inconsciente coletivo que [...] é impossível pensar as relações humanas de modo que o macho não domine de direito e de fato” (ZOLIN, 2018, p. 33). A literatura de autoria feminina, mesmo no contexto de ascensão da mulher na participação da vida pública, ainda traz situações e espaços afetados pelo patriarcado, sendo que estes a aprisionam em modelos a serem seguidos e ditam, inclusive, como deve ser a dinâmica social das mulheres que estão envelhecendo ou daquelas em que a velhice já se instaurou.

A mulher de 50 anos que produz literatura presenciou/viveu e teve sua juventude marcada por regras de comportamentos que limitavam o movimento da mulher por haver uma preocupação com a moral feminina que automaticamente refletia a do pai. Por isso o rigor das regras, pois caso contrário não encontraria pretendentes, o que era considerado muito ruim, uma vez que essa mulher, sem um marido, não teria como se sustentar sozinha. Pinsky (2018), no artigo intitulado *Mulheres dos Anos Dourados*, faz um apanhado do perfil de comportamento da mulher brasileira na década de cinquenta, a qual foi marcada pela distinção entre os papéis masculinos e femininos, com forte predominância na moral sexual.

Havia, portanto, um perfil de comportamento esperado da menina como a delicadeza, a obediência, o não consumo de bebidas alcoólicas ou cigarros, a não exposição de sua intimidade, enfim, as meninas precisavam ter comportamentos que as colocassem na condição de “moça de família”, permitindo-lhes conseguir um casamento-modelo e adquirir o



respeito da sociedade. A família-modelo tinha no homem a autoridade e o poder sobre a mulher. Então essa mulher ideal estava ligada ao desempenho de papéis voltados para o espaço doméstico e à reprodução com seus desdobramentos e, conseqüentemente, lhe era exigido feminilidade. O ser mulher estava imbricado no ser mãe, esposa e dona de casa que configuravam a essência feminina tida como natural. Então, a mulher da década de 60 do século XX recebeu as influências da década anterior, conhecida como os anos dourados que preconizavam um perfil de comportamentos femininos passivos voltados para o matrimônio, a maternidade e os afazeres domésticos. Esse período foi revelador de certa tensão, porque as mulheres estavam se inserindo no mercado de trabalho e esse fato gerava conflitos domésticos, pois cabia unicamente à mulher o desempenho da função doméstica.

O poema “Dona Maria” retrata o espaço doméstico, o qual tem ligação direta com o espaço privado. Nele, a autora se volta para a mulher que vive uma dinâmica em um espaço afetado pela relação de poder imposta pelo sistema patriarcal. Deste modo tem sua subjetividade negada/anulada em função dos cuidados domésticos em que Dona Maria “refoga./ Afoga os sonhos/no ensopado de acém” (CARVALHO, 2018, p. 63–64):

Dona Maria

Dona Maria  
acorda, faz o café,  
arruma o pão,  
gruda o bucho no fogão;  
faz chá,  
depois cozinha o feijão.  
Corta o alho, a cebola,  
enrola a couve,  
corta a folha bem fininho,  
refoga.  
Afoga os sonhos  
no ensopado de acém.

Alface ela lava bem  
com a pouca água que tem.  
Do arroz tira três medidas...  
Bastante arroz  
parece muita comida.  
Do almoço, sobra a panela,  
claro que sobra pra ela.

Lava a louça  
e começa a ver a novela.  
Liga o tanquinho,  
enfia a roupa,  
vai escutando a novela  
e começa a fazer sopa.  
Esse é o seu dia.  
Mudança, se tem é pouca:  
uma ida no postinho,  
num domingo escapa um vinho.  
Dona Maria  
não tem carta de alforria.  
Tem marido, filho, neto  
tem o cocho e tem o teto,  
tem o nome  
e tem azia.  
(CARVALHO, 2018, p. 63-64).

O poema é organizado em duas estrofes que estão relacionadas com os períodos do dia, o matutino, como se observa nos versos “Dona Maria/acorda, faz o café,/arruma o pão” (CARVALHO, 2018, 63-64) que trazem os verbos “acorda”, “faz” e “arrumam” no presente do indicativo para evidenciar ações matinais da Dona Maria. Enquanto o vespertino é demarcado pela expressão adverbial de tempo “do almoço”, como se observa nos versos “do almoço, sobra panela/claro que sobra pra ela” (CARVALHO, 2018, p. 63-64) que evidencia a próxima ação: lavar panela. Nesse espaço

demarcado pelos tempos manhã e tarde, o sujeito lírico narra a rotina de Dona Maria que ocupa um espaço de servidão no cuidado com os afazeres domésticos, os quais conferem à mulher a ocupação do espaço privado que corrobora os resquícios de um sistema de organização social que transformou as mulheres em seres que viviam em função do outro, não tendo participação na vida pública, pois eram educadas para seguir esse padrão social que “atua como uma espécie de ‘detector’ de traços infinitesimais e de fragmentos esparsos da visão androcêntrica do mundo” (BOURDIEU, 2011, p. 69).

Nesse sentido, a casa, espaço em que Dona Maria desempenha as funções domésticas, neste texto de “autoria feminina, ela pode ter uma conotação negativa como um espaço fechado, que protege e cerceia a liberdade. Deixa de ser ninho para ser jaula” (XAVIER, 2012, p. 163). Como se observa nos versos: “Dona Maria/não tem carta de alforria” (CARVALHO, 2018, p. 63–64), o que se contrapõe ao sentido de abrigo, proteção que:

afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade, sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma, é o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 2000, p. 20).

A interferência do patriarcado na dinâmica estabelecida no espaço onde “a vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (BACHELARD, 2000, p. 26) transforma-o em um espaço que aprisiona e oprime a mulher, isso ocorre através da rotina de cuidados com o outro.

Carvalho, apesar de retratar o seu tempo, traz esses anseios da sociedade burguesa do século XIX, que tinha como parâmetro “a chamada família tradicional brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes” (D’INCAO, 2018, p. 223) e que preparava a mulher para assumir o interior do espaço doméstico, o que remonta à ideia de que a forma como a mulher é vista na sociedade pós-moderna

ainda traz no imaginário coletivo a ideologia dessa organização social marcada pelo aprisionamento e anulamento feminino, assim ela apresenta uma lírica do passado que ecoa no presente.

Essa lírica é do passado porque a autora é fruto da geração da década de cinquenta do século XX, na qual a relação de gênero era pausada na diferença estabelecida em um espaço dominado pelo homem, enquanto a mulher, para ser aceita, para ter algum prestígio, precisava se enquadrar em um formato de comportamentos sociais que condiziam com essa realidade.

Na tentativa de compreender como essa realidade social se estabelecia, Pelissari (2009) analisou o lugar da mulher nos bailes da década de 50 no Rio Grande do Sul, com dados retirados de crônicas de jornais e depoimentos de mulheres frequentadoras desses espaços. Em seu trabalho, a pesquisadora procurou elucidar “como se dava a diferenciação entre homens e mulheres nestes espaços e quais eram as regras e o comportamento esperado e adequado para as mulheres” (p. 1). Os relatos evidenciam que havia regras específicas nesses lugares que determinavam quem poderia frequentar e como deveria se comportar.

Essa poética é marcada pelos costumes a que se submetia a mulher inserida em um tempo marcado pelo machismo. Essa memória, essa performance do cérebro é de uma mulher que viveu em uma sociedade marcada por costumes que tinham como previsibilidade a passividade feminina.

## Conclusão

Com base na análise, trata-se uma obra que faz o leitor perceber as marcas do silenciamento, da invisibilidade feminina quando traz a representação de mulheres que vivem em função das atividades domésticas dadas na constatação provinda da análise é que *Dona* (2018) denuncia uma miríade de contextos em que a mulher existe pelo que o outro quer ou impõe a ela, na figura de “Dona Maria” que vive em função do espaço doméstico, perdendo, assim sua identidade, sua representatividade.

Tendo em vista que o texto poético do livro condensa a experiência

humana vivida e sentida que é evidenciada nas lembranças do lugar que afloram na consciência do sujeito enunciador. As imagens construídas nos poemas situam-se no presente e estão relacionadas com espaços íntimos – casa, cozinha – que fazem parte da vivência humana que emergi nas lembranças.

Nas manifestações evidenciadas no poema “Dona Maria” têm-se a condensação de imagens que mostram a imobilidade e a subjugação feminina pois traz resquícios da dominação masculina, apesar de se tratar do tempo presente. Dessa forma, a casa que a princípio deveria acolher, silencia e oprime.

## Referências

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. **Soc. estado**. Brasília, vol.15 no.2, June/Dec. 2000. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-699220000002000006&lng=pt&tIng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-699220000002000006&lng=pt&tIng=pt). Acesso em: 01 abr. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2011.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Repressão sexual**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CARVALHO, Luciene. **Dona**. Cuiabá: Carline & Carniato Editorial, 2018.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed., São Paulo: Contexto, 2018.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n.49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scie->

lo.php?script=sci\_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso. Acesso em 3 abr. 2020.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes: 1991.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Whacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Otávio. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PELISSARI, Marina. A mulher na festa: regras, comportamentos e expectativas em relação às mulheres nos bailes de Rio Grande (década de 1950). **BIBLOS**. [S.l.], v. 23, n. 1, p. 125-138, mar. 2010. Disponível em <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/1276>. Acesso em 26 mai. 2020.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. De textos). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos e convergências**: Ensaio de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre, Editora Palloti, 1997.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In: ZOLIN, Lúcia Ozana; GOMES, Calos Magno (org.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

WALKER, Marli. Palavra de mulher: literatura feminina em Mato Grosso – Século XIX. In: ALVES; Henrique Roriz Aarestrup; PRECIOSO, Adriana Lins. SILVA; Rosana Rodrigues da (org.). **Estudos de literatura**: diálogos, perspectivas e tendências. Cáceres: Ed. UNEMAT, 2015. Disponível em: [http://www.unemat.br/reitoria/editora/downloads/eletronico/ebook\\_estudos\\_literarios.pdf](http://www.unemat.br/reitoria/editora/downloads/eletronico/ebook_estudos_literarios.pdf). Acesso em: 05 nov. 2021.

WALKER, Marli Terezinha. **Ruptura e continuidade em três séculos de poesia feminina em Mato Grosso**. 2013. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16368>. Acesso em: 14 mai. 2021.

WALKER, Marli Terezinha. **O que quer, o que pode essa Dona...?** Disponível em: <https://www.hnt.com.br/artigos/o-que-quer-o-que-pode-essa-dona/111957>. Acesso em 6 jun. 2021.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012.

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

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

ZOLIN. Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019.

## A ATUALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FEMININA NO ROMANCE DE ARTISTA

**Renata Servato Gomes**

Tendo em vista que desde o século XIX a autoria feminina tem gerado debates os quais ainda não nos levam a conclusões definitivas, esta pesquisa aposta no *Künstlerroman* de autoria feminina como um gênero literário produtivo para destacar diferentes perspectivas de leitura e, portanto, de experiência. Neste trabalho, pretende-se pesquisar nos romances *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Com Armas Sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, imagens, linguagem, metáforas, a presença do corpo e do ambiente doméstico, e demais procedimentos estéticos que denotem a experiência feminina (que se constitui não na essência ou biologia, mas no impulso para a própria escrita) com o objetivo de debater sobre a concepção de autoria feminina. Assim, através da identificação das principais características do gênero romance de artista/*Künstlerroman* de autoria feminina e do mapeamento das diferenças de formação da artista mulher em contextos distintos, essa pesquisa irá contribuir para a discussão sobre autoria feminina teoricamente.

Segundo Eliane Campello (CAMPELLO, 2003, p. 16), a análise de romances de artista é um campo fértil, de domínios especialmente estéticos e ideológicos, essencial para ampliar o conhecimento da relação conflituosa entre mulher, vida e arte. Nesse sentido, o *Künstlerroman* de autoria feminina vai de encontro à imposição de gênero e valores universalizantes do cânone literário, na medida em que propõe a escrita como revisão. Nas palavras de Adrienne Rich,

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 so-



brevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas (RICH, 1971, p. 66).

Partindo do pressuposto da ideia de que a mulher “procura a poesia ou a ficção para encontrar a *sua* maneira de ser no mundo, já que ela também vem juntando imagens e palavras” (RICH, 1971, p. 71), considere-se aqui, a possibilidade de subjetivação por meio da escrita. Assim, lançar o olhar sobre o *Künstlerroman* de autoria feminina permite a percepção de linguagem, imagens e consciência autoral próprias da mulher enquanto sujeito que escreve, confrontando as concepções tradicionais masculinas causadoras de problemas para a mulher escritora. Permite, em outro plano, pensar em questões para as quais os homens há muito tempo já possuem respostas, como por exemplo, o que é ser artista na modernidade. Nas palavras de Sandra Gilbert e Susan Gubar (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 192), os predecessores (quase exclusivamente masculinos) encontrados pelas autoras mulheres, não só encarnaram a “autoridade patriarcal”, como cercam a autoria feminina com definições e estereótipos de sua pessoa, provocando um conflito “com o seu senso de si mesma”, isto é, de sua autonomia, subjetividade e criatividade. Retomando Harold Bloom, as autoras concluem que “a ‘ansiedade de influência’ que o poeta experimenta é sentida pela poeta como uma ‘ansiedade de autoria’ ainda mais primária”, que em outras palavras pode ser entendida como o medo de não poder criar. (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 193).

Tendo em vista que os estudos acerca da autoria feminina ainda não nos levam a conclusões definitivas, o presente trabalho busca encontrar respostas na própria literatura, sobretudo *Künstlerroman*/romance de artista de autoria feminina, para o que seria a arte de escrever enquanto mulher. Partindo do pressuposto de que a autoria feminina não deve ser definida em razão da biologia ou essência, mas que se constitui no impulso para a própria escrita, que, conforme Norma Telles (1992), lança-se para fora de si via linguagem literária. Esse lançar-se é que permitiria romper os confinamentos de criação de modo histórico, social e culturalmente impostos à autoria feminina. O que seria necessário para afir-

mar a existência de uma autoria feminina? Quais seriam os temas e as formas dessa autoria? Regina Dalcastagné, no artigo “Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira”, questiona: “como ser universal sem ignorar as diferenças nas experiências de gênero, como se relacionar com tradições literárias que foram, quase por inteiro, estabelecidas por autores do sexo masculino?” (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 19). Diante dessas questões, o *Künstlerroman* de autoria feminina aparece como um gênero que promete ser produtivo em encaminhamentos para o debate sobre autoria/escrita feminina. Segundo Eliane Campello esse gênero literário (CAMPELLO, 2003, p. 17),

constitui um espaço discursivo de resistência, deslegitimando as noções de gênero naturalmente aceitas e consolidando um lugar de crítica à visão patriarcal que dá inevitabilidade ao dualismo masculino-feminino. O enfoque analítico ilumina não só de que forma as narrativas representam a experiência feminina, na vida e na arte, mas também as maneiras pelas quais produzem a experiência e o gênero. (CAMPELLO, 2003, p. 17).

No livro *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, Eliane Campello sustenta a tese de que o *Künstlerroman* de autoria feminina na América Latina contemporânea permite levantar novas teorizações sobre as convenções do gênero literário, além de abrir um diálogo intercultural com as transformações estéticas e socioculturais. Em um primeiro momento, a autora aponta nomes pioneiros do romance de artista mulher: Frances Moore Brooke, Helen Maria Williams, Madame de Staël, George Sand e Geraldine Jewsbury bem como dedica um capítulo do livro para nos apresentar alguns *Künstlerroman* de língua inglesa e francesa os quais comprovam uma atitude literária comum da “heroína-artista”: “ao enfocar a posição da heroína-artista, tanto no âmbito familiar quanto no social, e ao questionar a identidade da mulher e da artista, estabelecem, uma tradição com valores próprio para o *Künstlerroman* de autoria feminina” (CAMPELLO, 2003, p. 75). Posteriormente, focaliza os romances de artis-

ta publicados entre 1970 e 1990, devido ao interesse em problematizar as relações entre arte/artista e a sociedade contemporânea ficcionalizada. Além disso, tais romances representam a problemática da mulher-artista que é protagonista. São eles: *Lady Oracle* (1976), de Margareth Atwood; *Earthly Possessions* (1977), de Anny Tyler; *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Piñon e *Novela negra com argentinos* (1990), de Luisa Valenzuela.

E finalmente, para a atualização do estudo científico supracitado, a seleção do *corpus* desta pesquisa utilizou como critério romances de artista brasileiros e contemporâneos, sendo eles *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Com Armas Sonolentas* (2018), de Carola Saavedra. O primeiro romance narra a trajetória de Ponciá Vicêncio desde a sua infância até a fase adulta. Ela vive com os pais e o irmão em uma vila no interior do Brasil. Mãe e filha têm acesso a um rio onde adquirem o barro que utilizam como matéria-prima para a confecção de artesanato (criavam potes, panelas e bichinhos os quais o pai vendia quando viajava para a “terra dos brancos”).

Ponciá era muito parecida com seu avô, fato que muito admirava as pessoas; diziam que a protagonista carregava a herança dele. No entanto, o leitor só compreende que essa herança é a loucura, à medida em que Ponciá vai acumulando vazios e partidas, até culminar em uma grande ausência de si.

Diferente do que se espera de um romance de artista tradicional, no qual o protagonista busca e alcança integração social enquanto homem e artista, no exemplo supracitado, como prevê Eliane Campello (2003, p. 69), “a possibilidade da heroína integrar-se na qualidade de artista ao meio social é quase nula”. No decorrer da narrativa, percebe-se que Ponciá torna-se apática e distante aos olhos de seu companheiro, que “vivia a repetir que ela estava ficando louca”. Ela passava horas e horas na janela, ausente, fora de si, estado que vai culminar, de fato, na loucura. Parecia uma questão de tempo para que a loucura do avô, que o fez matar a própria esposa, se manifestasse também na protagonista.

Os acontecimentos que permeiam a narrativa de Ponciá Vicêncio desviaram-na de qualquer possibilidade de realização estética, na reali-

dade, o seu fazer artístico acaba ganhando importância somente no que diz respeito à representação da imagem do avô, que posteriormente irá culminar em uma espécie de “salvação”, tanto para Ponciá quanto para sua mãe e irmão. Eliane Campello (2003, p. 69) nos confirma que,

quando a escritora nos coloca frente a uma heroína-artista que não consegue conciliar integração pessoal e social, muito frequentemente seu destino é a morte (sendo o suicídio o meio mais comum), a loucura, a mutilação física e emocional ou a alienação. Na disputa entre vida e arte – entendendo-se por vida as obrigações e opressões sociais e por arte a realização plena de uma mulher de talento – o resultado pode ser o da figura de uma *artiste manquée*<sup>1</sup>. O *Künstlerroman*, então, deixa de mostrar a expressão artística da heroína em sua plenitude, fixando-se, ao contrário, apenas no seu potencial criativo, que, por injunções externas a sua vontade, é violentamente interrompido. (CAMPELLO, 2003, p. 69).

Ainda mais grave do que uma interrupção, Ponciá Vicêncio tampouco chega a ter a possibilidade de realizar-se artisticamente. E é justamente essa variável estética presente no romance de Conceição Evaristo que corresponde ao argumento de Eliane Campello (2003, p. 66) de que, no romance de artista, o sentido do texto depende de sua característica intrínseca de instabilidade. Isto é, a estrutura do romance de artista não segue uma fórmula fixa para o desenvolvimento da artista e de sua relação com a arte. Rosa Montero (2003, p. 137), em *A Louca da Casa* romance que trata da própria arte da escrita, resume que este “é o único território literário em que reinam a mesma imprecisão e falta de limites que reinam na existência humana”. E com o *Künstlerroman* de autoria feminina não poderia ser diferente: assume um “locus de reescrita radical” que possibilita uma releitura das formas tradicionais e universalizantes, e inscreve na narrativa um sujeito “social, diferenciado e gendrado – o sujeito feminino do

---

1 Artista perdida.

feminismo, que é construído a partir do pluralismo de “discursos, posições e significados”. (LAURETIS, 1987, *apud* CAMPELLO, 2003, p. 66).

Com armas sonolentas (2018) é um romance dividido em duas partes e em cada uma delas nos são apresentados os eixos narrativos de três mulheres – Anna, Maike e a avó, que se inter cruzam por via do onírico e do fantástico formando uma narrativa densa, polifônica e não linear. Anna é uma jovem atriz, de origem humilde, empenhada em alcançar reconhecimento em sua carreira. Ao se casar com um cineasta alemão, vê a oportunidade de realizar seus sonhos. Ela se muda para a Alemanha com ele, mas a experiência em terras estrangeiras não coincide com suas expectativas, de modo que a sensação de ausência de si e não pertencimento tomam conta da personagem cada dia mais. Maike é uma garota alemã que iniciara o curso de Letras-Português depois de uma escolha repentina e aparentemente arbitrária, surpreendendo a si mesma. Ela se apaixona por Lupe, uma colega de turma, o que possibilita um movimento de descoberta de si e à medida que aprende a língua portuguesa, estranhamente se aproxima de suas origens. Algumas questões vistas anteriormente, na narrativa de Anna, começam a fazer sentido quando Maike decide realizar um intercâmbio no Brasil, a fim de compreender sua identidade, mesmo sem saber como ou por quê. Já a parte intitulada “(avó)”, começa com enfoque na mãe de Anna, que ainda criança deixara o interior de Minas Gerais para servir uma família no Rio de Janeiro. Lá, ela desenvolve relações complexas, se envolve com o filho da matriarca da casa e assim nasce Anna. Daí vemos o desenvolvimento da relação um tanto problemática entre mãe e filha. A figura da avó aparece como forma de auxílio, interferindo até mesmo na trajetória de Maike. Com o avanço da narrativa, a conexão entre Anna, sua mãe, avó e Maike torna-se mais visível, de modo que temas como maternidade, deslocamento (geográfico e simbólico), ancestralidade e busca da identidade são denominadores comuns das experiências destas personagens.

A partir do que foi apresentado, o tema proposto nesta pesquisa diz respeito à atualização do *Künstlerroman*, gênero romanesco tradicionalmente escrito por homens, muito marcado por divergências e debates acadêmicos até hoje. É certo que o conceito e a estrutura desse gênero

literário são por vezes confundidos com outros, devido às variações terminológicas e controvérsias conceituais, e uma das razões para isso é a pluralidade de traduções do termo – na dissertação “Do *Künstlerroman* às narrativas de artista: um estudo conceitual”, Isabela Baptista do Lago elencou um total de vinte e seis sinônimos de romance de artista citados em obras de língua inglesa, francesa e portuguesa, dado que confirma a possibilidade de confusão entre os termos. Sabe-se também que o gênero está filiado à duas tradições literárias distintas, como ressalta Eliane: uma impõe a presença do *Bildungsroman* (romance de formação) para sua definição; o *Künstlerroman* é visto, portanto, como vertente dele. A outra inclui ao conceito qualquer narrativa na qual a figura de um artista desempenha função essencial à diegese. Partindo desse pressuposto, iremos apresentar algumas classificações do gênero em questão para elucidar a necessidade de uma atualização que contemple as narrativas contemporâneas selecionadas em nossa pesquisa.

Segundo Shaw (1976, *apud* LAGO, 2017, p. 51 p. 271), “do alemão *Künstler* (“artista”) e do francês *roman* (“romance”), *Künstlerroman* refere-se a uma narrativa que retrata o desenvolvimento do autor (ou de uma personagem que a ele se assemelhe) da infância à maturidade. Autores como Hugh C. Holman e John Anthony Cudon também apresentaram definições similares a esta, limitando o romance de artista a uma narrativa que apresenta a formação artística do personagem. Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1979), ao apresentar uma classificação histórica do romance de educação, menciona o *Künstlerroman* como variante do romance de provas, pois, dentre outras coisas, são postas à prova a genialidade do artista. É possível encontrar alguns autores que colaboraram com uma compreensão do gênero não dependente do *Bildungsroman* – portanto mais autônoma, como Demougin, que no *Dicionário histórico, temático e técnico das literaturas*, define que a personagem do artista (seja ele pintor, músico, escritor) se torna matéria romanesca apresentando dupla função: expor o problema do lugar do artista na sociedade e refletir sobre a produção da obra em sua própria narrativa, sendo assim auto-referencial. No entanto, ainda assim, fica evidente que desde sua origem (no Romantismo), o *Künstlerroman* aparece como gênero predominantemente mascu-

lino, “na situação de um gênero propício aos escritores que projetam em seus protagonistas, homens também, sua concepção do mundo enquanto artistas” (Campello, 2003, p. 32).

Diante do panorama apresentado, percebe-se que a atualização do gênero faz-se necessária devido ao vazio histórico acerca do *Künstlerroman* de autoria feminina. O que nos interessa, portanto, é justamente a possibilidade do gênero contemplar novas categorias de protagonistas, que vão além da típica representação eurocêntrica de herói-artista boêmio ou de gênio isolado. Essa possibilidade demonstra a relevância da prática de revisão dos gêneros literários a partir da categoria de gênero (estudo de mulheres). Nelly Richard, na discussão sobre feminismo, experiência e representação enfatiza que,

O sinal “homem” e o signo de “mulher” também são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e se inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos articulados e construídos por trás de uma falsa aparência de verdades naturais e não históricas [...] Nada mais urgente do que a consciência feminista para refutar a metafísica de uma identidade original – fixa e permanente – que deterministicamente o signo “mulher” para a armadilha naturalística de essências e substâncias. (RICHARD, 1996, p. 734)<sup>2</sup>.

Contudo, para além da questão da diferenciação dos gêneros apresentada até então, o proeminente dessa pesquisa é, utilizando como objeto dois romances cujas respectivas protagonistas-artistas estão localizadas em posições socioculturais extremamente distintas, reconhecer em cada um deles um repertório de imagens de autoria feminina – seja

2 No original: El signo “hombre” y el signo “mujer” tambien son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatômica de los cuerpos disfrazando su condicion de signos articulados y construídos tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistoricas [...] Nada mas urgente entonces para la conciencia feminista que rebatir la metatística de una identidad originaria – fija y permanente – que ata determinísticamente el signo “mujer” a la trampa naturalista de las esencias y de las sustancias.

através do corpo, ambiente, linguagem etc – capaz de comunicar na mesma medida em que a literatura universal o faz. Para isso, utilizaremos a perspectiva da experiência como suporte para análise dos romances selecionados, dispensando definições predominantemente tradicionais.

## Referências

CAMPELLO, Eliane T. A. **O Künstlerroman de Autoria Feminina: A Poética da Artista** em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília v. 11, p. 19–26, jan./fev. 2001. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9621/1/ARTIGO\\_VozesFemininas.PDF](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9621/1/ARTIGO_VozesFemininas.PDF)>. Acesso em: 25 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (orgs.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970–2010). Florianópolis: Mulheres, 2017. p. 188–210

LAGO, Izabela Baptista do. **Do künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual**. 2017. 193 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AVQH58/disserta\\_\\_o\\_\\_izabela\\_baptista\\_do\\_lago.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-AVQH58/disserta__o__izabela_baptista_do_lago.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MONTERO, Rosa. **A Louca da Casa**. Ed. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (orgs.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970–2010). Florianópolis: Mulheres, 2017. p. 64–84

Richard, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXII Julio/ Diciembre 1996. Núms. 176–177. University of Pittisburgh, p.733–744

SAAVEDRA, CAROLA. **Com armas sonolentas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Norma. Autor+a. In: Jobim, José Luís (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.



## O APRISIONAMENTO FEMININO NO UNIVERSO PATRIARCAL

Ana Heloise Batista

### Introdução

Clarice Lispector é um nome imponente quando se trata de literatura existencialista, trabalhando normalmente com a psicologia de seus personagens, a autora se destaca na escrita de romances introspectivos. Na obra clariceana nenhuma palavra é escrita ao acaso, cada uma delas é imbuída de significados profundos, essenciais para desvendar o mundo, principalmente interior, de seus personagens. Pensando nisso tentaremos interpretar o que foi escrito nas entrelinhas sobre a personagem Laura no conto “A imitação da rosa”, de *Laços de família*.

Como afirma Cláudia Nina, os contos de *Laços de família* “apresentam personagens (principalmente mulheres) aprisionadas em suas esferas exílicas dominadas pelo ambiente doméstico, do qual sonham escapar de algum modo” (NINA, 2003, p. 15). Notamos que no conto “A imitação da rosa” a opressão masculina, presente principalmente nas figuras do pai, do marido e do padre, projeta-se no universo feminino suprimindo os desejos da personagem Laura e anulando sua identidade. Obrigando-a a se adequar a diferentes mecanismos de submissão estabelecendo um processo de exclusão. Laura devia seguir à risca suas obrigações como esposa, cuidar da casa e do marido, ser discreta e jamais expor seus pensamentos, independente dos seus verdadeiros desejos e vontades. Em um momento banal do cotidiano no qual se pega observando as rosas que havia comprado mais cedo, a personagem tem um instante de revelação levando-a a um processo de autoconhecimento. Por meio do fluxo de consciência e da “loucura”, Laura evidencia um aprisionamento social e mental e o seu desejo por

liberdade. A personagem expressa a situação da mulher absorvida pela rotina da vida doméstica.

A sensibilidade social e a consciência da opressão da mulher presentes no conto em questão nos leva a uma reflexão que visa analisar as atitudes, falas e pensamentos das personagens femininas dentro dos limites impostos ao seu cotidiano pela cultura social patriarcal. O presente estudo propõe um olhar crítico das representações do feminino e um questionamento em torno do suposto estado de insanidade da protagonista Laura, bem como analisa de que forma essas forças opressivas da sociedade interferem na liberdade individual da mulher.

## O patriarcado e a castração feminina

Durante muito tempo a dominação masculina excluiu totalmente as mulheres da esfera pública. Às mulheres era permitido apenas o domínio do lar, obrigadas a serem totalmente dependentes dos homens. Cláudia Maia e Patrícia Lessa Santos nos lembram que “a função da esposa se restringia ao governo resignado da casa, no que diz respeito às questões domésticas, e a criação dos filhos” (MAIA; SANTOS, 2015, p. 106). Assim sendo, a mulher era reduzida ao cotidiano doméstico, submissa ao marido e as regras sociais vigentes. Pierre Bourdieu fala sobre as expectativas coletivas para homens e mulheres:

Elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa (já foi inúmeras vezes observado que, na publicidade ou nos desenhos humorísticos, as mulheres estão, na maior parte do tempo, inseridas no espaço doméstico, à diferença dos homens, que raramente se veem associado à casa e são quase sempre representados em lugares exóticos) (BOURDIEU, 2012, p. 72).

Ainda hoje observamos em muitos lares a permanência das convicções patriarcais. Encontramos mulheres submissas que se resignam unicamente aos cuidados do lar e da família como se esse fosse o seu dever natural, porém, por outro lado, verificamos também que muitas mulheres estão lutando por seus direitos e ocupando os espaços, não aceitando mais serem tolhidas.

Observamos o tratamento das relações de gênero como uma das vertentes mais fortes do conto. Ao mesmo tempo em que os acontecimentos da estória exemplificam o que acontecia num passado recente, representam também a atualidade, visto que, ainda hoje é a realidade de muitas mulheres. Desde o primeiro parágrafo fica patente que a personagem Laura está a todo o momento na tentativa de se enquadrar nos padrões femininos dominantes de sua época. O conto inicia com o pensamento de Laura se cobrando enquanto espera o marido. Ela se preocupa em corresponder ao ideal de comportamento esperado, principalmente agora em que está voltando de um período de afastamento. Percebemos a pressão que ela sofre, pois tudo deveria estar perfeito quando o marido chegasse do trabalho. “Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia” (LISPECTOR, 2013, p. 19).

É mencionado, entre aspas, que Laura estava novamente “bem”, o que nos leva a questionar o que teria acontecido com essa personagem anteriormente para ela deixar de ser considerada bem. Ao mesmo tempo, nos leva a questionar o porquê da palavra bem estar entre aspas induzindo-nos a duas possíveis interpretações: primeiro, as aspas podem indicar que Laura esteve doente e ainda não se recuperou totalmente; segundo, pode ser uma forma de nos dizer que a vida regrada, metódica que ela levava e para a qual retornou é na verdade um mal disfarçado de bem.

Laura menciona que durante o jantar, os homens conversariam em paz, enquanto ela “falaria com Carlota sobre coisas de mulheres, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota” (LISPECTOR, 2013, p. 19). Notamos que Laura não é submissa apenas às figuras masculinas de sua vida, mas que também se submete à própria amiga, que em troca, segundo ela, lhe trata com desatenção, desprezo e rudeza, e a faz voltar a sua insignificância com reco-

nhecimento. Percebemos que todas as relações de Laura são de subordinação, que ela já naturalizou o fato de ser tratada de forma depreciativa e sempre se coloca em posição de inferioridade. Bourdieu explica que:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, [...] e de maneira mais geral, em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Contudo, notamos que Laura julga o modo de agir de Carlota por ela não se resignar aos padrões da época. Os discursos de Laura implicam valorizações do que é normal ou desregrado para uma mulher. Constatamos, dessa forma, o discurso machista da própria Laura.

Não é que Carlota desse propriamente o que falar, mas ela, Laura [...] era obrigada a contragosto a concordar que a amiga tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido, oh não por ser “de igual para igual”, pois isso agora se usava, mas você sabe o que quero dizer (LISPECTOR, 2013, p. 22).

Em relação a aparência, segundo Carla Bassanezi, “[a mulher] não deveria ser muito vaidosa ou chamar a atenção, ao contrário, esperava-se que uma mulher casada se vestisse com sobriedade e não provocasse ciúmes no marido” (BASSANEZI, 2004, p. 628). E é exatamente assim que Laura se mostra para a sociedade, não vemos cores em sua vida, tudo parece ser marrom e sóbrio demais. Marrom é a cor do vestido, a mesma cor dos olhos e cabelos contribuindo para o apagamento e a anulação da personagem, que era “castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser” (LISPECTOR, 2013, p. 22). De acordo com Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado

de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas (BOURDIEU, 2012, p. 82).

Sentimos que quando Laura olha no espelho, em seus próprios olhos, é como se ela enxergasse sua alma. O narrador diz que existe um ponto que reflete a falta dos filhos que ela nunca tivera. É coerente dizer que ela se sente incompleta, sente que falhou como mulher, com seu marido e com a sociedade, pois não conseguiu cumprir seu “papel natural” de se tornar mãe, como explica Bassanezi:

Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina. [...] A mulher que não seguisse seus caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes (BASSANEZI, 2004, p. 609).

A personagem sempre se menospreza, se culpa e se desvaloriza. Em uma passagem do conto Laura justifica para si mesma que o marido não lhe dá atenção porque ela é chata e cansativa. Notamos como ela está dominada pelo discurso patriarcal normativo que atribui todos os problemas conjugais às mulheres. Como afirma Bourdieu quando diz que a dominação “consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão” (BOURDIEU, 2012, p. 52). Notamos que Laura foi submetida a opressão patriarcal durante toda sua vida, como um bem material foi passada de um homem para outro, “[o marido] a recebera de um pai e de um padre” (LISPECTOR, 2013, p. 21). Lúcia Helena afirma que:

Laura é a imagem em espelho de uma sociedade patriarcal, pois todos os seus atos são um reflexo da tentativa de não se contrapor

a Armando, o marido, e subservientemente, respeitar as convenções patriarcais instituídas pelo casamento, pela educação e pela religião católica em que foi criada (HELENA,1997, p. 45).

Fica claro que Laura se esforça para agir segundo os padrões que lhe foram ensinados durante toda a sua vida. Ela vive em função de agradar, fazer com que as pessoas a sua volta se sintam bem e felizes, em detrimento de sua própria felicidade.

## Entre a loucura e a liberdade

Quando Laura mergulha em seus diálogos interiores percebemos mais de uma voz. É possível identificar duas Lauras: a mulher exterior, que obedece aos padrões femininos de boa esposa e de dona de casa exemplar; e a mulher interior, que rompe com os códigos sociais e quebra paradigmas. Podemos dizer que a Laura exterior é uma personagem criada por ela para representar a esposa perfeita, é como se ela usasse uma máscara social, a personagem vive a vida como um teatro, planeja, ensaia e atua cada passo como se não fosse sua vida real. Enquanto que a Laura interior é a que ela chama de super-humana, é a que ela enxerga ao olhar no fundo de seus olhos no espelho, a que ela esconde no fundo de seu ser.

A doença de Laura parece ter sido uma resposta ao conflito familiar, social e existencial no qual ela vivia. No conto não fica claro o motivo desse afastamento social de Laura. Sabemos que ela esteve internada devido às referências as enfermeiras e as visitas do marido. No trecho seguinte temos indícios de que ela foi considerada com algum tipo de transtorno mental, visto que menciona o tratamento com insulina que, segundo Sabbatini (1997-1998), a partir de 1927 passou a ser utilizada para tratar psicose e esquizofrenia.

[...] E, de volta à paz noturna da Tijuca – não mais aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina –, de volta à paz noturna da Tijuca, de volta à sua verdadeira vida (LISPECTOR, 2013, p. 22).

Percebemos um contraste entre luz e sombra, “a paz noturna da Tijuca” remete a uma certa tristeza, um ambiente apagado, sem vida, como um cemitério. Em contraposição temos a “luz cega das enfermeiras penteadas e alegres”, que se relaciona a uma cena iluminada, uma imagem clara e feliz. A claridade é tanta que chega a cegar ou seria a felicidade das enfermeiras? Podemos entender que “de volta à sua verdadeira vida” quer dizer que ela está de volta ao martírio da sua casa sombria e fria. As enfermeiras também simbolizam as mulheres livres, que trabalham, se enfeitam e se divertem, por tanto, um pouco mais independentes do que Laura.

É possível que a personagem não estivesse louca, nem desequilibrada, talvez estivesse até lúcida demais, sabia o que queria, o que a fazia feliz e por isso teve atitudes julgadas impróprias ou, no mínimo, bem diferentes das que costumava ter. Dessa maneira, a sociedade, principalmente as pessoas mais próximas, a consideraram louca, afinal, não seguir as regras impostas à risca, romper com os padrões, principalmente para as mulheres, era considerado loucura. Dizer que uma mulher é louca é uma forma de invalidar seu discurso e seu sonho de fuga. Segundo Michel Foucault:

[...] mais ainda que um lugar de desmascaramento, o hospital, cujo modelo foi dado por Esquirol, é um lugar de afrontamento; a loucura, vontade perturbada, paixão pervertida, deve encontrar aí uma vontade reta e paixões ortodoxas. [...] a luta que se estabelece, a partir daí, se for bem conduzida, deverá levar à vitória da vontade reta, à submissão, à renúncia da vontade perturbada. Um processo, portanto, de oposição, de luta e de dominação (FOUCAULT, 1997, p. 48–49).

O que Foucault descreve sobre os hospitais psiquiátricos da época nada mais é do que um lugar para domesticação da paciente. O que parece ter acontecido com Laura, pois ao voltar para a casa, ela está novamente submissa aos afazeres domésticos e ao seu papel de esposa, realizando todos os seus afazeres de forma sistemática, sem pensar ou questionar. É como se ela estivesse mentalmente aprisionada ao am-

biente doméstico, absorvida pela rotina. Foucault diz que “as mulheres que têm ‘a fibra frágil’, que se empolgam facilmente, em sua ociosidade, com movimentos vivos de sua imaginação, são mais frequentemente atingidas pelos males dos nervos do que o homem” (FOUCAULT, 1972, p. 325). Em vista disso e cumprindo as ordens médicas Laura se dedica aos afazeres domésticos até sua exaustão, não permitindo que sua imaginação a domine.

Notamos que Laura segue as indicações médicas não por sua saúde, mas por velar pelo bem-estar dos outros. Ela afirma querer poupar a todos do sofrimento da dúvida. “E que não houvesse nunca mais necessidade da atenção dos outros – nunca mais essa coisa horrível de todos olharem-na mudos, e ela em frente a todos. Nada de impulsos” (LISPECTOR, 2013, p. 24). Fica claro que, o que quer que tenha acontecido com Laura, foi uma atitude impulsiva. Talvez, Laura tenha apenas sido ela mesma sem se preocupar com as regras sociais como faz o tempo todo.

Laura lembra que quando leu a “Imitação de Cristo”, “ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação” (LISPECTOR, 2013, p. 19). É intrigante a interpretação de Laura em relação a Cristo, de forma antagônica ela pensa em Cristo como uma tentação. Imitá-lo seria o mesmo que se perder na luz. Porém, se Cristo era uma tentação é porque ela sentia o desejo de imitá-lo. Se imitá-lo significava se perder na luz, podemos entender que tudo o que Laura queria era isso. Podemos relacionar essa luz a luz cega das enfermeiras, acima citado, que remetia a felicidade. Ainda assim, Laura vê isso como algo ruim, caso ela imitasse Cristo, estaria perdida.

O pensamento de Laura também parece incoerente quando ela fala sobre seus sentimentos, ela se refere a eles como “horripelmente maravilhoso”, “terrível independência”, “facilidade monstruosa e simples”. A contradição no discurso de Laura demonstra um impasse psicológico, ao mesmo tempo em que ela sente algo maravilhoso dentro de si ela não pode dar vazão a esse sentimento. Outra discordância no discurso de Laura é quando ao mesmo tempo em que ela planeja seu dia fazendo de tudo para se cansar, como se fosse algo bom, ela faz um contraponto com uma pessoa perfeita de Marte que não se cansa:



Se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente, em sentir-se cansada, em diariamente falar; só os iniciados compreenderiam essa nuance de vício e esse refinamento de vida (LISPECTOR, 2013, p. 20).

A palavra “perfeita” no trecho anterior chama a nossa atenção, se Laura considera as pessoas de Marte perfeitas então porque se esforçar tanto para ser como as pessoas imperfeitas da terra? Ela mesma responde a essa questão dizendo que apenas “os iniciados compreenderiam”, entendemos que “os iniciados” são as poucas pessoas, principalmente mulheres, que, assim como ela tiveram uma epifania e têm ciência de que estão aprisionadas ao sistema patriarcal, iniciadas e sem saída. Em outra passagem Laura admite ter retornado da perfeição do planeta Marte, podemos entender como uma metáfora à Laura super-humana, a qual ela considera perfeita e que esteve no controle durante um tempo, tempo ao qual ela fora considerada “louca”.

No conto lemos que Laura estava “bem”, que ela voltara, entendemos que ela voltou a ser a Laura personagem, a boa esposa. “Não mais aquela perfeição, não mais aquela juventude. Não mais aquela coisa que um dia se alastrara clara, como um câncer, a sua alma” (LISPECTOR, 2013, p. 21). Percebemos que Laura gostava de ser a super-humana visto que ela remete a “perfeição, juventude e claridade na alma”. Como já dito anteriormente a luz remete a felicidade. Porém, após voltar do hospital ela é obrigada a encarar aquele seu alter ego como um câncer em sua alma.

Ela assume que o modo de vida da Laura personagem é enjoativo, mas se reprime dizendo que ela também era uma pessoa enjoativa. Convenir uma mulher a ter baixo autoestima, a se autodepreciar é um mecanismo do sistema para mantê-la sempre obediente, acreditando ter exatamente o que merece. Em suas próprias palavras, Laura diz que um lugar bom para ela era um “lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez” (LISPECTOR, 2013, p. 21). Reafirmando a teoria de que quando esteve doente ela se libertou, deixou de ser um mero fantoche, uma personagem e foi ela mesma.

Quando Laura repara na beleza das rosas no vaso de flores ela sente confusão, fica entre o prazer e a submissão, mas continua a reparar nas pequeninas rosas, percebe que ainda não estão de todo desabrochadas. Observamos que as rosas metaforicamente representam a própria Laura. Ela se sente tão pequena perante o mundo dos homens que ainda não se permitiu desabrochar, se abrir para o mundo. Mas também não é mais tão fechada quanto um botão de rosa, não é mais cega a sua condição de mulher, sua “doença” foi como um início do desabrochar para a vida.

Entretanto a beleza das rosas começa a perturbá-la, incomodá-la e Laura resolve se desfazer delas. Nesse momento ela diz que teve uma ideia original, sendo que anteriormente ela havia dito que Carlota era original, como se fosse algo ruim. Podemos entender que ela começa a sair dos padrões novamente. Em um diálogo consigo mesma conseguimos notar as duas Lauras discutindo entre si, a interior e a exterior: “E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência, oh não, porque advertência?” (LISPECTOR, 2013, p. 23). É possível pensar que a partir desse ponto a complexidade desta personagem começa a transpor o sistema patriarcal, questionando suas próprias atitudes. Laura diz que as rosas despertam em si curiosidade, embaraço, atenção, suave prazer, surpresa. Deixam Laura um pouco constrangida, um pouco perturbada, sem saber por quê. Ou seja, em um turbilhão de sentimentos as rosas retiram Laura da letargia na qual se encontrava.

[...] Não iam durar muito – por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las não significava grande risco – enganou-se ela – pois, quisesse ou não quisesse, em breve seria forçada a se privar delas, e nunca mais então pensaria nelas pois elas teriam morrido – elas não iam durar muito, por que então dá-las? O fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca. Pois via-se que iam durar pouco (ia ser rápido, sem perigo) (LISPECTOR, 2013, p. 25).

Percebemos que Laura remete aos seus sentimentos, ela tenta se convencer de que não vão durar muito tempo e que então não geram nenhum risco. Contudo, a expressão “enganou-se ela” está em destaque, ou seja, as rosas significavam um risco, assim como, os sentimentos que elas despertavam. Ela projeta nas rosas seus sentimentos, aqueles que fizeram com que a chamassem de louca, aqueles que a transformava em super-humana. Laura sabia que a obrigariam a se privar deles novamente.

Em uma passagem Laura diz não ter que provar nada a ninguém. Sentimos, nesse momento, que seus pensamentos e atitudes começam a mudar, pois durante toda a narrativa tudo o que ela queria era provar às pessoas que ela estava “bem” e de volta aos padrões. A super-humana está aparecendo novamente. Após dar as rosas, Laura sente profundamente sua falta, “havia deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela” (LISPECTOR, 2013, p. 26). Laura começa a sentir falta da super-humana, até agora ela não tinha percebido, estava tão focada em ser a Laura personagem, mas a marca mais limpa das rosas lhe fez enxergar a verdade, a marca limpa, clara remete a felicidade enquanto a poeira remete a vida que ela está levando. No trecho seguinte a ausência das rosas começa a se alastrar dentro de Laura, como uma claridade, lembrando que claridade também remete a super-humana:

Uma ausência que entrava nela como uma claridade. E também ao redor da marca das rosas a poeira ia desaparecendo. O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando. E na clareira as rosas faziam falta. “Cadê minhas rosas”, queixou-se sem dor alisando as preguinhas da saia. Como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai se clareando todo. Seu cansaço ia gradativamente se clareando. Sem cansaço nenhum, aliás. Assim como o vaga-lume acende. Já que não estava mais cansada, ia então se levantar e se vestir (LISPECTOR, 2013, p. 26).

Compreendemos que a claridade vai tomando conta de Laura. Os sentimentos que a levaram a se tornar a super-humana estão voltando, o cansaço também passou. Laura acredita que as pessoas perfeitas não se cansam e perfeição sempre denota a super-humana. O sentimento de falta, de incompletude, vai aumentando. Anteriormente Laura afirmava que a beleza era algo do qual uma mulher distinta deveria se afastar, sendo sempre marrom, agora, a partir do trecho citado ela já pensa em acrescentar um camafeu a sua gola, começa a querer se enfeitar, a ficar bonita, deixar de ser apagada e sombria. Laura não quer mais voltar a ser aquela mulher castanha, à sombra do marido.

“Mas ainda era cedo”, “ainda era de tarde”, “aliás já não era mais de tarde”, “era de noite” (LISPECTOR, 2013, p. 27). Laura se perde em seus pensamentos enquanto o tempo passa e sua transformação acontece. Com a calma e tranquilidade de uma pessoa perfeita, super-humana, ela informa: “voltou, Armando. Voltou” (LISPECTOR, 2013, p. 27). E assim sabemos que Laura não suportou mais a representação do dia a dia, o fingimento de mulher e esposa perfeita.

## Considerações finais

O conto “A imitação da rosa” problematiza o patriarcado enquanto discurso normativo dos papéis femininos na sociedade, expõem uma realidade sufocada, camuflada e proibida, demonstrando o sofrimento oculto pelas aparências da vida cotidiana. Observamos uma mulher, Laura, tentando de todas as formas se anular para viver à sombra do marido e assim cumprir seu papel social de esposa perfeita. Nesse processo, verificamos a violência simbólica que reduz a mulher ao espaço do lar. Laura não podia ser ela mesma, então fingia, ela desenvolveu uma personagem modesta, doméstica e obscura, que usa vestido marrom de “gola de renda verdadeira”, como ela mesma repete algumas vezes. Ela tentava a todo custo atingir a perfeição e isso a levou ao limite do suportável.

Conhecemos a relação conflituosa que a personagem Laura estabelece consigo mesma e com os outros. Sabemos que de alguma forma ela teve uma atitude considerada anormal e que essa audácia não foi tolerada,

ela foi afastada do convívio social, como um mecanismo de punição para sua rebeldia, ou, como ela diz, seus impulsos. Nos anos dourados quando uma mulher saía dos limites impostos era julgada perigosa e transgressora, como forma de correção ela era punida, subjugada por diferentes mecanismos como a internação em hospitais psiquiátricos. Com a desculpa de zelar por sua saúde, vimos o discurso de Laura ser trancafiado. Observamos que a ideologia masculina se vale de elementos autoritários para excluir as mulheres da sociedade.

Percebemos a eficácia do sistema social de opressão às mulheres quando Laura volta ao convívio social mais aplicada do que nunca. Apesar da sua dedicação, Laura não consegue alcançar a felicidade plena. Aos poucos ela vai desmoronando, demonstrando o desejo por liberdade, dando vazão ao seu alter ego, a quem ela chama de super-humana, buscando preencher o vazio de si mesma. As rosas iniciam o processo de liberdade que Laura tanto almejava, elas tiram a personagem da apatia na qual se encontrava. Tentando encontrar sua verdadeira identidade, Laura se rende novamente a sua super-humanidade. Ela não consegue se adaptar novamente àquela vida apagada e sombria, por isso, se entrega mais uma vez aos seus sentimentos, onde estaria desobrigada da vida marrom de esperar pelo marido e arrumar a casa.

Durante todo o conto percebemos a luta de Laura com suas duas personalidades, o duelo entre interior e exterior, até que finalmente o interior falou mais alto e ela deixou transbordar. As experiências de Laura estão ligadas ao arrebatamento causado pelo mergulho em seu interior, suas indagações são os elementos centrais do conto, revelando sua procura por um lugar só seu. Segundo Foucault “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta” (FOUCAULT, 1995, p. 248). Concluímos que Laura tentou se libertar de uma relação social opressora, seu modo de lutar e enfrentar foi a fuga. A loucura foi uma forma de autodefesa da personagem.

## Referências

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 607-639.

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

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P.. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982**. Tradução: Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 19-28.

MAIA, Cláudia; SANTOS, Patrícia Lessa. Maria Lacerda de Moura: crítica à família burguesa e à exploração feminina. In: MAIA, C.; PUGA, V. L.. **História das mulheres e do gênero em Minas Gerais**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2015. p. 97-122.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector**. Porto alegre: EDIPUCRS, 2003.

SABBATINI, Renato M.E. A história da terapia por choque em psiquiatria. **Cérebro e Mente: revista eletrônica de divulgação científica em neurociência**, Campinas, v. 4, dez./fev. 1997-1998.

## RIO DO ESQUECIMENTO: A MULHER E A FAMÍLIA NA OBRA DE ISABEL RIO NOVO<sup>1</sup>

Wilian Augusto Inês

Bruno Vinicius Kutelak Dias

### Introdução

Este artigo apresenta uma proposta de investigação acerca da família burguesa no século XIX, tal como a representação da figura feminina nesse núcleo, e como esses aspectos são retratados no grupo familiar dos Clarange, na obra *Rio do Esquecimento* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Isabel Rio Novo. Frisa-se que iremos analisar os Clarange, pois é a família que melhor caracteriza o sistema e os valores burgueses e que possui peculiaridades voltadas a questões que envolvem esse tipo de instituição familiar. Também devemos ressaltar que a investigação terá como aporte teórico estudos de pesquisadores sobre a história da família, da sociedade burguesa e também sobre a figura feminina, bem como a feminilidade no período oitocentista.

Iniciaremos nossa pesquisa abordando, de forma breve, a família, tendo como principal objetivo apresentar o surgimento da família nuclear, que é o modelo de instituição familiar que iremos analisar no romance, e seu acolhimento por parte do sistema burguês no século XIX.

No decorrer da história, a família passou por diversas modificações, sendo que essas mudanças incitaram inúmeros pesquisadores a dedicarem-se na realização de estudos para explicar essas transformações. Um exemplo é o historiador Philippe Ariès (1914–1984), que em sua obra

---

1 Texto adaptado do artigo *A representação da mulher na família burguesa oitocentista: uma análise do romance Rio do Esquecimento, de Isabel Rio Novo*, que será publicado pela Revista do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: v. 41, n. 65, 2021. Link da revista: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/index>

intitulada *História social da criança e da família* (1986) nos apresenta as mudanças ocorridas na família desde a Idade Média até a modernidade. Para isso, Ariès utilizou-se da iconografia, realizando análises em pinturas, testamentos, calendários de catedrais, túmulos, entre outros, para expor a história da família.

De acordo com o historiador, a evolução da instituição familiar iniciou-se na Idade Média, e a partir desse momento diversos núcleos começaram a surgir e a coexistirem, no entanto:

Essa evolução da família medieval para a família do século XVII e para a família moderna durante muito tempo se limitou aos nobres, aos burgueses, aos artesãos e aos lavradores ricos. Ainda no início do século XIX, uma grande parte da população, a mais pobre e mais numerosa, vivia como as famílias medievais [...]”. (ARIÈS, 1986, p. 271).

Dessa forma, apenas as famílias que possuíam um status social elevado passaram por essas transformações e, conseqüentemente, pelas modernizações, ao contrário dos mais pobres que continuaram a viver nos moldes das famílias medievais. Com o passar do tempo, diversos tipos familiares surgiram, como as famílias complexas, conhecidas como família tradicional; a família nuclear; a família-tronco; entre outras. Em relação à família nuclear, a qual é composta por pai, mãe e filhos, Leandro (2006, p. 54) argumenta que:

A forma de família nuclear predomina largamente na Europa do Noroeste. Também na Europa central e meridional se encontra bastante difundida e, ao invés, é minoritária na Europa oriental. Por exemplo, em Portugal, no Norte havia uma tendência para o predomínio da família-tronco e da família complexa, ao passo que no centro e no Sul se verificava a predominância da família nuclear.

A família nuclear destacou-se no século XIX; nesse período, ela passou a ser caracterizada pelo matrimônio, valorização da maternidade, hierarquia entre homens e mulheres, educação dos filhos, priva-



cidade, entre outras formas, ou seja, possuía características que eram adotadas pelo sistema de valores burgueses. De acordo com Mário César Lugarinho (2013, p. 22):

[...] durante o século XIX, o modelo familiar burguês, cujo centro de poder localizava-se no lugar do pai e marido, foi expandido por todo o planeta, de maneira que se pode verificar uma verdadeira revolução global nos costumes. O modelo da família nuclear burguesa não apenas redefiniu leis, mas interferiu diretamente nas formas de comportamento pessoal e relacionamento social em culturas completamente diversas e redesenhou a chamada “ordem de gênero”, numa escala nunca antes alcançada [...].

A figura masculina era a autoridade máxima na hierarquia familiar, principalmente na família nuclear, na qual “a autoridade do marido era maior e a mulher e os filhos se submetiam a ele” (ARIÈS, 1986, p. 214), ou seja, a mulher não possuía liberdade para se expressar ou ter algum tipo de autoridade. No que concerne à figura feminina, Ariès defende que a partir do século XVI a mulher passa a ter mais visibilidade na família, “o homem não está mais sozinho. O casal não é mais apenas o casal imaginário do amor cortês. A mulher e a família participam do trabalho e vivem perto do homem, na sala ou nos campos.” (ARIÈS, 1986, p. 197). Com o tempo, a figura feminina adquire cada vez mais espaço, embora ainda tenha que ser submissa ao homem na sociedade e na hierarquia familiar.

A mulher era educada a ser dominada pelo homem e a almejar o matrimônio e a maternidade, pois apenas isso poderia trazer a alegria e a liberdade que muitas desejavam; no entanto, muitas vezes isso não acontecia, posto que inúmeras mulheres se casavam sem amor, com o único intuito de seguir as leis e os valores burgueses. Em situações que agiam de forma contrária aos deveres morais estipulados pela sociedade, eram penalizadas com o seu desprezo.

A família burguesa do século XIX era caracterizada pela predileção por viver em áreas urbanas, defender a privacidade e, sobretudo,

a ética e a moralidade. Nesse núcleo familiar, a figura masculina era vista como uma autoridade, como a detentora do poder econômico da família. Já a figura feminina, nesse período, deveria ostentar “[...] as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos dos homens e, a seguir, dos filhos.” (KEHL, 2008, p. 48).

A mulher, no período oitocentista, não possuía voz na sociedade, apenas tinha permissão para tomar conta dos afazeres domésticos e da família, dando ordens às empregadas, cuidando da educação dos filhos e enaltecendo as qualidades do esposo. De acordo com Vaquinhas (2004, p. 163), “o século XIX legou-nos uma imagem da mulher como ausente dos espaços públicos, mas com poderes nas esferas do doméstico e do privado, estendendo-os tentacularmente a toda a sociedade.”, pois a mulher era mãe do advogado, prima do ministro, irmã do governador, mulher do deputado, isto é, mesmo controlando o ambiente doméstico, a figura feminina, de forma oculta, também influenciava os homens com seus conselhos e manejavam os seus comportamentos com suas mãos habilidosas.

Além da mulher ser submissa ao homem e de ser privada de estar nas esferas públicas, também deveria deixar sua sexualidade velada, pois “a sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para o homem; por isso deveriam ser reprimidos desde cedo pela educação para que a mulher pudesse por um lado, estimular a virilidade masculina e, por outro desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe.” (KEHL, 2008, p. 67-68). Segundo Andrade (2013, p. 73), isso ocorre porque as mulheres eram fundamentais para a manutenção do prestígio social e deveriam manter boa conduta e aparências, de forma que sacrificasse os sentimentos excessivos, sobretudo a sexualidade.

A moralidade das restrições era extremamente exaltada pela sociedade burguesa e, com isso, a hipocrisia social surgia. Uma das imoralidades era o adultério, o qual era visto como algo imperdoável, embora fosse praticado às escondidas, mormente pela figura masculina. Os prostíbulos faziam parte da sociedade como um todo, tanto que os homens eram encorajados a frequentarem. Segundo Richards (1993), mesmo que a Igreja condene e

diferencie as prostitutas do resto da sociedade, elas eram vistas como importantes para que a ordem fosse mantida em uma comunidade na qual os homens deveriam afirmar sua masculinidade e satisfazer seus desejos.

Por outro lado, a figura feminina era proibida de cometer adultério, caso contrário seria severamente punida. Conforme Andrade (2013, p. 75), no século XIX:

O homem só é levado ao tribunal se comprovadamente mantiver uma concubina em domicílio conjugal, pois coloca a família em perigo. O adultério da mulher, em qualquer circunstância, é crime, sujeito à pena de prisão ou até mesmo de morte, tolerada extraoficialmente, como crime de honra.

No período oitocentista, a privacidade passa a ser um dos valores defendidos pela sociedade portuguesa e, conseqüentemente, reflete-se nos lares das famílias burguesas, causando modificações. De acordo com Ariès (1986, p. 267), “a reorganização da casa e a reforma dos costumes deixaram um espaço maior para a intimidade, que foi preenchida por uma família reduzida aos pais e as crianças, da qual excluíam os criados, os clientes e os amigos.”

As famílias passam a ser adeptas da privacidade, e seus lares passam a ser locais de descanso da vida pública. “O lar era quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e as contradições daquela sociedade ser esquecidos e artificialmente eliminados.” (HOBBSAWM, 1977, p. 237). A família era algo extremamente valorizado pela sociedade burguesa, não apenas para demonstrar os valores morais, mas também no âmbito econômico:

A família não era meramente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica do sistema de propriedade e das empresas de comércio, ligada com outras unidades similares através de um sistema de trocas mulher-mais-convencção derivada de uma tradição pré-burguesa, ser *virgines inlactae* (HOBBSAWM, 1977, p. 242-243).

Desse modo, pode-se dizer que, a partir do século XVII, surgiu a família nuclear e, por volta do século XIX, esse modelo integrou-se aos costumes burgueses, classe que prezava pelos valores morais, pelo comportamento exemplar da mulher, pela educação rígida dos filhos – que era responsabilidade da esposa – e pelo sucesso do marido nos negócios. No entanto, os valores morais eram pregados com maior intensidade sobre a figura feminina, que era tida como fundamental na família, mas não era devidamente valorizada, sendo punida severamente caso cometesse algo que fosse contra os valores daquela época, sendo tolerável apenas ao homem cometer atos amorais, como o adultério, sem ser apontado pela sociedade como um indivíduo sem prestígio.

### **A família burguesa e a figura feminina em Rio do Esquecimento**

A obra *Rio do Esquecimento* (2016), da escritora portuguesa contemporânea Isabel Rio Novo, é uma narrativa com uma escrita que nos remete aos romances do período oitocentista. Segundo o ensaísta João Barrento (2016), isso ocorre devido à nova literatura possuir um olhar dominante para trás, “para a história antiga, para os tempos da ditadura, para a viragem trazida pela Revolução, e mesmo para mundos arcaicos e meios perdidos nas estranhas e insólitas histórias[...]” (BARRENTO, 2016, p. 18), com o intuito de refletir o passado e trazer ao presente concepções que foram utilizadas por outros escritores e intelectuais. E não é diferente com a obra *Rio do Esquecimento*, pois o romance é contemporâneo, mas seu enredo ocorre no início da segunda metade do século XIX e possui semelhanças com a escrita de Camilo Castelo Branco (1825–1890) e Agustina Bessa-Luis (1922–2019).

Além disso, o romance impressiona-nos com seus enredos entrelaçados, descrições minuciosas de personagens e espaços, presença de um vocabulário clássico e saltos cronológicos que possibilitam ao leitor ter conhecimento sobre o passado e o futuro dos personagens, bem como “as formas da temporalidade no romance, nomeadamente a superação da temporalidade linear, a importância da recordação ou de formas da memória colectiva opostas à história.” (BARRENTO, 2016, p. 66), pois o nar-

rador do romance nos leva para diferentes períodos da vida dos personagens, além de narrar algumas de suas lembranças.

*Rio do Esquecimento* é um romance que nos apresenta diversos assuntos, como o amor proibido, o adultério, o casamento por interesse, a vingança, assassinatos e até mesmo o sobrenatural. Evidencia também a sociedade burguesa em meados do século XIX e as suas moralidades e valores; a hipocrisia social; as novas transformações na sociedade portuguesa, oriundas de ideias que pairavam sobre outros países europeus; e a figura feminina na sociedade patriarcal e completamente machista.

Em nossa análise, atentar-nos-emos em como a obra retrata a família nuclear burguesa e em como a figura feminina é descrita dentro desse núcleo. Uma das famílias que caracterizam a burguesia com veemência no romance de Isabel Rio Novo é a família Clarange; por isso, optamos por analisá-la.

A presença dos valores burgueses é bastante evidente na família dos Clarange, pois Alfred, esposo e pai dos filhos de Maria Adelaide, tornou-se o principal herdeiro de Jean-Phillipe, pai de sua madrasta, e “soube aplicar bem a herança do engenheiro, tornando-se armador de navios e aliando-se depois com capital à empresa de comércio de exportação de vinho fino de Andreas Kutengard Sommersen, o pai de Nicolau [...]” (RIO NOVO, 2016, p. 85). Em pouco tempo, Alfred transformou-se em uma figura muito importante na sociedade burguesa, tendo contato com:

Titulares, desembargadores, conselheiros, viscondes, morgados, membros do clero elevado, ministros de estado, honorários e os maiores proprietários de vinhedos compunham naturalmente, o resto da sociedade ilustre da urbe, e Alfred, com toda a delicadeza e desenvoltura, integrava-se nela.” (RIO NOVO, 2016, p. 85).

Alfred era um homem belo, possuía conhecimentos sobre negócios, além de ser extremamente culto e bem-visto pela sociedade. Em 1849, casou-se com Maria Adelaide, filha de um coronel do exército da Companhia das Índias. Aos dez anos, a pequena Adelaide ficou órfã de mãe e, aos quinze, de pai. Sem ter quem lhe guiasse para administrar a fortuna de

sua família, passou a ser criada pela sua tia-madrinha viúva e pelas irmãs desta em um solar da província. Viveu com suas tias até alcançar a maturidade e casar-se com Alfred, entretanto, vale lembrar que:

O casamento era para ela uma lei social a que estava pronta a sujeitar-se, contanto que lhe ficasse a liberdade de pensar, liberdade inalienável, como facilmente se imagina. Não pedindo ao casamento, mais do que a amizade, não sentindo por Alfred nenhuma espécie de repugnância, antes pelo contrário, apreciando muito sinceramente o seu bom humor habitual o seu modo de espalhar cortesias, o seu traje irrepreensível como uma espécie de rotina polida e, digamos até, porque era verdade, os seus bonitos olhos castanhos, estava perfeitamente disposta a obedecer às conveniências. (RIO NOVO, 2016, p. 135).

Dessa forma, o narrador evidencia que Maria Adelaide não era apaixonada por Alfred, mas que apenas se casou para seguir a lei social e mudar a rotina de sua vida; a personagem não tinha sentimentos amorosos por Alfred, porém, nutria amizade e admiração por ele. Vale ressaltar que nessa época “a felicidade individual, um bem almejado por todos os que viveram nas décadas influenciadas pelos ideais iluministas e pelo humanismo revolucionário dos séculos XVIII e XIX, só seria acessível às mulheres através do casamento” (KEHL, 2008, p. 81).

Nesse período, a mulher era proibida de trabalhar, devendo apenas permanecer no ambiente doméstico e cuidar dos filhos. A personagem de Maria Adelaide teve três filhos com Alfred: Maria Madalena, Maria Carolina e João Francisco. O narrador enfatiza que Maria dedicava-se na educação dos filhos e nos afazeres domésticos:

[...] haveria de se espalhar limpeza em tudo: as louças; as roupas das crianças, os colarinhos, que inspecionava mesmo depois de as criadas os terem posto a corar e os terem mergulhado em goma, as palavras, os gestos, as decisões, que haveriam de ser claras e morais. (RIO NOVO, 2016, p. 114).

No entanto, ela não ficava apenas em sua residência; um fator bastante comum na vida das mulheres burguesas era frequentar os bailes e os teatros. Muitas compareciam para exibir as joias e os vestidos de tecidos caros, outras, em busca de adquirir conhecimento sobre artes e cultura.

Maria Adelaide frequentava os teatros, e a sua beleza, elegância e inteligência atraíam a atenção de outros homens, tanto no momento em que era casada, quanto depois que se tornou viúva – o que nos leva a outro assunto muito importante retratado pelo narrador no romance, o adultério. A narrativa apresenta-nos uma sociedade que preza pelos bons valores, pela fidelidade e pela moralidade, porém, muitos vivem isso apenas por aparência; na Família Clarange, por exemplo, isso ocorre por meio do adultério, que não é consumado, mas que causa muitas fatalidades no decorrer da obra.

Em fevereiro de 1859, Nicolau Sommersen conheceu a esposa de seu sócio, Maria Adelaide, a qual é apresentada pelo narrador como uma bela mulher, como se observa no trecho:

Maria Adelaide tinha então vinte e nove anos. Não era alta, era talhada como uma portuguesa, mas tinha qualquer coisa no porte que lembrava uma ascendência estrangeira, talvez a pele, que na juventude andava ao sol mais do que teria sido conveniente para uma menina de sua condição, mas era agora muito clara; talvez também o cabelo, num tom de cobre que às vezes parecia ruivo; talvez ainda os olhos, cuja cor variava entre o verde e o cinzento. (RIO NOVO, 2016, p. 57).

A partir desse encontro, Nicolau começou a nutrir sentimentos por Adelaide, e esse sentimento cresceu após ele ir passar um tempo na casa dos Clarange, até que no ano de 1862 uma forte gripe assolou Portugal, e Alfred ficou de cama; Maria Adelaide e Nicolau passaram a cuidar dele e, conseqüentemente, ficaram mais próximos:

Por uma vez se achou sozinho com Adelaide à luz tentadora da vela, diante de um Alfred inconsciente, sentiu-se dominado por

um desejo banal e tentou exercer a sedução fácil. E disse-lhe, inclinando-se lhe sobre o rosto << A febre produz delírios, em que se revelam as vezes segredos que nunca deveriam saber-se. Peça-lhe, pois, Adelaide, se eu cair doente, que não desampare a minha cabeça, e que afaste dela toda a gente nos momentos em que eu delirar. Podia ser que eu proferisse palavras que se fossem ouvidas por seu marido, o tornariam desgraçado. Assim se eu morrer, deite-as conta das culpas que levarei deste mundo. E se eu não morrer, faça de conta que não as ouviu, que eu não terei consciência de as ter dito.>> (RIO NOVO, 2016, p. 66).

Adelaide não respondeu Nicolau e achou que estava delirando, já que também estava ficando doente – cada vez mais magra, com a aparência exausta, o rosto macilento e as mãos trêmulas –, tanto que no final daquele dia viu-se em sua cama muito enferma. Nicolau, por ser a única pessoa lúcida da Quinta da Almeiroa, passou a cuidar de Adelaide com a esperança de que ela iria confirmar o seu amor por ele, porém, ela nunca lhe disse nada. Mesmo assim, Nicolau sempre lia para ela enquanto estava debilitada, de modo que, após melhorar, com um tom melancólico, Adelaide lamentou que isso não mais aconteceria.

De repente, o narrador leva-nos para o ano de 1865, quando Nicolau retorna à casa dos Clarange para dizer que estava noivo de Teresa Baldaia, notícia que foi recebida com muita alegria por Alfred, mas não por Maria Adelaide, considerando que:

Quando Nicolau despediu e apertou a mão de Adelaide sentiu-a um pouco trêmula; ao encará-la, porém os olhos verdes pareceram-lhe calmos. Quis muito falar-lhe; por um momento pensou que iria mesmo ali, mesmo diante do marido, interrogá-la, leva-la a dizer que o amava, nem que para isso tivesse de provocar um escândalo. Mas, obviamente, não o fez. (RIO NOVO, 2016, p. 81)

Os sentimentos de Maria Adelaide passaram a aflorar-se ainda mais após a morte de Alfred, que morrera em decorrência de um agravamento



de sua hepatite em janeiro de 1866. Deve-se ressaltar que o narrador nos deixa em dúvida em relação à morte de Alfred, pois quando ele estava em seu leito “Maria Adelaide acercou-se dele, tomou a almofada de renda, colocou-lhe sobre o rosto sem pressionar, mas sem vacilar, espantando-se só um pouco de não escutar nenhum som, nem de sentir qualquer resistência.” (RIO NOVO, 2016, p. 151). Desse modo, ficamos na incerteza se Maria Adelaide realmente matou seu esposo ou se ele já estava morto; porém, não resta dúvidas de que ela tinha a intenção de matá-lo.

Em outubro do mesmo ano, Nicolau colocou em prática o plano orquestrado por sua prima Maria Ema de assassinar Teresa Baldaia, empurrando-a em um rio. Nicolau não tinha o desejo de matá-la, entretanto, Maria Ema foi semeando no espírito de seu primo o direito e o dever de matar Teresa Baldaia para recuperar seu status social. Após a morte da esposa de Nicolau, Maria Adelaide ficou à espera de que ele fosse até sua casa, no entanto isso não aconteceu.

A esperança de que Nicolau viesse atrás dela torna evidente que Maria Adelaide também nutria sentimentos por ele e que ela não queria demonstrar esse amor devido ao medo da retaliação que sofreriam por parte da sociedade patriarcal portuguesa; nesse período, ainda não existia o divórcio, e a mulher que desejava se separar era alvo de comentários, além de ser desprezada socialmente.

Após a morte de Alfred, Maria Adelaide começou a administrar os negócios da família: “administrava a casa e a quinta, tomava conta aos feitores e criados, punha em ordem os róis, recebia as rendas e os aforamentos, pagava aos fornecedores vigiava de perto a educação dos filhos”. (RIO NOVO, 2016, p. 110). Conforme Vaquinhas (2004, p. 150), “a viuvez reforçava a importância dos seus papéis no seio do agregado familiar ao mesmo tempo em que aumentava o seu poder e prestígio social, ao ascenderem a chefes de família.”, considerando que nesse período a mulher casada era privada de possuir direitos patrimoniais, tendo autonomia sobre as propriedades somente após tornar-se viúva.

Mesmo com a perda do patriarca, a família burguesa não ficava desamparada. “No caso de negociantes portuenses com sólida situação financeira, a perda do cônjuge que dirigia a actividade empresarial não

parece ter determinado a diminuição do estatuto econômico da família.” (CRUZ, 2003, p. 270). Isso ocorria, visto que a esposa e os filhos mais velhos que, pelo convívio, adquiriram conhecimentos sobre os negócios, continuavam a administrar os bens.

Com o tempo, Adelaide esquece Nicolau, vindo a encontrá-lo pela última vez em 1889, na cerimônia fúnebre de Maria Ema Antunes; os dois não ficaram juntos. Ainda assim, a matriarca dos Clarange sempre pensava em seu amor proibido, de modo que, quando chegou à velhice, tinha devaneios com o seu passado. Maria Adelaide morreu em 1910, com 80 anos, em uma sociedade que estava se modernizando por meio de novas tecnologias, como o telefone, e na qual novas ideologias políticas estavam se instalando com o regime da República. Não menos importante, a figura feminina passava a adquirir um novo modo de pensar, tal como Maria Madalena, filha mais velha dos Clarange, que já tinha pensamentos diferentes dos de sua mãe sobre a sociedade e que estudava mais a fundo assuntos pelos quais poucas mulheres de seu tempo se interessavam.

## Considerações finais

A partir do que foi discutido ao longo desse artigo, podemos concluir que o romance *Rio do esquecimento* (2016) nos apresenta uma sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX que estava passando por algumas transformações no âmbito familiar e nos costumes, nos quais muitos preconceitos e valores patriarcais ainda vigoravam.

Em relação à instituição familiar, é possível perceber como os Clarange retratam a família nuclear burguesa – composta por pai, mãe e filhos – e como a família patriarcal, que era um modelo de instituição familiar mais comum naquela época, caracterizada pela família Baldaia, estava perdendo espaço no território português, bem como as transformações; entretanto, ainda deveriam ser submissas ao homem na sociedade e na hierarquia familiar, além de sempre almejar o matrimônio e a maternidade.

Por isso, pode-se concluir que a obra *Rio do Esquecimento* nos apresenta uma sociedade na qual a família está passando por transformações,

onde ainda há o predomínio do autoritarismo masculino e a submissão da figura feminina no seguimento às regras sociais impostas pela sociedade machista e patriarcal, deixando de viver suas próprias escolhas e, conseqüentemente, sua liberdade, a fim de expressar seus sentimentos e suas vontades; evidencia, também, a sociedade burguesa e como esta era obcecada pela aparência e pelas regras morais que muitos bravejavam e defendiam com orgulho, embora uma grande parcela não as praticasse, o que torna ainda mais evidente a hipocrisia social.

## Referências

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: o mundo burguês / o casamento/ a nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63–80, 2013. Disponível em: <https://silo.tips/download/maria-celeste-de-moura-andrade-1>. Acesso em: 20/11/2020

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. Disponível em: <[https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5525040/mod\\_resource/content/2/ARI%C3%88S.%20Hist%C3%B3ria%20social%20da%20crian%C3%A7a%20e%20da%20fam%C3%A9lia\\_text.pdf](https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5525040/mod_resource/content/2/ARI%C3%88S.%20Hist%C3%B3ria%20social%20da%20crian%C3%A7a%20e%20da%20fam%C3%A9lia_text.pdf)>. Acesso em: 14/10/2020.

BARRENTO, João. **A chama e as cinzas**. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974–2000). Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

CRUZ, Maria Antonieta. Facetas do quotidiano burguês no Portugal oitocentista. **Revista da Faculdade de Letras**, v. 4, s. 3, p. 265–273, 2003. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/viewFile/5105/4767>>. Acesso em: 27/11/2020.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008. Disponível em: <<https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2019/09/deslocamentos-do-feminino-maria-rita-kehl.pdf>>. Acesso em: 04/11/2020.

LEANDRO, Maria Engrácia. Transformações da família na história do ocidente. **Theológica**, 2. s., n. 14, 2006. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/70682503.pdf>>. Acesso em: 20/10/2020.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao ‘Homem Novo’ (Subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). **Abril**, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682>>. Acesso em: 21/10/2020

HOBBSAWM, Eric J. O mundo burguês. *In*: HOBBSAWM, Eric J. **A era do Capital (1848-1875)**. Tradução de Luciano Costa Neto. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p 241-256. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao\\_leitura/sociologia/era\\_capital.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/sociologia/era_capital.pdf)>. Acesso em: 21/11/2020

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação. As minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

RIO NOVO, Isabel. **Rio do Esquecimento**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2016.

VAQUINHAS, Irene. As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões econômicas e sociais (1850-1900). *In*: VIEIRA, Benedicta Maria Duque (org.). **Grupos Sociais e estratificação social de Portugal no século XIX** Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa (ISCTE), 2004. Disponível em:<<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/36869/1/As%20mulheres%20na%20sociedade%20portuguesa%20oitocentista.%20Algumas%20quest%C3%B5es%20economicas%20e%20sociais%20%281850-1900%29.pdf>>. Acesso em: 04/11/2020.

## **NANA NENÉM CONCHINHA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DO EPISÓDIO DE BOB ESPONJA**

**Rafael dos Reis Farias**

**Eliane Marquez da Fonseca Fernandes**

Um discurso existe tendo em vista sua função social, política, econômica e cultural. É a partir dele que as materialidades enunciativas se efetivam. Nessa compreensão, os discursos estão de forma intrínseca e constitutivamente relacionados à circunstância contextual extraverbal, sendo caracterizados por ocorrências que não se perfazem apenas pelo viés linguístico, mas também pela sua natureza “técnica, prática, econômica, social, política, etc.” (FOUCAULT, 2008, p. 94). Estabelecido esse panorama, conclamemos Gregolin (1995, p. 17), que infere que

[...] o DISCURSO é um suporte abstrato que sustenta os vários TEXTOS (concretos) que circulam em uma sociedade. Ele é responsável pela concretização, em termos de figuras e temas, das estruturas semio-narrativas. Através da Análise do Discurso é possível realizarmos uma análise interna (O que este texto diz? Como ele diz?) e uma análise externa (Por que este texto diz o que ele diz?). Ao analisarmos o discurso, estaremos inevitavelmente diante da questão de como ele se relaciona com a situação que o criou. A análise vai procurar colocar em relação o campo da língua (suscetível de ser estudada pela Linguística) e o campo da sociedade (apreendida pela história e pela ideologia).

Para além disso, também concordamos com Charadeau & Maingueneau (2008), para quem

[...] em Análise do discurso, o autônomo caracteriza-se pelo fato de ser uma sequência linguística [...] formalmente idêntica a uma

sequência ordinária, mas que tem comportamento sintático-semântico específico, na medida em que se inscreve em ruptura co-textual em relação ao enunciado que atualiza e porque funciona de maneira autorreferencial. (2008, p. 83).

Mediante o exposto, uma análise do discurso, na linhagem que pretendemos, está desdobrada pela finalidade

[...] de apreender o enunciado na estreiteza e na singularidade do seu acontecimento; de determinar as condições de sua existência, de fixar da maneira mais justa os seus limites, de estabelecer suas correlações com outros enunciados aos quais ele pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação ele exclui (FOUCAULT, 2008, p. 93).

Não esqueçamos que, para que isso aconteça, faz-se necessário nossa rememoração ao clássico axioma foucaultiano, de que “[...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 51). Desse panorama, estudar os discursos incita que, inevitavelmente, consideremos as condições históricas e, junto com elas, as premissas sócio-histórico-políticas, que viabilizam que determinados enunciados – somente os que se identifica, somente eles – sejam possíveis de materialização no viés social. Além disso, essa tarefa, a de estudar os discursos, também evoca que acenemos para as condições de circulação dos enunciados, que são únicos e irrepetíveis para Foucault (2008, p. 88).

Nesse viés, um desenho animado como Bob Esponja figura como nosso objeto analítico por sua condição de materialidade enunciativa e, logicamente, de mobilização ideológica em seu espectador. O desenho animado, exibido recorrentemente na televisão, aberta ou fechada, influi diretamente no comportamento dos indivíduos, sobretudo quando, se crianças, assistem e fazem daquilo pontos de consolidação subjetiva no futuro. Nessa senda, segundo Carvalho (2008),

[...] a televisão modela a criança desde o início da vida. Ela cativa o espírito de forma total, já que nenhuma experiência direta con-

segue contrariar os seus efeitos, limitados unicamente pela intervenção dos adultos. Os desenhos animados exercem sobre as crianças uma ação de captura, sedução e condicionamento, de tal ordem que, ao vê-los, se comparam às necessidades fundamentais, como alimentar-se e descontraí-los. As crianças passam cada vez mais tempo em frente à televisão, não só devido ao fato desta oferecer-lhes programas que muito apreciam, mas também por culpa dos pais que não incentivam os filhos para outras atividades. (CARVALHO, 2008, p. 97).

Optamos por uma análise do discurso diretamente dimensionada por trechos da narrativa que julgamos válidos como ponto de reflexão. Assim, em síntese, a nível de enredo, sabemos por hora que Patrick e Bob Esponja decidem adotar um molusco, um bebê conchinha, e que sofrem os sabores e dissabores dessa decisão, ao se colocarem positiva ou negativamente como pai e mãe. Isso posto, situemo-nos de que o episódio *Nana Neném Conchinha*, da série de desenho animado *Bob Esponja*, tem duração de cerca de 11 minutos de conteúdo virtual, cinematográfico, artístico. Na trama, temos Bob Esponja saindo de seu abacaxi-residência para pegar o jornal que acaba de chegar. Dali, dá o periódico a Gary, seu caracol de estimação, que mia como um gato. Bob Esponja fica brincando com a fita que amarra o informativo e, na frente de casa, encontra Patrick. Os dois, com posturas infantis, acabam ouvindo um molusco, uma conchinha, que parece piar. Patrick pensa em fazer-lhe mal, mas é impedido por Bob Esponja, que ventila a condição de cuidado, de adoção que o bebê conchinha precisa. Eles o levam para a casa de Bob Esponja com o intuito de que seja cuidado. A princípio, incorrem nos sofrimentos com a comida para recém-nascidos e depois com a troca de fraudas.

Os personagens Patrick e Bob Esponja acabaram de promover um ato de generosidade, o de cuidar de uma criatura indefesa, que não tinha quem por ela o fizesse. A definição de um ato de generosidade decorre da postura benevolente, muitas vezes, a exemplo do que aqui se retrata no episódio, calcada na conduta assistencialista a seres em condição de indignidade. Consoante La Taille (2006),

[...] três aspectos da generosidade devem ser sublinhados, pois [...] singularizam-na em relação à justiça. O primeiro é o altruísmo: no ato generoso, é outrem que é o beneficiário da ação. O segundo: na generosidade há um sacrifício, ou seja, um ‘dom de si’ [...]. O terceiro aspecto: na generosidade, dá-se a outrem, não o que lhe cabe de direito, mas sim o que corresponde a uma necessidade singular. (LA TAILLE, 2006, p. 10).

Patrick e Bob Esponja parecem amadurecer ao longo da execução das tarefas, dos cuidados com a criança, e resolvem que vão se tornar os pais da conchinha. Tomada a decisão, a adoção se inicia com a dificuldade de ambos em definirem os papéis sociais que julgam adequados que uma criança tenha, o de um pai e o de uma mãe. Como essa demarcação surge ao longo da história? Por que existe uma necessidade em torno da definição de um pai e de uma mãe para uma criança? Estaria isso acometido de uma fortuita correlação histórica que jamais se alterará? Estão definidas para sempre as conjunturas do sexo nas relações familiares? Elas imperam de tal modo que não se consegue mesmo entender outra possibilidade de formação familiar, mesmo que as que destoem do parâmetro julgado tradicional sejam tão recorrentes? Talvez não saberemos jamais responder a essas perguntas, mas elas se formularam, a nível de enunciados, de discursos, por conta do episódio, isto é, isso prova a potencialidade de as personagens do desenho animado promoverem, em seus enredos, reflexões sobre a questão dos papéis, do sexo na sociedade.

Em contrapartida, Foucault parece poder nos oferecer uma reflexão útil acerca dessa questão, quando nos reporta que é preciso “[...] ver como e por que as coisas tornaram-se o que são [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 168). Esnobe para esse tipo de indagação sobre sexo e definição de papéis, ele mesmo calafeta:

[...] quanto a prescrever a orientação que deve seguir um discurso racional sobre o sexo, prefiro não legiferar nesse domínio. Por uma razão: a expressão “discurso intelectual sobre o sexo” é muito



vaga. Ouvem-se certos sociólogos, sexólogos, psiquiatras, médicos e moralistas manter propósitos muito estúpidos – assim como outros membros dessas mesmas profissões têm propósitos muito inteligentes. A questão [...] não é, então, a de um discurso intelectual sobre o sexo, mas de um discurso estúpido e de um discurso inteligente. (FOUCAULT, 2014, p. 173).

Se, no campo social, as pessoas efetivamente procurassem olhar para as demais pela forma como de fato elas são, não haveria tanta preocupação com a mediocridade da divisão sexista. É assim que a estupidez tem suscitado ações imbecis, vexaminosas, como por exemplo, a dedução de que existe um ensinamento acerca do comportamento indutivo quanto à sexualidade destoante da heteronormativa. É aqui que nos defrontamos com a chamada ideologia de gênero. Para Mosé (2018),

[...] o humano construiu um modelo de raciocínio, um modelo de ordenação, um modelo de gestão [...] fundado na polaridade. A linha de raciocínio opõe o bem e o mal, afasta o corpo dos afetos. É isso que arrebetou porque o corpo e os afetos falam a mesma língua. [...] o que está arrebetando no mundo é a estrutura da lógica racional. É a razão, a racionalidade que está em crise. [...] E a gente vai ter que reconstruir essa ordem a partir de muitas verdades, de muitas perspectivas, porque não há uma única verdade. A grande manipulação é justamente acreditar que há uma única verdade. É isso que caiu. Isso quebra o humano. Precisamos reconstruir o humano. (MOSÉ, 2018, p. 25).

Como se percebe, as verdades que o ser humano construiu, rememorando a teórica foucaultiana, ao longo do tempo, historicamente, estão em um processo constante de quebras, de reformulações, de enxergar as pessoas além dos protótipos homem e mulher. É desse norte que, novamente, Mosé (2018) esclarece que

[...] a questão do gênero, por exemplo, é o melhor exemplo da queda dessa polaridade. Nós nunca mais seremos a oposição entre ho-

mem e mulher [...], já temos outros gêneros entre o masculino e o feminino. Isso não é produto da escola e da “ideologia de gênero”, como pensa o Bolsonaro. Não há “ideologia de gênero”. Há, de fato, crianças que hoje nascem não na polaridade, mas no meio. Isso é um fato que leva, inclusive, ao alto índice de suicídio entre crianças porque elas são diferentes. E não é a escola que faz isso. Isso é do humano. Por isso, o ódio de Jair Bolsonaro e de muitos de seus eleitores é o ódio ao corpo, não é o ódio ao PT. O que incomoda é a homossexualidade, a transexualidade, o feminino, o desejo, a alegria, o corpo. É isso que as pessoas não estão suportando porque caiu a polaridade. ‘Mas por que estamos tão polarizados?’ [...]. É exatamente o último respiro dessa polarização que se dá no mundo inteiro agora, não só no Brasil (MOSÉ, 2018, p. 34).

Curiosamente, Foucault nos aconselha que “[...] deve-se evitar a alternativa do fora e do dentro; é preciso situar-se nas fronteiras [...]” (1996, p. 11). Mesmo assim, parece-nos que o acusador de uma ideologia de gênero é exatamente aquele que tem uma ideologia predominante sobre o seu sexo e o dos demais e que, desse modo, só comunga que a sua postura seja aceita ou projetada tanto para si quanto para outrem. Ultimamente, a esquerda política e, muitas vezes, a escola, tem sido acusada de possibilitar o esfacelamento da conduta heteronormativa e de dar vazão a mais formulações de sexualidade. Logicamente, as acusações partem das alas conservadores, direitistas até, da sociedade, que parecem enxergar na livre vivência da sexualidade uma ameaça a seus direitos.

Como Mosé (2018) nos afirmou, isso faz parte de um processo de ódio ao corpo, o que Foucault vai delinear como pressuposto de uma dimensão de subjetivação dos corpos, isto é, de delimitação do que os sujeitos devem fazer com seus corpos por um ente maior, mais poderoso. Isso, como sabemos, demonstra que

[...] as posições do sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos

de objetos: ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa, segundo um quadro de traços característicos, e que anota, segundo um tipo descritivo; está situado a uma distância perceptiva ótica cujos limites demarcam a parcela de informação pertinente; utiliza intermediários instrumentais que modificam a escala da informação, deslocam o sujeito em relação ao nível perceptivo médio ou imediato, asseguram sua passagem de um nível superficial a um nível profundo, o fazem circular no espaço interior do corpo – dos sintomas manifestos aos órgãos, dos órgãos aos tecidos e dos tecidos, finalmente, às células. A essas situações perceptivas é preciso somar as posições que o sujeito pode ocupar na rede de informações (FOUCAULT, 2008, p. 44).

Tendo em vista que os sujeitos assumem posições de acordo com suas dimensões categorizadas pelo poder que circula em sociedade, estabelecemos, então, um processo de subjetivação dos corpos. Trata-se de um direcionamento imposto ao indivíduo, de que seu corpo cumpra funções que são definidas, pelos mais medíocres, unicamente por sua dimensão biológica, em coadunação com as relações sociais que por ele e para ele convergem. Por esse âmbito,

[...] não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos [...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. [...] Assim, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, para exercer sobre ele (o corpo dócil) uma coerção sem folga, de mantê-lo ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo e que se volta à sociedade [...] (FOUCAULT, 2014, p. 134–135).

Assim, quando se impõe a um corpo o dever de uma função social, estamos promovendo o que em termos foucaultianos se conhece como

construção de “corpos dóceis”, isto é, elaborando formulações norteadoras sobre como aqueles corpos devem se portar em seu transitar pelo viés gregário. Entretanto, e quando um corpo não atende àquilo que se espera dele? E quando aquele corpo sente que seus anseios escapam à compreensão que se aplica sobre ele pela esteira da expectativa? Os corpos, nesse cenário, precisarão, então, de correção, precisarão passar por uma ressignificação de seus sentidos. Nessa concepção, uma indagação: quem estabeleceu esse aporte aos corpos? Quem disse que eles estão atrelados a esse propósito único, maquinário? As relações de poder! Por isso,

[...] se falamos de estruturas ou mecanismos de poder, é na medida somente em que supomos que “alguns” exercem um poder sobre outros. O termo “poder” designa relações entre “parceiros” [...] em um conjunto de ações que se induzem e se correspondem umas às outras [...] Quanto às próprias relações de poder, elas exercem para uma parte extremamente importante por meio da produção e da troca de signos; e não são dissociáveis também das atividades finalizadas, quer se trate das que permitem exercer esse poder [...] ou das que recorrem, para se desenvolver, a relações de poder [...] (FOUCAULT, 2014, p. 130).

Patrick percebe que não se enquadra no perfil de mãe porque nunca usa camisa, tem barriga volumosa e, além disso, tem, por todo o corpo, cabelos, pelos. Então, Bob Esponja decide que será a mãe e, dali em diante, resolvem se comportar como uma família. Estão assimiladas as relações que o poder trouxe a esses corpos, a esses sujeitos, que lhes delimitaram a noção de família. Houve uma dedução cabalística de que a figura masculina da casa pode se colocar à vontade, inclusive com exposição de seu corpo, isto é, pode andar pela residência sem camisa, um comportamento comum por parte daquele definido como pai. Já a mãe, precisa cuidar de seu corpo, de forma que não deixe seus pelos crescerem, depilando-se. Bob Esponja passa a usar vestidos e Patrick a se trajar como julga que um homem de família o faria. Ao saírem a passeio pelo parque local, a família desperta a curiosidade e o questionamento das ditas uniões tradicionais, aquela formada por “pai, mãe e filhos”, que estranham o fato de

uma esponja e uma estrela do mar, seres do sexo masculino, díspares em pressuposições do que se espera quanto ao seu comportamento heteronormativo, conseguirem gerar uma conchinha.

À proporção que se estabelecem discursos que são diretamente atrelados a um campo social ou outro, no nosso caso, delineadores do que se julga para o pai e para a mãe de um bebê, consolida-se

[...] um conjunto decididamente heterogêneo, que comporta discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, em resumo: do dito, tanto quanto do não dito, [...] os elementos do dispositivo. O dispositivo propriamente é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. [...] Assim tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição, ora pelo contrário como um elemento que permite justificar e mascarar uma prática, que permanece, ela, muda, ou funcionar como interpretação secundária dessa prática, dar o acesso a um plano novo de racionalidade. [...] dispositivo [...] de formação, [...] em um dado momento histórico, 'tem' por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, pois, uma função estratégica dominante. (FOUCAULT, 2014, p. 45).

Em suma, são os dispositivos que materializam as relações de poder. Foram eles, institucionalmente, que derivados ou não de uma concepção, quem sabe religiosa, remetendo a Adão e Eva, quem sabe biológica, remetendo aos processos de evolução da vida (quanta ironia!!!), delimitaram papéis sociais demarcados como os das figuras maternas e paternas. É assim que mesmo Foucault se vê em complexidade quanto ao esclarecimento do dispositivo, quando titubeia que

[...] o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que se trata aí de uma manipulação de relações de forças, seja para desenvolvê-las em uma direção, seja para bloqueá-las, ou para estabilizá-las, utilizá-las. O dispositivo está, então, sem-

pre inscrito em um jogo de poder, mas sempre ligado, também, a um ou alguns limites do saber, que nascem dele, mas também o condicionam. É isto o dispositivo: estratégias de relações de forças suportando tipos de saber e suportadas por eles. [...] (FOUCAULT, 2014, p. 47).

Bob Esponja e Patrick se fazem alheios a todos os olhares capciosos, negativos que se lançam sobre eles, sobre sua família, em lugares públicos. Assim, preocupam-se apenas com a educação de seu filho, ensinando-lhe a andar de bicicleta, levando para tomar sorvete, hábitos consolidados aos cotidianos familiares. A vida segue e Bob Esponja, a mãe, a mulher da casa, acorda todos os dias bem cedo para fazer o café da manhã para o pai Patrick. Enquanto isso, Patrick recomenda cuidados com a criança, em pressuposição clara de que os direcionamentos com relação à educação e ao zelo físico e mental do bebê cabem à figura materna. A dimensão de que o homem tem, em seu reduto matrimonial, uma esposa que lhe deve servir é de esferas muito antigas.

Foucault (1989), a esse respeito, assevera que essa é uma forma de estabelecimento do micropoder, isto é, do poder minoritário, que se formula em aclave para o alcance dos maiores e, muitas vezes, até espelha os de amplas proporções. O pesquisador do discurso, do poder, do enunciado e do dispositivo explicita que “[...] este tipo [...] de enquadramento desenvolveu-se primeiro nos setores mecanizados que utilizavam mulheres [...], portanto pessoas habituadas a obedecer: a mulher a seu marido [...]” (FOUCAULT, 1989, p. 126). Frente a essa perspectiva, entendemos tristemente que “[...] a sexualidade das mulheres não as faz sair dos sistemas de aliança reconhecidos” (FOUCAULT, 1989, p. 158). Por que é comum que se veja a mulher servir ao homem? Por que essa retratação do desenho, colocando Bob Esponja nessa posição, nos diz muito sobre o papel da mulher dentro de uma família? O que se sabe é que

[...] durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E

este sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. E este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. [...] (FOUCAULT, 1989, p. 132).

Não parece nos estranhar a conjectura do corpo da mulher sendo usado pelo homem porque a história nos conta que isso tem se realizado há séculos, tornando em nós um discurso amplamente repetido, uma prática até, por muitos, vergonhosamente naturalizada. Para além disso, Patrick define que seu papel como pai é sair de manhã para trabalhar e voltar somente ao fim do dia, depois do expediente. Bob Esponja, a mãe, fica com a incumbência dos cuidados com a casa e com o filho. Essa é uma predição histórica que se assemelha ao Neolítico, período em que o cuidado com as “crias” era único e exclusivo por parte da mulher, enquanto o homem ia à caça de animais ou de plantas, em busca do que representasse o sustento da tribo, do seu grupo, de sua família. Patrick diz: “Bob Esponja, essa história de ser pai me deixou com muita fome... Ah, oi, Júnior, como vai? (ao tocar o bebê, Patrick percebe que ele precisa ter a fraude trocada). Bob Esponja, o bebê está fedendo [...] Eu gostaria de cuidar dele, mas eu tenho que ir [...] Eu vou trabalhar, eu sou o pai, esqueceu? [...] E cuide muito bem do nosso Júnior, hein?”. Os acontecimentos são dispostos de modo novo, mas a repetição da enunciação é praticamente similar, afinal do Neolítico para a retratação animada hodierna

[...] é verdade que originariamente o homem só emitia simples gritos, [...] estes somente começaram a ser linguagem no dia em que encerraram — ainda que no interior de seus monossílabos — uma relação que era da ordem da proposição. O urro do primitivo que se debate só se torna palavra verdadeira se não for mais a expressão lateral de seu sofrimento e se valer por um juízo ou uma declaração do tipo: “eu sufoco”. O que erige a palavra como palavra e a ergue acima dos gritos e dos ruídos é a proposição nela oculta (FOUCAULT, 2002, p. 111).

Ao demarcar a palavra como elementar à proposição do dito “homem da casa”, Patrick atribui a Bob Esponja sua condição mulheril, no âmbito do que se entende a mulher pela ótica do patriarcado. Apresenta-se aqui a demarcação do assujeitamento de um corpo masculino em uma conversão frequentemente atrelada ao feminino. O corpo de Bob Esponja é empregado como representativo de uma esfera linguística que o delimita como dona de casa comum, que sofre pela irresponsabilidade do marido. Aqui se percebe a

[...] linguagem de ação, é o corpo que fala; e contudo não é dada logo de início. O que a natureza permite é apenas que, nas diversas situações em que se encontra, o homem faça gestos; seu rosto é agitado por movimentos; ele emite gritos inarticulados — isto é, que não são “desferidos nem com a língua nem com os lábios”. Tudo isso não é ainda nem linguagem nem mesmo signo, mas efeito e sequência de nossa animalidade. Esta manifesta agitação tem a seu favor, entretanto, ser universal, visto só depender da conformação de nossos órgãos (FOUCAULT, 2002, p. 124).

No momento em que Patrick chega bêbado, eles discutem e o “senhor homem” diz que voltará ao trabalho, para não ter que escutar mais tanta reclamação. Curiosamente, é ele, Patrick, quem promove irresponsabilidades e não consegue ouvir e lidar com as críticas a si, está o tempo todo fechado para as críticas ao seu comportamento ou à sua conduta como pai. Estudos de Narval & Nardi (2007) revelam para nós que a postura de Patrick, ironicamente, um patriarca, notemos as semelhanças do nome da personagem com sua postura patriarcal, está intrincada em uma dimensão muito mais ampla do que supõe a realidade doméstica. Ele representa

[...] o patriarcado – principal filosofia da opressão de gênero – ‘que’ é um modo predominante, geográfico e histórico, de relacionamentos, nos quais a política sexual implica no fato de que os homens estabelecem as regras de poder e de controle social. Não se trata necessariamente do domínio do pai, mas, de modo geral,



do domínio dos homens [...], domínio que tem assumido diferentes formas ao longo da história. (NARVAL & NARDI, 2007, p. 51).

Em sequência, Bob Esponja e Patrick escutam o bebê conchinha piar, enquanto discutem, em posição indicativa de a criança vai pular da janela do segundo andar. Mesmo tentando salvá-la, eles não conseguem e se desesperam. “Júnior”, nome que eles dão ao infante, é uma conchinha e, por isso, sabe “voar”. Sendo assim, não estava a ponto de cometer suicídio, mas de aprender a “voar”, por conta do seu instinto natural. Bob Esponja e Patrick entendem que o seu Júnior cresceu e que agora irá embora de casa. Eles se comovem e deduzem que fizeram tudo que lhes foi possível pela criança. “Essa é a parte mais difícil da vida dos pais, eu tenho que reconhecer”, diz Patrick. Ao que Bob Esponja redargui: “Apesar de tudo que passamos, valeu a pena”. E em tréplica: “Vamos ter outro, Bob Esponja?”. Assustado, Bob Esponja encerra o episódio.

Neste ínterim, Bob Esponja e Patrick, sujeitos e assujeitados às dimensões de poder e, conseqüentemente, do dispositivo dele proveniente, nortearam reflexões sobre a postura de pais e mães dentro de um desenho animado, mesmo não sendo ou não se vendo como seres certos para aquela função, a de ser “pais”. Isso demonstra a relativização dos papéis sociais e como não existe a necessidade de uma definição esdrúxula que compute entre um e outro o sucesso da vida de uma criança. É aqui que as diversas alas conservadoras, políticas sobretudo, se apegam, indiciando que esse papel fora da conduta heteronormativa não “serve” para o infante. Esquece-se que se uma criança está abandonada, foi justamente porque um casal hétero a colocou no mundo e não assumiu para com ela suas responsabilidades paternais.

## Considerações finais

De posse de toda a unidade enunciativa de um episódio de Bob Esponja, intitulado *Nana Neném Conchinha*, acreditamos ter promovido uma análise do discurso, de linha francesa, sobretudo amparados nas dimensões teóricas de Michel Foucault (1989/96/2002/03/08/14). Para isso,

expusemos a Análise do Discurso conforme nos orientam Gregolin (1995) e Charadeau & Maingeneau (2008), arautos da área que formulam sobre essa concepção teórica a prática analítica dos elementos internos ao texto, bem como suas relações com o seu exterior dado seu contexto de enunciação. Desse viés, trouxemos a visão teórica foucaultiana ao episódio *Nana Neném Conchinha*, que em síntese apresenta as consequências e aprendizados de um processo de adoção por um casal destoante da conduta heteronormativa, visto em Patrick e Bob Esponja.

Diante disso, estivemos sob a égide de pesquisadores como Carvalho (2008), que reconheceu o impacto dos desenhos animados na formação ideológica das crianças e dos adultos. Nos amparamos ainda em La Taille (2006), para compreender como o ato de Bob Esponja e Patrick, ao abrirem mão de outros de seus propósitos para cuidar de um molusco, aqui uma criança, figura como generoso. Dali, saltamos às relações entre “pai e mãe” na vida de um bebê, e vimos que o discurso sexista de “homem e mulher” foi questionado por suas mais diversas possibilidades dentro do episódio e em sua correlação com o mundo externo. Isso posto, nos indagamos quanto a esses ditos papéis consoante o que nos disserta Mosé (2018) a respeito da necessidade de entender a não existência de uma ideologia de gênero pelas escolas ou pelas políticas de esquerda, uma vez que isso acena para uma emergência na reformulação do ser humano e de sua racionalidade.

Daqui em diante, Foucault (1989/96/2002/03/08/14), novamente, nos “carregou”, uma vez que nos deu suporte para questionar a posição dos sujeitos na sociedade, adjungido ao seu conceito de “corpos dóceis”, contorcendo nossos olhares sobre o corpo da mulher, da mãe, que parece querer se fazer preso a dimensões voltadas ao lar. Entendemos que esse “querer se fazer preso”, no que tange ao corpo feminino, está diretamente ancorado às relações de poder, que recorrem ao dispositivo para elucidar as diversas teias dessa rede de elementos nos quais os discursos se fundamentam. Desse modo, alcançamos a compreensão de que Patrick e Bob Esponja questionaram o modo de família instituído como tradicional, mesmo que talvez nem seja o dominante em níveis quantitativos, irmanados aos entendimentos da linguagem corporal, bem como as ligações

disso com o patriarcado, que tem privilegiado a visão masculina no poder ao longo da História. Estabelecemos os principais recortes do episódio à luz das concepções foucaultianas (1989/96/2002/03/08/14) e nos indagamos, por fim, sobre o fato de que não houve preocupação jurídica com a questão da adoção ao longo do enredo.

## Referências

- CARVALHO, Carla Cristina Nunes de Oliveira. A Ideologia dos Desenhos Animados. **Revista Philologus/Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**. Rio de Janeiro, v. 18, n. 53, maio./ago, 2012. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-02.html>>. Acesso em 20 fev. 2021.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. Estratégia, poder-saber. **in: foucault, M. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2003. p. 203-222.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução: Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, M. O jogo de Michel Foucault. *In*: MOTTA, M. B. da (org.) **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Ditos e Escritos IX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, M. Escolha Sexual, Ato Sexual. *In*: MOTTA, M. B. da (org.) **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Ditos e Escritos IX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. *In*: MOTTA, M. B. da (org.) **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Ditos e Escritos IX. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. A análise do discurso: conceitos e aplicações. **Revista de Linguística/ALFA**. São Paulo, v. 39, 1995. Disponível em: < <http://>

hdl.handle.net/11449/107724> Acesso em 20 fev. 2021.

LA TAILLE, Yves de. A importância da generosidade no início da gênese da moralidade na criança. **Psicol. Reflex. Crit.** Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9–17, 2006. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010279722006000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010279722006000100003&lng=en&nrm=iso) >. Acesso em 20 fev. 2021.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje: Sobre os desafios da vida contemporânea**. 1. ed. Editora: Vozes Nobilis; 2018.

NARVAZ, Martha & NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. **Rev. Mal-Estar Subj.** Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 45–70, mar. 2007. Disponível em < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482007000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000100005&lng=pt&nrm=iso) >. Acesso em 02 fev. 2021.

## SER MULHER, MÃE E PROFESSORA: UM PROCESSO CONTÍNUO DE FORMAÇÃO

Letícia Cavalcante Lima Silva

### À guisa de uma introdução

Historicamente a mulher foi percebida pelo pensamento hegemônico patriarcal sob duas perspectivas discursivas: a biológica, que a descrevia como um ser destinado a procriar e cuidar; e a essencialista, cuja essência natural feminina passava pela ordem da fragilidade, dependência, afetividade materna. Ao longo da história coube, exclusivamente, aos homens exercer papéis no mundo do trabalho, que lhes proporcionassem influência na esfera pública, assim como no mundo assalariado. À mulher, por sua vez, cabia os cuidados com o lar e com a família, atividade não considerada trabalho.

Contudo, a partir do século XIX, inicia uma pequena mudança, isto é, as mulheres ingressaram no magistério atendendo à provisão de professores destinados a instrução pública. Passaram a atuar no ambiente privado de suas casas e na vida pública. A participação no espaço público atendia as demandas do capitalismo no Brasil, promovendo educação pública, com mão-de-obra barata e exercida por mulheres vocacionadas ao exercício da docência, além de adequadas aos papéis de mãe e esposa.

Constituindo-se com o passar dos anos, maioria no magistério, e ainda sendo vista pela sociedade como um ser dócil e submisso, cujo principal objetivo era o preparo para os cuidados do lar e da família, cabe questionar: como se deu a formação docente feminina? De que maneira as identidades do ser mulher, mãe e professora eram forjadas? E qual a relação entre a formação continuada e a emancipação intelectual, tendo em vista a situação de forte subalternização na qual se encontrava?

Derivando desses questionamentos investiga-se a formação continuada de mulheres professoras no interior da Bahia, observando a construção das identidades referidas, numa perspectiva de formação e emancipação intelectual. A investigação, no âmbito do mestrado, será realizada por intermédio de uma abordagem autobiográfica narrativa, utilizando como instrumentos de coletas as entrevistas narrativas, e como suporte bibliográfico, textos que discutam a formação de professores no Brasil, no tocante ao ingresso das mulheres no magistério e a formação por elas recebida, bem como a formação continuada para a emancipação.

Diante do exposto, o presente artigo, embrião da pesquisa iniciada em 2021 no mestrado em Crítica Cultural da UNEB não oferece respostas conclusivas para os questionamentos, mas pretende apontar a relevância do estudo, uma vez que apresenta como a formação de professores no Brasil se desenvolveu, propiciando a entrada de mulheres na docência; assim como, evidencia de que modo à formação continuada contribui para a construção da identidade profissional e emancipação intelectual.

## **Formação de professores no Brasil: ingresso das mulheres na docência**

A formação de professores no Brasil iniciou com o advento da instrução pública sendo ampliada em todo o território a partir do Ato Adicional de 1827, que determinava a criação de escolas de primeiras letras em todo o país, como resposta à independência de Portugal (1822) e aos ideais republicanos, final do século XIX, levando ao aparecimento das escolas normais, com a finalidade de formar professores para trabalhar nas escolas primárias, contribuindo para a modernização e progresso do país. Mas, concomitante, à expansão da escolarização houve a resistência dos governantes para investir na formação de professores, o que é demonstrado em algumas pesquisas (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012; LIMA, 2006).

Nessa época, a formação concedida pelo Estado significava um mecanismo de controle social, que podia ser observado pela organização do currículo, cujas disciplinas eram providencialmente organizadas para o perfil feminino, pois envolvia trabalhos com agulha e atividades domésti-

cas. Já para os homens, eram oferecidas Álgebra e disciplinas afins. Além disso, o método usado era o Lancasteriano, de origem francesa que possuía disciplina física rigorosa, onde os alunos sentados hierarquicamente no salão deviam manter atenção contínua ao professor que se sentava a frente numa cadeira superior. O referido método centrava-se no aproveitamento dos alunos mais adiantados, para serem auxiliares dos professores nas classes numerosas, tendo por consequência um maior número de alunos exercendo a profissão do mestre, com menor quantidade de professores, o que diminuía despesas para o poder público e comprometia a qualidade da educação oferecida.

Na Bahia, a primeira Escola Normal surge em 02 de abril de 1836, a partir da Lei Estadual nº 37. Um curso especial para as mulheres foi criado em 1842, quando nos outros estados do país destinava-se apenas para os homens. Em 1843 havia três alunas matriculadas (LIMA, 2006). Algumas mudanças relacionadas à questão de gênero foram feitas: a delimitação estrita para o magistério primário, a vedação a algumas disciplinas do currículo e inclusão de prendas domésticas, reforçando seus arraigados papéis de mulher, mãe e esposa (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012).

Após a implantação da Escola Normal de Salvador outras foram criadas em vários municípios do estado da Bahia. No livro *Escolas Normais da Bahia: olhares e abordagens*, organizado pelos pesquisadores Ione Celeste Jesus de Sousa e Antônio Roberto Seixas da Cruz (2012) são apresentadas as escolas normais em diferentes cidades baianas: a de Salvador criada em 1836; a de Caetité, em 1895; em Ponte Nova (atual Wagner), em 1906; a de Feira de Santana, em 1935; em Nazaré das Farinhas, em 1937; e a de Vitória da Conquista, em 1952.

É importante ressaltar que no intervalo de 1836 – criação da primeira escola normal, a 1937, das onze escolas normais criadas na Bahia, apenas três eram públicas e as demais privadas, em sua maioria religiosas (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012). Esses dados indicam pouco investimento na formação de professores, por isso, elitizada, mesmo nas escolas públicas, conforme observado pela pesquisadora Adriana Rocha Oliveira (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012), ao reportar-se à Escola Normal de Caetité-BA: “As alunas selecionadas faziam parte da “nata da sociedade caetiteense”, meninas

que tinham terminado o curso primário, filhas de famílias tradicionais de Caetité, que foram “escolhidas a dedo” para prestar exame de ingresso ao curso normal” (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012, p.35).

O movimento (de inclusão das mulheres) se expandiu por todo o país, e progressivamente as mulheres tornaram-se maioria no magistério, por diversos fatores: o impedimento moral dos professores educarem meninas; a busca de profissões mais rentáveis, pelos homens; a busca pela independência econômica e possibilidade de ajudar nas despesas de casa, no caso de mulheres casadas ou recusar casamentos impostos, para as solteiras.

Segundo a pesquisadora Jane Soares de Almeida (1998), o ingresso das mulheres no magistério significava mais do que uma vocação ou extensão das atividades domésticas de educar e instruir representava a independência econômica:

[...] o maior motivo de as mulheres terem buscado o magistério estava no fato de realmente precisarem trabalhar! Quando o caso não era o da sobrevivência, e estes deviam ser raros, procuravam na profissão uma realização social que a posição invisível ou subalterna no mundo doméstico lhes vedava, submetidas que estavam à sombra masculina todo poderosa que ali também exercia seu poder. (ALMEIDA, 1998, p. 71).

O Instituto Ponte Nova, instalado na cidade de Wagner-BA, por missionários norte-americanos (da Igreja Presbiteriana do Norte dos Estados Unidos) formava professoras que recebiam educação ao autossustento:

Além da formação para o magistério [...] era oferecida a disciplina Ciências Domésticas, a qual procurava prepará-las para cuidar de suas próprias casas, dotando-as de um conhecimento básico de corte e costura e de culinária, ensinando-as a aproveitar os recursos naturais da região, capacitando-as a se autossustentarem, quer casassem ou não. (SOUSA; CRUZ (Orgs.), 2012, p.89).



Além disso, existia uma preocupação com os valores morais difundidos nas formações, os quais as novas professoras levariam para as práticas profissionais. Deveriam desenvolver o amor à profissão, para vivê-la como vocação, daí a preferência pelas mulheres, uma vez que estas são “mais afeita ao sacrifício e ao amor desinteressado” (SOUZA; CRUZ (Orgs.), 2012, p. 57).

Do mesmo modo, era esperado que as professoras, expostas socialmente, nas salas de aula tivessem uma conduta íntegra, quase imaculada, dependendo inclusive da autorização dos pais ou do marido para frequentarem a escola normal. Precisavam ser exemplos de boa conduta para terem condições de formar cidadãos com espírito patriota para a sociedade brasileira. Todos esses atributos cooperavam também para o exercício dos papéis de mãe e de esposa, esperados pela sociedade.

Considerando que o problema da subordinação da mulher estava relacionado com o patriarcado e o capitalismo, impondo relações assimétricas entre homens e mulheres; o homem assume o controle, submetendo a mulher a uma posição inferior, na qual esta fica invisibilizada e sujeita às determinações impostas. Assumir a nova identidade, a de professora, representava um avanço importante, contribuindo para a formação de sujeitos, ainda sob a supervisão de homens que ocupavam os cargos de diretores, inspetores escolares, entre outros.

Apesar de em primeira instância ter atendido às demandas do mercado e as relações de poder sustentadas pela moral e pelo capitalismo, representou ainda que discretamente, para as mulheres a possibilidade da realização profissional e social, uma vez que estavam reduzidas à posição subalterna do espaço doméstico e da dominação masculina.

Conforme Almeida (1998) a partir da entrada no magistério, outros direitos foram alcançados como: educação feminina, independência econômica e pessoal, direito ao voto, a licença maternidade. Além disso, começaram a se organizar em sindicatos e a reivindicar direitos, um grande passo à emancipação (LOURO, 1997). Contudo, se tem muito a fazer para assegurar uma relação equilibrada entre a formação profissional e a mulher.

Os agenciamentos culturais ocidentais trazidos pelos colonizadores para o Brasil caracterizam a mulher “como alguém que reproduzia raça

e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” (LUGONES, 2014, p.936). Mesmo após anos de colonização esse discurso continuou permeando o ideário colonial/moderno possibilitando ao Estado propagá-lo até os nossos dias. Neste sentido, a estudiosa Rita Laura Segato (2012) chamou a atenção para a temática do gênero, usada como parte da dominação colonial, merecendo efetivo estatuto teórico e epistêmico a fim de trazer explicações aos acontecimentos produzidos pela nova ordem colonial/moderna e não apenas mais um tema da crítica descolonial.

Corroborando o posicionamento de Segato (2012), a feminista descolonial María Lugones (2014) ponderou: “[...] Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista, heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 940).

Sob a perspectiva de Louro (1995; 1997), os estudos feministas (principalmente os ditos pós-estruturalistas) têm fomentado discussões acerca de como o sistema capitalista e as estruturas de poder se beneficiam da oposição entre homem/mulher, de modo que o feminino seja dominado pelo masculino, contribuindo à perpetuação das diferentes formas de submissão.

Essa dominação se refletia na formação que enfatizava habilidades ditas femininas (cuidados com a casa e aspectos morais). Atualmente, outros aspectos continuam a perpetuar a dominação, por intermédio, por exemplo, da “educação bancária” (FREIRE, 2011). Cabe, pois, às teorias fomentar discussões que denunciem as opressões (e seus modos de agenciamento) e apontem soluções.

## **A formação continuada e a emancipação intelectual**

As instituições de ensino atuam como agentes produtores de subjetividades (ser mulher, mãe e professora). E a formação continuada, por elas ofertada, pode contribuir diretamente numa perspectiva de formação e emancipação intelectual. Daí a importância de se investigar a formação continuada de mulheres-professoras, no sentido de observar se a mesma produz essa emancipação ou não. Já que estão

envolvidas numa dinâmica de controle e repressão do sistema capitalista vigente.

Sabendo da ligação estreita entre conhecimento e poder, questiona-se até que ponto a formação continuada colaborou para a emancipação intelectual das mulheres. Essas mulheres participavam de formação continuada (institucionalizada) durante sua carreira profissional? Se participavam, de que modo essa formação contribuiu para as práticas pedagógicas, e para a construção identitária do ser feminino?

A razão para os questionamentos reside no fato de saber que a escola reproduz ideais capitalistas, na maioria das vezes, quando, por exemplo, adota nas suas práticas pedagógicas o modelo de “educação bancária”, tão discutida por Paulo Freire (2011). Nesse modelo de educação, o conhecimento é depositado no aluno, sem que haja espaço para a discussão e problematização, o que vai ao encontro da perspectiva capitalista de formação de subjetividade para a unificação, sem respeito às singularidades de cada contexto, de cada realidade:

Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. [...]

Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. (FREIRE, 2011, p. 80–81).

Numa sociedade marcada pelo domínio patriarcal, que impedia, dificultava e/ou modelava a educação feminina como forma de garantir a passividade e subordinação. Podemos observar que a questão sexual/gênero, bem como a produção de conhecimento (formação continuada) são temas marcados pela colonialidade. E a superação dessas marcas

de tenderá de atitudes descoloniais, a começar, nesta perspectiva por uma formação continuada para as professoras, representativo, espaço de conquista.

hooks (2013), escritora e professora negra escreve sobre como o conhecimento revolucionaria, “[...] à vida do intelecto, era um ato contra hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista” (hooks, 2013, p.11). Para ela, a educação inspirada em Paulo Freire, tem o poder de criar no professor uma identidade que combate e resiste. Por meio de uma educação crítica, que não pensa o ato de conhecer como opressor, mas como ferramenta para o crescimento, combatendo a mentalidade colonizadora. Essa referência de educação considera as várias subjetividades presentes na sala de aula, pois, o que está em jogo é o conhecimento que se constrói na e para realidade daqueles envolvidos, produzindo, emancipação intelectual, uma ferramenta para o sujeito resistir às marcas segregacionistas da colonialidade.

Assim, faz-se necessário tomar consciência de que a educação bancária não contribui para a superação dos pensamentos sexistas, racistas, que desconsideram a capacidade feminina, principalmente de mulheres negras. E mais, empreender uma luta por uma educação que torne a mulher um sujeito, e não um objeto, visto que esta é a marca mais visível de resistência à colonização que se pode mobilizar. hooks (2013) fez uma intersecção entre o pensamento de Freire e as lutas feministas para fazer uma educação que não menospreza o saber do outro pelos critérios de raça/gênero, mas que ambos se ajudam mutuamente. Para hooks (2013) é premente democratizar os espaços de fala e produção teórica, sob pena de perpetuar as condições de exploração e repressão, assim fala:

Dentro dos movimentos feministas revolucionários, dentro das lutas revolucionárias pela libertação dos negros, temos de reivindicar continuamente a teoria como uma prática necessária dentro de uma estrutura holística de ativismo libertador [...] temos de trabalhar ativamente para chamar a atenção para a importância de criar uma teoria capaz de promover movimentos feministas renovados, destacando especialmente aquelas teorias que procuram inten-

sificar a oposição do feminismo ao sexismo e à opressão sexista. Fazendo isso, nós necessariamente celebramos e valorizamos teorias que podem ser, e são, partilhadas não só na forma escrita, mas também na forma oral. (hooks, 2013, p. 96 – 97).

E essa teoria, segundo hooks (2013) deve ser criada a partir do concreto, das experiências vividas no grupo. Esse trabalho de buscar soluções para as situações concretas nos envolve na produção crítica de uma teoria, que poderá modificar e capacitar para novas práticas.

A pesquisadora Maria de Fátima Berenice da Cruz, ao tratar da leitura literária na escola adverte para a inexistência de uma postura crítica do professor acerca do seu papel dentro da escola, onde deveria colaborar com o processo de construção de subjetividade dos alunos para o questionamento da realidade vigente, e conseqüente mudança de postura, utilizando o texto literário.

Com pensamentos parecidos, apesar de problemáticas diferentes, Cruz (2012) e hooks (2013) defendem que o material para discutir e teorizar as mudanças deve partir da realidade experienciada. Para Cruz (2012), a literatura que denuncia as mazelas sociais contém material rico para estimular a criticidade e criatividade dos estudantes propiciando o envolvimento no enfrentamento das imposições dos interesses dominantes, leia-se a manutenção das desigualdades sociais e a concentração das riquezas nas mãos da elite, preferencialmente branca. Mas, a grande questão está no trabalho do professor, que assimila o discurso do opressor, e impõe o seu saber. Não se criam espaços para a escuta dos estudantes, de suas vivências, espaços de discussões que questionem as situações, desconfiem do que é oferecido como verdades. Para esse trabalho, é urgente professores que despertem nos seus alunos “[...] o desejo inclusive o de saber, de ler e de estar na escola” (CRUZ, 2012, p.119).

Também influenciada por Paulo Freire, Cruz (2012) chama a atenção para a noção de inacabamento, como sujeitos inacabados cabe ao professor buscar refletir sobre a sua prática constantemente, procurando estabelecer junto aos seus alunos um diálogo respeitoso, onde aprendam e ensinem mutuamente, numa formação contínua. Nessa perspectiva, Cruz (2012) pon-

derou: “Por essa razão, nós professores precisamos aprender a identificar e aproveitar a experiência de vida trazida pelos alunos como uma biblioteca na qual contém todas as leituras de vida dos homens” (CRUZ, 2012, p. 148).

Fazer dessas experiências espaços para incluir leituras que problematizem e modifiquem a vida dos estudantes, transformando o trabalho pedagógico numa teoria e prática, no sentido freiriano de reflexão e mudança. Compete ao professor promover/instigar o olhar investigador do aluno, fazendo da sala de aula “[...] um “espaço de revolta” contra a condição de leitores colonizados e catequizados sob o jugo de uma escola excludente” (CRUZ, 2012, p. 189).

Esse fazer pedagógico passa pela formação continuada, toda a teorização observada nos textos de Cruz (2012; 2019; 2021), revelam o percurso reflexivo que ela, enquanto professora e pesquisadora foi desenvolvendo ao longo de sua carreira, a partir de experiências diversas com o uso do texto literário em diferentes etapas de ensino. Constatou, ainda, que o trabalho parte da educação tecnicista, na qual o professor se responsabiliza pela explicação e interpretação da obra, menosprezando a contribuição do aluno (CRUZ, 2021), dificultando o envolvimento dos mesmos e comprometendo as discussões. Do mesmo modo, ao abordar o uso das fábulas na educação infantil, Cruz (2019) destacou a importância da formação contínua para o professor refletir o seu fazer pedagógico e (re) direcionar sua didática de modo a desenvolver junto com a criança o gosto pela leitura, desde a tenra infância:

Esta é a razão pela qual devemos investir na formação do professor, visto que imbuído de um conhecimento sobre o seu território de trabalho, o docente irá direcionar o seu pensamento para um projeto consubstanciado de prática leitora para a primeira infância. [...] Vale salientar que nessa proposta de formação docente, o aluno deve aparecer, junto com o professor, como protagonistas das histórias de leitura construídas na sala de aula. (CRUZ, 2019, p. 50-51).

As observações que Cruz (2019) faz à formação do professor vão ao encontro da fala de hooks (2013) quando afirma que a prática reflexiva

“[...] o tornará capaz de teorizar a própria prática e, desse modo, ele terá condições de perceber as suas disfunções no fazer pedagógico, para montar um esquema de auto avaliação, reutilização e reconstrução de práticas e saberes diários.” (CRUZ, 2019, p. 51). A prática reflexiva, resultado de uma formação continuada comprometida com o fazer pedagógico libertador, produz uma educação para a liberdade e para a construção de sujeitos, e não objetos manipuláveis pela ideologia capitalista. E mais, possibilita a emancipação intelectual imprescindível para um fazer descolonial.

## Conclusão

Percebeu-se que inseridas numa sociedade de base colonialista, patriarcal e capitalista, a profissão docente permitiu às mulheres ocuparem o espaço público, antes destinado apenas aos homens. Embora a formação recebida nas escolas normais, através de um currículo voltado às prendas domésticas e a boa conduta das alunas, tenha ressaltado os papéis de esposa e mãe, como imprescindíveis à mulher. Ainda assim o seu ingresso no magistério representou um importante avanço na luta por direitos como educação, independência econômica e o voto, contribuindo para a progressiva saída da posição subalterna do espaço doméstico e construção da emancipação intelectual.

Observou-se também que, a educação bancária em conformidade com a dinâmica capitalista contribui para a manipulação e dominação de mulheres, no processo de formação, uma vez que não se oferece as discussões necessárias para a criticidade própria de sujeitos, que inseridas no mundo podem transformá-lo. Ao invés disso, submetidas a esta, são levadas à submissão, aceitando passivamente as condições de vida e trabalho, satisfazendo os interesses do Estado opressor e comprometendo a emancipação intelectual necessária a uma vida pessoal e profissional promissoras.

As discussões desenvolvidas em torno do ingresso das mulheres no magistério e da relação entre a formação e emancipação intelectual, continuarão sendo exploradas na pesquisa de mestrado que investigará a formação continuada de mulheres professoras no município de Aporá, interior

da Bahia. Reafirmando-se a necessidade de ampliação e fortalecimento de pesquisas sobre a formação de mulheres professoras, que historicamente sofrem com processos de subalternização, subjugação e silenciamento em relação às suas subjetividades (ser mulher, mãe e professora).

## Referências

ALMEIDA, Jane Soares de. **Mulher e educação: a paixão pelo possível**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice. **Leitura Literária na Escola: desafios e perspectivas de um leitor**. Salvador: EDUNEB, 2012.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice. Formação do Leitor Literário na Educação Infantil: Leiturando as fábulas. **Revista Interdisciplinar**. São Cristóvão, v.31, p.43-57, jan./jun, 2019.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice. Experiências Leitoras de uma leitura literária subjetiva. **Revista Interdisciplinar**. São Cristóvão, v.35, p.121-139, jan./jun, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

hooks, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIMA, Marta Maria Leone. **Ingresso das mulheres no magistério da Bahia: o resgate de uma história**. 181f. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia, Salvador – Ba, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. **Educação&Realidade**. Rio Grande do Sul, v. 20, n. 2, p. 101-132, jul./dez.,1995.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez., 2014.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES** (Online), v. 18, p. 106-131, 2012. Disponível em:< <https://journals.openedition.org/eces/1500>>. Acesso em 15 ago. 2021.

SOUSA, Ione Celeste Jesus de; CRUZ, Antonio Roberto Seixas de (Orgs.). **Escolas Normais da Bahia: olhares e abordagens**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.



## LEITURA SEMIOLÓGICA E INTERTEXTUAL DE “O CALABOUÇO”, DE CHRISTINA RAMALHO

Eliene Farias da Silva

### A semiotização ficcional do discurso

Anazildo Silva (1984), em sua teoria semiológica, comenta que a condição humano-existencial se constitui a partir da articulação de três lógicas, quais sejam: 1) a lógica natural do homem, 2) a lógica natural do mundo e a 3) lógica natural do diante-de. A primeira lógica diz respeito à subjetividade do indivíduo que é projetada no mundo; a segunda se refere à objetividade dos códigos morais, sociais etc. “que o mundo impõe ao homem para que a relação entre as incontáveis subjetividades de que o primeiro se constitui seja possível” (SILVA, 1984, s/p); a última lógica, por sua vez, está relacionada aos acontecimentos, fatos e objetos que promovem a relação homem/mundo. Esta última lógica é neutra, visto que ela é subordinada ou pela lógica natural do homem (lógica subjetiva) ou pela lógica natural do mundo (lógica objetiva). Desse modo, a lógica objetual só recebe um sentido por meio da semiotização de uma das duas lógicas ou de ambas.

Nesse viés, consoante Silva (1984), para que o sentido seja produzido, necessário se faz que uma dessas lógicas operacionais seja a estruturante da imagem de mundo; essa imagem é formada pela articulação das três lógicas, sob a ação de uma delas ou de ambas. Para que as referidas lógicas exerçam a função estruturante da imagem do mundo, elas integram a instância discursiva de uma retórica e são por ela semiologicamente sobredeterminadas. Existem três retóricas: 1) a Retórica Clássica, 2) a Retórica Romântica e a 3) Retórica Moderna. A Clássica, que é a instância discursiva da lógica natural do mundo; a Romântica, que é a instância discursiva da lógica natural do homem, e a Moderna, que é

a instância discursiva da lógica natural do diante-de. Nesse contexto, Silva assinala que

[...] a História apresentou momentos em que a *razão objetiva* pareceu ditar e conduzir o encaminhamento da existência humana. De igual modo, em outros momentos, o subjetivismo, ou a *razão subjetiva*, pareceu organizar o processamento das relações humano-existenciais. Além desses momentos, *com o século XX, inaugurou-se a impossibilidade de articular o sentido do mundo através das razões subjetiva ou objetiva e se impôs uma razão neutra*, que, por meio de recorrentes reflexões centradas na própria elaboração discursiva, indicou, e continua indicando, uma nova direção para o pensamento ocidental (1984, s/p, grifos nossos).

A Retórica Clássica compreende os períodos da existência humana em que a lógica natural do mundo (lógica objetiva) se impunha à lógica natural do homem (lógica subjetiva) e à lógica natural do diante-de (lógica objetual). A Retórica Romântica abrange os períodos da existência humana em que a lógica subjetiva se impunha à lógica objetiva e à lógica natural do diante-de. Finalmente, a Retórica Moderna abarca o período moderno e pós-moderno, em que a lógica natural do diante-de se impôs e se tornou a imagem do mundo caótica em razão de não ser possível conferir um sentido.

Nesse contexto, é a partir da Retórica Moderna que faremos nossa análise, já que o conto “O calabouço”, de Christina Ramalho, é uma manifestação discursiva pós-moderna, sendo, portanto, contaminada pela Retórica Moderna. Assim, a lógica nele articulada como principal é a lógica natural do diante-de ou neutra, como é também designada por Silva (1984). No âmbito dos estudos literários, o discurso pode ser narrativo, lírico, ensaístico, dramático ou épico. Como estamos analisando a manifestação discursiva literária reconhecida como narrativa, interessa destacar, ainda, algumas das particularidades semiológicas que se envolvem na elaboração discursiva.

Na semiotização ficcional do discurso narrativo ou ficcional, Silva (1984) explica que as lógicas naturais do homem, do mundo e do diante-

–de originam as semióticas discursivas das lógicas ficcionais do espaço, do personagem e do acontecimento, respectivamente. Quando o espaço representa o mundo objetivo de valores codificados, tem-se uma narrativa de semiotização do espaço, sendo, portanto, regida pela lógica objetiva (mundo objetivo). Quando a dimensão da personagem representa o mundo subjetivo das motivações pessoais, ou seja, quando está mais voltada para a personagem, tem-se uma narrativa de semiotização da personagem, regida pela lógica subjetiva (mundo subjetivo). Quando a dimensão do acontecimento representa a dimensão neutra do mundo objetivo, tem-se uma narrativa de semiotização do acontecimento, regida pela lógica neutra (mundo objetivo). Nesse sentido, “Personagem, espaço e acontecimento, articulados e integrados a partir da lógica que assume a função estruturante, definem uma situação existencial imaginária e configuram uma proposição de realidade ficcional” (SILVA, 1984, s/p). Desse modo, na narrativa há o espaço, o personagem e o acontecimento. No caso de “O calabouço”, presente no livro *Dança no Espelho* (2018), trata-se de uma narrativa de semiotização do acontecimento. Silva explica que

Na narrativa de semiotização do acontecimento, o acontecimento escapa à imposição significativa das lógicas do personagem e do espaço, os quais, incapazes de sujeitarem-no às suas respectivas lógicas, acabam subordinando-se à lógica neutra do acontecimento, configurando-se aí uma imagem ficcional de mundo caótica, absurda, fantástica. Na narrativa de semiotização do acontecimento, o conflito ocorre quando nem personagem nem espaço conseguem atribuir um significado ao acontecimento. Diante do acontecimento, cada uma das lógicas tenta impor sua significação para submeter a outra lógica. Por conclusão, para se chegar à identificação do padrão narrativo é essencial que se identifique e analise o conflito gerado pelo acontecimento, assim como a forma como o conflito é solucionado, ou não, pela lógica estruturante (1984, s/p).

Ao tecer comentários sobre *Dança no Espelho*, Cyntião (2018) ressalta que Ramalho inicialmente adota a narrativa fantástica e que esta é o

resultado da interação do universo ficcional com outro universo lógico que tem uma natureza desconhecida, tendo o acontecimento como elemento provocador desse cruzamento, submetendo à sua lógica o espaço e o personagem. As manifestações ocorridas lhe são inerentes e independem das lógicas significantes daquelas. Ainda no que diz respeito à narrativa fantástica, consoante Silva (1984, s/p, grifo no original), tem-se o seguinte:

A narrativa fantástica caracteriza-se por estar limitada a uma circunstância temporal. A desarticulação personagem/espaço se dá dentro de um determinado espaço de tempo. O acontecimento não é semiotizado, mas a situação humano-existencial ficcional volta à normalidade, apesar de o fato ocorrido não poder ser explicado. Normalmente este tipo de narrativa é feita em *flashback*, o que revela uma tentativa de semiotizar o acontecimento, e só se torna fantástica por continuar sendo ambígua, apesar de circunstancial. Assim, 'a narrativa fantástica se define como uma narrativa de recodificação que depende, todavia, para ser fantástica, do fracasso dessa recodificação'.

Silva (1984, grifo no original) acentua que o objetivo da análise semiológica de narrativas literárias é identificar o processamento semiótico da situação existencial imaginária. Nessa análise, a narrativa é dividida em sequências que dizem respeito às etapas do processamento semiótico.

O estudioso apresenta três momentos desse processamento, a saber: 1) ocorre dentro ou fora da narrativa, e isso dependerá da dimensão na qual a personagem está identificada com o espaço por meio da condição de significação da situação imaginária, fruindo da normalidade existencial; 2) um acontecimento rompe com a identidade personagem/espaço, instaurando, pela semiotização unilateral ou diversa que recebe de ambos, o conflito, que 'obriga personagem e espaço a se defrontarem, no nível da elaboração significativa de suas lógicas, até a submissão de uma lógica à outra'; 3) a relação de identidade e o processamento da normalidade existencial são restabelecidos ou não pela determinação da lógica estruturante.

Segundo Silva (1984), é nessa terceira sequência que a narrativa do acontecimento adquire características inerentes e acaba por definir traços específicos mais conhecidos como narrativa do absurdo, narrativa fantástica e narrativa de realismo mágico. Como antecipado acima, Rammalho, em *Dança no Espelho*, adota a narrativa fantástica.

O conto “O calabouço”, apesar de ser uma narrativa pós-moderna, traz algumas características de uma narrativa tradicional, que é marcada por uma narrativa breve, que tem como característica central o condensamento do conflito, do tempo, do espaço e a redução do número de personagens. Formado por apenas duas personagens, que no desenrolar dos fatos entende-se se tratar de pai e filha, o conto se passa em um ambiente que causa no leitor um estranhamento, já que o calabouço não é um lugar apropriado para se morar.

O primeiro e segundo parágrafos de “O calabouço”, por exemplo, são inquietantes, visto que neles são identificadas as condições físicas e psicológicas em que se encontrava o homem, que não é nomeado pelo narrador; além disso, este não apresenta as razões pelas quais aquele decide se manter encerrado nos espaços do calabouço. A entrada (que é o acontecimento) misteriosa de uma mocinha no calabouço confere um sentido completamente inesperado ao conto.

## **Análise semiológica de “O calabouço”**

É possível dividir o conto em cinco sequências, nas quais denominamos de identificação, entrada, idas e vindas, rompimento do silêncio e reconhecimento. A própria disposição do conto nos sugere fazer essa divisão e nomeação.

### **Sequência 1 – Identidade**

A sequência identidade está contemplada no primeiro e no segundo parágrafos, em que são feitas exposições da personagem: “Há anos escrevia poemas nas paredes do calabouço usando as unhas longas e pontiagudas. Cabeludo, malvestido, de aspecto sombrio [...]”.

O conto tem como instância de enunciação uma terceira pessoa onisciente que nos apresenta uma das personagens de “O calabouço” e como ela vive diariamente dentro desse lugar. Essa narrativa é um exemplo singular de como a lógica neutra do acontecimento articula uma imagem de mundo caótica, absurda e fantástica, típica das narrativas pós-modernas. O uso da terceira pessoa do singular introduz o narrador na lógica que tenta caracterizar o protagonista. Inserida no espaço de um calabouço, a instância narrativa articula a lógica do espaço, listando, como visto no primeiro parágrafo, qualidades físicas e comportamentais desse homem. Pouco se sabe acerca dele, não é dito sequer seu nome, só é sabido que ele é um homem “cabeludo, malvestido, de aspecto sombrio, vivia ali, solitário e ensimesmado, completamente alheio a qualquer coisa que não fosse a parede, suas unhas e a poesia” (RAMALHO, 2018, p. 51).

Essa sequência indicia que não existe nenhuma possibilidade de se conhecer a lógica subjetiva da personagem, primeiro porque ela mesma se isenta de manter diálogo com qualquer outro ser humano quando decide ir morar no calabouço. No entanto, como os seres humanos são por essência seres comunicáveis, eles precisam de alguma forma externar seus sentimentos; no caso da personagem, é possível depreender que ele se comunica, ainda que de forma esquisita, com algo “insignificante”, a parede.

E, segundo, pelos seguintes motivos: a) não tinha qualquer noção de tempo, b) esquecera-se das dimensões de outros espaços, c) não se recordava de qualquer pessoa ou acontecimento de uma vida passada, que provavelmente vivera. Pelas condições que o narrador apresenta esse homem, ele sequer sabia que existia, que era homem, que comia, na verdade ele nem sabia o que era fome, já que, como exposto pelo narrador, “Quase não comia, mas, quando sentia algo que lhe parecia fome, havia sempre um pedaço de pão acompanhado de um copo de leite, ambos colocados no chão, próximos à porta”. Além disso, sua existência parecia uma sombra insignificante, “perdida entre as metáforas poéticas que brotavam de suas mãos” (RAMALHO, 2018, p. 51).

Os trechos apresentados evidenciam que tanto a lógica do espaço quanto a lógica do personagem estão submetidas à lógica do aconteci-

mento, representadas no conto pelas condutas irracionais desse homem que decide ir viver em um calabouço, estar submetido praticamente a viver como um animal, cabeludo, barbudo, com unhas longas e pontiagudas, que deixa o alimento no chão, que escreve nas paredes, remetendo à época de pinturas rupestres, feitas por homens incivilizados. Nesse sentido, é evidente que há uma desarticulação entre personagem e espaço, uma vez que não estão expressas as motivações pessoais que levaram o personagem principal a viver determinada situação em um determinado espaço, ou seja, não é dado enfoque à razão subjetiva, nem à razão objetiva. Essa desarticulação entre personagem e espaço pode ser melhor contemplada na sequência que se segue, a qual denominamos de encontro, tendo em vista que é imposto por um narrador desorientado o acontecimento central dessa narrativa literária.

## Sequência 2 – O encontro

A sequência 2 compreende os parágrafos terceiro e quarto; neles é possível perceber o quanto é impossível haver a articulação entre a lógica do personagem e a lógica do espaço. O acontecimento, que é marcado pela entrada (também silenciosa) da mocinha no calabouço, faz com que aumente a desarticulação entre o personagem e o espaço. Nesse momento, a lógica neutra se manifesta e se torna ainda mais evidente; por essa razão, o acontecimento (entrada silenciosa da mocinha no calabouço), não semiotizado por uma lógica objetiva ou por uma lógica subjetiva, termina impondo e originando uma reação de estaticidade na mocinha. Ela, sem se mover, assiste à cena de um homem que está em uma condição completamente distinta da dos demais seres humanos. Em relação à estaticidade da mocinha, o narrador relata que ela “Não disse qualquer coisa. Ficou estática, olhando para o homem e para os poemas espalhados nas quatro paredes.

Assim foi durante poucos minutos, quando, discreta, voltou-se para a porta e deixou o calabouço” (RAMALHO, 2018, p. 51). Por haver essa surpresa, e até mesmo essa falta de sentido na cena contemplada, a mocinha, como mencionado anteriormente, não consegue ter reação,

nem mesmo se dirigir ao homem nem lhe fazer questionamento. Contudo, conforme as observações de Silva, “A impossibilidade de se fazerem questionamentos é própria da narrativa de acontecimento, pois sugere uma incapacidade de as personagens ou os personagens articularem sua própria lógica” (1984, s/p).

A incapacidade de os personagens articularem suas próprias lógicas é revelada na maioria dos parágrafos, em especial no terceiro, quarto e quinto do conto, pois os atos de o homem se isolar e morar em um calabouço e de a mocinha entrar também na maior parte das vezes em silêncio no calabouço já mostram que a lógica subjetiva não terá um espaço considerável, visto que na mocinha, assim como no homem, também predominava o silêncio, tendo em conta que ela “Voltou àquele lugar outras vezes, sempre sem ser notada, sempre silenciosa, [...] Passou-se um ano sem que qualquer comunicação entre a mocinha e o homem acontecesse” (RAMALHO, 2018, p. 52).

### Sequência 3 – Idas e vindas

Essa sequência abrange os parágrafos quinto, sexto e sétimo, em que a mocinha por diversas vezes vai ao calabouço com o intuito de compreender os poemas escritos na parede. Porém, aos seus olhos eles eram complicados, razão pela qual em uma de suas idas ela resolve levar um caderno para anotá-los. Por ter escrito alguns dos poemas, a mocinha acabou apenas os memorizando, já que seus significados estavam distantes de sua compreensão. Permaneceram obscuros, “Obscuros como aquele calabouço. Havia dois poemas que muito a encantavam e lhe despertavam a curiosidade” (RAMALHO, 2018, p. 52). A obscuridade é também uma característica da pós-modernidade, outro aspecto que ajuda, além dos elementos apresentados anteriormente, a ratificar que essa narrativa literária está semiologicamente sobredeterminada pela Retórica Moderna, sendo, portanto, contaminada pela lógica neutra do acontecimento. Nessa esteira, “temos configurado um universo ficcional desordenado, ou uma imagem ficcional de mundo caótica, correspondendo à própria imagem real de mundo caótica da modernidade” (SILVA, 1984, s/p).



Nessas idas e vindas, a mocinha em uma delas resolveu fazer algo diferente: recitou os poemas de que mais gostava; no primeiro momento, recitou o “4º Motivo da Rosa”, de Cecília Meireles, todavia o homem não teve reação alguma. Aliás, teve, mas era uma ação corriqueira: “O homem continuou a raspar as unhas na parede” (RAMALHO, 2018, p. 52). Em seguida, recitou “O retrato”, de Adélia Prado. Esse é um dos momentos mais marcantes da narrativa, já que o homem acena que percebe a presença da mocinha e “movimentara a cabeça, como se procurando a origem de algum som” (RAMALHO, 2018, p. 52). Essa percepção do homem causa um certo alívio no leitor, pois em todo o momento da leitura nos é causada uma certa angústia, inquietação, por não ser possível captar o significado preciso dessa narrativa, em razão de ela ser obscura tais quais os poemas o eram para a mocinha, e acabamos por ficar meio desconcertados da mesma forma que o narrador.

#### **Sequência 4 – Rompimento do silêncio**

A quebra do silêncio compreende o oitavo parágrafo. Por se manter persistente em seu ritual, a mocinha viu em sua última ida ao calabouço algo diferente acontecer: encontrou o homem não escrevendo nas paredes, mas as olhando, como se estivesse lendo. A figura da instância narrativa no conto relata que, ao ver essa cena, a mocinha se assustou, no entanto logo se acalmou ao ouvir, pela primeira vez, a voz daquele ser misterioso, ainda que como uma espécie de ronco, declamando o “4º Motivo da Rosa”, exatamente um dos poemas preferidos da mocinha. Sem saber como se comportar, decidiu dar como resposta a declamação do poema de Adélia Prado. É, portanto, neste momento que a lógica do diante-de assume a função estruturante da imagem de mundo, conferindo um sentido absurdo, não lógico, para a narrativa, um sentido que não se consegue explicar, que extrapola a subjetividade, como será corroborado na sequência a seguir.

## Sequência 5 – Reconhecimento

A sequência do Reconhecimento está contida apenas no nono e último parágrafo, que é quando “a relação de identidade e o processamento da normalidade existencial são restabelecidos, ou não, pela imposição da lógica estruturante” (SILVA, 1984, s/p). No conto analisado, veremos que esses elementos pontuados por Silva são restabelecidos pela lógica estruturante, que no caso é a lógica do diante-de, como visto nas linhas que se seguem: “Pela primeira vez, ele virou-se e olhou para ela. Ela repetiu cada verso do poema e, emocionada, viu brotar nos olhos do homem duas lágrimas pesadas que logo se misturaram com os fios longos da barba acinzentada. Tímida, arriscou a pergunta: – Pai?” (RAMALHO, 2018, p. 53).

É interessante que o poema com o qual o homem responde à mocinha com mais sensibilidade e humanidade também retrata uma situação de um pai com uma filha que revela ter o desejo de ter uma experiência humano-existencial estruturada, de ter o convívio, um referente familiar, como expressado pelo eu lírico, em “O retrato”, de Adélia Prado:

Eu quero a fotografia,  
os olhos cheios d’água sob as lentes,  
caminhando de terno e gravata,  
o braço dado com a filha.  
Eu quero a cada vez olhar e dizer:  
estava chorando. E chorar.  
Eu quero a dor do homem na festa de casamento,  
seu passo guardado, quando pensou:  
a vida é amarga e doce?  
(PRADO, 1991, p. 123).

Se tomamos o que Fontenele afirma sobre o poema de Adélia Prado – “Nesse caso, o eu assoma, no espaço do poema, como um elemento integrante do processo de significação a partir de sua insistência repetitiva e da sua alternância enquanto pessoa que fala e pessoa que vê” (FONTENELE, 2002, p. 262) – podemos ver, na mocinha que, silenciosa, copia os

poemas, uma tentativa de compreender o que poderia se passar na mente do homem encerrado no calabouço. Dessa forma, os poemas também falam pela personagem, principalmente “O retrato”, por revelar o desejo de recuperação da imagem paterna.

Assim, inicialmente, a figura da instância narrativa no conto “O calabouço” parecia estar articulando a lógica do personagem, porém era a lógica do acontecimento que sustentava a trama narrativa, tendo em vista que na maior parte do conto ficou perceptível que não havia espaço para a manifestação da lógica subjetiva, uma vez que ambos os personagens não têm voz. O silêncio torna-se, portanto, um agente da lógica do acontecimento.

Além disso, a lógica do espaço, como também já foi abordado, estava subordinada à lógica do acontecimento, e isso faz com que se entenda que “O calabouço” reverbera sobre muitos aspectos da sociedade contemporânea, indicando traços da desestruturação da experiência humano-existencial, a exemplo da ausência de diálogo entre os seres humanos e de uma referência familiar. A narrativa analisada, por exemplo, é um modelo dessa desestruturação. Nesse sentido, cabe retomar a visão de Cyntrão sobre as personagens de Ramalho: “Os personagens de Christina transitam num campo de estranhamento pela aglutinação de símbolos que resulta de uma lógica racional descontínua com espessas propriedades inconscientes” (RAMALHO, 2018, p 6), visto que o que Cyntrão chama de “estranhamento” se compatibiliza com o que, em nossa análise, chamamos de “desestruturação”.

Vejam, a seguir, como essa desestruturação se presentifica no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

## O mundo ficcional em Ramalho e Rosa

Pensando nas relações de aproximação que “O calabouço” estabelece com “A terceira margem do rio”, destacamos três aspectos que são os elementos centrais do conto rosiano, a saber: 1) a desestruturação familiar quando se tem a decisão de um pai de família de sair de seu lar e ir morar em uma canoa em um rio; 2) o silêncio e o rompimento do pai são

também predominantes; 3) é uma narrativa que tem como protagonistas pai e filho, que também não são nomeados.

O conto “A terceira margem do rio” integra a obra *Primeiras estórias*, publicado em 1962. Fugindo da estrutura convencional do conto, Guimarães Rosa estrutura a narrativa em primeira pessoa, permitindo que o narrador-personagem, além de narrar a história, possa vivenciá-la, além de influenciar o leitor fazendo-o interagir com o que está lendo. Sobre o conto e o sentido metafórico do próprio título, afirmam Santos e Souza:

O significado metafórico da terceira margem aponta para o processo de descoberta que só pode ser realizado se houver a capacidade de abandonar o que está estabelecido, na tentativa de vivenciar novas possibilidades. A terceira margem se apresenta não como um lugar além, mas como um entrelugar, disposto na posição intermediária entre o velho e o novo; entre o que se é e o que se vislumbra enquanto possibilidade. A busca incansável do homem por um estágio de transcendência que pode ser experienciado, mas quase nunca transmitido através da linguagem. (SANTOS & SOUZA, 2012, p. 256).

Para configurar esse “entrelugar” que se estabelece a partir da figura central do personagem “pai”, o conto rosiano se estrutura a partir de uma instância de enunciação assumida, em primeira pessoa, pelo personagem “filho”, cujas inquietações acerca dos possíveis sentidos dessa terceira margem vão sendo, aos poucos, desenhadas:

[...] certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns 20 ou 30 anos (ROSA, 1978, p. 49).

Inicialmente, o narrador-personagem, que é um dos filhos que participam da narrativa, conta que o pai é um sujeito quieto, que a mãe é

mais rígida e que tem dois irmãos, um homem e uma mulher. O fato que desencadeia a narrativa é a decisão do pai de mandar fazer uma canoa na qual cabia somente uma pessoa, uma canoa que duraria cerca de 30 anos na água. A mãe do narrador foi contra, e ele expressa o silêncio do pai ao dizer: “Nosso pai nada não dizia [...]” (ROSA, 1978, p. 49) e também o silêncio do rio: “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre” (ROSA, 1978, p. 49).

Sua maior lembrança é o dia em que a canoa ficou pronta. Sem alegrias e com o silêncio presente, o pai se despediu: “Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez alguma recomendação” (ROSA, 1978, p. 49). E o pai foi para sua canoa, mas não foi para longe, permanecia no meio do rio sem sair da canoa. Santos e Souza apontam que “A atitude do pai causa estranhamento aos familiares, justamente por contrariar a ordem e se afastar do comportamento ‘exemplar’ e tradicional” (2012, p. 257). Todos ficaram curiosos com o acontecido, desde os parentes aos vizinhos.

E os rumores do que poderia levar o pai ao silêncio e à decisão de estar em uma canoa surgiram:

Todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam no entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele (ROSA, 1978, p. 49).

Tal como a teoria de Silva coloca, essa falta de sentido remete à semiótica do acontecimento, visto que a lógica neutra de um acontecimento sem sentido organiza toda a estrutura do que se narra, provocando mais e mais desarticulações entre o personagem pai e os demais.

O filho exerce uma dupla função: a de narrador e personagem da história. Ele resolve roubar comida para levar para o pai e a deixava num oco de pedra para que este fosse pegar, pois, quando o filho mostrava, o pai nada fazia. A mãe sempre soube que o filho levava alimentos escondidos, por isso os deixava em fácil acesso, porém nada demonstrava.

A mãe chamou o tio dos meninos para ajudar na fazenda, um mestre/professor para ajudar na educação das crianças e um padre para tentar convencer o pai (no caso, o esposo) a mudar de ideia. Alguns jornalistas que iam atrás do pai para fotografá-lo, em busca de notícias, não conseguiam nem fotos, pois ele se escondia por entre os matos.

Com o passar do tempo, aprenderam a conviver com essa situação. O pai não amarrava a canoa e nem acendia fósforos, permanecia no meio do rio e no escuro. O narrador-personagem diz que aquele pouco se alimentava, uma vez que o alimento que era colocado na pedra era pouco consumido. E, tempos depois, a família já não falava mais no pai, apenas a lembrança permanecia.

À medida que ia crescendo, o filho (narrador-personagem) começou a ser comparado com o pai. “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho” (ROSA, 1978, p. 51).

A irmã se casou, e não houve festa. Alguns pequenos detalhes traziam a lembrança do pai, o que era muito constante. Um dia, a filha desejou ir mostrar o neto, mas o pai não apareceu, e todos se puseram a chorar; por essa razão, ela resolveu ir morar em outro local, assim como o outro irmão foi morar em outra cidade. Com o passar dos anos, a mãe, já envelhecida, foi morar com a filha. Só restou o filho, que é narrador e personagem do conto, que não queria se casar e que na verdade carregou a culpa: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito” (ROSA, 1978, p. 52). O único que poderia revelar a razão desse feito era o senhor que construiu a canoa, mas ele já havia falecido, e o filho com essa inquietação permanecia.

Sob o peso da culpa, da tristeza e da incompreensão, o filho também envelhecia: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento” (ROSA, 1978, p. 52). Porém, o inesperado acontece: um dia o filho resolveu chamar o pai para que trocassem de lugar e, para surpresa

daquele, o pai atendeu ao chamado: “Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos!” (ROSA, 1978, p. 52). E o filho, assustado com o que há anos sonhava, saiu dali às pressas sem esperar. Seu desejo final foi que ao morrer seu corpo fosse colocado em uma canoa, assim como o pai. Retomando Santos e Souza, temos:

O aparente distanciamento do mundo, em que a solidão ganha uma amplitude extrema, é representado pelo total abandono ao rio, sem sequer notar o seu ir e vir. A ausência de luz reflete o mergulho pelas regiões mais profundas da alma, a busca pela liberdade através da fuga das aparências e o intuito de descobrir qual rumo seguir. Ao romper com o cotidiano, o pai insere o mistério na vida familiar e esta acaba por criar outras margens em sua própria rotina, em que o tempo é marcado pela sucessão de nascimentos e mortes (2012, p. 259).

Fazendo a aproximação com o conto “O calabouço”, percebemos a semelhança entre pai e filho, de “A terceira margem do rio” e filha e pai, de “O calabouço”, visto que é o silêncio que se interpõe na relação entre os dois pares. Tal como o filho, que voltava à margem do rio, em busca do pai, a personagem de “O calabouço”, como já citamos, retornava, constantemente, ao calabouço, buscando compreender o sentido dos poemas rabiscados na parede

A aparência dos dois pais também é ponto de convergência, pois, se o pai do conto rosiano ganhou aspecto de bicho, o de “O calabouço”, tal como já citamos, não está distante disso. Por outro lado, a desestruturação familiar, presente no conto rosiano, fica sugerida no final de “O calabouço”, quando a personagem se dirige ao homem com a pergunta “— Pai?”, o que explicaria a presença constante da moça naquele calabouço e sua tentativa de comunicação com o homem ali enclausurado.

Diferentemente de “A terceira margem do rio”, em “O Calabouço”, acontece uma ruptura da incomunicabilidade entre pai e filha. E o recurso

para essa ruptura do silêncio é a mediação pela poesia. Já entre pai e filho, a exígua comunicação ocorre por meio da oferta de alimentos do filho para o pai – oferta também presente em “O calabouço” na menção ao pedaço de pão e ao copo de leite – e, no desenlace, no momento em que o pai escuta o filho, lhe faz um aceno e se direciona, com a canoa, para a margem em que o filho se encontra. No entanto, a aproximação é recusada pelo filho, que foge assustado, já submetido, segundo a teoria de Silva, à falta de sentido da lógica neutra. Ele se tornara, talvez, como o pai. No conto “O calabouço”, a pergunta final deixa subtendida a possibilidade de uma real aproximação entre supostos filha e pai.

## Considerações finais

Nosso intuito com este trabalho foi analisar, à luz da teoria da Semiologia Ficcional do Discurso, o conto “O calabouço”, de Christina Ramalho, e como essa narrativa literária dialoga com o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Apesar de não termos lido criticamente o conto rosiano sob a perspectiva da teoria de Anazildo Silva, muitos elementos abordados no escrito de Ramalho podem ser aplicados à narrativa de Rosa, já que esta também é uma manifestação discursiva moderna, sendo, portanto, contaminada pela Retórica Moderna.

Nesse contexto, a lógica nela articulada como principal é a lógica natural do diante-de, ou neutra, como é também designada por Silva. Em resumo, os resultados apontam que é na falta de comunicação entre os seres humanos, na desestruturação familiar, na condição animaléscia a que os pais nos dois contos se reduzem e na ausência de um referente familiar que reside o diálogo entre os contos de Ramalho e Rosa ora estudados.

## Referências

CYNTRÃO, Sylvia. Uma dança às avessas. In: RAMALHO, Christina Bielinski. **Dança no Espelho e outros contos**. 2. ed. Natal: LucGraf Virtual, 2018.

FONTELE, Laéria Bezerra. A enunciação em primeira pessoa: o íntimo e o confessional em Adélia Prado. **Revista do CESP**, v. 22, n. 31, p. 257–273, dez. 2002.



PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

RAMALHO, Christina Bielinski. **Dança no espelho e outros contos**. 2. ed. Natal: LucGrafVirtual, 2018. v. 1. 99 p.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: Rosa, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1978.

SANTOS, Elis Angela Franco Ferreira; SOUZA, Antônio Gabriel Evangelista de Souza. Entre permanecer e partir: uma leitura do conto “A terceira margem do rio”. **Cadernos do CNLF**, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF, 2012, pág. 525–532.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização ficcional do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

## (DES)CONSTRUÇÕES DA MATERNIDADE EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Sandy Karelly Freitas Falcão

Vania Maria Ferreira Vasconcelos

### Maternidade e feminismo

A maternidade é uma das experiências mais marcantes para uma mulher. Por tudo o que significa, a mãe é representada, nas religiões e mitos, através de diferentes formas de arte, incluindo a literatura. O discurso patriarcal transformou a maternidade em um símbolo de sujeição para as mulheres. Espera-se que, motivadas por um amor que nasceria junto com a criança, as mães sejam abnegadas, resignadas, pacientes, castas, sóbrias, assexuadas. Na contemporaneidade, é hipervalorizada a figura da mãe como super-heroína. No Brasil, a duração da licença-maternidade é de quatro meses, enquanto a licença-paternidade é de quatro dias. Isso evidencia a ideia que nossa sociedade tem a respeito do que implica ser mãe. No entanto, em tempos de pós-modernidade, não é possível falar em um único modo de exercer a maternidade (HALL, 2011).

Partindo do pessoal em direção ao político, vivenciamos diariamente os prejuízos causados pelo discurso hegemônico que tenta nos sujeitar unicamente ao espaço do lar e impor um ideal para diversos aspectos de nossa vida. A pressão que recai sobre a mulher mãe torna a maternidade desgastante. Assim, as discussões sobre identidade materna e relações de poder contribuem para a conscientização acerca dessas formas de dominação. Afinal, segundo Fairclough:

A ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível. Se alguém se torna consciente de que um determinado aspecto do sen-

so comum sustenta desigualdades de poder em detrimento de si próprio, aquele aspecto deixa de ser senso comum e pode perder a potencialidade de sustentar desigualdades de poder, isto é, de funcionar ideologicamente (FAIRCLOUGH, 1989, p. 85).

Assim, o discurso em torno da maternidade ideal, a partir da figura Virgem Maria, gerou o mito segundo o qual o amor materno seria algo instintivo, sobre o qual escreve a filósofa francesa Elizabeth Badinter em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*:

O Amor, no reino humano, não é simplesmente uma norma. Nele intervêm numerosos fatores que não a respeitam. Ao contrário do reino animal, imerso na natureza e submetido ao seu determinismo, o humano — no caso, a mulher — é um ser histórico, o único vivente dotado da faculdade de simbolizar, o que o põe acima da esfera propriamente animal. Esse ser de desejo é sempre particular e diferente de todos os outros. Que os biólogos me perdoem a audácia, mas sou dos que pensam que o inconsciente da mulher predomina amplamente sobre os seus processos hormonais. Aliás, sabemos que a amamentação no seio e os gritos do recém-nascido estão longe de provocar em todas as mães as mesmas atitudes (BADINTER, 1985, p. 15).

Segundo a ideia do amor materno natural, os fenômenos fisiológicos transformariam a mulher em um ser abnegado, resignado e feliz. (KITZINGER, 1978).

Badinter (1985) explica que, no século XVIII, a obra *Émile*, de Rousseau, é a primeira de várias que irão definir um modelo de mãe exemplar — aquela que cuida, que amamenta e que dedica sua vida a criar bons cidadãos e boas futuras mães — como forma de doutrinação das mulheres. Dois séculos depois, esse modelo continua fortemente marcado na mente de homens e mulheres, sendo reforçado em discursos, através dos mais diversos meios, atendendo aos interesses do sistema patriarcal, transformando a maternidade “[...] num acontecimento com significado político social e psicológico, como um lugar de sujeição para as mulheres” (FIDALGO, 2003, p. 13).

Cristina Stevens (2007), em *Maternidade e feminismo*, defende que “não podemos deixar de lamentar como esta arquitetura discursiva poderosa conseguiu transformar o milagre da vida em punição, e não em bênção” (p. 30). Segundo a autora, as atitudes sacrificiais das mães, embora elogiadas, estão associadas à ideia de fragilidade física e emocional. O discurso patriarcal acerca da maternidade, em vez de exaltá-la, estabeleceu a crença em sua inferioridade.

No entanto,

A partir dos anos 70, estudos feministas têm analisado mais intensamente a questão da maternidade da literatura. [...] Identificamos na ficção contemporânea um processo de busca de identidade com a mãe que, mesmo ocorrendo na ordem simbólica, fálica, pode trazer elementos para subverter essa ordem (STEVENS, 2007, p. 46).

Nesse sentido, o pensamento pós-colonial — no curso das profundas transformações sociais que revolucionaram o século XX, desconstruíram conceitos e tradições fundamentais para a sociedade da época e motivaram teorias como as dos fundadores dos Estudos Culturais — propõe que as narrativas sejam recontadas do ponto de vista dos sujeitos até então silenciados. “Pode o subalterno falar?” é a pergunta de Gayatri Spivak (2010), crítica feminista indiana que, criticando Deleuze e Foucault, argumenta ser papel do intelectual pós-colonial a criação de espaços para que os sujeitos subalternos possam falar e ser ouvidos, sem que sejam intermediados. Assim, entendendo a cultura como espaço de luta e a literatura enquanto veículo da ideologia,

Diante do reconhecimento dos sujeitos sociais contemporâneos, advindos dos movimentos sociais (lutas raciais, feminismo, política sexual de gays e lésbicas, movimento antibelicistas, ecologista, entre outros) é preciso considerar os discursos construídos por esses sujeitos sobre si mesmos na análise da produção cultural que lhes diz respeito. O estudo da representação das mulheres em textos de escritoras ainda é relativamente pequeno e não revela a

riqueza e complexidade de autoras e textos que deveria abranger (VASCONCELOS, 2015, p. 19).

Tendo contribuído para o debate intelectual acerca da questão identitária, os feminismos se constituem como movimento social e teoria crítica, opondo-se ao paradigma positivista, que pressupõe um conhecimento objetivo e neutro, e incorporando “[...] a dimensão subjetiva, emotiva e intuitiva no processo de conhecimento” (ZOLIN, 2012, p. 104). Essa perspectiva marca um outro momento para os feminismos, que agora buscam o poder de interpretação e o direito à significação. Por ligarem-se a produções literárias também marginalizadas, a crítica literária feminista é desvalorizada por aqueles que detêm o poder de definir o que é, por exemplo, a própria literariedade. Sua contribuição, no entanto, reside, dentre outros fatores, justamente no fato de ser capaz de “desnudar os princípios que têm fundamentado os cânones literários oficiais” (op. cit., p. 104).

A pesquisadora feminista holandesa Ria Lemaire propõe uma leitura da obra literária com base dos seguintes questionamentos: “[...] quem pode, no romance, falar, focalizar, agir? Que tipos de ações são atribuídas pelo narrador aos atores? E a pergunta principal: quem pode tomar, no terreno das ações e da fala, as iniciativas?” (LEMAIRE, 1989, p. 261). A partir das discussões levantadas até aqui, analisamos a seguir as representações da maternidade no conto *Quantos filhos Natalina teve?* de Conceição Evaristo.

### **(Des)construções da maternidade em *Quantos filhos natalina teve?***

Maria da Conceição Evaristo de Brito (1946–) começa a publicar, em 1990, nos *Cadernos Negros*. Sua obra se destaca pelo elevado valor estético e pela denúncia das consequências socioemocionais da diáspora como símbolo da resistência de raça, gênero e classe. O livro *Olhos d’água* é composto por 15 contos, dentre os quais há personagens com diferentes atitudes com relação ao fenômeno da maternidade.

Neste artigo, analiso o conto *Quantos filhos Natalina teve?*, que apresenta a personagem Natalina e sua relação com a maternidade. Seu nome

já carrega a ideia de nascer. O enredo do conto apresenta uma jovem que, prestes a parir o quarto filho, relembra, por meio da fala da narradora, os três nascimentos anteriores: no primeiro, era adolescente e dá o bebê para a enfermeira logo após o parto; no segundo, engravida de Tonho, seu namorado, a quem dá a criança; no terceiro, é barriga de aluguel para os patrões. Após sofrer um estupro, Natalina vive então sua quarta experiência de gerar uma criança — uma que ela realmente deseja ter para si.

Na primeira gravidez, aos treze anos, a garota foge de casa depois que os chás abortivos não surtem o efeito desejado e a mãe lhe diz que irá levá-la à parteira Sá Praxedes que fazia abortos e, na visão da menina, ‘comia crianças’.

A partir daí, o leitor só sabe da vida de Natalina o que é contado a partir de cada gestação, ou seja, a maternidade é a lente escolhida por Conceição Evaristo, com a qual nos mostra frações da história da personagem, como se víssemos apenas cacos de um espelho. Com essa fragmentação, oferecendo apenas retalhos de uma história, estaria a escritora mineira nos dizendo que uma mulher é muito mais do que uma mãe, ou seja, que a vida de uma mulher vai muito além da maternidade? Ao não dar nomes aos lugares, estaria Evaristo trazendo o fato de que Natalina poderia ter nascido em qualquer periferia do Brasil e, assim, denunciando essa situação de vulnerabilidade social que alcança a população negra em todo o país?

No início do conto, Natalina alisa com carinho sua barriga, que carrega o quarto filho. Já no primeiro parágrafo do texto, Conceição Evaristo justapõe dois sentimentos opostos com relação à maternidade: ao se referir à quarta gravidez, os termos que utiliza pertencem a um campo semântico de afeto positivo e, quando se refere às demais gestações, afirma que não eram nem seus filhos, que não os queria.

Evaristo desconstrói diversos estereótipos para a mulher-mãe negra. Sua obra é repleta de personagens que, em sua pluralidade, se opõem ao ideal que o patriarcado busca impor a todos os aspectos da vida da mulher. No cânone literário brasileiro, as personagens negras são apresentadas segundo estereótipos presentes ainda hoje nas representações midiáticas e nas relações sociais. À mulher negra, quando jovem, atribuem-se os papéis da mulata sensual ou da preta invisível e marginaliza-

da socialmente, muitas vezes despeitada e que trabalha como animal de carga. Há ainda a figura da “Bá”, a mãe preta dos filhos alheios. Sobre essa imagem, Evaristo escreve, no ensaio *Gênero e Etnia: uma escre(vivência) em dupla face*:

Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Mata-se no discurso literário a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas e por tanto perigosas. (2005, p. 2-3, grifos da autora).

Assim, ao construir uma narrativa cujo centro é uma mulher negra vivendo diferentes experiências com a maternidade, a escritora produz um contradiscurso que subverte o apagamento histórico das mães negras na literatura.

A segunda desconstrução que observo no conto é da ideia cristalizada de que toda mulher deseja ser mãe. Além da personagem Natalina, sua mãe e outras mulheres na vizinhança conversam aberta e naturalmente sobre não desejar uma gravidez e sobre tomar medidas para interrompê-la:

Natalina sabia de certos chás. Várias vezes vira a mãe beber. Sabia também que às vezes os chás resolviam, outras vezes, não. Escutava a mãe conversar com as vizinhas:

— Ei, fulana, o troço desceu! — E soltava uma gargalhada aliviada de quem conhecia o valor da vida e o valor da morte.

Natalina preparou os chás e tomou durante vários dias. ela ficava em casa cuidando dos irmãos menores. Ia fazer catorze anos. Uma coisa estava lá dentro da barriga dela e ia crescer, crescer até um

dia arrebentar no mundo. Não, ela não queria, precisava se ver livre *daquilo* (EVARISTO, 2016, p. 44, grifos meus).

A gargalhada de alívio da mãe de Natalina ao dar a notícia à vizinha de que conseguira provocar o aborto é uma verdadeira afronta aos valores patriarcais. A mulher do conto, no entanto, conhecia o valor da *vida* — da sua própria, de mulher negra e em situação de pobreza, mãe de sete meninas — e também conhecia o valor da *morte* daquele feto, que representava uma boca a menos para alimentar.

O terceiro ponto que destaco é o fato de as decisões sobre o corpo da mulher serem tomadas e discutidas entre mulheres. O pai de Natalina e o pai de seu primeiro filho são mencionados, mas não têm voz no conto. O protagonismo é de Natalina, cujo poder sobre a própria vida só cresce ao longo da narrativa.

O quarto aspecto que observamos sendo questionado na narrativa é o de que a gravidez é uma experiência subjetiva e diversa. Na mídia, as gestantes são retratadas com um ar etéreo, aproximando-se da imagem sacralizada. Em direção contrária, Evaristo utiliza termos para descrever o sentimento de Natalina que nada têm a ver com o ideal de mãe imposto historicamente: o ódio é mencionado; a primeira gestação é descrita com verbos como “estufar” e “inchar”, o parto, como “arrebentar”, e a criança como “coisa”, “aquilo” e “troço”.

É importante também observar como o ato e o prazer sexual são apresentados pela escritora: em uma sociedade que julga o caráter da mulher de acordo com o número de parceiros sexuais, Evaristo descreve o sexo como uma brincadeira gostosa, e essa é a quinta subversão dos valores patriarcais que constato no conto. No trecho abaixo, é possível observar a escolha de palavras feita, criando um campo semântico lúdico. O trecho também apresenta a descoberta do prazer sexual como algo natural, livre de julgamentos e moralismos:

*Brincava gostoso* quase todas as noites com o seu *namoradinho* e, quando deu fé, o *jogo prazeroso brincou de pique-esconde* lá dentro de sua barriga. [...] Bilico nunca mais *brincaria* com ela. (p. 44, grifos nossos).



No nascimento do primeiro filho, mesmo após ver a criança, Natalina continua sem o desejo de ser mãe. Aos leitores não deixa qualquer vestígio que faça menção ao sentimento de culpa, tristeza ou arrependimento:

Não queria o menino, mas também não queria que ele fosse comido pela velha. Uma enfermeira quis o menino. A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital! E era como se ela tivesse ganhado uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse (p. 45-46).

Essa atitude ilustra o sexto aspecto que destaco na escrita de Conceição Evaristo para a desconstrução da figura materna idealizada: o amor materno não é inato. Acerca disso, Elizabeth Badinter questiona:

Será absurdo dizer que à falta de ocasiões propícias ao apego, o sentimento simplesmente não poderia nascer? Responder-me-ão que levanto por minha vez a hipótese discutível de que o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos (BADINTER, 1985, p. 14).

Natalina não teve nem sequer um dia passado ao lado do filho. Seria quase impossível, naquelas condições, desenvolver sentimentos que a fizessem desejar enfrentar dificuldades de toda ordem apenas para exercer o papel que a sociedade que lhe cobrava. Ajudando a cuidar das seis irmãs mais novas desde criança, a realidade de fêmea já lhe era conhecida: não era romantizada.

Na segunda gestação, grávida de Tonho, seu namorado, Natalina sente vergonha e só revela ao rapaz sobre a gravidez quando este lhe pergunta. Nesse único parágrafo, é possível identificar diferentes discursos acerca dos papéis de gênero: Natalina não tendo o menor desejo de criar um filho, enquanto Tonho se emociona com a ideia da paternidade.

Não ia contar para Tonho, mas o rapaz desconfiou. [...] Uma vez vomitou ao sentir cheiro de pipoca. Depois, um dia, no quarto da obra onde ele morava, quando Natalina se pôs nua, o rapaz perguntou *docemente* sobre aquela *barriguinha* que estava crescendo. Ela, envergonhada, contou-lhe que estava esperando um filho. Que ele a perdoasse. Que ela havia tomado uns chás. Que ela conhecia uma tal de Sá Praxedes... Quando acabou a falação e olhou para Tonho, o moço *chorava e ria*. Abraçou Natalina e *repetia feliz* que ia ter um filho. Que formariam uma família (EVARISTO, 2016, p. 46, grifos nossos).

As palavras em destaque reforçam o sexto aspecto da subversão ao discurso patriarcal que Evaristo empreende nesse conto. Contrapondo-se à antiga ideia de que o homem seria essencialmente racional, pragmático, enquanto a mulher seria mais sentimental.

[...] Natalina ganhou uma preocupação nova. Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho. Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho *chorou muito* e voltou para a terra dele, *sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de vida de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho...* Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis (op. cit., p. 46, grifos nossos).

O trecho acima é um dos mais subversivos do conto, que pode até causar estranhamento devido à visão romântica e idealizada dos papéis de gênero, cristalizada pela cultura. Evaristo constrói uma personagem que é, como afirma Badinter, um desafio à natureza, a anormal por excelência, e o faz de modo a provocar questionamentos diversos acerca das razões para a indiferença de Natalina.

Além dos discursos de resistência, as marcas e as vozes do colonialismo também se fazem presentes. A terceira gravidez de Natalina acontece quando trabalhava como empregada doméstica na casa de um casal

sem filhos que passava bastante tempo fora, a ponto de Natalina quase se sentir a própria dona do lugar.

A antropóloga negra Lélia Gonzalez, tratando das noções de mãe preta, mulata e doméstica, aponta que essas duas últimas se engendram a partir da figura da mucama: “Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua própria família e a dos outros nas costas” (2019, p. 244). Já acerca da mãe preta, Gonzalez afirma que: “Nessa hora, a gente é vista como figura boa e vira gente” (idem, p. 249).

Percebo essa responsabilidade de carregar a família dos outros nas costas na seguinte cena do conto: “Um dia, enquanto divagava em seus sonhos de pretensa dona, o telefone tocou. Era a patroa que ligava do estrangeiro, *em prantos*, e lhe pedia *ajuda*. Ela queria e precisava ter um filho. *Só Natalina poderia ajudá-la*” (p. 47, grifos meus). A leitura que faço desse trecho é a de que, na lógica do colonialismo, o corpo negro existe para servir aos interesses dos patrões.

Ela e marido já haviam conversado. Era só a empregada fazer um filho para o patrão. Elas se pareciam um pouco. Natalina só tinha um tom de pele mais negro. Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu. [...] Tudo certo. Deitaria com o patrão, sem paga alguma, tantas vezes fosse preciso. Deitaria com ele até a outra se engravidar, até a outra encontrar no fundo de um útero, que não o seu, algum bebê perdido no limiar de um tempo que só a velha Praxedes conhecia. (p. 47).

A escritora recria no conto uma delimitação de espaços que ilustra, ainda hoje, as relações assimétricas de poder no Brasil — perpassadas pelas categorias de gênero, raça e classe —, às quais a literatura de Conceição Evaristo é uma voz de resistência: “A patroa de Natalina passou a viajar sozinha. O patrão ficava no quarto dele, de noite levantava e ia buscar Natalina no quarto de empregada. *Não falavam nada*, naqueles encontros de prazer comedido” (p. 47, grifo meu). Pergunto: se fosse uma mulher branca, da mesma classe que a dele, eles também não falaria nada? Se-

ria Natalina um objeto ou um animal, para que, mesmo buscando “a gravidez durante meses e meses” (p. 47), ele não dirigisse a palavra àquela que estava doando seu próprio corpo a fim de realizar o sonho deles?

O que Evaristo representa aqui é o corpo da mulher servindo como reprodutor para gerar o filho dos patrões e depois sendo esquecido. No último trimestre de gestação, em meio aos enjoos e náuseas que a acompanharam até o dia do parto, há uma cena significativa:

A patroa pegou a mão do marido e pousou-a lentamente sobre a barriga de Natalina. A criança mexeu, os dois se abraçaram felizes, enquanto Natalina não conseguiu segurar a náusea e ânsia de vômito. A patroa veio aflita. O esforço para vomitar era tão grande que trazia lágrimas aos olhos de Natalina. Ela aproveitou para, *silenciosamente*, chorar um pouco (p. 48, grifos nossos).

Seria a cena do casal se abraçando feliz tão repugnante aos olhos de Natalina a ponto de causar ainda mais ânsia de vômito? O que teria feito Natalina chorar, além do desconforto físico? O advérbio empregado — “silenciosamente” — leva a um questionamento: à mulher negra e empregada doméstica é permitido chorar? Afinal, além de fértil e sensual, outras características também são atribuídas às mulheres negras pelo discurso racista: boa parideira, que tem mais força física e suporta mais dor.

Por fim, a quarta gravidez de Natalina é decorrente de um estupro que sofrera em um sequestro. A narrativa se constrói em meio a forte tensão, com períodos curtos, como se expressasse o pânico pelo qual a mulher passa. Após consumir o ato sexual, o esturador tira a venda dos olhos dela e tomba sonolento. Ela nota sua arma caída no chão e, sem pensar muito, atira, matando-o.

O movimento foi rápido. O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu. Guardou tudo só pra ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio,

a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada. Guardou mais do que a coragem da vingança e da defesa. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem. Poucos meses depois, Natalina se descobria grávida (p. 50).

Em uma sociedade que culpabiliza a mulher pelo crime de estupro e ainda perpetua o estereótipo racista da mulata sensual, Conceição atribui total poder a Natalina. O agressor paga com a vida, tirada pelas mãos da mulher violentara.

A partir da ótica proposta por Ria Lemaire (1989), observo que Natalina adquire cada vez mais poder sobre si ao longo do conto, até chegar ao desfecho, quando então executa sua vingança e pode tomar decisões e iniciativas mais livremente:

A quarta gravidez de Natalina não lhe deixava em dívida com pessoa alguma. [...]

Não, dessa vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho que seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. *E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar* (p. 50, grifo nosso).

A decisão sobre o que fazer com o próprio corpo finalmente era dela. O que a voz narradora denomina “dívida” se refere à culpa que Natalina carregava por ter buscado prazer na adolescência e por ter recusado viver com Tonho e o filho. Não havia ninguém desesperado, de quem ela precisasse se condoer e, assim, livre de qualquer laço com outras pessoas, ela segue livre para criar uma criança sua pela primeira vez — “Um filho que fora concebido *nos frágeis limites da vida e da morte*” (p. 50, grifo meu).

## Considerações finais

Neste trabalho, analisamos as representações maternas em uma narrativa em que se contrastam sentimentos e atitudes diversas ante o fenômeno da maternidade. A escritora subverte diferentes papéis de gênero, ao criar uma personagem que rejeita a maternidade e a ideia de formar uma família de todas as formas possíveis e que, no entanto, nutre carinho e aguarda amorosa o filho gerado a partir de um estupro.

Partindo do contexto social de uma mulher negra, oriunda de uma comunidade pobre que poderia estar situada em qualquer cidade grande do Brasil, Evaristo levanta questões que não só dizem respeito à realidade da população negra — como o apagamento da maternidade negra na literatura —, mas também questões de cunho existencial que alcançam todas as mulheres: toda mulher deseja ser mãe? O caráter de uma mulher é avaliado pelo número de parceiros sexuais? O que leva uma mulher a fazer sexo? Quem deve ter o poder de decidir sobre o corpo da mulher? A gravidez é um estado de fruição para todas as mulheres? O amor materno nasce junto com o bebê?

Os discursos conservadores criticam ou dirigem um olhar de pena à mulher que sofre estupro e à mãe “solo”, ou seja, que cria o filho sem a presença ou o apoio do genitor; assim, a subversão representada por Natalina dá ao conto uma força ideológica que se soma à riqueza estética, tornando-o uma leitura importante e necessária. O caráter dialógico da linguagem é nítido nessa leitura, pois Conceição Evaristo joga com os diferentes discursos sobre o aborto e outros tabus, transitando entre o dito e o não-dito e levantando questões que continuam reverberando, como: por que ela quis justamente o filho do estuprador? Por outro lado, até que ponto ele era realmente filho dele? Doar material biológico faz de alguém um pai? São reflexões que o conto suscita e que não se esgotam neste trabalho.

Desse modo, compreendendo que a crescente conquista de poder pela personagem Natalina — mesmo inserida em uma situação de vulnerabilidade social — e sua postura subversiva contribuem para novos olhares acerca dos papéis de gênero, destaco a importância da literatura

de autoria feminina e dos aportes teóricos feministas, pois essas leituras nos permitem construir referências mais humanas de maternidade/parentalidade.

## Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) em dupla face. In: **Seminário Nacional X Mulher e Literatura / I Seminário Internacional Mulher e Literatura**. UFPB, 2003.

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

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016b.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power**. New York: Longman, 1989.

FIDALGO, Lourdes. **(Re)construir a maternidade numa perspectiva discursiva**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: ARRUDA, A. et al.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 237–256.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KITZINGER, Sheila. **Mães: um estudo antropológico da maternidade**. Portugal: Editorial Presença, 1978.

LEAL, Maria do Carmo et al. A cor da dor: iniquidades raciais na atenção pré-natal e ao parto no Brasil. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 33, p. e00078816, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v33s1/1678-4464-csp-33-s1-e00078816.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2021.

LEMAIRE, Ria. Relendo Iracema: o problema da representação da mulher na construção duma identidade social. **Organon**, v. 16, n. 16, 1989. p. 257–279.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Editora Mulheres, 2007.

VASCONCELOS, Vania. **No colo das iabás**: maternidade, raça e gênero em escritoras afro-brasileiras. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. Aportes teóricos rasurados: a crítica literária feminista no Brasil. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 18, p. 99-112, 2012. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34506/1/Veredas18\\_artigo5.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34506/1/Veredas18_artigo5.pdf?ln=pt-pt). Acesso em: 25 set. 2019.





**Parte II**

**Abordagens decoloniais  
da violência de sexo/gênero**



## “O BRUXO ESPANHOL” DE CASSANDRA RIOS: UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA

Érica Pontes Moreira Silva  
Algemira de Macêdo Mendes

### Introdução

A mulher permaneceu por muito tempo longe das esferas políticas, econômicas, sem direito à educação, ao trabalho e vida social. Essas temáticas começaram a serem questionadas com a publicação do livro *Direito das mulheres e injustiças dos homens*”, de Nísia Floresta Brasileira Augusta publicado em 1832, rompendo os limites do espaço privado e passa a ter publicações em jornais de grande circulação da época e logo passa a ser considerada a primeira mulher debater questões como essas.

Para Duarte (2003), esse período consolidou o movimento feminista no Brasil, posteriormente, pois Nísia influenciou outras mulheres a conquistarem seus espaços na sociedade.

Penso que o ‘feminino’ poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas (DUARTE, 2003, p. 152).

Hoje é possível encontrar mulheres ocupando os diversos setores de destaque da sociedade, como Reitoria, Diretoria em Universidades e Institutos Federais, presidência de Tribunais Superiores e Inferiores, chefia de

grandes empresas, cujos postos são gratificados com salários altos, embora isso seja uma exceção. Porém, a história que se construiu ao longo dos anos remete-se a um passado sofrido e amargurado vividos por elas, marcado por uma luta constante para ter válidos seus direitos.

No período ditatorial, entretanto, as mulheres não podiam expressar-se, eram enclausuradas no espaço onde suas vozes eram silenciadas, “a mulher é uma presença silenciada na história e sua voz não é ouvida na política-arena pública e masculina por excelência” (COLLING, 1997, p. 7).

O silenciamento de que trata a autora apenas se fortalecia ao longo dos anos, e, como forma de mudar esse panorama, as mulheres invadiram o cenário público e político através de organizações de esquerda<sup>1</sup>, cujos movimentos lutavam contra as formas ditatoriais dos governos.

O período militar brasileiro (1964–1979) exemplifica um momento predominantemente masculino, em cujo movimento as mulheres não podiam falar nem tinham oportunidade de expressar-se, já que “o lugar do homem é no comando do mundo político, à mulher resta o privado, onde muitas vezes os homens também comandam” (COLLING, 1997, p. 7).

Para então compreender esse período, este trabalho fez uma divisão iniciou-se falando da vida de Cassandra, fazendo um panorama de suas obras, trazendo a luz o conceito de interseccionalidade, como um viés de resistência que suas obras passam, de modo único, a obra *O Bruxo Espanhol* é uma resistência aos padrões e discursos da época.

## Cassandra Rios

Odete Rios, mais conhecida como Cassandra Rios, nasceu em São Paulo em 1932. Iniciou a vida como escritora aos 13 anos, *O Engraxate e uma aventura Dentro da noite* foi o marco inicial de sua vida literária. Aos 16 anos, recebeu o título de pioneira da literatura lésbica, ao atingir em âmbito nacional uma grande repercussão com a obra *Volúpia do pecado*

1 Iniciou-se com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), por exemplo.

(1948), o que a fez ser umas das escritoras mais lidas e a que mais vendeu livros na história da literatura brasileira.

A mitologia foi inspiração para as escolhas de muitos dos nomes de seus personagens, assim como seu pseudônimo Cassandra vem da mitologia.

Cassandra, que na mitologia clássica era filha de Príamo, rei de Tróia. Era amada por Apolo, que a adotou com o poder da profecia. Porém, quando Cassandra recusou satisfazer suas vontades sexuais, Apolo jogou-lhe uma maldição – ninguém acreditaria em suas profecias. (PIOVENZA, 2005, p. 20).

Sobre o surgimento de seu pseudônimo, a própria conta como isto aconteceu:

Eu ouvia esse nome. Escutava alguém me chamar de Cassandra. Ouvia e tinha sonhos...Até hoje me deixa um pouco agonizada, é sombrio demais... Eu era menina e fui pegar um retrós para minha mãe. Abri a gaveta e ouvi atrás de mim uma voz, Cassandra, Cassandra. Joguei a gaveta longe, saí correndo! Tinha um sonho com um coche preto que me esperava, e também me chamavam de Cassandra. Eu tinha uns 9 anos. (PIOVEZAN, 2005, p.21, apud LUNA, 2001, p. 8) .

Partes de seus livros são escritos em 1ª pessoa, o tema central de suas obras era a relação homoafetiva, porém escreveu obras heterossexuais como: *Carne em delírio*, *O Gigolo*, *Mulheres do cabelo de Metal*, *Sarjeta*, *O Bruxo Espanhol*.

Esta última obra foi publicada em 1973, no auge da Ditadura Militar no Brasil, sobretudo quando vigorava o Ato Institucional AI-5, em que a liberdade dos indivíduos foi praticamente extinta. Esse era considerado o pior Ato desse momento, pois as censuras às obras ocorriam com muita intensidade de modo que o governo decidia o que a sociedade brasileira deveria ler, pois tudo que era contra as ideologias pregada pelo Estado deveriam ser apagadas.

O romance discutido nesse artigo foi publicado fora do país em virtude do seu conteúdo, pois até em então, como já dito, a relação homoafetiva era tema recorrente em suas produções, e nesta obra a relação heterossexual é retratada por outro viés, a mulher vista com outros olhos, que domina o macho, que age de modo singular quebrando todos os tabus da sociedade da época.

Na narrativa do livro, a mulher não é apenas uma mulher, mas é um ser com características humanas e de animal que a torna única no universo masculino. Por ter esse olhar peculiar e exuberância de escrita, entre as décadas de 1950 e 1970, foi a escritora que mais vendeu livros: ela imprimia, distribuía e editava seus livros, mesmo com toda a censura sofrida durante o período militar, como afirma o Portal mulher500 (2019):

Suas obras, embora satanizadas por alguns seguimentos da sociedade e criticada por intelectuais, chegou a vender por ano 300 mil exemplares. O que era considerado número surpreendente para a época. Esta Cifra leva a supor que tenha transcendido ao público lésbico e feminino. (**Portal mulher 500 anos atrás dos panos. Cassandra Rios** (1932-2019). Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/cassandra-rios-1932/>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

*Carne em delírio*, *As mulheres dos cabelos de metal*, *O Bruxo Espanhol*, *Uma mulher diferente* e *Crime de honra* foram alguns de seus quase 40 livros escritos, com “todos com altos índices de vendagem. Seus livros eram lidos às escondidas, pois as minorias se viam em sua obra. Quanto mais censura, mais despertava curiosidade pelo prazer do proibido, pelo prazer da leitura e da descoberta” (Portal mulher500, 2019).

Uma das características da narrativa de Cassandra é o fato de suas personagens refletirem sobre si, sobre a identidade lésbica com todas as suas contradições. Tendo em vista que essa identidade está inserida numa rede de discursos, Cassandra disputava, sobretudo, a construção dessa identidade. Suas obras sinalizam para uma mu-

dança de comportamento; apresentava um quadro de seu tempo, ao mesmo tempo em que, introduzia elementos de transformações históricas. (**Portal mulher 500 anos atrás dos panos. Cassandra Rios** (1932–2019). Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/cassandra-rios-1932/>. Acesso em: 20 de setembro de 2019).

Em virtude de seus leitores se verem em suas obras, de sentirem-se representados, Cassandra ganha o título de “Demônia”, mulher mal amada e mal interpretada diante dessa sociedade, pois era julgada constantemente e comparada a seus personagens.

Em certa ocasião, como afirma Piovezan (2005), foi intimada a ir à delegacia, e, chegando lá, o delegado queria saber quem era Sâni (personagem principal da obra *O Bruxo Espanhol*). Ao dizê-lo que apenas se tratava de uma personagem fictícia, levou bofetadas. Por isso, entender a obra, a partir da interseccionalidade, nos ampliará a visão do que acontece nos bastidores, onde o poder impera e a mulher se torna um objeto, recebendo o título de pervertida e longe dos padrões tidos como ‘normais’.

## Interseccionalidade e a obra

A priori nos atentaremos ao conceito do que é Interseccionalidade, para Akotirene (2019), este termo parte da sensibilidade das feministas negras que percebiam que seus direitos eram inobservados pelas feministas brancas bem como pelo movimento antirracistas, que não se colocavam a favor delas.

Segundo Akotirene (2019, p. 14), “[...] a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar as mulheres negras, já que reproduz os racismos”, pois ainda acredita que há uma valorização apenas do homem negro, dentro do movimento negro, ocasionada pelo machismo, em virtude de valorizar apenas as experiências vividas por eles. Em linhas gerais, a interseccionalidade traz à tona a questão de classe que envolve raça, bem como raça que envolve a classe,

A interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas. Trata-se de experiência radicalizada, de modo a requerer sairmos das caixinhas particulares que obstaculizam as lutas de modo global e vão servir às diretrizes heterogêneas do Ocidente, dando lugar à solidão política da mulher negra, pois que são grupos marcados pela sobreposição dinâmica identitária. É imprescindível, insisto, utilizar analiticamente todos os sentidos para compreendermos as mulheres negras e ‘mulheres de cor’ a diversidade de gênero, sexualidade, classe, geografias corporificadas e marcações subjetivas. (AKOTI-RENE, 2019, p. 29).

Tendo como ponto de partida a interseccionalidade e sabendo que está diretamente envolvida com a situação da mulher negra, este termo não ficou apenas no que diz respeito à esfera do feminino negro, pois ultrapassou barreiras e hoje está em voga em diversos campos do meio acadêmico, inclusive quando se trata de pesquisa e estudo de gênero, raça e sexualidade, direcionando e revelando como a situação dos indivíduos estão ali imbricadas (ASSIS, 2019).

A obra *O Bruxo Espanhol*, publicado em 1973, porém censurada pela Ditadura Militar no Brasil, na vigência do Ato Institucional AI-5, em que a liberdade individual foi praticamente instinto, Cassandra Rios traz uma inovação sobre aquilo que ela já escrevia, pois foi perseguida por todo esse momento político vivido no Brasil por ter se autodeclarado lésbica e ter obras com temáticas sobre o erotismo feminino.

Suas personagens eram constantemente tidas como sendo uma extensão ou mesmo que figuravam a Cassandra, então ela passa a trazer a temática da quebra de tabus com uma obra de cunho heterossexual, porém com detalhes singulares e únicos que rompem a tudo que se espera de normal numa relação entre o homem e uma mulher.

Para Colling (1997, p. 7), “a mulher é uma presença silenciada na história e sua voz não é ouvida na política-arena pública e masculina por excelência”, logo essa ruptura que a obra traz, é primordial para compreender os efeitos em que está inserida a interseccionalidade dentro da obra.



Com isso, podemos estabelecer alguns pontos importantes para o debate: a) interseccionalidade é uma das ferramentas teórico-metodológicas possíveis para entender as múltiplas opressões; b) a interseccionalidade não estabelece uma hierarquia ou somatória de opressões; c) o lugar de fala de cada indivíduo é multirreferenciado a partir de suas experiências. (ASSIS, 2019, p. 18).

Tendo esse ponto de partida, a interseccionalidade nos permite entender as múltiplas formas de opressão que a obra cassandriana resiste. Segundo Duarte (2003, p. 152), “quando começa o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural”, então surge as ondas do feminismo que a cada nova fase, iam alçando voos maiores e maiores conquistas.

O estilo de escrita e o discurso nas obras de Cassandra resistiram, como as relações de poder, pois, para Collins (2021), o poder estrutural disciplina o modo em que as questões de gênero, classe, raça, sexualidade, nação, idade devem interagir entre si em que o poder estrutural, cultural e disciplinar ficam imbricados e os sujeitos se limitam nos moldes já preestabelecidos.

Ele foi se aproximando e ela continuava quieta, impassível. Desceu o olhar de cima para abaixo pelo corpo desnudo, estendido sobre a cocha maravilhosamente bordada. Parecia mesmo uma onça estendida numa pose macia, a espera, quieta, dominada pelo olhar do macho que avançava.

– Quem é você?

– Sâni.

Insistiu ela, com voz rouca, e outra vez ele teve impressão que ela rosnava, carinhosamente. (RIOS, 1973, p. 45).

Nesse trecho já notável, a quebra desse poder que o homem poderia exercer sobre a personagem Sâni. O narrador descreve com detalhes como o Gupi vai sendo dominado pelo corpo feminino e pelos detalhes singulares e exuberantes que ela possui. Essa é uma escrita muito além de seu

tempo, rompendo com a ideia de que a mulher seria apenas para parir, cuidar de casa e ficar isolada naquele mundo de “mulherzinha”.

De acordo com Piovenza (2005, p. 13), “a literatura de Cassandra Rios, neste aspecto, revela-se inovadora, e mesmo revolucionária, ao retirar a libido feminina de seu claustro forçado, trazendo-a a luz”, e quanto mais ela trazia à luz, mais censura, mais perseguição, porém mais resistia ao momento ditatorial aqui vivido nos anos de chumbo. Levando em consideração que o Ato Institucional AI-5 foi considerado o pior ato desse momento, a censura às obras ocorria com muita intensidade, de modo que o governo decidia o que a sociedade brasileira deveria ler, pois tudo que era contra as ideologias pregadas pelo Estado deveriam ser eliminadas.

A escrita de Cassandra era tão singular que frequentemente seus textos eram proibidos de serem circulados no Brasil. Constantemente era nomeada como sendo a personagem central de seus textos, em virtude de ser lésbica, por isso publica a obra “O Bruxo Espanhol” como forma de resposta sobre esse pensar que a sociedade tinha de sua obra.

Como resposta lançou O bruxo espanhol, com um argumento cheio de mistério: a história se passava na Europa, em uma época indeterminada. Era, enfim, um romance sentimental tendo como protagonistas um casal homossexual. Não foi suficiente para afastar as críticas, pois mesmo com uma narrativa totalmente fantástica Cassandra foi indagada por um delegado sobre quem seria uma personagem do livro. A associação de suas personagens com sua própria vida foi algo de que nunca conseguiu superar. (PIOVEZAN, 2005, p. 25).

Nesse contexto, embora não tenha sido presa, sua vida foi regada a humilhações, esbofeteadas, esse período foi o mais crítico de sua escrita.

Até bofetada de delegado, na cara, levei. O que mais temiam? Já não estava eu proibida? Hoje entendo. Ruminavam que eu precisava ser algemada, amordaçada, enxovalhada de todas as humi-

lhações, desacreditada na minha conduta moral, para denegrirem meu talento e consagrarem suas aleivosas pessoas! Verdade que, na época, assim diziam, só eu vendia! O público consumidor via, só nas páginas dos meus livros, gente com as quais hoje cruzam nas ruas, livres, sem ter que disfarçar e pagar pelo que nasceram. (PIO-VEZAN, 2005, p. 25).

Essa forma peculiar de escrita de Rios que atraía leitores remete-nos ao que propôs Bakhtin (1977) sobre a relação do autor com o personagem, o que faz terem uma relação muito próxima da vida e do cotidiano, o que gera conhecimento do outro e de si mesmo.

Nessa perspectiva, para Mikhail Bakhtin o mundo se dá em três instâncias inter-relacionadas: o eu-para-mim, o eu-para-o-outro, o outro-para-mim, em que nenhum sujeito pode assumir qualquer uma delas completa e exclusivamente, mas transita pelas três.

De acordo com Bakhtin a existência no mundo se dá em três instâncias inter-relacionadas: o *eu-para-mim*, o *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*, sendo que sujeito algum pode assumir qualquer uma delas completa e exclusivamente, ou seja, o sujeito atua na existência transitando por estes três espaços. Sendo a relação do eu para consigo mesmo inacabada e incompleta, o *eu-para-mim* é sempre mediado pela presença do outro. Bakhtin explica que a visão que o outro tem de mim é complementar à que eu tenho de mim mesmo: só o outro pode ver minhas costas, minha expressão facial, a minha existência no tempo, ou seja, o outro possui, ainda que potencialmente, aquilo que me é inacessível. (BRANDÃO, 2012, p. 67).

A partir dessa visão é perceptível que Cassandra possuía essa relação com seus leitores, como exemplo, muitos de seus leitores se viam em suas obras, o que a fez vender milhares de livros durante a Ditadura Militar, não era apenas livros vendidos, eram obras singulares nas quais seus leitores se identificavam.

Isso na visão Bakhtiniana diz respeito a nossa individualidade, pois, para ele, se o outro não a criasse, ela não existiria, haja vista a existência de um eu estar sempre condicionado a do outro, o que lhe garante um lugar no mundo. Toda ação deve olhar o outro, e isto se dá do lado de fora, de sorte que se possa enxergar suficientemente o outro.

Ao mesmo tempo, assim como o outro, dono de uma existência única, ocupo um lugar no mundo. Meu excedente de visão completa um outro, um outro que sob meu olhar é *outro-para-mim*. Sou outro para um outro *eu-para-mim* e minha atividade constitui um ato axiológico de um *eu-para-mim* que contempla o *outro-para-mim*. Neste sentido, o mundo é repleto de existências de *eus-para-mim* que se constituem enquanto *eus-para-o-outro*, na medida em que contemplam todos aqueles outros, *outros-para-mim*. O mundo é constituído da relação constante e ininterrupta de um si com o outro e consigo próprio: Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. (BRANDÃO, 2012, p. 68).

A criação estética se dá no instante que o “eu” engloba tempo, percebendo o outro inteiramente no espaço (sua imagem externa) e no tempo (sua vida interior). Partindo dessas relações entre o eu e o outro que Bakhtin vai aplicar os critérios de conteúdo e de forma aplicáveis aos diversos tipos de personagens.

Nessa visão, ele trabalha sobre a perspectiva do autor-homem (é um ser participante no mundo), autor-criador (imaneente ao todo artístico, a projeção do ser na exotopia, formatador do objeto estético). Isso gera a tríade da criação verbal, tratada no ensaio, que se dá pela relação: autor-contemplador e leitor (papel decisivo e fundamental para a existência do autor-criador).

Essa tríade é perceptível na escrita cassandriana, pois sua escrita foi uma forma de resistência, uma voz feminina lutando por liberdade, a literatura foi importante para que pudesse imprimir sua voz na sociedade, Cassandra se fortalece, o que a faz não parar ou recuar, mas a entusiasma a escrever mais, pois é perceptível que a escrita era seu refúgio e forma de protesto contra a sociedade que vigorava.

## Conclusão

Essa forma como a Cassandra passou sobre o olhar da interseccionalidade nos permite lançar ou perceber no escuro sobre as experiências individuais que coletivamente não podemos observar, pois o domínio cultural e a estrutura do poder deixam tolhidos e enclausurados indivíduos à margem de uma sociedade racista, preconceituosa. Graças ao olhar interseccional, pode-se clarear ou trazer à luz indivíduos tidos como marginalizados ou subversivos.

A leitura e o modo peculiar em que ela resiste a todo o período ditatorial nos levam ao debate sobre interseccionalidade que sempre traz à tona debates importantes sempre bem-vindos, pois de modo único e exuberante os sujeitos considerados subversivos passam a ganhar pauta nos diversos segmentos da sociedade, o que gera debates e ações positivas diante desta coletividade.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** – feminismos plurais. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, Luís Alberto (org.). **Respostas a Bakhtin**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

COLLINS, Patricia Hill, BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza. São Paulo: Boitempo. 2021.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos avançados**, Revista USP, v. 17, n. 49, p. 151–172, 2003.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos**: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948–1972). 2005. Dissertação. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

**Portal mulher 500 anos atrás dos panos. Cassandra Rios (1932–) 2019.** Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/cassandra-rios-1932/>. Acesso em: 20 de set. 2019.

RIOS, Cassandra. **O bruxo espanhol**. 3. ed. São Paulo: GRAPAN, 1973.

## **VIOLÊNCIA E DOMINAÇÃO NO ROMANCE MEU CORPO AINDA QUENTE, DE SHEYLA SMANIOTO**

**Lorena Luana Dias da Silva**

O presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Meu corpo ainda quente* (2020) da autora Sheyla<sup>1</sup> Smanioto (1990). A análise é focalizada nas representações do corpo feminino na contemporaneidade e nas relações de poder que culminam nas diversas violências experienciadas pelas mulheres, as quais estão inseridas na cultura do patriarcado<sup>2</sup>.

No romance, é possível apontar para o corpo feminino como sendo um território contestado pelos homens presentes na narrativa, “São só homens. Punindo uma mulher pelo que eles acham dela” (SMANIOTO, 2020, p. 35). Nesse sentido, a personagem Jô está sempre questionando a mãe em relação ao pertencimento, de ter ou não, o próprio corpo.

Antes de adentrar para a representação do corpo, gostaria de mencionar o espaço, isto é, a cidade que é o palco da narrativa. A cidade de Vermelha foi inspirada na cidade de Diadema, do interior de São Paulo, um lugar da desova dos corpos da ditadura militar dos anos 80. Em Vermelha, temos o aparecimento e o desaparecimento de corpos.

A escolha por esse cenário reflete o abandono que as mulheres são convidadas a fazer de seus corpos, por estarem inseridas em uma cultura que ainda exerce um pensamento colonial, “A forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade” (LUGONES, 2020, p. 57). A submissão das mulheres ao poder

---

1 Nasceu em Diadema-SP, é formada em Estudos Literários (2011) e mestre em Teoria Literária (2015), ambos pela Unicamp. Desde 2011, pesquisa e experimenta a relação entre o corpo e a palavra, entre os órgãos e os sonhos, com o desejo de trazer a capacidade curativa da literatura para questões políticas contemporâneas, especialmente as feministas. Fonte: <https://www.sheylasmanioto.com/a-autora>

2 O termo patriarcado remete, em geral a um sentido fixo, uma estrutura fixa que imediatamente aponta para o exercício e presença da dominação masculina.

masculino é ressignificada dentro da narrativa, já que Jô não aceita o controle imposto pelos homens e busca a liberdade do seu corpo.

Segundo alguns diálogos tecidos entre a mãe e a filha, podemos compreender que na cidade de Vermelha só morre quem não presta. Diante desses diálogos, podemos questionar, enquanto leitores e leitoras: quem não presta e quem determina isso? Ao longo dos acontecimentos é possível perceber uma ausência da autonomia feminina, pois é o homem quem decide e exerce o poder, o que culmina nas inúmeras mortes e na violência cometida contra as mulheres.

Nesse aspecto, analiso a relação da mãe com a filha enquanto um percurso de rompimentos de paradigmas, já que a filha enterra o corpo da mãe de forma dolorosa e o abandono do corpo da protagonista ocorre de forma traumática por ela mesma. Dentro disso, questões em torno da identificação com o próprio gênero ficam suspensas dentro da narrativa, tendo em vista os questionamentos da personagem acerca do que é ser mulher:

como eu vou saber que virei mulher, mãe? quando tomarem seu corpo com um só olhar vão te apagar com a ponta dos dedos e entortar e torcer o seu desejo, você vai ficar pendurada, com medo de cair do próprio corpo porque lá embaixo... (SMAIONTO, 2020. p. 9).

A mãe da Jô aponta para as questões da violência que identificam as mulheres. São as vivências de apagamento e sofrimento que constituem o eu feminino e possibilitam pensar de que forma é possível ser mulher no contexto de opressão apresentado pelo romance. As opressões presentes na história das mulheres são revisitadas na narrativa. Nos estudos desenvolvidos pela historiadora Michelle Perrot (1928) encontramos outros modos de perceber o apagamento das mulheres ao longo da história, conforme ela menciona:

Todavia, sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da ex-



pressão, gestual ou escrituária. O corpo das mulheres, sua cabeça, seu rosto devem às vezes ser cobertos e até mesmo velados (PERROT, 2005. p. 10).

Dentro do romance temos uma postura questionadora da personagem principal em relação ao pertencimento a esse corpo justamente porque nele há imposições sociais. Encontramos uma construção também da identidade do ser mulher e do sentir-se mulher, pontuada por Simone de Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 8).

Nesse sentido, as outras personagens femininas ficam alinhadas com o modelo patriarcal. Pierre Bourdieu (1930), trata a questão da dominação masculina principalmente a partir de uma perspectiva simbólica. Para ele, a dominação masculina seria uma forma particular de violência simbólica. Bourdieu compreende o poder que impõe significações como legítimas, de forma a dissimular as relações de força que sustentam a própria força.

A presença do gênero conto de fadas ao longo do romance é um convite da narradora para pensarmos como o corpo feminino esteve por muito tempo enquanto idealização da mulher. O encontro de gêneros narrativos distintos utilizados pela autora é uma forma de criticar o conto de fadas, já que neles as mulheres sempre foram idealizadas e colocadas em uma posição de submissão e subalternidade.

Não realizei uma análise profunda sobre o gênero conto de fadas nesse artigo. Porém, é importante ressaltar que nele temos a representação dos corpos das mulheres como sendo uma espécie de troféu, algo para ser conquistado. O romance provoca os leitores e leitoras a pensar de que forma o conto de fadas foi demarcado como um espaço de subjugação das mulheres.

Era uma vez uma menina que vivia em um reino onde as mulheres não possuíam o próprio corpo e aprendiam desde pequenas, a se esconderem em um canto do corpo pros homens puderem usar. Nesse reino, a Morte escolhia suas vítimas entre os culpados. Se alguém morria, é porque devia ter feito algo. Pelo menos era o que a Mãe dizia pra menina. Então a mãe morre. E a menina fica sozinha. Pior ainda: a menina fica apenas com o seu Corpo, o bicho selvagem e perigoso que sua Mãe lhe ensinou a temer. (SMANIOTO, 2020. p. 15).

Elas foram educadas por muito tempo para esperarem o homem perfeito e somente assim seriam completamente felizes. Essa imagem é ressignificada dentro do romance, já que é a mulher que sai em busca de autoconhecimento sem depender da aprovação de um homem para tanto.

É importante pensar como o corpo feminino foi instruído e educado para servir. Nesse aspecto, a literatura contemporânea produzida por mulheres recria esse olhar da mulher para si mesma. A violência presente na narrativa está diretamente ligada a dominação e; as relações que se estabelecem ao longo do romance são criadas a partir de um olhar superior para alguém supostamente inferior, nesse caso em específico é a mulher que está sendo olhada de cima.

A filha observa a mãe sofrendo uma agressão pelas mãos do próprio pai, ela não consegue compreender os motivos que levam a mãe a ficar brava com o fato dela ter acesso aquela ação que era recorrente. Segundo Heleith Saffioti (1934), “As violências física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (SAFFIOTI, 1999, p. 84).

A sociedade é constituída por padrões de comportamento, inseridos em nossos relacionamentos afetivos, e na nossa formação humana. As mulheres não detiveram espaço na vida pública por muito tempo, a violência matrimonial contra as mulheres também foi algo naturalizado. O romance aborda a vergonha sentida pela mãe ao ser percebida pela filha quando fora agredida pelo marido:

Quando vi a primeira vez o Pai bater na Mãe, fiquei do lado dela, eu queria saber o que tinha acontecido, ela deve ter adivinhado, eu não falei nada, “não me olha assim”, a Mãe disse, como se nos meus olhos estivessem guardadas as sombras dos tapas, a Mãe ficava quieta, por que a Mãe não gritava? Não pedia ajuda? A Mãe nunca ficava brava com as surras, ela ficava brava por que eu vi? Eu ver devia ser outra surra nela, outra surra toda vez que ela me olhava nos olhos, xingava, eu não falei nada, ela deve ter adivinhado, “você não consegue calar a boca um segundo, Jô?” (SMANIOTO, 202. p. 34).

As mulheres nos espaços privados tinham que agradecer e obedecer aos seus maridos, atitudes fora desse padrão eram utilizadas como desculpa para que a violência física ou psicológica ocorresse e dentro dessas punições de comportamento sempre houve a presença da violência emocional mencionada por Saffioti.

Ainda que as mulheres tenham conquistado alguns direitos básicos como o acesso à educação e ao voto, ainda temos muitos entraves, principalmente em relação à liberdade do corpo das mulheres. A pressão social imposta ao corpo feminino segue sendo uma das principais discussões no âmbito social.

Nos diversos meios digitais como por exemplo nas redes sociais, as quais reafirmam a busca por um ideal de beleza inalcançável. Dentro desses espaços é possível observar inúmeras críticas às mulheres que decidem manter seus corpos naturais. O simples fato de manter os cabelos naturais já é um motivo para recebimento de críticas e julgamentos que deterioram a imagem das mulheres.

O romance propõe repensar o corpo feminino que ainda é identificado como um objeto, o qual pode ser utilizado e descartado sem a permissão da mulher. Para tomar o corpo para si é preciso, segundo a narradora, juntar as peças e as partes sensíveis do eu feminino. O mundo construído de forma social e arbitrária segundo Bordieu (2012) insere a divisão entre homens e mulheres de forma binária a partir de uma organização, na qual os homens detêm o poder de decidir em relação à sociedade e a política. Essas decisões construíram uma visão unilateral sobre as mulheres, conforme Bourdieu:

A força de ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

A decisão do homem sobre o corpo da mulher está diretamente ligada à ordem masculina, a qual não necessita ser legitimada pela voz fe-

minina, já que é ele o dominante. É preciso mencionar o ambiente privado como um lugar que abafa os gritos das mulheres. Nesse aspecto, Nicole Loraux (1942) na obra *Maneiras de Matar uma mulher* menciona que “E é pelos homens que as mulheres morrem, é pelos homens que elas se matam com frequência” (LOURAU, 1988 p. 51) é possível observar no romance que é pelas mãos masculinas que as mulheres são cruelmente punidas, mortas e tem os seus corpos abandonados.

Na perspectiva de Marilena Chauí (1941), “A violência se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, passivos” (CHAUÍ, 2017 p. 254). Para a filósofa, tratar o sujeito não como humano, e sim como coisa, é impingir-lhe violência.

O corpo feminino na sociedade contemporânea ainda é vítima das inúmeras violências. É possível refletir a partir da literatura proposta pela escritora Sheyla Smanioto como os discursos são construídos sobre o corpo das mulheres principalmente em relação às roupas utilizadas por elas:

Já vi mulheres esconderem o Corpo como se ele fosse um pedaço roubado de carne, enrolado nos panos, jogado num canto com gelo e cigarro. Já vi mulheres escondendo o Corpo joia roubada, boa pra usar na casa, cantar e rodar a saia, o tesouro e o medo das janelas não estarem fechadas. (SMANIOTO, 2020, p. 23).

A obra provoca a pensar que o corpo feminino pode estar correndo perigo e dessa forma, é necessário ele cobrir-se de modo adequado, escondendo-se para que não sofra algum tipo de violência. O romance culmina para a saída de Jô da cidade de Vermelha para o encontro com a sua própria identidade, para tomar de volta o corpo que foi arrancado dela. Nessa busca da heroína contemporânea temos a subversão do sistema que lhe foi imposto, o corpo pede socorro, quer ser salvo.

É interessante pontuar que o encontro e a salvação ocorrem no retorno para a cidade de Vermelha. O desdobramento dessa busca acontece através do remontar, de juntar os pedaços do próprio corpo dilacerado pelas dores, pelas mortes, as quais atravessaram Jô ao longo do percurso. Ao juntar os

pedaços de si, Jô menciona, “De quem é esse corpo, Mãe? Não é meu. Ninguém possui uma fera, um bicho selvagem. Eu pego esse corpo pedaço por pedaço, eu me levanto e é mais fácil e mais difícil andar sem outro Corpo lhe pesando nos ombros.” (SMANIOTO, 2020. p. 113).

Evidencio no discurso da personagem Jô um processo de autorreconhecimento, de uma luta interna, extensa, cansativa e dolorosa. Mas não é possível afirmar que o final do romance é feliz, como nos contos de fadas. A narradora propõe que ao juntar os pedaços para reconstruir o ser mulher ela conta a sua própria história questionando, quem sou eu?

O romance pode ser compreendido também como um manifesto feminista literário, o qual anuncia a escrita das mulheres contemporâneas como um lugar que reverbera os processos históricos e sociais das lutas das mulheres pela igualdade e liberdade, pelo respeito aos corpos das mulheres e pelo direito de decidir sobre suas vidas.

Ao realizar a análise da obra pontuei as emergências da escrita das mulheres contemporâneas, de escrever a partir de seus corpos que estão inseridos em um mundo capitalista. A autora Sheyla Smanito repensa o processo da escrita a partir do corpo, ela chama de “reinvenção do corpo a partir da palavra”<sup>3</sup> (SMANIOTO, 2020) olhando para dentro de si, reconhecendo o corpo como um caminho possível para entender e libertar o eu feminino das amarras da sociedade patriarcal que sujeita a mulher ao autoabandono. Por fim, destaco a escrita das mulheres contemporâneas proposta pela autora sendo uma ação poderosa que subverte as estruturas hegemônicas e permite questionar o papel feminino dentro e fora da literatura.

---

3 A autora escreveu sobre o processo da escrita do romance *Meu Corpo ainda quente* e a relação deste com o corpo no seu site: <https://www.sheylasmanियो.com/post/po%ç3%A9tica-manifesto>

## Referências

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

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência ou a ética como ideologia. *In*: ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUÍ-Berlinck, Luciana (Orgs.) **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 279–306.

DUTRA, Paula Queiroz. **Entre a dor e o silêncio: a violência contra a mulher em romances contemporâneos**. 2019. 178 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MACHADO, Lia Zanotta. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? *In*: Sociedade Brasileira de Sociologia (Ed.) **Simpósio Relações de Gênero ou Patriarcado Contemporâneo**, 52ª Reunião Brasileira para o Progresso da Ciência. Brasília: SBP, 2000.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução: Susana Borneo Funck. *In*: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. *In*: Hollanda, Heloisa. **Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decolônias**. Rio de Janeiro: Bazar: 2020.

PERROT, M. **As mulheres e os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

SMANIOTO, Sheyla. **Meu corpo ainda quente**. São Paulo: Editora Nós, 2020.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. São Paulo em Perspectiva. A violência Disseminada. **Revista da Fundação Seade**. São Paulo, v. 13, n. 4, p. 82–91, out./dez. 1999.

## A ESCRITA PALIMPSÉSTICA COMO REVISÃO DO ESTUPRO EM MAR AZUL DE PALOMA VIDAL

**Gardênia Dias Santos**

Atualmente, a Crítica Literária Feminista Brasileira tem se voltado, com maior frequência, para as questões referentes à violência sexual e, mais especificamente, para a representação do estupro nas produções de autoria feminina. Tal abertura pode ser entendida como um modo de romper os tabus que envolvem essa problemática e um meio de ultrapassar os limites da mera identificação de sua origem. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo analisar a representação do estupro em *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal, e evidenciar o quanto a escrita, na obra uma escrita palimpséstica, funciona como uma estratégia de superação da violência sofrida.

Metodologicamente, exploramos conceitos antropológicos e feministas que identificam as regulações morais que dão sustentação ao estupro e apontam os transtornos psicológicos causados às vítimas. Partimos, então, do entendimento de que a construção da masculinidade opressora, por parte da sociedade patriarcal, ao reforçar valores como a defesa da honra e a exibição da virilidade, colabora para a naturalização da violência de gênero contra as mulheres. No caso do crime do estupro, ele tende a ser entendido pelos algozes apenas como um ato corretivo que proporciona a manutenção do controle sobre os sujeitos femininos e seus corpos.

Podemos comprovar essa afirmativa embasando-nos nas pesquisas desenvolvidas por Lia Machado (2001) sobre as narrativas dos apenados. Segundo a teórica:

Ouvidos os apenados, os atos do estupro se fazem parecer como se fossem atos sexuais 'comuns', já que a sexualidade masculina é metaforicamente pensada como a que penetra, a que se apo-

dera do corpo do outro. O discurso dos apenados se assemelha a um 'jogo'. De um lado, a afirmação da 'transgressão' de uma regra, de uma lei. De outro, a afirmação de que o seu 'erro' não deveria ser considerado uma transgressão, já que fizeram o que 'todos os homens fazem', ou o que 'todos os homens fazem com prostitutas', ou o que *'todos os homens fazem com todas as mulheres: elas sempre dizem não, mas sempre querem'* (MACHADO, 2001, p. 6).

Como visto, esse tipo de discurso visa naturalizar o estupro, como se a violência sexual contra a mulher fosse apenas um simples ato moralizador que não lhe provocasse traumas e dores. Sendo assim, Machado (2001, p. 6) salienta que o estupro pode ser compreendido como a concretização e a realização performática da anulação do outro feminino.

Nesse aspecto, o combate à violência contra a mulher não se restringe apenas a punir os agressores, mas também busca mudanças no modo como as problemáticas voltadas às mulheres e ao corpo feminino têm ocorrido. Assim, no que tange ao direito à fala, por parte daquelas que foram silenciadas pela violência de gênero, Djamilia Ribeiro ressalta que ter direito à fala não significa apenas ter direito "ao ato de emitir palavras, mas de poder existir" (RIBEIRO, 2017, p. 64), e, no caso das mulheres vítimas do estupro, a um tratamento digno, sem estigmatização e preconceito.

Essa quebra do silêncio em torno do estupro e suas consequências, no âmbito literário, tem se mostrado uma das principais propostas das escritoras, desse último vintênio, dada a quantidade significativa de obras que carregam em seu *corpus* essa problemática. O senso crítico e consciente das escritoras chama atenção para o quanto "é assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselho de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada" (DESPENTES, 2016, p. 34). Sendo assim, a ruptura do silêncio em torno dessa forma de violência nas obras mostra-nos o como é urgente e primordial tratarmos desse assunto, porque se não falarmos, não nos protegemos e nem ensinaremos outras mulheres a se protegerem. Portanto, é na contramão desse silêncio que as escritoras vêm trabalhando.



A respeito dessas produções, Euridice Figueiredo afirma que:

a mudança de paradigma na literatura de autoria feminina no Brasil pode ser notada na predominância de escritoras jovens, nascidas a partir de 1960, a tematizarem o estupro e o estupro incestuoso. O romance *As parceiras* de Luft foi publicado na década de 1980, porém a grande maioria foi publicada nos anos 2000, sendo que na atual década há uma verdadeira proliferação dessa temática, sinal de que as mulheres começaram a falar e a escrever mais sobre esses assuntos-tabu. Ainda que lidando com o imaginário, as escritoras estão inseridas na sociedade de modo que os temas candentes do momento aparecem, transpostos e reelaborados numa linguagem estética (FIGUEIREDO, 2020, p. 269).

Desse modo, o que essa literatura contestadora tem proposto é uma revisão da cultura patriarcal e das práticas que regulamentam o corpo da mulher como um território para o exercício da masculinidade. As produções de autoria feminina contemporânea, ao refutarem a naturalização com que se trata esse tipo de crime, tanto no âmbito social quanto nas obras de alguns escritores – seja ao invalidar o não da mulher, ao amenizar o abuso sexual, ao hipersexualizar os corpos femininos (tornando-os provocativos por meio de descrições misóginas) ou ao justificar o abuso dizendo que a vítima gostou porque gozou –, expõem os absurdos que reforçam esse tipo de barbaridade.

Nessa medida, entendemos que falar e escrever sobre o assunto tem sido uma iniciativa mais do que válida por parte das escritoras que buscam, por meio de suas narrativas, denunciar “o gozo da anulação do outro e da sua palavra, da sua vontade e da sua integridade” (DESPENTES, 2016, p. 42), através da violência do estupro. É válido ressaltar que, ao fazerem essa denúncia, as autoras têm procurado não só exibir as dores das vítimas, mas também enfatizar o processo de elaboração do trauma ao dar-lhes voz.

Na sequência, analisaremos como a escrita mostra-se essencial para a superação do trauma da protagonista de *Mar azul*, de Paloma Vidal.

## A escrita palimpséstica como revisão do estupro

No romance *Mar azul*, de Paloma Vidal, o ato da escrita é uma constante durante toda a narrativa. A história contada é por uma argentina idosa que vive no Rio de Janeiro e que tem na escritura (hábito inicialmente adquirido quando jovem por conta das cartas enviadas para o pai, arquiteto que veio morar no Brasil para trabalhar na construção de Brasília) dos cadernos/diários do pai, herdados após sua morte, a possibilidade de revisar sua história e elaborar o trauma decorrente da violência sexual sofrida na adolescência.

O processo de revisão memorialística na obra ocorre em via dupla, pois enquanto lê os escritos do pai a narradora decide escrever no verso das páginas dos cadernos sua própria história, criando, assim, uma escrita palimpséstica. Nesse sentido, a ideia de palimpsesto – pergaminho no qual se raspa a superfície para que se escreva nele novamente, mas cujo “conteúdo anterior ainda é tenuamente visível” (PRADO; TAAM, 2017, p. 45) –, presente no romance, se dará por superposição, tendo em vista que a protagonista não apaga o que o pai escreveu, mas opta por registrar sua história no verso das folhas de seus cadernos, como um meio de ressignificar suas vivências.

Ao retomar suas memórias, a partir de uma escrita palimpséstica, a protagonista, não nomeada, tem a oportunidade de revisar e entender, mesmo que inconscientemente, a violência da qual fora vítima. Ainda, é antes desse retorno às lembranças de seu pai, em uma espécie de diálogo-prólogo, que nos deparamos com os dois relatos de estupro presentes no romance. O primeiro é informado à protagonista por sua amiga Vicky, ambas adolescentes, nesse período, que lhe conta sobre o estupro praticado pelo pai de Leonor, uma conhecida delas: “- Ela não é mais virgem./ - O quê?/- Foi o pai dela, juro, é horrível./- Um pai nunca faria uma coisa dessas./ - Mas parece que ele fez./ - Então ele não é um pai” (VIDAL, 2012, p. 26-27). Violência que só foi descoberta porque a garota desmaiou no banheiro, pois não se alimentava há muito tempo, tendo, assim, que ser internada.

O incesto, segundo Eurídice Figueiredo, é cruel pelo fato de a criança/adolescente vê-se diante do desejo de ser amada e aprovada pelo pai. Entretanto, quando esse afeto não decorre do amor fraternal e sim do ato

incestuoso, “[...] a menina fica desestabilizada porque perde todas as suas referências: já não pode confiar no pai, teme falar com a mãe, da qual passa a ser rival, enfim, não tem a quem recorrer” (FIGUEIREDO, 2020, p. 255), e o silêncio as adoce. Quebrar o silenciamento decorrente das violências sofridas em nome da virilidade masculina é, portanto, necessário.

A autora, a partir desse abuso inicial, nos conduz a refletir sobre outros contextos nos quais o estupro acontece. Sendo assim, essa primeira passagem serve para nos preparar para o modo como esse crime é praticado pelo então namorado da protagonista contra ela.

– Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagariinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito. Você é minha, minha, só minha, assim não vai doer, isso, agora se mexe, vamos, não chora e se mexe, só um pouco, isso, quer mais forte, assim, né? Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, mexe um pouco essa bunda, que gostosa, bem fechadinha, isso, bem apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você para sempre (VIDAL, 2012, p. 40).

A partir desse fragmento, a narrativa do estupro passa a ser o centro da obra, por reaparecer diversas vezes na vida da personagem através da presença fantasmagórica do estuprador. Ele “é um fantasma que habita em sua mente, como um torturador pode continuar torturando mentalmente aquele que ficou enlouquecido pelo sofrimento” (FIGUEIREDO, 2020, p. 288). Isso acontece porque o trauma provocado além de desestruturar psicologicamente o sujeito, quando é praticado contra crianças e adolescentes, tende a durar a vida toda.

No caso da narradora, a memória do trauma passa a se mostrar de forma mais nítida quando ela começa a escrever sua história: “Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R [...] Às vezes me vem uma imagem dele e eu faço um gesto rápido com a mão sobre a cabeça, como se quisesse espantar um inseto” (VIDAL, 2012, p. 67). Como visto, as consequências dessa violência, além do trauma, chegam a afetar a vida adulta da protagonista, pois ela acaba não conseguindo estabelecer relações de afeto e confiança com outros, consequência que nos faz entender o quão verdadeira se mostrou a frase dita por seu algoz: “agora eu estou em você para sempre”.

Segundo Machado, o estupro é um ato extremo de ruptura entre sujeito e objeto da sexualidade em que “o interdito do corpo feminino em nome de uma relação social é suprimido face à afirmação unívoca do feminino como puro objeto” (MACHADO, 2001, p. 6). A anulação e o rebaixamento do sujeito feminino mostram-se, portanto, imprescindíveis para que o agressor tenha o total domínio sobre a vítima. Virgine Despententes ainda argumenta que o estupro “é a guerra civil, a organização política através da qual um sexo declara ao outro: tenho todos os direitos sobre você e te forço se sentir inferior, culpada e degradada” (DESPENTENTES, 2016, p. 42). A partir desse momento, a vítima tende a dirigir violências contra si mesma, quando encontra como solução engordar ou decide não se relacionar intimamente com nenhum outro parceiro.

No romance, é somente ao romper com o silêncio que a narradora passa a constatar o quanto se anulou e como as memórias do estuproador ainda são recorrentes e perturbadoras, como, por exemplo, na manhã em que acorda de um sonho cuja lembrança remete ao dia em que R encontrou uma fotografia de sua mãe nua, chamando-a de puta e lhe alertando que, se ela não se cuidasse, acabaria como ela. Aqui, vemos o uso de uma linguagem moralizadora que visa a defesa da honra e o controle do corpo da então namorada. Outra cena evocada é a do desaparecimento de Vicky, na qual seu algoz aparece impecavelmente uniformizado próximo ao prédio em que moravam, fazendo-a desconfiar de que ele sabia do desaparecimento da amiga. Nesse sentido, vemos o quanto a presença fantasmagórica desse homem se configura como uma espécie de retorno “eterno” do torturador:

Ocorre que ainda hoje um vulto parecido com R pode me desajustar. Suas feições se imprimiram em mim como um selo que detém o tempo de um acontecimento. Se a adolescência tivesse encerrado nosso encontro, o passar dos anos talvez desse sentido ao que na época era tão difícil de entender. Mas a fantasmagoria tem a ver com os desdobramentos inesperados, e do efeito deles não consegui me salvar; ou pelo menos isso fixou minha propensão a não me livrar de nada (VIDAL, 2012, p. 77).

Entretanto, apesar das frequentes lembranças, a tentativa de superar o trauma é constante. A escrita é, portanto, uma maneira de lhe auxiliar a elaborar a dor causada pela violência. Esse movimento em direção à cura parte, como já mencionado anteriormente, da decisão de escrever no verso dos cadernos de memórias de seu pai. Se, para ele, o registro de sua história ocorreu por conta do alzheimer, algo que, como bem conjectura a narradora, deve ter lhe causado sofrimento: “creio que ele pensava que eram letras mortas, como se cada palavra gravada no papel fosse extraída para sempre de sua mente e o que deveria ser remédio servisse só para afastá-lo mais e mais de si mesmo” (VIDAL, 2012, p. 74); para a protagonista, é um meio de elaborar o trauma, pois voltar tantos anos depois ao que ele escreveu a conduz a “[...] um lugar que já não existe. Mas ele não fala daquele passado e talvez seja isso o que mais me obstina” (VIDAL, 2012, p. 79). Assim como o pai a apagou, ela também poderia apagar R de sua atual realidade.

Em síntese, é por meio de uma escrita palimpséstica que vemos como a protagonista, aos poucos, retoma o controle de sua história:

Penso que não deveria ter escolhido uma caneta azul se queria que o que escrevo prevalecesse. Mas depois me dou conta de que se minha tinta fosse preta como a do meu pai o que resultaria seria um borrão indecifrável. Assim minha letra se deixa ver sem se confundir com a dele. É uma solução aceitável (VIDAL, 2020, p. 97).

A escrita nos cadernos do pai lhe proporciona inverter a valoração de sua história, visto que, ao distinguir a escrita de suas vivências com uma

caneta de tinta azul, a protagonista demarca seu espaço e a importância de sua vida, ao fazer com que suas palavras passem a valer mais que as dele. Sendo assim, ao fechar o “baú” de memórias de seu pai, ela passa a delinear uma nova história para si, desvencilhada da anterior, marcada pelo abandono do pai, ausência da mãe, desaparecimento da amiga e pelo trauma do estupro.

No fim da narrativa, ainda, nos deparamos com a recuperação de uma conversa da protagonista com a amiga Vicky: “- E se eu contasse pra todo mundo?/ - A gente poderia fazer uma peça./ - E encenar na escola./ - Pro padre, as irmãs e as meninas./ - Você faria o meu papel?/ - E você escreveria?” (VIDAL, 2012, p. 173). Nesse diálogo final, evidenciamos como a autora busca reforçar e incentivar as mulheres a falarem e escreverem sobre a violência sexual sofrida. Em suma, a não se calarem.

Nessa medida, falar, mesmo que por meio da escrita, apresenta-se como uma estratégia que garante à personagem de Vidal o protagonismo, o direito à voz e a oportunidade de denúncia a quem foi violentado e silenciado. Temos, no romance, um chamado claro para que as mulheres não tenham medo de assumir seu lugar de fala.

## Considerações finais

Neste artigo, apresentamos uma proposta de leitura que visou a reflexão acerca do estupro e, conseqüentemente, dos transtornos causados às vítimas. Inicialmente, por meio dos estudos antropológicos e feministas, questionamos os fatores que desencadeiam esse tipo de ato; logo após, propusemo-nos a evidenciar o quanto o processo da escrita foi estrategicamente utilizado por Paloma Vidal como um meio de quebra do silenciamento imposto pela sociedade às vítimas e como ela, a escritora, proporcionou à sua personagem a elaboração do trauma.

Deste modo, constatamos que Paloma Vidal, em *Mar azul*, ao escancarar a prática do estupro, evidencia o quanto ele é um meio perverso de domínio dos sujeitos femininos e de seus corpos. Ao revisar essa forma de controle e punição das mulheres, por meio de uma narradora que denuncia pela escrita essa forma de violência, a escritora nos põe diante de uma

literatura consciente e extremamente compromissada com o cuidado às mulheres. Nessa medida, esse olhar feminista presente em sua obra, assim como o de diversas outras escritoras contemporâneas, ao refutar os valores culturais patriarcais e repudiar o desrespeito às mulheres, mostra-se extremamente político, por exigir o reconhecimento de suas vozes e direito a uma existência livre, sem a sombra do medo de serem alvos de qualquer forma violência.

Portanto, concluímos salientando que essa narrativa, ao trazer especificidades ideológicas, pode ser lida como “uma estratégia de conscientização a favor da mudança de paradigmas culturais que libertem as mulheres desses crimes herdados de um sistema disciplinador e punitivo” (GOMES, 2017, p. 118), que, infelizmente, ainda faz parte de nosso cotidiano.

## Referências

DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: n –1 Edições, 2016.

FIGUEIREDO, E. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

GOMES, C. M. Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher. **Ponto de Interrogação**, UNEB, Alagoinhas, v. 7, p. 107–119, 2017.

HOLLANDA, H. B. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MACHADO, L. Z. Masculinidades e violências. Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. **Série Antropologia**, n. 290. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2001.

PRADO, C. V.; TAAM, P. A construção da memória como palimpsesto. **Revista Ara**, Grupo Museu/Patrimônio FAUUSP, São Paulo, n. 2, 2017. Disponível em: [http://carolina.vigna.com.br/wpcontent/uploads/2019/12/The\\_construction\\_of\\_memory\\_as\\_a\\_palimpse.pdf](http://carolina.vigna.com.br/wpcontent/uploads/2019/12/The_construction_of_memory_as_a_palimpse.pdf). Acesso em: 19 mar. 2019.

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

VIDAL, P. **Mar azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

## A EPIFANIA DA PERSONAGEM RAMI EM NIKETCHE, DE PAULINA CHIZIANE

Joyce Cordeiro Rebelo

### Introdução

Moçambique tem em sua história diversos movimentos pautados em guerras contra o domínio português e pela sua independência, dando início ao movimento guerrilheiro nos anos 60. Os movimentos organizaram uma campanha de guerrilha nacional dirigida pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), em contraposição ao governo português.

A organização do movimento deslanchou na Guerra Colonial Portuguesa (1961–1974), e depois de mais de dez anos de guerra ocorreu a Independência de Moçambique em 1975. Após a autonomia, instaurou-se a Guerra Civil Moçambicana que iniciou em 1976 e terminou apenas em 1992, com um Acordo de Paz.

Atualmente, Paulina se denomina uma contadora de histórias de mulheres e não escritora ou romancista, conforme entrevista concedida para *Revista Literatas*<sup>1</sup> e também em entrevista à Tv Brasil, na qual enfatiza que começou a escrever em plena guerra civil às suas memórias literárias.

O romance *Niketche: Uma história de poligamia*, publicado em 2002, dez anos depois do término da Guerra Civil Moçambicana, narra as histórias de várias personagens femininas, sendo Rami, a protagonista. Uma mulher casada com Tony que, depois de variadas ausências do marido e sua diária solidão, decide ir à procura do companheiro quando inicia um percurso de descoberta sobre as traições e a vida de poligamia que envolvia seu casamento e os demais que vai descobrindo ao longo da narrativa. O romance mostra a vida de Rami e a pluralidade do femi-

---

1 Revista de Artes de Letras de Moçambique – *Revista Literatas*, disponível no YouTube.



nino no universo moçambicano com suas especificidades com as histórias da realidade de cada mulher.

Schmidt (2010) afirma que Paulina trabalha a recriação da memória coletiva pertencente às mulheres de sua comunidade, uma vez que traz à tona a sabedoria que segue sendo transmitida de geração a geração. É perceptível a ligação entre as personagens femininas com elementos da natureza com a relação entre o mundo material dos vivos e o mundo espiritual com os mortos. As histórias que envolvem as narrativas entrelaçam o interior de Moçambique, com isso Macedo (2020) destaca “o mergulho nos costumes, lendas e perspectivas de populações distantes do litoral e, portanto, com um maior afastamento da cultura ocidental, que predomina em cidades como a capital, Maputo” (2020, p. 7).

Com base nestas afirmações, a criação literária de Paulina em suas obras que evidencia personagens femininas focalizadas na tradição que trazem consequências, segundo Macedo (2020) observa:

[..] as personagens femininas de Paulina Chiziane, profundamente vinculadas à tradição, sofrendo-lhes as consequências (como é caso do costume ancestral do lobolo ou o da poligamia), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que, muitas vezes, lhes é negada. Assim, ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam ouvir suas vozes, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas. (MACEDO, 2020, p. 8).

## **A personagem rami e a pluralidade feminina ao seu redor**

A narrativa inicia com um momento de turbulência envolvendo o filho da negra Rami, Betinho, que estava brincando fora da casa, ao ar livre, quando ouviu um estrondo, o vidro de um carro que havia quebrado. Betinho relatou à mãe que foi uma manga que causou o fatídico acidente.

Em meio ao turbilhão de pensamentos na memória de Rami e dos seus anseios, identifica-se a sua solidão e a total ausência do marido na passagem citada, o que ao mesmo tempo se mistura com o sentimento de raiva por estar vivenciando momentos dramáticos sem a presença de uma figura masculina:

Há momentos na vida em que uma mulher se sente mais solta e desprotegida como um grão de poeira. Onde andas, meu Tony, que não te vejo nunca? Onde andas, meu marido, para me protegeres, onde? Sou uma mui her de bem, uma mulher casada. Uma revolta interior envenena todos os caminhos. Sinto vertigens. Muito fel na boca. Náuseas. Revolta. Impotência e desespero. (CHIZIANE, 2002, p. 10).

Costa e Guedes em seu trabalho *“As cicatrizes do amor: a representação da mulher na sociedade moçambicana em Paulina Chiziane”* afirmaram que *“A concepção de uma identidade feminina limitada contribuiu para dificultar seu posicionamento dentro da sociedade moçambicana, entretanto serviu para consolidar os ideais de liberdade”*. (2010, p. 2).

A construção da personagem Rami traz o tema de outras representações femininas em sua narrativa, através das Quatorzinhas de Moçambique,<sup>2</sup> que se prostituem cedo por causa da pobreza e da miséria que assolam as famílias desestruturadas, retratando a exploração sexual e comercial das crianças, adolescentes e mulheres desde cedo.

Há um momento de diálogo entre a vizinha e Rami, onde é revelado que o marido da vizinha tem concubinas de todos os perfis e idades, reconhecendo que as mesmas perderam a batalha no amor e estão destruídas internamente, desenhando um espaço de feminilidade da imagem de vá-

2 As Catorzinhas de Moçambique é um documentário disponível no YouTube do ano de 2013, onze anos após a publicação do romance de Paulina Chiziane. O documentário retrata a realidade da prostituição das meninas de quatorze anos que são pertencentes às famílias pobres e a imposição machista de exigir o não uso da camisinha, sob qualquer justificativa, trazendo gravidez indesejada, doenças sexualmente transmissíveis e evasão escolar.

rias mulheres sem superação à infidelidade e entregues à própria sorte na sociedade machista e patriarcal moçambicana:

— O meu tem aquelas concubinas que conheces, com filhos e tudo — diz outra. — Pensas que me ralo? Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres novas, mulheres velhas. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas. (CHIZIANE, 2002, p. 12).

As revelações da pluralidade feminina, neste trecho citado, nos remetem ao sentimento da perda da batalha frente à sociedade; ou seja, larmúrias, indagações em uma linha tênue de consternação, refletindo uma imobilidade social feminina, cristalizando a dominação masculina através de variadas violências, sejam elas simbólicas, suaves, sejam insensíveis, invisíveis às suas próprias vítimas, conforme Bourdieu explica:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2012, p. 8).

Na narrativa fica evidente a educação patriarcal que a personagem Rami recebeu ao longo dos anos e o quanto reconhece sua própria perfeição, introduzida esse mesmo sistema. Ao mesmo tempo, reflete o contraditório, indagando a si mesma se há algo de errado consigo, no entanto quer esse reconhecimento do próprio marido, ao ponto de ser vista como uma mulher de verdade e não tem esse reconhecimento vindo do mesmo. Ela ainda não consegue avaliar seu real valor porque vive à sombra do marido.

Ninguém pode entender os homens. Como é que o Tony me despreza assim, se não tenho nada de errado em mim? Obedecer, sempre obedeci. As suas vontades sempre fiz. Dele sempre cuidei. Até as suas loucuras suportei. Vinte anos de casamento é um recorde nos tempos que correm. [...]. Por isso afirmo e reafirmo, mulher como eu, na sua vida, não há nenhuma! Mesmo assim, sou a mulher mais infeliz do mundo. (CHIZIANE, 2002, p. 14).

A invisibilidade das mulheres é tratada por Perrot (2007), destacando o espaço público, seus vestígios na história e seu silenciamento construídos há séculos:

A questão parece estranha. “Tudo é história”, dizia George Sand, como mais tarde Marguerite Yourcenar: “Tudo é história”. Por que as mulheres não pertenceriam à história? Tudo depende do sentido que se dê à palavra “história”. A história é o que acontece, a seqüência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. Os ingleses distinguem *story* e *history*. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões. (PERROT, 2007, p. 16).

A dona-de-casa Rami invisibilizada pelo marido refletia em seus pensamentos de tortura, sofrimento e solidão dentro de sua própria mente, no entanto buscava sempre o espelho para tentar descobrir o que havia de errado.

O espelho representa em sua simbologia a verdade e a sinceridade sobre seus corações e sua própria consciência entre as duas faces colo-

cadadas de Rami entre o real e a sua imagem reproduzida, traduz seu estado de epifania<sup>3</sup> ao revelar o inesperado para ela mesma, ao buscar em sua memória que como mulher um dia já foi mais feliz junto ao seu povo, onde sua raiz aflora em seus próprios pensamentos e atitudes sobre sua condição de vida. A máscara de tristeza que a personagem feminina negra carregada no romance nos remonta às leituras de Fanon (2008), tendo em vista os processos coloniais e às imposições sociais e eurocêntricas colocadas aos negros moçambicanos, além do despertar na contemporaneidade para os ideais libertários, considerando que o processo de escravidão acabou, porém, as mentes dos negros e das negras continuam presas ao sistema patriarcal eurocêntrico. Não era uma intrusa em seu estado de epifania, era sua própria ancestralidade gritando por liberdade no seu interior refletindo à sua própria imagem e semelhança, entrecortando o seu presente e o seu passado em sua memória:

A maioria dos negros, inclusive na África, está obcecada em “fixar-se”. Esta obsessão, sugere a argumentação de Fanon, é resultado da impotência social. Não conseguindo exercer um impacto sobre o mundo social, eles se voltam para dentro de si mesmos. O principal problema desta atitude está na contradição em buscar a liberdade escondendo-se dela. A liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros. Esquivar-se do mundo é uma ladeira escorregadia que, no final das contas, leva à perda de si. (FANON, 2008, p. 16).

Sua ancestralidade não lhes oprimia, apenas lhe alertava através do espelho, lembrando que coube aos brancos implementar o sistema de opressão, mortes, escravidão, subserviência e limitações sociais aos negros.

---

3 Bendito Nunes (1973) escreveu uma obra acerca das Leituras de Clarice Lispector que retrata em suas obras a epifania das personagens femininas com seu estado de prisioneira quanto à condição de mulher na sociedade e o ímpeto desejo pela sua liberdade. Os primeiros estudos apontam a epifania como conceito bíblico, porém o termo vem do grego *epi* (sobre) e *phaino* (parecer brilhar), que significa manifestação, o ato de revelar algo e a descoberta do real.

A imagem refletida no espelho deu mais um passo adiante, ao pontuar que o homem tinha cansado dela e havia partido, fato este que a mesma não quis acreditar, mas ao final questiona o porquê que somente depois de vinte anos, o espelho revela o seu poder e parecia uma assombração aos olhos de Rami.

Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois em frente e ficamos a olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada. Mas os olhos dela têm a cor dos meus. A corda pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta? — Quem és tu? — Pergunto eu. — Não me reconhecês? Olha bem para mim. — Estou a olhar, sim. Mas quem és tu? — Estás cega, gémea de mim. — Gémea? Não sou gémea de ninguém. Dos cinco filhos da minha mãe, não há gémeo nenhum. Estou diante do meu espelho. [...] — Um marido rouba-se, nesta terra. — Não sejas criança, gémea minha. Ele cansou-se de ti e partiu. — Mentês! Entro em pânico. [...] Ah, meu espelho confidente. Ah. Meu espelho estranho. Espelho revelador. Vivemos juntos desde que me casei. Porque só hoje me revelas o teu poder? (CHIZIANE, 2002, p. 16 e 17).

A poligamia perturbava Rami, porém, mais tarde, a personagem descobrirá o lado bom da poligamia em seu processo de libertação e separação.

Botoso (2018) chama a atenção sobre a autoria feminina na África, por ser um pequeno número de escritoras, bem como pontua um comparativo com outras autoras que também publicaram obras questionando a sociedade patriarcal, com um diferencial à Paulina Chiziane:

[..] ousamos afirmar que nenhuma delas se enquadraria na fase feminina, de imitação e internalização dos valores patriarcais, uma vez tanto Noémia de Souza, quanto Lina Magaia e Lilia Momplé dedicaram-se a protestar contra os valores e padrões vigentes na

sociedade moçambicana, ressaltando questões que envolvem colonizadores e colonizados em defesa dos direitos e dos valores das minorias como os negros, os pobres, as mulheres e, sendo assim, estariam inseridas na fase feminista. Somente Paulina Chiziane, no nosso entender, faria parte da fase fêmea, já que seus escritos privilegiam o universo feminino com o enfoque na autodescoberta e na busca da identidade da mulher moçambicana na sociedade africana contemporânea. (2018, p. 162).

Paulina mantém em suas obras, a tradição do universo feminino moçambicano, redescoberta das mulheres em seu próprio ser para novos paradigmas de enfiamento com a sociedade patriarcal.

## **A mudanças de consciência e o despertar da personagem Rami**

O estado de epifania da personagem Rami modificou sua forma de pensar e agir sobre o estado de condições no mundo moderno, despertando esperanças para seguir em busca da defesa do seu amor para lutar contra todas as mulheres que atravessassem seu caminho e reflete que este é primeiro momento, depois de vinte anos que correrá atrás de seus desejos na manutenção de seu casamento e de sua família:

Desperto inspirada. Hoje quero mudar o meu mundo. Hoje quero fazer o que fazem todas as mulheres desta terra. Não é verdade que pelo amor se luta? Pois hoje quero lutar pelo meu. Vou empunhar todas as armas e de frontar o inimigo, para defender o meu amor. Quero tocar na alma de todas as pedras do meu caminho. Quero beijar grão a grão a areia que tece o solo fecundo onde me aleito. Fecho os ouvidos ao mundo e apenas escuto o silêncio do meu percurso. Escuto o som intermitente da chuva miúda caindo na vidraça. (CHIZIANE, 2002, p. 19).

A autora francesa Danièle Léger produziu uma obra intitulada “*Le Féminisme en France, le Sycamore*” de 1982 na qual aprofunda conceitos

sobre a instituição “família” no sistema capitalista e seu objetivo relacionado às questões econômicas, uma vez que a opressão às mulheres vem sendo reproduzida desde os processos de colonização. Logo, a opressão às mulheres não é criação exclusiva do capitalismo. A família moderna que é a verdadeira invenção do sistema capitalista, conforme Leger (1982, p. 95), “elaborar uma análise da família e da situação das mulheres na família que se baseie não só nos aspectos ideológicos internos da família, mas também na base real e econômica das relações familiares”.

O romance enumera quatro *rounds* de lutas entre as personagens que por causa do respectivo marido vão agredir-se com tapas, golpes e pontapés. Rami tem seus movimentos mais lentos e por isso é menos ágil. A cena da briga é tão grande na narrativa que se estende para a rua com as duas rebolando nas poças de água das chuvas. Julieta dá uma grande surra em Rami.

Após o fatídico episódio, a personagem Rami fica em estado deplorável com um grande galo na cabeça e o rosto ensanguentado, no entanto, a própria Julieta a traz para dentro da casa novamente e cuida de seus ferimentos, garante um bom banho morno e empresta suas roupas a Rami. Logo, a mesma começou a refletir que as roupas de Julieta, a segunda esposa, eram mais ousadas e decotadas do as suas e também eram de primeira mão confeccionadas por grandes costureiras de primeira linha, porém as suas indumentárias eram de fábricas ou de segunda mão. Mesmo com toda essa ostentação, a segunda esposa era solitária, também assim como Rami não tinha a presença diária do Tony. Se Rami estava há três meses sem vê o seu marido, Julieta estava há sete meses com cinco filhos e mais um na barriga, aguardando o dia do nascimento. Rami reflete sobre a condição desta mulher:

Tenho pena da Julieta, que treme em violentas convulsões ao ritmo do choro. Abraço-a. Conheço a amargura deste choro e o calor deste fogo. Emociono-me. Solidarizo-me. O choro é milagroso e varre da alma espinhos e escolhos. Fico silenciosa e deixo que o choro furioso exerça o seu efeito milagroso. Depois embalo-a. Sofro com ela. Coitada, ela é mais uma vítima do que uma rival. Foi caçada



e traída como eu. — Estamos juntas nesta tragédia. Eu, tu, todas as mulheres. Só quero que compreendas a minha raiva. Sei que te agredi sem razão. Transferi sobre ti as minhas dores e mágoas, mesmo sabendo que a culpada não eras tu. (CHIZIANE, 2002, p. 25).

Quantas mulheres mais são enganadas todos os dias por seus maridos e não são os homens julgados à luz da justiça? Trata-se de direitos humanos e das próprias crianças que tem o direito universal e constitucional nas leis e instrumentos normativos internacionais à proteção e aos cuidados com todos.

Freitas (2012) destaca que a personagem Rami:

Se vê obrigada a observar as diferenças de seu país por meio das amantes de seu marido, o que se torna uma aventura interessante para o leitor pelo fato de o lirismo da narração da protagonista construir belíssimos cenários do Norte e do Sul de Moçambique (FREITAS, 2012, p. 75).

Refletir e olhar seu próprio reflexo no espelho contribui para que as mulheres enxerguem outras mulheres. Assim, Rami fez ao chegar em sua casa. O espelho zombava da cara da personagem e ela já pensava em divórcio, mas à frente fraquejava novamente em busca do eterno “príncipe”, mas aos poucos com pequenas mudanças e novas reflexões:

Esta sova calou-me todas as angústias. Já não sinto saudades do Tony Que ele fique onde quiser até que as minhas feridas se curem. Quanto mais longe, melhor. A imagem do espelho surge outra vez e ri-se. — Espelho, espelho meu, veja o que fizeram de mim! — Fizeram-te o que mereceste, amiga minha. —Achas que fiz mal? — Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolveste nada. —Ah. (CHIZIANE, 2002, p. 27).

Depois de um breve aparecimento de Tony na casa de Rami e desaparecimento relâmpago do marido, ela decide fazer um curso de amor

com uma conselheira que lhe revela que ela nunca foi mulher e que ainda é uma criança, de como se deu a iniciação de seu casamento, os tabus, os mitos, os hábitos culturais e as crenças aos quais a personagem foi educada. A conselheira afirmou “: — *ninguém nasce mulher, torna-se mulher*. Onde terei eu ouvido esta frase?” (Chiziane, 2002, p. 35).

Famosa frase de Simone de Beauvoir da obra *O segundo Sexo* (1980) que traduz que a existência antecede a essência em que todo ser humano do sexo feminino, não é uma mulher necessariamente. De acordo com Beauvoir “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (2009, p. 16), mas um outro ser submisso abaixo dele na hierarquização social, um segundo sexo.

De acordo com Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2010), o privilégio do gênero masculino europeu está enraizado nos países que foram colonizados e sofreram com os processos de escravidão, uma vez que explica que a opressão às mulheres e a sua submissão estão estratificados de forma global. A produção do conhecimento busca compreender as realidades africanas e a condição humana, construindo um discurso africano para se contrapor aos discursos ocidentais de gênero:

En efecto, el privilegio de género masculino como una parte esencial del espíritu europeo está consagrado en la cultura de la modernidad. Este contexto mundial de producción de conocimiento debe ser tenido en cuenta en nuestra búsqueda de comprender las realidades africanas y, de hecho la condición humana. (OYĚWÙMÍ 2020, p. 25).

Com o fim das aulas com a conselheira, a personagem Rami percebeu que recebeu uma educação eurocêntrica. Seu estado epifânico causa revolta nela própria. Realmente, ela não conhecia nem seu próprio corpo e sua essência no país moçambicano, na África:

Fui atirada ao casamento sem preparação nenhuma. Revolto-me. Andei a aprender coisas que não servem para nada. Até a escola de

ballet eu fiz — imaginem! Aprendi todas aquelas coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras, tudo coisa da sala. Do quarto, nada! A famosa educação sexual resumia-se ao estudo do aparelho reprodutor, ciclo disto e daquilo. Sobre a vida a dois, nada! (CHIZIANE, 2002, p. 44).

Depois de Rami conhecer Julieta, a segunda mulher de Tony, descobriu também em seguida as demais companheiras fora do casamento na relação de poligamia, como Luíza, Saly e a Mauá, que tinham leituras de mundo da condição da mulher, a partir das suas tradições africanas e dos seus sofrimentos. Assim, no fechamento da obra, a personagem Rami muda completamente de comportamento e consegue se libertar junto com todas as outras mulheres de Tony, através da própria poligamia estabelecida, na qual o marido derrotado, termina abandonado por todas as mulheres em solidão profunda. O pluralismo feminino moçambicano despertado acabou com o homem.

Silva (2018) aponta que as críticas são costumes nos romances de Paulina Chiziane que trazem lampejos de atitudes femininas contra o que parecia ser inabalável, como o machismo e patriarcalismo moçambicano, além de afirmar que ler as obras de Chiziane é ler uma literatura transbordando os limites ocidentais enrijecidos, trazendo para o cenário central da interpretação e da contextualização, o verdadeiro papel da mulher.

## Considerações finais

A análise do universo plural feminino e a epifania da personagem no discorrer da obra nos traz elementos novos de apontamentos sobre os olhares múltiplos das mulheres ao compreender os espaços históricos e culturais de cada sociedade, sobretudo a situação de vivência das mulheres moçambicanas.

A epifania de Rami obrigou a mesma a refletir o seu lugar na história como uma mulher que determinou a finalidade de sua própria existência e essência nas relações entre os papéis sociais, uma vez que consegue dar um salto qualitativo em seu modo de pensar e agir quando buscar em pri-

meio lugar dialogar e questionar consigo mesma e sua situação. Assim, descobre outra mulher na sua ancestralidade, através do espelho e do estado de epifania.

O tecer das construções das histórias vividas, das diversas mulheres que conheceu e por onde passou durante a narrativa fez Rami refletir e se posicionar a cada capítulo do romance. Mulheres traídas, roubadas, presas, doentes, cansadas, desrespeitadas e espancadas modificou o comportamento de Rami de tal maneira. Deste modo, compreendemos os temas tratados é de extrema relevância para os estudos literários e para um novo repensar sobre o despertar das mulheres e da sua condição de submissão na sociedade patriarcal, pontuando a necessidade da multiplicidade dessas mulheres, relacionando a obra com o contexto histórico e social do país. A obra de Paulinha nos traz novas possibilidades que podem despontar através de seus personagens para ocupação de espaços com um reposicionamento das mulheres na sociedade enquanto sujeitos principais da história contada, a partir da realidade social das mulheres moçambicanas que ao longo dos séculos foram também reprodutoras da educação e cultura ocidental eurocêntrica.

Por fim, acreditamos que o nosso trabalho contribuiu para o destaque da personagem da obra em relativizar uma multiplicidade de mulheres que sofrem, mas que também que podem ter condições de despertarem em seus momentos de reflexões, sejam eles epifânicos ou não, no bojo da literatura e que podem ser transpostos para realidade social, para no fim resgatar sua plena liberdade, sendo mulher.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. **A força das coisas**. Tradução: Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difel, 1980.

BIANCO, Reginaldo. **As catorzinhas de moçambique**. YouTube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=WJqrAMaYIRg>. Acesso em: 20 jun 2021.

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

BOTOSO, Altamir. A literatura africana de autoria feminina: vozes moçambicanas. Macabéa. **Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v.7. n. 1., p. 156–182. jan./jun, 2018

CHIZIANE, Paulina. As cicatrizes do amor. In: SAÚTE, Nelson. **As mãos dos pretos**: Antologia do conto moçambicano. Lisboa: D. Quixote, 2000.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COSTA. L. Cavalcante & GUEDES.J.C. Lima. Cavalcante & GUEDES.J.C. Lima. As cicatrizes do amor: a representação da mulher na sociedade moçambicana em Paulina Chiziane. **Cadernos Imbondeiro**. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.

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

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. **A condição feminina em balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane**. Tese (Doutorado em Letras, área de concentração: Literatura e Cultura). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, 2012.

LÈGER, Danièle. **Le féminisme em France**. Paris: Ed. Lê Sycomore, 1982.

LITERATA, REVISTA. **Contadeira de história**. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N7wFiDmgRTO>. Acesso em: 20 jun 2021.

MACEDO. Tania. **Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade**: A literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 2, jan/jul 2010.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

SCHMIDT, Simone Pereira. Paulina Chiziane: para ler moçambique no feminino. In: SECCO, Carmen Tindó, SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (orgs.). **África & Brasil**: letras em laços. v. 2. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2010.

SILVA, É. L. de Souza Silva. Paulina chiziane e a voz feminina moçambicana através do texto literário. **Darandina. Revista Eletrônica**. Vol. 11. n 2, 2018.

TV BRASIL. **Contadeira de história e não romancista**. YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dQBB2\\_lw2Hw\\_](https://www.youtube.com/watch?v=dQBB2_lw2Hw_)

# O PROJETO ESTÉTICO LITERÁRIO CUIRLOMBISTA DE TATIANA NASCIMENTO

**Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva**  
**Cintia Camargo Vianna**

## Introdução

De acordo com Jacques Rancière (2005), a representação no campo Estético Literário será determinada por uma condição de poder dada a partir de um espaço comum, tempo e função. Esses critérios são o que configuram o que é possível de partilhar no sensível, por isso, a “partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2005, p. 16), ou seja, uma ocupação ou cargo definirá qual será o seu comum, bem como as “competências ou incompetências para o comum” (p. 16). Dentro desse jogo do que pode ser representado no campo artístico, consequentemente, literário, a partilha do sensível define “o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum, etc.”, em outras palavras, o que é palpável na materialidade em determinado contexto para um povo terá espaço na representação Literária.

No entanto, essa representação do visível, para Rancière, não deve ser entendida como uma análise política perversa sobre a vontade da arte ou como uma representação do *real* do povo, como uma espécie de simulacro. Ao contrário disso, a partilha do sensível, em sentido Kantiano, é “o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (2005, p. 16), para um contexto e povo específico e, por isso, a representação literária terá uma tônica de acordo com determinado lugar comum. Isso significa que a partilha determinará o que se pode ser sensível, quem pode ser sensível e quem pode dizer sobre o sensível no texto literário, isto é, em sentido de representação, para o teórico, esse conceito é que determina

as formas, vieses e inteligibilidades que são cabíveis para a Representação Literária, em contrapartida, irá determinar a estética desse campo.

Pensando que o corpo negro, em especial feminino, adquiriu uma representação a partir do lugar comum criado pela hierarquia de raças do sistema colonial, esse corpo na literatura é representado com viés estigmatizado. Em consequência deste estigma, o corpo feminino negro foi marcado pela prática estereotípica que, de acordo com Homi Bhabha (1998, p.121), terá como ferramenta a ambivalência criada pela colonização. Para ele, o estereótipo é uma “[...] forma particular, ‘fixada’, do sujeito colonial que facilita as relações coloniais e estabelece uma forma discursiva de oposição racial e cultural em termos da qual é exercido o poder colonial.”

O corpo feminino negro terá apenas um lugar comum para representação, ao passo que a ambivalência colonial, que coloca o sujeito negro como inferiorizado em detrimento ao sujeito branco como superiorizado, valida o estereótipo. Nesse caso, a sua representação será pertencente ao servilismo, à exploração e à subalternização, e, sendo todo o seu corpo passível de exploração, o seu gozo também será objetificado e servido, sobretudo, ao homem branco.

Dentro desse cenário representativo, cabe à Literatura Negra brasileira<sup>1</sup> subverter a ambivalência colonial para que, assim, seja possível construir um outro lugar comum para a estética representativa do corpo negro feminino e, conseqüentemente, pensar em um erotismo que possibilitará o gozo para esse corpo de modo a humanizá-lo e, portanto, não será mais um objeto de exploração, mas uma ferramenta de vida plena e gozosa.

A partir desse contexto político estético, este artigo propõe analisar poemas das obras *Lundu* (2017) e *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo* (2019), da Poeta brasileira Tatiana Nascimento, buscando, sobretudo, entender como se dá a transgressão da ambivalência colonial, para a construção de uma representação do corpo feminino negro e de seu gozo que seja humanizada. Assim, pretende-se evidenciar uma outra

---

1 NASCIMENTO, Tatiana. **Cuirlobismo Literário**: Poesia Negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor. São Paulo: n-1, 2019.

partilha do sensível, que seja possível romper com estigmas que o cânone Literário historicamente empregou aos corpos femininos negros.

## O campo Estético Literário para o corpo feminino negro

Em “A partilha do sensível” (2005), o teórico Jacques Rancière aponta a existência de uma certa política que irá guiar a estética da representação literária e, de acordo com ele,

se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005 p. 17).

Nesse sentido, a prática estética determinará os modos que caberão ser ficcionalizados e entregues ao público. Rancière (2005, p. 17) afirma que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”, pois haverá lugares determinados para os sujeitos na representação dados a partir do respaldo da prática estética. Ele aponta que a escrita, bem como outras ferramentas representativas, estabelece a posição dos corpos no espaço comum, isto é, no plano social, por isso a escrita tem lugar.

A palavra instituiu um método de seguimento representativo, na medida em que estabeleceu o funcionamento das normas para a figuração da comunidade e, com isso, a palavra tem o poder de inscrever os sujeitos em determinado local do discurso que deverá ser entregue a um destinatário específico. Por isso, fala-se em uma estética que é política, uma vez que tem poder de posicionar o sujeito na figuração e, assim, a *mimesis* terá sua condição específica na partilha do sensível.

Rancière evidencia que o papel da *mimesis* na partilha estética é nortear a prática representativa dentro do discurso e, portanto, a *mimesis* terá função de imitação do visível, não no sentido de tratá-lo de forma concreta – uma vez que essa função não cabe à palavra –, mas de mani-



festar o sensível por meio da palavra, sendo esse sensível consonante à realidade vivente ou não.

Ele afirma que a dimensão representativa, ainda que política, “separa o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas político-sociais” (2005, p. 23). Por outro lado, a organização hierárquica da representação “era análoga à ordem político-social” (2005, p. 23). Assim, ainda que o teórico propõe que a dimensão política está presente apenas no mundo mimético, não sendo vinculada aos interesses dos sujeitos viventes de determinado contexto social, ele admite primeiramente que há uma dimensão política nas escolhas representativas para a arte, conseqüentemente, para o texto literário.

Por essa via, é possível pensar em qual a política representativa para o corpo feminino negro no campo estético literário. Como proposto por Rancière, o regime ético das imagens irá validar a prática representativa de acordo com origem e o destino da arte. Assim, a origem e destino artístico também determinam o recorte representativo que é feito no mundo sensível comum de determinado contexto social, nas formas que possuem visibilidade no tempo e espaço que a sociedade está inserida, bem como na disposição das formas. E, considerando que o espaço comum para o corpo feminino negro, quando viabilizado pela hierarquia de raças criada pelo mundo colonial, é a exploração sexual e a anulação da alteridade subjetiva, esse será o comum para a sua representação.

Se, para o teórico, a verdade e os efeitos que a arte irá induzir dependem, necessariamente, de onde ela surgiu e para onde está endereçada, determinando assim o que pode ou não ser produzido de acordo com a sua origem e destino, é necessário pensar em uma representação do corpo feminino negro que tenha como origem o gozo desse corpo e seja endereçada para as produtoras desse gozo e, portanto, construir outras formas representativas que desvencilhem daquelas que sistematicamente são apresentadas no cânone literário – tal qual Rita Baiana e Bertoleza, de Aluísio de Azevedo<sup>2</sup>. Nesse sentido, aqui apontamos a Literatura Negra

---

2 As personagens negras da obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, são estigmatizadas. Enquanto Rita Bahiana é vista tão somente pelo olhar de sexualização através do homem branco,

brasileira produzida por Tatiana Nascimento como subversão à prática estereotípica, pois como aponta a autora, “o amor é uma tecnologia de guerra (cientistas sub notificam arma-biológica) indestrutível.” (NASCI-MENTO, 2019, p. 21):

a urgência dos nossos sonhos não espera  
o sono chegar: isso que a gente faz  
deitada  
tb chama  
revolução.

sua palma, em linhas p  
retas, dança calor na minha pele  
(cores tortas, que somos).

isso que  
aparenta um segurar-de-mãos  
ousado não é declaração de posse  
ou de mero par, casual que fosse, nem  
só demonstração de afeto pública  
carícia brusca contra essas  
tropas, brutas

(eles quase que nos  
somem)

é nossa arma de guerra, “mana minha”, minha amiga, desejada  
amante,

y essa eles não vão  
adulterar desativar corromper deturpar

---

Bertoleza é apresentada pela exploração de sua força de trabalho. Ambas estereotipadas, uma vez que são reduzidas a apenas um olhar.

denunciar na ONU caçar como terroristas  
capitalizar sabotar (re)acionar – essa eles não podem

não querem y nem saberiam

acionar –

essa é química  
hormonal  
visceral  
astral usa fonte de energia  
renovável (“friccional”)  
é inesgotável reciclável tem

garantia  
ancestral.

[...]

(NASCIMENTO, 2019, p. 21–22).

O poema aponta o amor pleno entre corpos femininos negros, com “cores tortas”, como uma ferramenta possível de romper com o lugar comum dado para a representação desses corpos e, portanto, “o amor é ferramenta de guerra”. Uma ferramenta que nem mesmo o controle político estético é possível atenuar, uma vez que a própria construção sintática do poema desvencilha da normatização.

O amor é uma tecnologia de guerra, porque ele é reprimido no mundo colonial, quando não sentido como preta a heteronormatividade. No poema, o sonho é visto não apenas como uma dimensão noturna conforme era utilizado pelos poetas românticos, mas é compreendido como a capacidade mnêmica da vida, imaginativa e, sobretudo, vivente. O sonho do amor é feito no ato sensível, não apenas no sono. O ato sexual fruto do amor entre mulheres negras é uma revolução, pois rompe com o gozo servil do mundo colonial, e o gozo é originado e destinado ao corpo feminino.

De acordo com Valas (2001, p. 35), em análise da teoria Lacaniana, o gozo só existe quando atravessado pela palavra e apenas através da pulsão sexual que ele é utilizado pela cadeia produtiva e adquire significância. Em outras palavras, o gozo será cifrado de acordo com a sua inscrição mnêmica. A partir do momento que o gozo adquire significância pelo aparelho da linguagem, é que a pulsão permitirá ao sujeito chegar à satisfação.

Logo, apenas a palavra serve de controle para o gozo, pois ele existe somente por meio dela. Não havendo outro controle, a “química visceral” não obedecerá às ordens coloniais e pertence a uma dimensão que escapa das normativas sociais, assim o gozo possui uma garantia ancestral, uma vez que é uma categoria humana que apenas a pulsão por meio da linguagem controla.

Apresentando o gozo feminino negro como categoria, a literatura de Tatiana Nascimento aponta para a destituição do controle estético hegemônico e, portanto, rompe com a prática estereotípica. Outro aspecto importante em sua literatura é a construção sintática, que utiliza de truncamentos para a separação silábica e, dessa forma, cria uma variedade de sentidos e contribui para a capacidade metafórica do poema, como quando descreve a palma das mãos de sua amante e as linhas podem ser lidas como retas e pretas.

Por meio desse truncamento característico da poética de Tatiana Nascimento, a amante deixa de ser agente passiva e também é chamada para o discurso com um vocativo: “é nossa arma de guerra, ‘mana minha’, minha amiga, desejada – amante, [...]” (NASCIMENTO, 2019, p. 21–22).

Assim, a narradora que é feminina negra passa a estabelecer uma espécie de diálogo com essa amante que, no entanto, apenas ouve e não tem voz ativa no poema. Essa construção faz pensar na prática mnêmica da narradora que a levaria a compreender o amor como uma tecnologia de guerra também ancestral. Nesse caso, a dor da exploração sexual feminina negra tem como arma o amor, um amor que não serve ao gozo masculino, mas que goza por e para si só.

## Subvertendo a estereotipia como prática de Representação para o corpo feminino negro

De acordo com Homi Bhabha (1998), a fixidez do discurso colonial é a principal estratégia que fundamenta o estereótipo. A ambivalência estabelecida pela diferença cultural, histórica e racial irá validá-lo projetando sujeitos como superiores, enquanto outros são inferiorizados por uma prática discursiva fixa e feita, necessariamente, para conclamar a superioridade do colonizador. Bhabha afirma que,

ela [a ambivalência] garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente. (BHABHA, 1998, p. 106).

Por essa lógica, o discurso colonial respaldado pela ambivalência fará do estereótipo uma verdade validada, sendo possível compreendê-la a partir desse regime da verdade e não submeter as suas representações a julgamentos normatizantes, uma vez que a ambivalência é irracional e existe, tão somente, pela sua repetibilidade discursiva e pela interdição de práticas não hegemônicas (BATAILLE, 2017). O discurso colonial, portanto, exige uma articulação dicotômica entre as partes – raciais e sexuais –, para que uma representação esteja sempre em posição superior a outra, que terá “um espaço teórico e um lugar político para tal articulação – no sentido em que a palavra nega uma identidade ‘original’ ou uma ‘singularidade’ aos objetos da diferença – sexual ou racial.” (1998, p. 107), ou seja, a articulação promovida pela diferença terá o discurso discriminatório e as políticas de hierarquização racial e cultural como mantenedores da fixidez da representação dos objetos.

Será essa articulação que validará a representação do corpo feminino negro pervertido que aparece, sobretudo, no cânone literário. Cabe,

por isso, à Literatura de cunho subversivo, aqui tida como Literatura Negra brasileira, romper com esses estereótipos. Como é reivindicado no poema “manifesta *queerlomba*, ou tecnologia/ ancestral/ de cura/ amor/ y de/ prazer”:

Cola-velcro – é da diáspora  
quênda-neca – é da diáspora  
morde-fronha – é da diáspora  
gilete (“corta-  
pros-2-lado”) – é  
da  
diáspora

viadagem  
é coisa de pretx sim

queerências  
é coisa de pretx sim

o continente que inventou o mundo  
inventou tb muitos jeitos de e  
star no mundo. que

“gente é pra brilhar  
não pra morrer”  
sem nome  
(NASCIMENTO, 2019, p. 35–36).

Atravessados por um fazer literário negro entranhado ao erótico, encaramos a real necessidade de subverter a ótica promiscua que a colonialidade empregou ao corpo do indivíduo negro. No poema em evidência, o eu lírico dissidente aponta a fluidez sexual como possibilidade de humanização para o corpo negro e, nesse caso, a sexualidade e suas diversas orientações possui espaço representativo no campo estético literário.

As dissidências sexuais são chamadas e apontadas como formas inteligíveis também para a população negra, desvencilhando o corpo negro do estereótipo da sexualidade, tão somente, heteronormativa. Com os signos “cola-velcro”, “qüenda-neca”, “morde-fronha”, “gilete” e “viadagem”, o poema se abre para a ressignificação dos termos, uma vez que são comumente utilizados de forma pejorativa para designar a população LGBTQIA+, assim esses signos passam a carregar significação positiva. Igualmente ocorre com o termo *Queer*, que era utilizado na América do Norte para ofender pessoas dissidentes e, futuramente, tornou-se um termo utilizado por essa própria população como forma de tencionar a heteronormatividade compulsória<sup>3</sup>. Ademais, a diáspora negra é resgatada como identidade ao sujeito negro que se viu desterrado em território brasileiro (HALL, 2003). Já ao final, o poema é encerrado transgredindo o estigma da violência e exploração como único fado aos sujeitos negros, e aponta outras formas de bem viver sexuais na diáspora.

Por meio de uma discursividade marcando a sexualidade para corpos negros de modo a humanizá-los, o poema supera o estereótipo, que Homi Bhabha (1998) aponta como prática central para a representação da diferença racial. Essa prática de significação racializada nasce por meio de períodos históricos determinantes, como o processo de escravização brasileira, que irão categorizar a raça enquanto a distinção de sujeitos e, portanto, a racialização é critério de dominação (FANON, 1998). É possível concluir, então, que a construção da representação do corpo feminino negro se deu por meio de períodos históricos marcados pela exploração e fetichização, e é nesse contexto de inferioridade construído pelos povos europeus – leia-se hegemônicos (MATTELART; NEVEU, 2004) – que sua representação é constituída e fixada pela desumanização, pela retirada da racionalidade e pelo reducionismo carnal.

Dessa forma, o discurso colonial age como poder, pois irá determinar e justificar o posicionamento do colonizado. “[...] Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao

---

3 BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

realismo.” (BHABHA, 1998, p. 111), isso significa que a representação colonial, que é respalda pela hierarquia racial, apagará a alteridade dos sujeitos, uma vez que a diferença racial, cultural e social será posicionada pela negatividade, assim sendo, a representação positiva não terá lugar no estereótipo.

Nesse regime de representação colonial, “os sujeitos são sempre colocados de forma desproporcional em oposição ou dominação através do descentramento simbólico de múltiplas relações de poder que representam o papel de apoio, assim como o de alvo ou adversário.” (BHABHA, 1998, p.113). A identidade passa a ser construída apenas pela inferiorização do sujeito negro e, por isso, a figuração colonial quando trata do erotismo torna a representação do gozo feminino negro pertencente ao público e como fonte de exploração, pois o corpo negro historicamente foi validado pelo servilismo e, assim sendo, o seu gozo também será objeto de exploração, sobretudo, do homem branco e não servirá ao prazer do corpo feminino negro.

De maneira subversiva, a poeta em análise propõe o gozo feminino negro e as dissidências sexuais como rupturas dos estigmas coloniais. Logo, quando temos uma discursividade de autoria feminina negra, o estereótipo é superado e dá lugar para práticas humanizadas de representação, sendo o gozo uma ferramenta de deleite de vida ao corpo feminino negro, como apresentado no poema “Lundu”:

[...]

no querer do seu desejo meu desejo refez inteiro (é  
que eu não nasci lésbica)

na arrebatção do meu desejo te quero oceano ao  
avesso (uma hipotenusas desértica)

é assim que eu sinto o que é dialética,  
y esse meu abandonar também dança

uma diáspora

tem um som

um som que seu cabelo faz no meio do meus dedo  
é quase um tom específico de crespo



guardado entre as camadas de uma voz  
sua sampleando cada pétala de flores como na sua boca  
toda tragédia fosse  
virar música de novo

é que eu te vi dançar, y em menos de um instante eu  
já sabia que ia fugir tudo dentro de mim se eu não te  
respirasse feito um cheiro antigo estranho  
familiar nítido  
se você não fosse a pele exata da noite embaixo do  
sonho escuro de minhas pálpebra

áí eu voltei lá y prometi pra todas elas, sopra do  
mar, ondas do vento, gotas de sol fossilizando na  
minha pele o corpo evaporado de água-mar em pedrícu-  
las de alma-sal, uma lembrança  
eu prometi que eu dançava um lundu pra você quando  
esse desejo chegasse

y recuasse  
avançasse  
y recuasse  
assentasse

y recuasse molhando fundo ancestral perene turvo tudo  
que transborda de você y eu na beira desse abismo,  
beira do mar.

na beira do mundo, as ondas deitam na maré pra encher  
assim como o vento deita num pulmão pra suceder  
a escuridão deita no horizonte pra anoitecer  
y eu  
deito  
em você.

(NASCIMENTO, 2017, p. 40-41).

O poema se abre para o desejo feminino negro lésbico e o aponta como um lugar produtivo para construção de identidades. De acordo com Valas (2001), em análise Freudiana, o querer ser desejado pelo outro constrói – por vezes, desconstrói – a subjetividade dos sujeitos, por isso esse querer refaz, reconstrói o outro que deseja, como bem apontado no poema. Na euforia do desejo, o ser que deseja pede pelo gozo do desejante, o gozo molhado é metaforizado pelo “oceano ao avesso”. E considerando que por uma simbologia do oceano de dentro cada ser humano carrega em si um oceano, uma vez que o corpo humano é composto por cerca de 90% de água, o querer “oceano ao avesso” é o querer o corpo molhado por dentro, é o desejo da pulsão sexual.

Enquanto isso, o signo hipotenusa é uma dimensão matemática que é oposta ao ângulo reto, a etimologia da palavra significa “contrário a”, assim uma hipotenusa desértica seria o contrário ao deserto, o contrário à seca, logo remete ao gozo molhado. Quando lembramos do oceano ao avesso, que é o gozo desejante pela pulsão sexual, é necessário que o sujeito que deseja se apague para que consiga ser desejo do outro, e como evidenciado pelo poema “esse abandonar” também é diaspórico, ou seja, o desejo sexual também pertence à diáspora.

A diáspora é resgatada pela simbologia do cabelo crespo e da dança lundu, que é uma dança africana trazida para o Brasil pelos negros escravizados. O poema remete a dança como um encanto que instiga o desejo desse outro que fala no poema, desejo esse próximo do romantismo, pois aponta o sonho escuro e a pele como a noite, assim a escuridão da pele é alvo de desejo.

A dança, então, leva o eu-lírico a fazer promessas às divindades do Oceano e do Ar, conhecidas como Yemanjá e Iansã, respectivamente. Foi prometido a própria água de seu corpo em troca de dançar um lundu, o corpo então é elemento de troca para satisfazer esse desejo. Por fim, o poema é encerrado com uma metáfora ainda sobre essa água gozosa que há por toda parte, como um Oceano, um Oceano de Gozo. As ondas são para a maré, o vento para o pulmão, como o Gozo é para o ser desejante.

Tatiana Nascimento fala de um lugar em que é possível construir o afeto e o gozo para o corpo negro feminino, desvinculando-o, então, do estereótipo da exploração sexual. Sua poética aponta um grupo específi-

co como o endereçamento que Rancière (2005) afirma ter no texto literário e, nesse caso, o destino é para as mulheres negras.

A literatura que apresenta o sujeito feminino negro como capaz de gozar seu próprio corpo será transgressora, na medida em que rompe com o paradigma da exploração e dor apresentando o texto literário como possibilidade de dotar de gozo esse corpo.

## Considerações finais

Este trabalho partiu da ideia de que há uma política que norteia a estética de representação no campo literário (RANCIÈRE, 2005) e propôs refletir sobre a ética representativa dada para o corpo feminino negro. Analisou-se, então, que o lugar comum para esse corpo no texto literário é o discurso histórico validado pela dicotomia criada pela diferença racial e sexual, que irá representar sujeitos apenas pela hierarquia de raças.

Homi Bhabha (1998) apontou que esse lugar comum para o corpo feminino negro é o terreno fixo do estereótipo que, no entanto, torna-se pantanoso quando observado que apenas é validado pela sua repetibilidade, garantida pela ambivalência. Diante desse cenário ilógico, apenas a subalternização será produtiva à representação do sujeito negro.

Em contramão ao caráter ilógico da prática estereotípica, Bataille (2017) afirma que toda interdição é possível ser transgredida. A Transgressão positiva aqui foi protagonizada pela Literatura Negra brasileira de autoria feminina, que a partir de análise de poemas da escritora Tatiana Nascimento, mostrou-se como uma dimensão possível de recuperar a alteridade que o mundo colonial retirou do corpo feminino negro.

Para tanto, o gozo e o erótico foram compreendidos como categorias literárias que possibilitam a transgressão da dor servil e dotam o corpo feminino negro de humanização. Por meio de análise literária, foi possível concluir que a partilha do sensível aqui terá como lugar comum estético o gozo e o desejo afetivo feminino negro como possibilidade de vida plena. Portanto, a Literatura da poeta Tatiana Nascimento constrói uma representação literária desvencilhada do paradigma colonial e, por essa via, o corpo feminino negro é representado como possível de gozo pleno.

## Referências

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BHABHA, Homi K. A outra questão: o Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do colonialismo. In: BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG: 1998. p. 105-128.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003
- MATTELART, Armand. NEVEU, Erik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.
- NASCIMENTO, Tatiana. **Cuirlobismo Literário: Poesia Negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor**. São Paulo: n-1, 2019.
- NASCIMENTO, Tatiana. **Lundu**. Brasília: Padê editorial, 2017.
- NASCIMENTO. **07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Garupa e Kzal, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Eixo experimental, 2005.
- VALAS, Patrick. **As dimensões do Gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

## ITINERÁRIOS DA DENEGAÇÃO E DA EPIFANIA NO CONTO “ISALTINA CAMPO BELO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ana Karolina Damas da Costa

### Introdução

O propósito deste estudo é analisar o conto “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo. Para isso, busco refletir sobre o texto a partir das teorias acerca da interseccionalidade, uma vez que a narrativa é escrita sob o ponto de vista da mulher afro-brasileira. Entendo que se pode visualizar uma história, que de maneira muito cuidadosa, deflagra aspectos inerentes às experiências, conflitos e explorações de uma mulher negra na sociedade.

Meu interesse é realizar um debate a respeito da interseccionalidade, tendo por objeto o texto literário. Em vista disso, utilizo um aporte teórico constituído por autoras como Crenshaw (2002), Gonzalez (2020) e Lorde (2019). Nestes materiais teóricos há reflexões relevantes engendradas a partir da perspectiva do feminismo negro, estudos que ajudam a compreender a dimensão da existência negra, e de maneira especial, a feminina.

A análise empreendida tem por finalidade evidenciar a escrita feminina afro-brasileira, e está vinculada aos pressupostos da crítica literária feminista. O estudo está estruturado em dois capítulos. No primeiro, pondero a respeito do conflito existencial da personagem Isaltina Campo Belo, que a levou à denegação da identidade feminina. Ademais, centro minha atenção à interseccionalidade, a fim de analisar o texto sob o olhar dessa teoria. No segundo, me detenho sobre às opressões circunstanciadas na narrativa, que conduzem a personagem à epifania. Esse momento é desencadeado pela descoberta da lesbianidade, aspecto muito importante do conto, pois demarca a identidade e as múltiplas opressões da protagonista.

O texto de Evaristo irá subsidiar debates que aprofundam a subjetividade das mulheres negras. Isso permitirá a reflexão a respeito da dimensão existencial afro-feminina, uma vez que o conto analisado evidencia uma mulher afrodescendente, que tem a vida atravessada por discriminações sobrepostas. Logo, fica evidente que o reconhecimento das categorias raça, gênero, classe e orientação sexual é essencial para entender os processos de exclusão das afro-brasileiras.

### Itinerários da denegação

A reflexão acerca da produção ficcional de Conceição Evaristo me chama atenção por se tratar de uma literatura demarcada por traços específicos, que deflagram a subjetividade do sujeito negro, e de modo especial, das mulheres afro-brasileiras. A análise do conto “Isaltina Campo Belo” me conduz a pensar sobre questões que aprofundam os debates acerca da identidade das mulheres afrodescendentes. Estas trazem em sua existência as marcas de uma trajetória traçada pela desumanização, exploração e cenas dolorosas da violência.

Ao passo que tento me aprofundar sobre as questões interligadas à existência das afro-brasileiras, faz-se imprescindível realizar um esforço no ensejo de compreender a subjetividade da protagonista. Entendo que a opressão das mulheres negras atravessa setores como raça, classe, gênero e orientação sexual. Portanto, não se pode dissociar estes aspectos, mas entendê-los como parte da experiência afro-feminina, ou seja, intersectá-los.

O conceito de interseccionalidade foi utilizado pela primeira vez em 1989, pela estadunidense Kimberlé Crenshaw<sup>1</sup>. A realização de uma análise social sob esta perspectiva leva a entender, que a subordinação dos sujeitos subalternizados na conjuntura social seja considerada com base

1 Ativista negra, nascida em 4 de maio de 1959, em Canton, Ohio, Estados Unidos. Professora de Direito na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, e na Universidade Columbia. Autora do artigo *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, e do livro *On Intersectionality: Essential Writings*. Informações adquiridas em: (ASSIS, 2019).

nas desigualdades que estruturam posições assimétricas. Nesse sentido, Carla Akotirene argumenta que:

Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Conforme observado, a interseccionalidade pode suprir as demandas que muitas vezes não são contempladas pela generalização da categoria mulher. Ao tratar de mulheres negras, falo de sujeitos que apresentam peculiaridades que só poderão ser compreendidas por intermédio da interação simultânea, principalmente, das categorias de classe, gênero, raça, e tantas outras, que constituem a pluralidade. Em outras palavras, para entender as opressões enfrentadas pelas afro-brasileiras, é imprescindível perscrutá-las a partir da perspectiva interseccional.

Ao me debruçar sobre estes questionamentos, percebo os abismos que separam as experiências de mulheres racializadas, das vivências daquelas que são brancas. Embora as últimas também compartilhem da discriminação relativa ao gênero, jamais enfrentarão o peso do legado escravagista em suas vidas. Logo, faz-se necessário entender a subjetividade das mulheres negras pela intersecção das múltiplas opressões que atravessam sua existência. Sobre isso, é válido mencionar o pensamento de Crenshaw (2002, p. 177):

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racis-

mo, 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. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

Os eixos de subordinação intersectados aludidos por Crenshaw me conduzem a entender a subjetividade das afrodescendentes, uma vez que estas compartilham experiências, com tênue relação no que diz respeito ao lugar que foi condicionado a elas. Nesse sentido, a escritura de Conceição Evaristo revela o ponto de vista dessas representantes marginalizadas, com vidas atravessadas por traumas adquiridos em decorrência do racismo. Dessa maneira, para Toni Morrison:

Um dos objetivos do racismo científico é identificar um forasteiro de modo a definir a si mesmo. Outra possibilidade é a manutenção (ou mesmo o gozo) da própria diferença sem desprezo pela diferença categorizada do Outremizado. A literatura é especialmente e evidentemente reveladora ao expor/refletir sobre a definição de si, quer condene ou apoie o modo pelo qual ela é adquirida (MORRISON, 2019, p. 15).

Conforme o exposto, o racismo é um problema que acarreta graves consequências na vida daqueles que tem de passar pela árdua discriminação, em razão de seu fenótipo e cultura. Essas discussões são sublimadas na literatura, o que pode ser entendido como resistência às opressões que tentam deslegitimar a memória ancestral afrodescendente. Ao considerar que as afro-brasileiras foram, e ainda são, desumanizadas e relegadas à subalternidade. Compreendo que a disseminação desse pensamento é algo corrosivo, que afeta de maneira destrutiva a vida das mulheres negras.

No texto de Evaristo, se visualiza o itinerário da personagem que dá nome ao conto. Uma mulher negra, que conforme a descrição da narra-



dora tinha um rosto que aparentava no máximo ter quarenta anos, e que preferia ser chamada apenas por “Campo Belo”. Em suas escrituragens, Conceição Evaristo alude à condição das mulheres afro-brasileiras. Nas linhas que constituem seu tecido ficcional, percebo a delicadeza com a qual a escritora enovela suas histórias ao falar de temas tão duros, de forma poética e, ao mesmo tempo, sofrida.

No decurso do texto, se mostram os conflitos existenciais experimentados pela personagem. Campo Belo conta que não compreendia porque sua família e todos os que estavam à sua volta, lhe tratavam como uma menina. No conto, a protagonista expressa esse conflito: “Eu me sentia menino, e me angustiava com o fato de ninguém perceber” (EVARISTO, 2016, p. 57). Esse sentimento de estranheza demarca o processo de denegação que a acompanha ao longo da narrativa.

No conto, noto que por mais que todos a vejam como uma garota, Campo Belo carrega a angústia de não ser compreendida, nem mesmo por seus pais e por esse motivo, denega a identidade feminina: “Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada.... Estavam todos enganados. Eu era um menino” (EVARISTO, 2016, p. 57). O conflito existencial da personagem se relaciona aos imaginários sociodiscursivos que sancionam o tipo de comportamento esperado para uma menina. A protagonista não se identifica com esse padrão, e, portanto, rejeita o dado biológico que a definiu como uma mulher.

A resistência em aceitar-se como menina, e posteriormente mulher, pode estar atrelada à maneira como ela enxergava os códigos sociais de conduta destinados para as mulheres. A negação da marcação identitária feminina reflete o modo como a protagonista construiu para si a imagem do ser feminino, à qual muitas vezes é associada à ideia de que todas as mulheres deveriam menstruar e exercer a maternidade. Esse ponto de vista da personagem tem início na infância, perpassa sua juventude e continua na vida adulta.

## Itinerários da epifania

O conto de Conceição Evaristo deflagra a condição das mulheres negras. Partindo da subjetividade afro-feminina, a autora reflete sobre as circunstâncias vivenciadas por suas personagens. Esse aspecto é observado no título dado ao livro que apresenta o texto em análise, *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Nesta obra constam histórias distintas, que compartilham o fato de terem sido escritas a partir do ponto de vista da mulher afro-brasileira. É por esse motivo que as narrativas, mesmo sendo diferentes trazem algo em comum, pois todas versam a respeito do ser mulher e negra em um mundo de brancos.

As histórias contadas por Evaristo desnudam as opressões vivenciadas pelas afro-brasileiras, visto que a existência destes sujeitos não pode estar dissociada da intersecção de gênero, raça, classe e orientação sexual. Entender a subjetividade dessas mulheres demanda o reconhecimento das exclusões a que elas são acometidas, condição demarcada por um processo de desumanização que se estende desde o período colonial. Sobre isso, é importante ressaltar o pensamento de Lélia Gonzalez. Para a autora:

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas”. O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais (GONZALEZ, 2020, p. 44).

Em consonância com essas reflexões acerca da exclusão das mulheres afro-brasileiras, observo que a existência de Isaltina Campo Belo é atravessada por um processo de subalternização. Ela que desde criança considerava-se um menino, carrega a angústia de não se aceitar como mulher: “Eu era eu, uma moça a esconder um rapaz, que eu acreditava

existir em mim” (EVARISTO, 2016, p. 63). Ao considerar apenas o dado biológico, não encontra a possibilidade de identificar-se com a figura feminina, pois o entendimento que detinha sobre o ser feminino, não contemplava sua subjetividade. A personagem expressa o desejo pela auto-definição, e quanto a isso, se faz pertinente mencionar o pensamento de Patricia Hill Collins:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação (COLLINS, 2016, p. 105).

As reflexões de Collins (2016), me auxiliam a entender a existência das mulheres negras, uma vez que a necessidade de autodefinição é observada no conto. Campo Belo não se vê como uma mulher, e por isso, enfrenta uma série de conflitos que lhe acompanham durante toda a sua vida. No decurso da narrativa, a personagem inicia um “namoro sem jeito, só de palavras e comedidos gestos” (EVARISTO, 2016, p. 63) com um colega de faculdade, o que pode ter sido uma tentativa de adequar-se ao que ela imaginava ser a conduta esperada para uma mulher, ou seja, a ideia de relacionar-se apenas com homens. Isso é notado nesta passagem:

Um dia em que ele desejava beijos e afagos, e eu sem desejo algum, sem nada a me palpar por dentro e por fora, falei de minha vida até ali. Falei do menino que eu carregava em mim desde sempre. Ele, sorrindo, dizia não acreditar e apostava que a razão de tudo deveria ser algum medo que eu trazia escondido no inconsciente. Afirmava que eu deveria gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com vee-

mência, que tinha certeza de meu fogo, pois, afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2016, p. 63-64).

O discurso do então namorado de Campo Belo revela uma concepção sobre a sexualidade estruturada em alicerces patriarcais, sexistas e racistas. Conforme o pensamento dessa personagem, Campo Belo acreditava ser um menino por não ter experimentado um relacionamento com um homem. O estereótipo da mulher negra é ilustrado no conto. Isso acontece quando o namorado afirma ter certeza dos desejos de Isaltina, pois ela era uma mulher negra, e como tal, vista sob a ótica de produto para o consumo e afirmação da masculinidade.

A desumanização da personagem denota a forma como as mulheres negras são vistas na sociedade. Esse tratamento é balizado pela racialização, o marcador da diferença entre as brancas e as afrodescendentes. Para Audre Lorde (2019, p. 147): “Ignorar as diferenças de raça entre as mulheres, e as implicações dessas diferenças, representa uma seríssima ameaça à mobilização do poder coletivo das mulheres”. Logo, entendo que a subordinação das afro-brasileiras é mais agravada, pois além da categoria de gênero, elas têm de lidar com a intersecção de outros tipos de opressão, o que pode ser notado no texto de Evaristo:

Um dia, ele me convidou para a festa de seu aniversário e dizia ter convidado outros colegas de trabalho, entre os quais, duas enfermeiras do setor. Fui. Nunca poderia imaginar o que me esperava. Ele e mais cinco homens, todos desconhecidos. Não bebo. Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e solidão de meu corpo. Diziam entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. Nunca contei para ninguém o acontecido. Só agora depois de trinta e cinco anos, nesse exato momento me esforço por falar em voz alta o que me aconteceu. Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças. Nunca mais voltei ao trabalho. Hoje eu reagiria de outra forma, tenho certeza, mas na época, fui tomada por um sentimento de

vergonha e impotência. Sentia-me como o símbolo da insignificância. Quem eu era? Quem era eu? Depois apareceu a gravidez, uma possibilidade na qual eu nunca pensara, nem como desejo, e jamais como um risco. Tal era o estado de alheamento em que me encontrava, que só fui me perceber grávida sete meses depois, quase com a criança nascendo. [...] dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência? (EVARISTO, 2016, p. 64–65).

O relato doloroso, guardado a mais de trinta e cinco anos pela personagem, é muito representativo, pois deflagra uma realidade vivenciada por muitas mulheres afro-brasileiras. A violação não afeta apenas o corpo negro feminino, mas provoca traumas que permanecerão sempre arquivados na memória. Por intermédio da palavra, a escritora demonstra as formas de violência que ocorrem há séculos contra as mulheres, e que são ainda mais recorrentes nas vidas das negras. Afinal, estas são quase sempre vistas como objeto do desejo masculino.

A narrativa mostra um estupro coletivo, praticado a partir de uma finalidade corretiva, neste caso, a violência é realizada como forma de punir o sujeito que não se adequa à heteronormatividade. A personagem recolhe os fragmentos de sua existência dilacerada, e, em sua mente guarda a experiência dolorosa, o sentimento de repulsa e os traumas adquiridos que a deixam em inércia: “Tal era o estado de alheamento em que me encontrava, que só fui me perceber grávida sete meses depois” (EVARISTO, 2016, p. 65).

O tecido ficcional de Evaristo sublima na palavra narrada os confrontos que se apresentam nas vidas das afro-brasileiras. Campo Belo tem uma jornada conflituosa porque não se vê como uma mulher. Ela enfrenta um dilema que assombra sua existência, pois sendo negra não poderia denegar a posição social que lhe foi dada desde o seu nascimento. A violação do corpo ocasiona uma gravidez, entretanto, a personagem ratifica: “Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela [...] de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência?” (EVARISTO, 2016, p. 65). A filha foi gestada apenas por ela, e

por isso não deveria ser a materialização de uma experiência traumática, mas aquela que lhe trouxe de volta a alegria.

No conto, Walquíria é quem sopra o vento da bonança sobre Campo Belo, que para ela tinha apenas o amor de sua filha, fora isso estava adormecida pelas dores que permaneceram em suas memórias. A personagem vai à escola de sua filha para uma reunião. Nesse recinto lhe ocorre uma experiência que a faz enxergar sua existência sob um novo prisma. As lembranças da infância, o estupro sofrido e o nascimento de Walquíria, são remontados num emaranhado de reminiscências. Entre essas, estão as circunstâncias que lhe fizeram denegar a identidade feminina, como se faz possível observar no texto:

E, de repente, uma constatação que me apaziguou. Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. Eu, até então, encarava o estupro como um castigo merecido, por não me sentir seduzida por homens. Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam (EVARISTO, 2016, p. 66-67).

Nesse momento, o sentimento de estranheza que acompanhou a personagem durante um longo período de sua vida é desvanecido. Campo Belo então entende que ela não era um menino, mas, na realidade, uma mulher que poderia amar outra semelhante. Ao entender-se como tal, Campo Belo percorre um itinerário de epifania: percebo que o imaginário sociodiscursivo sobre o que a protagonista acreditava ser o feminino é desconstituído. Por conseguinte, a narrativa versa a respeito da lesbianidade negra. Para Audre Lorde, escritora que sempre se descrevia como feminista, negra, lésbica e mãe:

A lésbica negra tem sofrido crescentes ataques tanto de homens negros quanto de mulheres negras heterossexuais. Da mesma forma que

a existência da mulher negra que se autodefine não é uma ameaça para o homem negro que se autodefine, a lésbica negra é uma ameaça emocional apenas para as mulheres negras cujos sentimentos de afinidade e amor com relação a outras mulheres negras são, de alguma maneira, problemáticos. Por muitos anos, fomos incentivadas a olhar umas para as outras com desconfiança, como se fôssemos eternas rivais ou a face óbvia de nossa autorrejeição (LORDE, 2019, p. 60).

O pensamento de Lorde me ajuda a entender que a autodefinição de uma afrodescendente como lésbica, pode desestabilizar a convivência com outras semelhantes. Dessa forma, reconhecer a lesboafetividade nem sempre é uma tarefa fácil, em vista das opressões que as mulheres negras já estão sujeitas. Campo Belo encontra em Miríades o entendimento de sua identidade, ela que “nunca tinha sido de ninguém em oferecimento” (EVARISTO, 2016, p. 67) entrega-se à companheira como dádiva, sem o peso de não se ver como mulher. Agora pode se reconhecer como tal, e assim, encontra a possibilidade de ser feliz.

O itinerário epifânico da personagem tem o seu ápice nesta passagem: “E foi então que eu me entendi mulher” (EVARISTO, 2016, p. 67), isto é, no momento em que percebe a identidade feminina como algo muito maior do que a ideia disseminada pelo imaginário sociodiscursivo. O texto ficcional de Evaristo ilustra experiências vivenciadas pelas afro-brasileiras que estão no mundo real. No conto analisado, entrevejo as opressões que atravessam a existência das mulheres afrodescendentes, e que estas são traçadas pela intersecção de categorias que não podem ser entendidas de maneira isolada.

## Considerações finais

No conto, é apresentada uma personagem que demonstra a angústia de estar no mundo. A protagonista da narrativa analisada demonstra não ser compreendida, e por isso é conduzida a denegar a identidade feminina. Todavia, é importante ressaltar que a não aceitação da demarcação identitária, é na realidade a reprodução de juízos sedimentados sobre alicerces patriarcais, discriminatórios e racistas.

A investigação no texto de Evaristo me inclina a refletir sobre a subjetividade das afro-brasileiras. Na narrativa, são desveladas questões sobre a lesboafetividade, categoria que ajuda a entender a rejeição de Campo Belo em aceitar-se como mulher, assim como, ponderar quanto à experiência das mulheres lésbicas afrodescendentes. Esse aspecto do conto é muito importante, visto que é nesse momento que ocorre a epifania. A personagem reconhece sua lesbianidade, e, então, entende-se como uma mulher, ou seja, acolhe sua identidade feminina.

Os temas da narrativa versam sobre mulheres racialmente marcadas, um traço característico de Conceição Evaristo, que me conduz à percepção da exploração das afro-brasileiras. A partir de um olhar interseccional, saliento que a existência dessas mulheres é assinalada por múltiplas opressões, que gerenciam as exclusões vivenciadas por elas. Estas não estão dissociadas, e podem acarretar situações devastadoras, como a vivenciada por Campo Belo.

Portanto, noto que o discurso literário de Conceição Evaristo é ladeado pela evocação de personagens femininas. A autora tematiza em sua escritura a condição de mulheres racializadas, que enfrentam circunstâncias difíceis. Em “Isaltina Campo Belo”, Evaristo traz à lume temas como o estupro, a maternidade, a identidade e a lesboafetividade. Desse modo, entendo que a personagem título do texto investigado representa a dimensão existencial da mulher afro-brasileira que é dolorosamente gravada pelo trauma da violência.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Arte e Ciências; Superintendência de Educação à Distância, 2019. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>. Acesso em: 18 set. 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.



CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 10, n. 1, p.171-188, jan. 2002.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. *IN: EVARISTO, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 55-67.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Flavia Rios; Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**: Seis ensaios sobre racismo e literatura. Tradução: Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

# A TRANSPOSIÇÃO DE PODER ENTRE MULHERES COMO FORMA DE REBELIÃO NO ROMANCE VEROMAR, DE DINA SALÚSTIO<sup>1</sup>

Nayane Larissa Vieira Pinheiro

## Considerações iniciais

Neste trabalho, analisamos a obra *Veromar*, de Dina Salústio, na perspectiva dos estudos literários, culturais e de gênero. A escritora Dina Salústio, pseudônimo de Bernardina Oliveira, é uma das fundadoras da Academia de Letras Cabo-Verdiana. Iniciou sua trajetória literária com publicações poéticas na antologia *Mirabilis, de veias ao sol* (1991). É autora das obras na categoria de contos e crônicas, respectivamente, *Mornas eram as noites* (1994) e *Filhos de Deus* (2018); dos romances *A louca de Serrano* (1998), *Filhas do Vento* (2009) e *Veromar* (2019); da obra infanto-juvenil *A estrelinha Tlim Tlim* (1998) e coautora de *O que os olhos não veem* (2002). Publicou também obras poéticas e outros textos em revistas: *Mudjer, Ponto&Vírgula, Fragmentos e Fragata*, e em jornais: *A semana* e *Expresso das ilhas*. É considerada como a primeira escritora a publicar o gênero literário romance em Cabo Verde, Dina Salústio, e atualmente tem tido sua obra traduzida para os idiomas inglês, espanhol e italiano.

A pesquisadora pioneira nos estudos de literatura cabo-verdiana de autoria feminina, Simone Caputo Gomes, ao falar sobre a obra de contos da Dina Salústio como um marco na literatura de Cabo Verde, afirma que a escritora aborda temáticas que são “[...] uma constante no cotidiano feminino cabo-verdiano: a maternidade precoce, o elevado número de filhos, a família chefiada por mulher, o trabalho árduo desta (tão árido

---

1 Este artigo compõe o desenvolvimento da dissertação de mestrado que tem como objeto de estudos a obra “Veromar” (2019), orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Algemira de Macêdo Mendes.

quanto a terra), a tragicidade de sua vida e os sonhos que, entretanto, acalenta.” (GOMES, 2011, p. 271). Em seu romance *Veromar*, essas temáticas continuam presentes. A subalternização de gênero é uma das marcas de sua escrita e é a partir da própria escrita que a autora rompe com as posições subalternas.

Para a teórica pós-colonial Gayatri Spivak, a subalternidade dos sujeitos está relacionada “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.” (SPIVAK, 2010, p. 12). Entendemos, ainda na perspectiva de Spivak, que a mulher dos países colonizados sofre com um duplo processo de opressão: a colonialidade e o gênero. Nesse contexto, a literatura de autoria feminina nasce como uma forma de decolonização dos gêneros. De acordo com a teórica de gênero María Lugones:

Decolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis. Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade; colocar o teórico no meio das pessoas em um entendimento histórico, humano, subjetivo/intersubjetivo da relação oprimir-resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. (LUGONES, 2019, p. 376).

A escrita de Dina Salústio age contra esse sistema colonial masculino e heterossexual que se manifesta também na formação do cânone de literatura. A insurgência das suas personagens diante das situações de opressão de gênero é reflexo de uma escrita comprometida com a luta pelas mulheres e que dialoga interculturalmente com diversos outros contextos sociais subalternizados.

Diante do exposto, neste trabalho, nos norteamos pelas seguintes questões: de que forma a subversão de mulheres é simbolizada através do elemento mágico no romance *Veromar*? E, de que modo os aspectos simbólicos que se apresentam no enredo dialogam com figuras mitológicas femininas também subversivas? Assim, alicerçamos nossa análise em

estudos literários, culturais e de gênero. Além disso, traçamos um paralelo entre o processo iniciático da personagem Simprônia, do romance *Veromar*, e a jornada da personagem do conto *Vasalisa*, conto reescrito na obra *Mulheres que correm com os lobos* (2018), da escritora Clarissa Pinkola Estés. É válido destacar que apesar de nos interessarmos por outras personagens da obra, nos detemos neste trabalho na jornada da personagem Simprônia e em sua relação com dona Bruxa de Jesus.

## **Fios entre mulheres: ancestralidade feminina de Simprônia à Vasalisa**

Em *Veromar*, à princípio há apresentação da narradora, uma professora de latim, que conta as narrativas dos moradores da cidade de Veromar para campistas pela madrugada adentro numa praia. Essas histórias narradas centram-se na fundação da cidade e no amadurecimento de um grupo formado por três personagens: Simprônia, Aurora Calisto e Sofia Afonso. Durante o enredo, outras personagens surgem nesse enlaço entre a vida das três. Nesta pesquisa, lançamos um olhar especificamente para a relação da personagem Simprônia e a figura da dona Bruxa de Jesus, a mulher que a acolhe, sua figura de avó.

Abandonada ao nascer, a personagem Simprônia foi para um orfanato e ainda na infância foi adotada por uma senhora. No entanto, a senhora logo adoeceu e a pequena menina se tornou uma cuidadora e dona de casa, com responsabilidades maiores do que antes, porém ainda assim, demonstra preferir estar com a senhora ao invés de estar no abrigo de adoção. Num dia, a mulher foi levada para um hospital e Simprônia escondeu-se com receio de retornar para o orfanato. A senhora não retornou para casa, e ninguém apareceu para saber a respeito da condição da menina.

Embora a garota pudesse permanecer na casa, não conseguia mais sentir-se bem ali. Então, ela procura um local para descansar durante a noite e passa a dormir no quintal numa casa da vizinhança às escondidas. Num dia, toma coragem e pede para a dona da casa deixá-la dormir no alpendre. A acolhedora senhora, dona da casa, era conhecida por dona Bruxa de Jesus no bairro onde morava. É justamente

nesse encontro entre dona Bruxa e Simprônia que buscamos nos ater neste trabalho.

A personalidade de dona Bruxa é uma figura mágica na obra, uma espécie de guia espiritual, não por acaso o seu amigo mais próximo é o padre da cidade de Veromar, outra figura religiosa. Entretanto, sabemos que há diferenças consideráveis de discussão entre a imagem de uma bruxa e a referência de um padre. Acreditamos que essas duas personagens aparecem vinculadas no enredo como forma de salientar a personagem bruxa como uma mediadora espiritual. Na vizinhança, a amizade entre a Bruxa e o padre gera um falatório entre os moradores:

Na verdade, aos olhos dos paroquianos, havia uma certa indefinição à volta do relacionamento da dona Bruxa de Jesus com o pároco da freguesia. Um *quid pro quo*, como dizia o padre, procurando aliviar os exageros das suas paroquianas e muitas outras pessoas do local e arredores, as mesmas que faziam fila, durante horas, para conseguirem uma consulta a dona Bruxa, mas que, no entanto, não aceitavam que o seu padre a visitasse. (SALÚSTIO, 2019, p. 52).

Nessa narrativa, apesar do incômodo dos moradores no que diz respeito à amizade entre Bruxa e o padre, a Bruxa possui admiradores na cidade e não é apresentada na perspectiva em que geralmente aparece nos contos populares e filmes, a vilã, a senhora má, mas, sim, como um símbolo de acolhimento, sororidade e um portal para o crescimento espiritual de Simprônia, a quem tratava como filha. Apesar do amor que recebeu, a menina fugia de casa, e diversas vezes retornava ferida e com fome. Porém, dona Bruxa não a repreendia:

–Quem sou eu, tão velha, para interferir nos seus processos de sobrevivência? Com o tempo vai habituar-se a ter uma família. Só não sei quanto tempo vai levar a descobri-la. – disse, em desabafo ao amigo padre que visitara para um café. A única certeza de Simprônia era que queria viver e ser uma menina forte igual às compa-

nheiras da rua. Nisto, a rua era uma boa escola, quando não uma bela casa. (SALÚSTIO, 2019, p. 50).

Com o tempo, a menina pediu para receber o sobrenome “De Jesus”, mas a dona Bruxa “não aceitou, porque o seu nome já tinha muito peso e podia não aguentar com a vida da menina que, então, estava a começar.” (SALÚSTIO, 2019, p. 50). A garota aceitou o que a Bruxa lhe dissera, mas sempre se apresentava como Simprônia de Jesus. Alguns anos depois, dona Bruxa adoeceu e ficou no estado de acamada. A menina novamente se tornou cuidadora, mas dessa vez, com um vínculo afetivo mais forte, pois considerava a mulher como sua avó.

Em um dos dias, dona Bruxa teve uma febre intensa e Simprônia passou o tempo inteiro abanando a senhora com um leque para tentar conter a febre. Cansada de abanar, a menina adormece, e é neste momento em que o evento mágico sobre o qual nos debruçamos ocorre na narrativa:

O sol era forte e não havia vento nem aves voando, tudo tão calmo que se podia ouvir a respiração da terra a acontecer. Depois, de repente, a mulher ficou completamente fria, e começou a minguar, a minguar, tanto que ficava difícil apalpá-la. [...] O que algumas mulheres, seguidoras da dona Bruxa de Jesus e que a assistiam, viram na hora do seu passamento foi ela transforma-se numa espécie de nuvem fina que se levantou do lugar onde esteve deitada e ficou a pairar sobre a pequena Simpras, adormecida a seu lado, até se desfazer por completo dentro do corpo infantil. (SALÚSTIO, 2019, p. 51).

A partir desse acontecimento há um processo de transferência de poder entre Simprônia e sua figura de avó, dona Bruxa, e esse contexto gera diversos comentários entre os moradores a respeito dos poderes mágicos das duas personagens. Aos sete anos de idade, Simprônia ouviu de dona Bruxa que possuía “uma sensibilidade extrema para escutar a vida fora de si e uma habilidade rara para leitura do destino

através de muitos meios, sobretudo pelo calor das mãos.” (SALÚSTIO, 2019, p. 53). Assim, entendemos esse evento mágico é a concretude do processo iniciático da personagem Simprônia que começou ainda na infância.

A relação entre as duas personagens citadas e o processo de transferência de poder simbolizado na fundição entre a Bruxa e a menina nos lembra o mito da *Vasalisa* e da *Baba Yaga*, duas figuras mitológicas de origem russa, que possuem leituras em diversos contos de fadas. Adotamos a perspectiva de Mircea Eliade a respeito de configuração de mito:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 1972, p. 9).

Consideramos, assim, que a sacralidade mítica, suas releituras e seus diálogos nas diferentes culturas é um aspecto importante para a análise literária. A *Vasalisa*, “A boneca”, “*Wassilissa, a sabida*” é uma típica narrativa dos contos de fadas, pois em resumo, a personagem principal torna-se órfã por parte de mãe e é obrigada a viver com uma madrasta má juntamente com suas duas filhas que a torturam. Antes da mãe de *Vasalisa* morrer, entregou a ela uma boneca para que pudesse guiá-la em seu percurso. A boneca foi entregue pela mãe como um elemento ancestral que tem o poder de aprimorar a intuição:

– Estas são as minhas últimas palavras, querida – disse a mãe. – Se você se perder ou precisar de ajuda, pergunte à boneca o que fazer. Você receberá ajuda. Guarde sempre a boneca. Não fale a ninguém sobre ela. Dê-lhe de comer quando ela estiver com fome. Essa é a minha promessa de mãe para você, minha bênção, querida. (ESTÉS, 2018, p. 91).

Em paralelo com a história de Simprônia, a menina Vasalisa passa pelo processo de orfandade e pela trajetória iniciática a partir da morte da mãe. No caso de Simprônia, ela perde o vínculo com três mães, a biológica e as duas adotivas. Tal qual a herança deixada pela mãe de Vasalisa para o desenvolvimento de sua personalidade, na última morte da figura materna de Simprônia, o simbólico e o sobrenatural se unem para que algo da Bruxa permaneça vivo na menina para auxiliar na evolução de sua jornada: “Esse dom e o treino que teve com a dona Bruxa de Jesus vir-lhe-iam a ser úteis porque, depois do desaparecimento da mulher e da sua proteção, passou a ganhar o sustento quer com os vários pequenos trabalhos [...]” (SALÚSTIO, 2019, p. 54). No preâmbulo do conto *Vasalisa*, reescrito na obra *Mulheres que correm com os lobos* (2018), a escritora e psicóloga norte-americana Clarissa Pinkola Estés afirma que:

Intuição é o tesouro da psique da mulher. Ela é como um instrumento de adivinhação, como um cristal através do qual se pode ver com uma visão interior excepcional. Ela é como uma velha sábia que está sempre com você, que lhe diz *exatamente qual é o problema, que lhe diz exatamente se você deve virar à esquerda ou à direita*. Ela é uma forma de velha *La Que Sabé*, Daquela Que Sabe, da Mulher Selvagem. (ESTÉS, 2018, p. 91).

A morte da “mãe-boa-demais” é uma alusão clássica aos contos de fadas. Para que a mulher se inicie na vida, transgrida seus espaços, desenvolva seu poder intuitivo, é necessário aprender “a deixar morrer o que precisa morrer.” (ESTÉS, 2018, p. 100). Na imagem da mãe boa há a proteção, o acolhimento e os “nãos” como forma de manter a filha segura, mas existe também algo de transgressor nessa mãe que entrega uma boneca, como ocorre em a Vasalisa, ou na mãe que entrega o seu próprio espírito e intuição, como no caso de Simprônia: “Não foi a intuição que partiu, mas, sim, a bênção matrilinear da intuição, a transmissão da confiança intuitiva de todas as mulheres de uma linhagem, que já se foram, para aquela mulher específica – é esse longo rio de antepassadas que foi repassado.” (ESTÉS, 2018, p. 109). Na visão do teórico Joseph Campbell:



Os chamados ritos [ou rituais] de passagem, que ocupam um lugar tão proeminente na vida de uma sociedade primitiva (cerimônias de nascimento, de atribuição de nome, de puberdade, de casamento, morte, etc.), têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. (CAMPBELL, 2007, p. 21).

Assim, consideramos que esse rompimento com a figura materna é o primeiro passo para a consolidação do processo de iniciação. A personagem Simprônia, perto da idade de 13 anos, é chamada para trabalhar na escola como auxiliar da cozinheira, que depois de a contratar passa a conseguir clientes para Simprônia sem revelar sua identidade ao público. O número de clientes aumenta com o passar do tempo e a menina sente o espírito da velha sabia cada vez mais junto ao seu:

[...] a verdade é que nas vezes em que era convocada a pronunciar-se sobre os destinos de alguém, nos momentos de exaltação em que saía para fora do tempo, sob pressão do espírito da dona Bruxa desaparecida dentro do seu corpo, a jovem Simprônia parecia muito velha, tão velha que era difícil não lhe atribuir centenas de anos. (SALÚSTIO, 2019, p. 58).

Apesar dos ganhos, Simprônia mantém amizade apenas com a professora e com Aurora Calisto, e pouco contato com o padre. Consegue registrar o seu nome como Simprônia de Jesus e aos 16 anos, decide ir embora em busca de novas perspectivas com o dinheiro que dona Bruxa lhe deixou de herança. Antes de ir embora, encontra com a amiga Aurora que está em momento de fuga de casa. A personagem Simprônia questiona o motivo, mas a amiga não conta a verdade, no entanto, sua intuição aguçada consegue descobrir o motivo de sua fuga. Assim, Simprônia de Jesus entrega para Aurora um amuleto para protegê-la, pois já pressentiu o destino que a amiga iria enfrentar. É esse amuleto de Simprônia feito com

tanta maestria que irá influenciar no processo de metamorfose de Aurora, elemento chave para a sua libertação do opressor no tempo futuro:

Tirou da bolsa um pote de vidro, ergue-o até à altura dos olhos de modo que se pudesse ver bem o seu conteúdo. Tratava-se de uma planta-flor, sem caule, visível, apenas pétalas e que em vez de raízes tinha longos fios que pareciam cabelos dourados. Quando exposta à luz, podia-se ver a planta mexer-se dentro da água do pote e as cores sucediam-se alternando entre o laranja, o rosa e o ouro. [...] Prende a bolsa com o amuleto numa peça de roupa interior e procura trazê-lo sempre contigo. Esconde-o em lugar seguro, se achares que podem tirar-to. Nunca o percas. É o teu talismã da sorte. (SALÚSTIO, 2019, 94-96).

Assim, a transferência de poder feminino é mais uma vez destacada na obra. A personagem Simprônia assume a face da bruxa, embora seja ainda uma menina, a velhice está em seu espírito uníssono ao da Bruxa, o que podemos associar com o mito da velha sábia Baba Yaga, que carrega em si a figura boa e má, a depender de quem está à sua frente. Em *Vasalisa*, o encontro da protagonista do conto com a Baba Yaga se dá porque a madrasta má e suas filhas insistem para que ela vá buscar fogo com a bruxa. Assim, a menina precisa enfrentar seus medos no caminho pela floresta e encarar Yaga. Ao chegar à assustadora casa da velha sábia, a menina conta com a ajuda da sua boneca para realizar todas as atividades que Yaga impõe em troca do fogo. Ao final, Vasalisa consegue levar a caveira de fogo para casa, mais uma alusão à transposição de poder, de intuição e proteção:

Vasalisa ia agradecer à Yaga, mas a bonequinha no fundo do bolso começou a saltar para cima e para baixo, e Vasalisa percebeu que devia só apanhar o fogo e ir embora. Ela voltou correndo para casa, seguindo as curvas e voltas da estrada com a boneca lhe indicando o caminho. Era noite, e Vasalisa atravessou a floresta com a caveira numa vara, com o brilho do fogo saindo pelos buracos dos ouvidos, dos olhos, do nariz e da boca. De repente, ela sentiu medo dessa

luz espectral e pensou em jogá-la fora, mas a caveira falou com ela, insistindo para que se acalmasse e prosseguisse para a casa da madrasta e das filhas. (ESTÉS, 2018, p. 97).

Ao chegar em casa, a caveira na vara observa os movimentos da madrasta e das filhas até queimá-las por dentro. As personagens da madrasta e das filhas simbolizam figuras opressoras para Vasalisa e são mortas através de um elemento protetor. Interpretamos que a figura da Baba Yaga, responsável por dar a caveira de fogo para Vasalisa, manifesta-se em Simprônia de Jesus a partir do efeito de conjugação entre a menina e a dona Bruxa, ao ponto que a jovem já não é mais adolescente, é uma velha.

Desse modo, a menina pode ser lida tanto como a própria Vasalisa que enfrenta o seu destino de evolução quanto como uma extensão da própria velha Yaga que dá o fogo a menina, um elemento que junto à boneca recebida por sua mãe é essencial para o seu crescimento. No caso, Simprônia de Jesus assume a posição de velha sábia e transfere esse “fogo” simbolizado aqui pelo amuleto para Aurora, que inicia também o seu processo de transformação:

– Sou mais velha do que tu uns quatro, cinco anos, mas já tive mais de noventa vezes a idade que tenho, assim como tu também já tiveste muitos e muitos anos mais. A verdade é que esquecemos tudo o que ficou no passado, lá atrás, e parece que sempre que a gente nasce começa tudo de novo. Mas queres saber o que uma mulher muito, mas memo muito velha me segredou? Todos nascemos no passado. Ninguém nasce no futuro. O nome dessa mulher é dona Bruxa de Jesus. (SALÚSTIO, 2019, p. 93 e 94).

Assim, a caveira de fogo dada à Vasalisa por Baba Yaga é elemento de-estruturador para a madrasta e suas filhas que a oprimiam. A menina retorna para a casa da madrasta que a mandou para a morte e a caveira de fogo incendeia a ela e suas filhas. De modo semelhante, quando Simprônia de Jesus passa de Vasalisa à velha sábia, o amuleto que entrega para a iniciação de Aurora Calisto é o elemento de libertação contra o opressor de sua amiga. No

destino que está por vir, esse amuleto é o catalisador de sua salvação, é o objeto que derruba o seu opressor, assim como a caveira de fogo para Vasalisa.

Esse simbolismo recuperado na ancestralidade feminina é o que marca a história de Simprônia. A menina subverte o meio de onde veio a partir do que há dentro de si mesma e seu encontro com a dona Bruxa já estava predestinado. Essa roda de mulheres que se forma no enredo em que a transposição de poder e responsabilidades reafirma a posição da escritora Dina Salústio em dar voz às personagens femininas e romper com o silêncio social imposto.

## Considerações finais

Ao longo deste trabalho, nos debruçamos sobre a jornada da personagem Simprônia do romance *Veromar*, de Dina Salústio. É válido salientar que nos debruçaremos sobre a análise de outras personagens de *Veromar* em pesquisas futuras. Para concluir, há um primeiro ponto que gostaríamos de realçar: a escrita de mulheres subalternizadas é revolucionária por si só, e como afirma a teórica Grada Kilomba: “Escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor validada/o e legitimada/o e ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada.” (KILOMBA, 2019, p. 28).

As personagens de Dina Salústio são subversivas em seus contextos, não seguem a ordem estrutural, desafiam o imaginário social e até praticam o sobrenatural. A relação das personagens de Simprônia e dona Bruxa de Jesus com os aspectos mitológicos de Vasalisa e Baba Yaga é uma expansão da mulher na literatura, é um modo de dizermos que não seremos silenciadas ou impedidas de escrever. As estruturas míticas representadas em *Veromar* promovem uma espécie de rebelião contra o sistema. O ciclo de mulheres que se forma em uma constante movimentação de poder e ancestralidade são reflexo de um resgate da palavra, da voz e do elemento mágico na vida das mulheres.

Assim, consideramos que este trabalho pode contribuir para as pesquisas nos campos dos estudos literários, culturais, e sobretudo, para os

estudos de gênero. Acreditamos que estudar literatura de autoria feminina de Cabo Verde é uma forma de valorizar os processos interculturais entre mulheres brasileiras e cabo-verdianas que em muitos percursos se aproximam a partir das vivências socioculturais. A literatura é um espaço que deve ser contestado diariamente por corpos e vozes femininas, negras, LGBTQIA+, e em todas as posições de subalternidade porque precisamos que haja protagonismo de quem não está dentro dos padrões de gênero, raça e classe.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GOMES, S. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. **Conto interpolado**: ciclo de contos. Forma Breve (Universidade de Aveiro), n. 9, p. 265–284, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SALÚSTIO, Dina. **Veromar**. Lisboa: Rosa Porcelana Editora, 2019.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## **EU, AUTORA NEGRA, ME TORNEI A ASSOMBRAÇÃO DO COLONIZADOR!**

**Margarete Carvalho**

Sou escritora baiana, negra, lésbica, oriunda da periferia de Salvador, trabalho entregando meu coração às personagens secularmente invisibilizadas, escrevendo sobre na linguagem literária e em troca recebo delas caminhos de cura para traumas de origem racista e colonizatória.

O processo criativo me lançou para o campo da ciência no qual busquei compreender sobre como narrar a distopia vivenciada pelos povos africanos trazidos para o Brasil e pelos povos das florestas, sem sangrar nesse meu corpo de autora negra que herda dores, traumas e saberes ancestrais. Também é uma das minhas preocupações, no momento da produção escrita, fazer o leitor trilhar o pânico gerado pelo horror colonizatório na ficção sem sucumbir no campo do real, que é um lugar também distópico para uma pessoa negra que vivencia diariamente o racismo, a lgbtfobia em um país capitalista e patriarcal como o Brasil.

A pesquisa da teórica norte-americana Kinitra Brooks (2018) me apontou que a preocupação que tenho com o(a) leitor(a) negro(a) e o comprometimento com o resgate histórico de matriz africana e consciência racial é recorrente na escrita de diversas autoras negras na diáspora africana. A pesquisadora sistematizou uma abordagem de escrita ficcional de horror desenvolvida especificamente por autoras negras para manipular o medo para além dos traumas da colonização e escravização, método que venho me apropriando gradativamente tanto para escrever literatura, quanto para fazer crítica literária e para proporcionar a mim mesma caminhos de cura de dores geradas pelo racismo. Para descrever esse direcionamento metodológico na estrutura do horror, a teórica usa o termo Sankofanarração, cunhado por John Jennings, e o associa a ficção especulativa. A Sankofanarração especulativa amplia a construção estética do horror a partir de uma base feminista negra.

Em minha experiência de escrita literária, precisei lidar com o fascismo da língua, nos termos em que Barthes nos alerta de que ela nos obrigar a dizer algo, no entanto segui suas orientações quando ele diz: *“É no interior da língua que ela deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”*. (2016, p. 17). Entrar na língua para combatê-la é ir para a guerra e morrer várias vezes, afinal de contas, os poderes que nos oprimem se organizam numa legião. Em uma das vezes em que morri, decidi assim permanecer e não contava que depois de morta eu me tornasse uma assombração muito viva e corajosa.

Depois de morta no campo do simbólico, perdi o medo de morrer no campo do real, isso foi bom para o meu processo de escrita, uma vez que me retiraram tudo e eu não tenho mais nada a perder. Na condição de autora negra, periférica e lésbica, enquanto subalternizados(as) na diáspora africana somos invisíveis para essa sociedade, morremos em todos os planos, no físico e no simbólico e de diversas maneiras, mas a literatura me possibilitou ser um fantasma consciente, reencontrar minhas ancestrais e assombrar o colonizador.

A literatura nos faz eternos(as), independente de quantas vezes a gente morra nessa vida, e nem mesmo a língua pode com ela. Aguardo todos(as) no plano fantasmagórico, metafórico, até porque não sabemos ainda como sair da língua e espero que os(as) leitores(as) estejam preparados para lidar com os demônios que trapaceei para levar as histórias até eles.

Ao fazer uso da expressão “e se?” (SOUZA, 2019, p. 9) que o estudioso Waldson Souza utiliza para caracterizar a ficção especulativa como uma narrativa que começa por esse questionamento, eu repetir para mim mesma e me indaguei, e se eu pudesse encontrar minha ancestral? O que faria? A literatura me possibilitou esse encontro e nós interagimos. Eu tive a possibilidade de cuidar dela, na primeira vez em que ela desembarcou de um navio negreiro na praia de Itaparica, limpar as feridas do açoite, salvá-la do estupro do senhor de engenho, alimentá-la com a melhor comida, dei a ela todo amor e proteção e quando voltei de lá, do século XVI, minhas feridas deste século estan-

caram. Desde então, não parei mais de escrever e de encontrar meus fantasmas amigos e inimigos.

Escrevi o romance *Alma Cativa* (2019) em um dos meus piores momentos da vida, no qual tentava compreender os caminhos que o meu tom de pele negra me faz trilhar nessa sociedade racista. Sempre me percebi em uma espécie de limbo identitário no qual eu não sabia como me colocar no mundo. E eu tinha dois caminhos a fazer diante do caos e dores diárias: ou ignorava e me adaptava à minha mente alienada e conseqüentemente adoeceria sem tratamento, ou criava caminhos de cura.

Escolhi me aquilombar nas leituras de autores(as) negros (as) a fim de entender de que maneira a colonização portuguesa no Brasil teria a ver com as minhas dores, com a minha solidão e tensionamentos constantes. E entendi que as dores que sinto são ancestrais. Eu queria ter a ilusão de que toda a frota portuguesa que atravessou o Atlântico em 1500 e trouxe seus padres, milícias de genocidas e etnocidas, fosse apenas um fato histórico ainda que sombrio, e ficasse lá, ou nas páginas dos livros de história, mas infelizmente as caravelas portuguesas atravessam atualmente ainda nossos corpos, nossas mentes e alma.

Foi no meio do caos gerado pelo racismo que escrevi as personagens, que são auxiliadas por entes sobrenaturais para fugirem de um futuro devastador que a colonização anunciava. A disputa de poder se dá não apenas no plano terreno, mas nos planos espirituais e mentais. Isso tudo para dizer que ainda não somos livres, ou pelo menos livres o suficiente e nossa alma clama para que nosso próprio corpo e mente a resgatem.

Se ao escrever histórias me oportunizei refletir sobre as correntes que não me deixavam seguir e imaginei formas de ser livre, ainda que em outro planeta ou plano espiritual, espero que o leitor(a) busque seu momento de imaginar a sua própria maneira de se libertar.

Foi escrevendo uma história que senti na pele o quanto é difícil e doloroso o processo de escrita, até porque a escrita não é neutra, uma vez que enquanto autora negra faço parte desse contexto histórico no qual ainda sofremos as repercussões da colonização, dessa maneira falar sobre o processo de dor requer coragem. Além disso, não há nada que motive



uma mulher negra a escrever, fazer literatura e publicar, muito pelo contrário, há impasses em todos os âmbitos.

O que mais me impulsionou a escrever foi o medo de não conseguir me resgatar. O medo que me paralisou do lado de fora da zona de conforto que somos jogadas 24 horas, foi o mesmo que me impulsionou a correr para longe, fugir junto com os cativos, receber ajuda dos mais experientes e não voltar mais para essa zona em que nos conformamos com o que se está posto. Até porque tudo como está socialmente organizado, nesse exato momento está nos aniquilando em um processo contínuo de desmonte do nosso corpo e da nossa mente.

A psicanalista Grada Kilomba (2019), ao analisar discursos, piadas, propagandas e imagens direcionadas para a pessoa negra, em sua pesquisa em que colhe relatos de mulheres negras na Alemanha diante desse cenário de falas racistas, descreve os mecanismos utilizados pela branquitude para acionar na atualidade uma memória de dor vivenciada pelos escravizados(as). Ao acionar essas memórias ainda mal resolvidas, uma vez que não discutimos o suficiente sobre os séculos de escravização e tortura de pessoas africanas pelo mundo, isso gera um transtorno de ordem psicológica que é constantemente e sistematicamente aplicado em diversos setores, na escola, na história, na família e na literatura.

As histórias que foram apresentadas para a nossa geração e tantas outras foram de grande ausência africana e afrodescendente no mundo literário, mitológico, das ciências e tecnologias. Mas, à medida que nos deparamos com o nosso legado africano e indígena para o mundo, fora da perspectiva do colonizador, encontraremos respostas para os diversos questionamentos existências nas quais nós seremos melhor amparados. As histórias ditas oficiais e de maior circulação, que são as dos colonizadores e seus descendentes, nos assoberbam com modos de operar dentro de uma lógica na qual somos insistentemente brutalizados e desumanizados, e isso é uma estratégia de dominação.

Para Homi Bhabha, o objetivo do discurso colonial é “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistema de administração e instrução” (2001, p.111). Dentro da mesma perspectiva Edward

Said (2011) em seus estudos vai descrever, por exemplo, como os romances literários europeus cumpriram com o projeto imperialista criando um imaginário coletivo que vai educar o leitor sobre quem ocupa o lugar do colonizador e o do colonizado, o lugar de poder e o do subalterno. Junto com o acervo literário imposto pelo colonizador, nos deparamos com o silenciamento das histórias dos povos africanos trazido para as Américas. Somada a outras estratégias de dominação, tudo isso contribuiu bastante para que o colonizador desmantelasse as identidades dos diversos povos dominados.

Susan Sontang (2003) em seu ensaio *Diante da dor do outro*, em que analisa os possíveis efeitos de imagens de tragédia da guerra exposta a sociedade, concluirá que não há um controle sobre quais sentimentos poderão ser gerados nas pessoas que interpretam essas imagens e textos jornalísticos sobre a guerra, o leitor(a) pode achar repulsivo, pode ser indiferente, pode para alguns ser um gatilho de ansiedade, pode gerar preocupação em que aquela dor se repita na história em seu corpo, como também pode gerar revolta e ódio. O que não poderia acontecer é apagar da memória histórica da humanidade o horror da guerra e convivermos com seus fantasmas fingindo que nada aconteceu. No entanto, quando se trata dos traumas colonizatórios, o que observamos é um silenciamento sobre isso.

Noel Corroll (1999), pesquisador que se debruçou em caracterizar o terror e o horror enquanto gênero literário, nos relata que também não é possível controlar as reações do(a) leitor(a), ainda que a obra de horror tenha como objetivo gerar medo. O leitor(a) não é passivo na leitura e também possui um trabalho importante no processo de construção de sentido daquilo que lê.

Apesar do sentimento ser provocado e não termos controle sobre seu impacto no(a) leitor(a), é possível direcionar a narrativa seja ela histórica ou literária para reflexões que toquem de alguma maneira nas suas possíveis reações. A narrativa sobre a dor vivenciada pelo corpo negro escravizado pode ser apresentada de uma maneira que seja encaminhada para um debate em que reconfigure essa memória de sofrimento do ancestral, sem esvaziar esse corpo de humanidade e aprofundar ainda mais as feridas atuais.

Para Brooks (2017) existem alguns elementos da *sankofanarração* da qual as autoras negras fazem uso para descreverem o horror colonizatório, como por exemplo, resgatar na história o legado africano que atribui uma complexidade psicológica e científica às personagens negras, além de refletir sobre os acontecimentos do ponto de vista do subalternizado(a). Outro aspecto importante é que a personagem que recebe a violência da escravização, ela tem nome, origem, sentimentos, pensa sobre si e sobre o corrido. Além disso, as personagens subalternizadas criam estratégias de sobrevivência, possuem um psicológico amadurecido que as mobilizam lidar com a situação. Não se trata de um corpo inerte a disposição da violência, como muitas vezes foi descrito na historiografia ocidental e nas novelas televisivas brasileiras que chegam a romantizar o período escravocrata.

A narrativa sobre as torturas na escravização de pessoas negras escrita pela história ocidental, pela literatura e pela mídia do ponto de vista do colonizador, pode ser um gatilho para leitores(as) negros(as). No entanto, o que ficou observado é que ao expor o trauma através da *sankofanarração*, ele deixa de ser um gatilho que aciona dores prévias e passa a ser um impulsor de resiliência. Ao mexermos nas memórias de dor que são acionadas pela leitura, seremos guiados(as) pelas reações das personagens. A personagem passa por um sofrimento mental e corporal, mas tudo isso é encaminhado na história. Ela trabalha suas dores, faz uma catarse, pensa sua condição a fim de reagir de maneira muito inteligente ao fazer uso de saberes da cultura de origem africana. Trata-se de uma abordagem de escrita nas quais as personagens estão situadas no mundo com legado científico, cultural e principalmente humanizadas. Essas características na narrativa tem um efeito positivo para o leitor(a) ainda que a reação seja de provável pânico e dor, vamos ler a personagem se resolvendo de alguma maneira e não apenas imersa numa lamúria sem fim.

Nossos ancestrais africanos e indígenas sempre que possível corriam para o mais longe que pudessem alcançar, se aquilombavam, se aldeavam para se reencontrarem e nunca se entregaram facilmente. 500 anos depois, continuamos correndo, no entanto, nessa trajetória de fuga, por mais longe que se vá, por mais que não paremos de correr e nos arrisquemos

a sermos capturado, no momento em que pararmos para respirar, que é algo necessário e vital, descobriremos que fomos atingidos pela ideologia do colonizador, e que em quatro séculos de escravização esse mal trazidos pelas caravelas portuguesas se instaurou na nossa mente, se enraizou no nosso coração e cresce feito erva daninha cobrindo a nossa alma em pleno século XXI.

Então, a corrida agora além de ser na estrada, na política, nas esferas de mudanças, ela se faz necessária também dentro de nós. É uma caminhada extremamente dolorosa porque aparamos pedaços do mau que agora fazem parte de nós, e só podemos cortar apenas o suficiente para passar, para não corremos o risco de corta e sangrar a nossa alma, uma vez que as ervas daninhas da colonização se entranharam nela. Caminhei dentro de mim, como quem roça no mato na tentativa de enxergar quem sou eu, na tentativa de dar a mão a minha própria alma.

Escrevi personagens que são entes sobrenaturais que ao longo do processo de colonização resistem para manterem seus poderes diante da ameaça de um futuro sem memória de si. A personagem futurística Arinná Àjô cria as rotas entre as cidades interplanetárias e Àmo Dúdú, sua cria, conduz os fugitivos da escravização pelas rotas feitas nas entranhas do planeta terra. E nessa fuga do mal da colonização, os fugitivos eram orientados a adentrarem em cidades de diversos planos que se conectavam entre mundos através de caminhos construídos pela ciência ancestral, lugares onde o colonizador não sabia chegar. No entanto, ao roubar os corpos negro e indígenas e se deparar com o legado científico dos antigos, o colonizador, representado pela personagem Caravelas, faz de tudo para roubar os roteiros e invadir todos os contextos.

O processo de criação literária me fez acessar um caminho para amenizar minhas dores, caminho esse que é atender ao chamado de minha própria alma, que até então vagava em um limbo identitário produzido pelo contexto nacional de misturas étnicas geradoras de tensionamentos. Inventar personagens, pensar por elas e atribuir a elas condutas, não foi um exercício simples, tive muitos momentos de reescrever, e até mesmo de buscar ler mais, pesquisar e entender como o vírus chamado racismo ataca a mente de quem passa por ele, bem como também refletir muito sobre os impactos do texto no leitor(a).

A personagem Àmo Dúdú, a quem quase dei o título do livro, tem a função de buscar por liberdade para si e para sua comunidade preta interplanetária, ela conduz pessoas para lugares onde é possível ser livre e ter vida plena. Apesar dela não ser a personagem principal, foi a primeira que criei, e está do início ao fim do livro. Àmo Dúdú me acompanhava em qualquer lugar que eu fosse, meu coração e meus pensamentos eram todos para ela, até em meus sonhos minha mente narrava caminhos. A convivência com ela foi tão intensa, que ao terminar o livro, ao fechar a página 200, eu me despedi de Amó Dúdú como quem se despede de um conhecido amigo(a). Depois eu fui entender o significado dessa personagem, que representa meu respeito e admiração aos mais experientes, aos que nos antecederam na luta nos mostrando como fazer os caminhos. Por mais que sejamos criativos e rebeldes, sem esse condutor não vamos a lugar algum. Tem sempre alguém que nos dá as mãos na caminhada.

Para todo(a) héroi, heroína existem também vilões. O vilão do livro *Alma Cativa* (2019), é reconhecido imediatamente quando se manifesta na trama. Apesar do vilão ficcional, fazer coisas de personagens de ficção científica, como viajar no tempo, invadir mentes, ler mentes, acessar o passado e roubar memórias, não foi algo tão distante assim da realidade. O colonizador real viajou no tempo, ele domina completamente tudo por cinco séculos e ainda não saiu do poder, ele roubou parte da memória dos povos africanos e indígena ao obrigar que falássemos português, ele lê mentes, até porque quem programa mentes sabe o que elas pensarão.

No entanto, apesar do vilão ser tão real quanto fictício, a notícia boa é que existem segredos, informações importantes para nossa libertação, que nossos ancestrais nos trazem e que apenas nós podemos acessá-los, e o colonizador por mais que tente, por mais que tenha nos roubado por séculos, essa chave não o pertence. A chave que abre nossos caminhos é nossa e está com os que nos antecedem, cabe a nós acessá-la. Mais uma vez a importância de aprender com quem já fez os caminhos. É essa chave que nos faz permanecermos vivos(as) mesmo depois de tudo o que aconteceu na história do Brasil, essa chave, apesar de representadas em pérolas guardadas pela personagem Mate Masie não são mera ficção. Nossos

ancestrais nos deixaram diversas chaves para nos orientar e cada um se liberta no seu tempo.

A razão do título *Alma Cativa* (2019), se deve por se tratar de uma alma que quer que o corpo se alinhe a mente para resgatá-la. No entanto, nossos corpos estão cativos também em horas infindáveis de trabalho dentro do esquema capitalista e em histórias de vida de submissões diversas a depender da identidade que lhe seja apontada, e nossas mentes abandonadas aos projetos políticos colonialistas do século XXI que em muito se assemelham aos do século XVI. E aja fôlego para aquilombar o corpo, a mente e a alma, e juntar os três para atribuir sentido pleno a vida. Por isso levamos tempo para nos desamarrar.

Escrevi uma narrativa com características da literatura fantástica, que é um tipo de ficção que traz elementos que não existem na realidade, nada que a ciência explique, personagens que viajam no tempo, que modificam sua própria genética para se transformarem no que quiserem. A narrativa pode ser lida também como afrofuturística, uma vez que as personagens são negras, afrocentradas e lutam para resgatar suas memórias para seguirem a vida em outro plano no futuro.

No que diz respeito a nossa realidade distópica, a exposição da tortura do corpo negro ao longo dos séculos naturalizou a barbárie no Brasil. As pessoas assistem ao horror da violência racial de maneira apática, a ponto de ser necessário uma campanha nacional interpelando-as a reagirem às práticas da barbárie diante dos seus olhos, como é o caso da campanha brasileira organizada por lideranças negras na Bahia e coordenada pelo escritor Hamilton Borges, chamada *Reaja ou será morto, reaja ou será morta*.

A produção da espetacularização da dor, principalmente midiática, segue a estrutura da narrativa de terror em que o medo é a tônica, e esse sentimento ao logo da história foi extremamente manipulado e sistematicamente provocado pela exposição diária de práticas de tortura aplicadas às pessoas negras na diáspora que foram expostas no pelourinho, no livro didático, nos livros de histórias e na literatura europeia. No entanto, quando nós que sofremos a violência narramos a história, seremos nós a assombrar o colonizador e seus descendentes, indo buscar o que nos foi usurpado.

Quando somos nós mesmo que falamos das nossas dores na literatura o objetivo é justamente de nos livrarmos da aflição. Já quando o colonizador fala por nós, ele quer mais que nos afundemos e morramos sufocados no sofrimento. Eu escrevi para me curar.

## Considerações finais

O holocausto sofrido pelos povos africanos faz parte da história da humanidade, precisa ser registrado/contado, entretanto a perspectiva da narrativa muda a depender de quem escreve. Tanto a historiografia quanto a literatura narram versões sobre esse fato, e essas versões disputam mentes. Por muitos anos os colonizadores narraram sua versão da história no Brasil e garantiram a dominação através da promoção do medo e da desumanização da personagem africana e indígena. Promoveram no(a) leitor(a) o controle pelo medo de sofrer a mesma violência sofrida pelo ancestral, bem como nos controlam quando o estado nos impõe várias maneiras de morrer e nos tortura psicologicamente através do racismo, do machismo, da lgbtfofia e de tantas outras maneiras de subalternizar e desumanizar. Quando a história é narrada pelo subatnizado(a), ainda que seja narrando a dor e o pânico, essa narrativa nos encaminha para um processo de cura de traumas colonizatórios e nos faz refletir sobre possíveis mudanças de paradigma, como nos apontou Kinitra Brooks.

No mundo colonizado, enquanto subalternos, nós somos mortos no campo do simbólico e conseqüentemente invisibilizados(as) no mundo do real e vice-versa. Enquanto escritora periférica invisibilizada tanto no campo do real quanto do simbólico, experimentei falar enquanto fantasma e a dialogar com os ancestrais. Pude entender as relações raciais atuais ao escrever o livro de ficção *Alma Cativa* (2019) e trazer a fala daqueles que foram mortos pelos invasores portugueses, bem como revelar o que os escravagistas esconderam das páginas dos livros de história oficial, mostrando assim a face deformada da branquitude que nos julga como seus objetos.

Mesmo invisibilizada, ainda assim posso falar tudo aquilo que a branquitude não quer ouvir e condena-la a nos reparar. Mesmo des-

timulada pelo cansaço de horas infindáveis de trabalho e exploração, continuo a escrever para me curar, e assim contrariar o projeto estético, político e ideológico da colonização, que nos demoniza e ao mesmo tempo nos aterroriza.

Apesar de retratar o trauma colonizatório e suas nuances perversas no romance *Alma Cativa* (2019), não é possível ter controle sobre os sentimentos provocado na leitura e nem seu impacto no(a) leitor(a), no entanto é possível direcionar a narrativa literária para reflexões que orientem as reações dos(as) leitores(as), podendo encaminha o trauma sem aprofundá-lo. Essa forma de proceder na escrita sobre o trauma é recorrente nas narrativas de diversas autoras negras e que vem sendo teorizada por Kinitra Brooks.

A narrativa sobre a dor vivenciada pelo corpo negro outrora escravizado e atualmente explorado pode ser apresentada de uma maneira que seja encaminhada para um debate que remodele essa memória de sofrimento do ancestral. Abordar a dor para resignificá-la e encaminhá-la para um possível processo de cura é viável quando a personagem negra não é esvaziada de sua humanidade e de seu legado intelectual que nos guia para lidarmos com o racismo.

## Nota

As ideias que deram início a esse texto e que me possibilitaram desenvolver o tema sobre meu processo de escrita criativa foram pensadas de forma embrionária no texto “A construção do/a pesquisador/a encarnado/a em uma universidade pública e periférica: experimentações e modelagens no saber fazer das ciências corporificadas” que escrevi em parceria com a Profa. Dra. Suely Aldir Messeder, coordenadora do Grupo de Pesquisa Enlace/UNEB, a quem muito grata devo o convite para a escrita, e junto com Cauê Ribeiro, mestrando em psicologia/UFBA. Texto a ser publicado no Volume: Dossiê Feminismos Decoloniais, Coleção Pindorama, Editora Ape’ku.



## Referências

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2016.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Miryam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BROOKS, Kinitra; MCGEE, A.; SCHOELLMAN, S. **Speculative sankofarration: haunting black women in contemporary horror fiction**. In: DSpace Manakin repository. The University of Alabama, 2017. Disponível em: <http://ir.ua.edu/handle/123456789/6281>. Acesso em: setembro de 2020.
- BROOKS, Kinitra. **Searching for Sycorax: Black Women's Hauntings of Contemporary Horror**. USA: Rutgers University Press, 2018.
- CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CARVALHO, Margarete. **Alma cativa**. Salvador-BA: Omnira, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SONTANG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letra, 2003.
- SOUZA, Waldson. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè. 2019. 102f. Dissertação (mestrado em literatura) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

# PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA NA PINTURA DE HARMONIA ROSALES

Adriana Marie Freitas Menezes

## Introdução

A vida é tecida nas relações em sociedade com base nos sentidos que são mobilizados, uma vez que tais sentidos possuem a força de manter uma ordem e paradigmas ou desencadear novas perspectivas. A arte é uma via pela qual os sentidos produzem a ratificação de saberes e a possibilidade de novos caminhos e significados.

Dentro dessa propositura, este trabalho visa um olhar analítico sobre a obra da pintora cubana Harmonia Rosales, observando a relação da sua arte como ponto de reflexão para questionar o status quo de uma sociedade eurocêntrica por meio de um deslocamento de uma cadeia de sentidos no âmbito do simbólico. Para isso, os gestos de análise estarão focados nas obras: *A Mulher Vitruviana* (2018) e *A Criação de Deus* (2018). Para a reflexão, contribuem os autores Rancière, Didi-Hubermann, Judith Butler e Angela Davis.

## A arte e os sentidos

É possível pensar o mundo cotidiano e seus mais variados dogmas, por meio das imagens recriadas da pintora latina Harmonia Rosales, pois, essas imagens são capazes de nos sensibilizar e nos levam à reflexão sobre o corpo negro feminino e seus significados. Sua arte simboliza a presença forte da mulher negra, protagonista, com traços marcantes e definidos. A intenção é, por meio de uma releitura de pinturas clássicas, nas quais o protagonismo é apresentado em figuras masculinas e brancas, propiciar um mover de sentidos que nos leve a

uma quebra de padrões normativos e as ordens das coisas para criar uma contra narrativa.

Harmonia trabalha a releitura da obra de Michelangelo: *A Criação de Adão* (1511), considerado um dos afrescos mais importantes da arte clássica, situado no teto da Capela Sistina. Esta cena representa um episódio do Livro do Gênesis no qual Deus cria o primeiro homem: Adão – símbolo da sua imagem e semelhança. Através do seu trabalho artístico e filosófico, Harmonia nos inquieta com a seguinte reflexão: Se a criação de Adão, pretende retratar o momento da criação da humanidade, por que todos os personagens pintados por Michelangelo são brancos e predominantemente masculinos? A artista nos faz repensar esses conceitos e nos convida a analisar como uma estrutura dominante de gênero e raça têm ditado por séculos a história da humanidade, bem como na história da arte que tende a seguir o mesmo fluxo de reprodução. Seus apontamentos a respeito desse padrão normativo nos levam a pensar: E se tudo fosse diferente? A obra de Rosales reproduz a criação da humanidade sob um novo olhar, transcrito através dos tons de pele, gênero e da história, retratados de forma pictórica pela artista ao recriar Deus, em seu momento sublime de criação como uma anciã negra. Neste ato, recriando uma humanidade à sua imagem e semelhança, enquanto belos anjos negros a rodeiam.

Na obra recriada, a mulher negra, retratada como o Deus da criação, nos impulsiona a pensar de que forma o mundo tem retratado a África, bem como a dispersão do seu povo. A pintura possui o intuito de ressignificar esse novo olhar de e para a humanidade, fora do contexto das relações de poder do colonizador. Se para Kant, o artista produz o que nos é sensível na relação da arte com a experiência, demandado pelo espírito do seu tempo, Harmonia traduz em sua arte crítica toda essa expressão corpórea, do corpo poético e do corpo político, que fundamentam sua luta contra a hegemonia dominante. Para Kant:

A impressão de um objeto sobre esta capacidade de representações, enquanto somos por ele afetados, é a sensação. Chama-se empírica toda intuição que relaciona ao objeto, por meio da

sensação. O objeto indeterminado de uma intuição empírica, denomina-se fenômeno. No fenômeno chamo matéria àquilo que corresponde à sensação; aquilo pelo qual o que ele tem de diverso pode ser ordenado em determinadas relações, denomino ‘forma do fenômeno’. Como aquilo mediante o qual as sensações se ordenam e são suscetíveis de adquirir certa forma não pode ser a sensação, infere-se que a matéria dos fenômenos só nos pode ser fornecida ‘a posteriori’, e que a forma dos mesmos deve achar-se já preparada ‘a priori’ no espírito para todos em geral, e que por conseguinte pode ser considerada independentemente da sensação. (KANT, 2013, p. 15).

Figura 1 – A Criação de Deus – 2018



Fonte: <https://www.b9.com.br>

Ao substituir os personagens, Harmonia Rosales busca de forma sutil, levantar aspectos relacionados ao ponto de vista do “criacionismo”, que reduz a imagem feminina ao apêndice do homem. Ao destacar a mulher negra, subjugada e apagada da história, como gestora da humanidade, a pintora move profundas discussões humanistas.

Diante deste ato de representação, a ideia é fazer com jovens negras, excluídas e marginalizadas se sintam representadas por suas obras

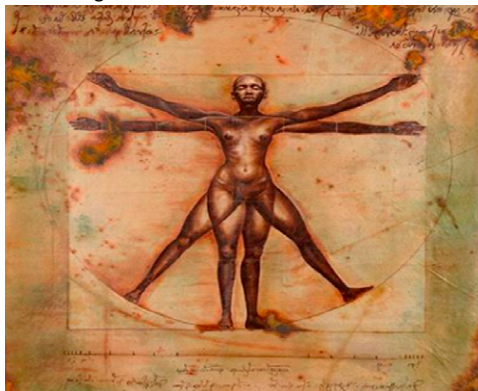
e, diante disso, suas releituras se transformaram em uma coleção que foi batizada como “*B.I.T.C.H.*”. Essa expressão que traduz o seu trabalho, vai muito além de um xingamento em inglês, e remete a ideia de uma junção de letras de “*Black Imaginary To Counter Hegemony*”, que significa imaginário negro na luta contra a hegemonia do poderio branco.

Harmonia desenvolve seu trabalho artístico para mudar a nossa forma de olhar, nossa percepção de mundo e sobre a ordem das coisas que já estão estruturadas e enraizadas. Diante da sua obra, abre-se uma nova perspectiva de mundo, por meio da Arte. Se a África é um berço da humanidade, faz sentido que a narrativa seja diferente, que possa ser recontada sob o olhar sensível e estético da jovem pintora. Ela se apropria de signos fundantes da cultura ocidental branca, para deslocar o nosso imaginário simbólico, neste realismo afetivo, trazendo novas inquietações. E, assim, a artista desloca o *Homem Vitruviano*, desenho produzido por Leonardo da Vinci 1452–1519, que representa a exatidão e o ideal clássico do equilíbrio, da beleza, da harmonia e da perfeição das proporções do corpo humano masculino, para uma mulher negra. O desenho de da Vinci sinaliza a figura de um homem nu, com os braços e as pernas abertas e em diferentes posições, onde se constrói a simetria das formas perfeitas. O *Homem de Vitruvius* também revela o conceito da chamada “proporção divina”, que se sustenta em uma das leis que regula o equilíbrio dos corpos, estabelecendo a disposição harmônica das formas e dos movimentos, baseado em figuras geométricas perfeitas e equações matemáticas.

Ao recriar *A Mulher Vitruviana*, Harmonia coloca a mulher negra como modelo de equilíbrio e poder, ao compô-la com suas formas simétricas simbolizando a perfeição nas suas equações de força e beleza. O trabalho pictórico e filosófico de Harmonia, dialoga com as ideias de Judith Butler, quando sinaliza uma imersão no pensamento acerca da construção do gênero, aqui entendido, como alicerce cultural. Em uma sociedade de estrutura social e cultural predominantemente masculina, a filósofa Judith Butler nos apresenta a ideia de mulher que passa a ser vista não mais em sua essência, mas, dentro de uma pluralidade de seres individuais que podem se enquadrar no “ser mulher”. Esse conceito identitário de mulher não constitui somente todas as mulheres, mas, outros tipos de sujeitos a

serem construídos e internalizados. Dentro dessa análise, a construção do sujeito, passa a ser performativa e não identitária. Já o sexo, é marcado e constituído pelo agente natural, onde exclui a possibilidade de inúmeros gêneros não contemplados na organização da sociedade.

Figura 2 – A Mulher Vitruviana – 2018



Fonte: <https://diariocriativopassarim.blogspot.com/2018/12/harmonia-rosales.htm>

Dentro dessa propositura reflexiva, em seus estudos sobre a Teoria Queer, Butler faz um apelo para a verdadeira importância no que se refere ao conceito de gênero. De como é salutar entendermos as conjecturas da nossa construção enquanto sujeitos e elementos ativos na defesa da participação política, possibilitando a formação do verdadeiro conhecimento, de forma ativa e crítica, problematizando e possibilitando a formação de aspectos importantes na teoria feminista, ou seja, a divisão entre sexo e gênero. Butler viabiliza a desconstrução da ideia de que sexo tem um componente natural, inferindo que o gênero se constrói dentro das interações sociais. Butler afirma ainda que as mulheres não têm uma identidade definida dentro do movimento feminista. No seu entendimento, o sexo não tem o caráter de natural, mas cultural, da mesma forma que o gênero. Sexo e gênero não se diferenciam, sendo que o nosso eu, se revela no sexo, no gênero e no desejo.

Diante dessa percepção de que o sexo possui um caráter cultural, Harmonia Rosales acredita que é possível pensar e retratar o mundo co-

tidiano e seus mais variados pontos de discussão e questionamento por meio das imagens que nascem de forma libertadora em cada traço de suas pinturas. Em suas obras recriadas, Harmonia traduz a presença forte da mulher negra, protagonista, idealizadora e potencializadora de sentidos.

Outra autora de importância salutar no ativismo em prol da luta pelos direitos da população negra e das mulheres nos Estados Unidos, é Angela Davis. Davis é escritora, professora e ativista estadunidense, desde a década de 1960, que registrou em seu livro: *Mulheres, Cultura e Política*, que a arte pode funcionar como sensibilizadora e catalizadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. Em suas inúmeras análises, afirma que a arte é um elemento especial por sua capacidade de influenciar tanto no sentimento como no conhecimento.

Ângela Davis defende a igualdade entre negros e brancos e a igualdade de gênero, além de fundamentar acerca da importância do feminismo negro para reconhecer as dificuldades da mulher negra na sociedade, trazendo à tona que, além de sofrer pela misoginia, sofre também pelo racismo cultural. Neste trabalho incessante em busca de mais visibilidade para a causa das mulheres negras, Harmonia segue adiante, mesmo tendo que lidar com os aplausos e frustrações, mostrando ao mundo que sua Arte é, sobretudo, expressamente de ordem poética e política.

Nos ensaios de Henri Bergson, seu pensamento caminha na mesma vertente do protagonismo, da afirmação da liberdade humana, e da postura que almeje a mudança. Bergson nos remete a ideia de que a imagem é muito mais que uma representação, é uma ação sobre o mundo, sobre a matéria. É nesse impulso vital, que Harmonia vai delineando seu trabalho, sua arte é permeada com um novo olhar e agir sobre a humanidade. Bergson se ancora na intuição, sendo um crítico do determinismo e da coisificação do homem. Intuição e inteligência são conceitos centrais para o autor e isso passam necessariamente pela constituição dos sujeitos, pois:

Iremos fingir por um instante, que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me, portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens

percebidas quando abro meus sentidos, não percebidas quando os fecho. (BERGSON, 1999, p. 11).

Nesta mesma linha de pensamento, Aurélia Regina de Souza Honorato, em seu artigo intitulado *Multiplicidade das Imagens – a arte e os afetos*, nos remete a ideia de que a imagem é, ao mesmo tempo, um objeto, uma figura e um lugar de experiência. A imagem pode nos atravessar sem deixar marcas, como também, pode nos penetrar, nos afetar provocando uma mudança no modo de olhar para a vida. Nesta mesma linha de pensamento, Aurélia transfere a Didi-Hubermann o paradoxo da imagem que, segundo ele, é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifestado por duas posturas dicotômicas de um sujeito dividido diante da imagem, ou seja, o homem da crença – aquele que sempre almeja ver algo além do que se vê – e o homem da tautologia – que nega ver algo além da imagem, além do que é visto. Didi-Huberman nos impulsiona a olhar para as imagens de forma inquietante, como sendo ao mesmo tempo paixões e questões, e orienta que façamos delas os “olhos da história” e com elas tomemos posições. Trata com ironia a tese de “que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Com o estudo das imagens, ao incorporar o saber visual como ambiente capaz de problematizar a história tanto da arte quanto do homem, Didi-Hubermann traduz as obras de Aby Warburg num minucioso esforço intelectual e poético de tratar as imagens não como objeto, mas como ato e processo. Na obra “*o que vemos, o que nos olha*”, narrativas filosóficas da experiência visual vão sendo construídas, a partir de duas constatações: a) As imagens são ambivalentes, isso causa inquietação; b) O ato de ver sempre nos abrirá um vazio invencível. O que fazer então diante desse ‘vazio’ que nos inquieta? O autor detecta duas atitudes: a do homem da crença – que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê; e a do homem da tautologia, da repetição de ideias – que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto. Essas duas atitudes, que são interpretadas como formas de ‘recalcar’ a ausência sustentada pelas imagens, formam no decorrer da sua obra, ‘alegorias’ das abordagens que tradicionalmente construíram o saber sobre as obras de arte. Para o autor



somente uma “experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169).

Já Rancière, nos confirma que é a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Para o autor, partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação e distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes excluídas.

Diante desta ideia, Rancière compreende que não há homogeneidade: não há uma época específica do impressionismo ou do abstracionismo, não há momentos que delimitam esses períodos e os separam das demais épocas e tampouco esses períodos se enquadram apenas um movimento artístico ou uma concepção de arte. Afirma ainda que temporalidades diferentes co-existem, pois o presente é composto de muitos elementos do passado, de modo que qualquer homogeneidade se torna impossível e é nesse sentido que os diferentes regimes de identificação das artes podem co-existir, pois dizem respeito a um modo de relação do espectador com a obra e não é possível dizer que todos os espectadores de uma época reagem às obras segundo um dado regime, ainda que um dos três possa prevalecer.

Contextualizando a experiência visual aurática, Benjamin afirma que a reprodutividade técnica causou uma deterioração da “aura” que estaria ligada ao aqui e agora da obra de arte e que a partir do advento de tal reprodutividade técnica, o objeto artístico acaba por perder sua “autenticidade” e seu valor de culto, sendo alterado graças a tecnologia industrial vigente.

Através desses movimentos reflexivos e políticos, torna-se imperioso reelaborar novos conceitos estruturais fora das relações opressoras de poder dominante colonizador, onde por muito tempo, o homem predominantemente branco e europeu dominou e subjuguou, através da força, vários povos em diversos continentes.

Harmonia traduz em seu trabalho as inúmeras ferramentas que podemos utilizar para trabalhar a arte de forma criativa, afetiva e emancipadora. A Arte pictórica, já enfrentou várias adversidades na sua fruição,

todavia, sua força e potência criadora e emancipadora são capazes de criar e recriar sentidos diversos para a vida. No ano de 1999, o Papa João Paulo II escreveu uma carta pastoral intitulada “Para os Artistas”, na qual diz: “com consideração amorosa, citando que o Artista divino passa para o artista humano uma centelha de sua própria sabedoria, chamando-o a compartilhar seu poder criativo”. A recriação de Rosales nos obriga a fazer uma pergunta ambivalente: como vemos o ato criador de Deus? Somente a partir de uma matriz eurocêntrica, ou de uma outra perspectiva possibilitada pela arte de Rosales? Arte e fé lidam com relacionamentos e com o nosso coração, e essa relação precisa ser harmoniosa e afetiva na construção de comunidades nos moldes da partilha do sensível.

### Considerações finais

A forma como Harmonia se apropria da arte para contestar os padrões normativos por meio de uma releitura de pinturas clássicas, possibilita um mover de sentidos que nos leva a uma quebra desses padrões e a criação uma outra narrativa. A sua arte nos permite identificar como as ideologias incorporadas ao longo da humanidade foram se enraizando e se sedimentando até os dias atuais. Harmonia se apropriou da arte de recriar pinturas históricas clássicas para fazer emergir o sentimento de luta pelo direito de igualdade e dignidade das mulheres, em especial da mulher negra. A artista simboliza em seus gestos e atos, sua arte como um instrumento de resistência na batalha contra a indiferença e a inação. Diante desse trabalho pictórico e filosófico, a pintora segue mostrando ao mundo que a arte ultrapassa fronteiras, é capaz de quebrar paradigmas e rever estruturas dominantes já estabelecidas. A arte existe para mostrar o pensamento e expressar sentimentos e é exatamente o que Harmonia realiza com sensibilidade e maestria através das suas obras, objetivando o protagonismo da mulher negra, na sua performatividade. Através do corpo poético e político, desperta no seu expectador o desejo de mudança, e nesta luta, habita a esperança do olhar estético, por uma humanidade mais justa e fraterna.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na sua Reprodutibilidade Técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. São Paulo: LPM. 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BUTLER, Judith. **Lenguaje, Poder e Identidad**; Tradução: Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madri: Editora SÍNTESIS S/A

DAVIS, Ângela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HONORATO, Aurélia Regina de Souza. Multiplicidades da imagem: a arte e os afetos. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 85–95, jan./jun. 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução e notas: Fernando Costa Mattos. 2. ed. Petrópolis: Vozes. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; Editora 34, 2005.

## CONCERTO DE VOZES DE RESISTÊNCIA EM MARINA COLASANTI

**Maria Juliana de Jesus Santos**

### INTRODUÇÃO

O presente artigo tem o objetivo de ampliar os estudos de gênero e feminista a partir da análise do texto literário de escritoras contemporâneas. Para tanto, destacamos o silenciamento da mulher na narrativa de Marina Colasanti, mediante o contexto familiar e de violência de gênero nas relações matrimoniais. Além disso, levamos em consideração os desafios que a mulher possui e as dificuldades da vítima em realizar denúncias contra o agressor. Deste modo, compreendemos que a abordagem interdisciplinar e histórico-social está intrinsecamente ligada à sociedade brasileira. Para isso, dando visibilidade ao grupo tido como “esquecido”, apresentamos um estudo que possa debater e promover rupturas do silêncio imposto à mulher. Nesse sentido, enfatizamos que a Literatura tem papel de destaque por evidenciar temas que entornam nosso meio social e por permitir um debate construtivo, a fim de criar pontes para novas perspectivas a respeito do que de fato, ainda, necessita de reparo.

O conto em análise, “Concerto de silêncio, para duas vozes”, foi retirado do livro *Contos de amor rasgados*, publicado na década de 1980 por Marina Colasanti. A obra apresenta mais de 100 minicontos que tratam da situação feminina, violência de gênero, relações interpessoais e patriarcado. Desse modo, viabilizamos uma interpretação pautada nas abordagens de gênero e feministas, sob vieses de diferentes estudiosos, a saber: os estudos antropológicos das diferentes fases e classificações da violência de gênero, a partir de Lia Machado (2010), uma vez que a autora enfoca as violências física, psicológica, interpessoal; na perspectiva literária, valemo-nos do pesquisador Carlos Gomes (2013), visto que este analisa a presença marcante da violência em personagens femininas; além desses, mobilizamos os estudos de gênero contemplados por Judith Butler (2014)

que discorrem sobre o conceito de gênero de acordo com as regulações sociais; as formas de mecanização da violência simbólica no cenário de dominação por Bourdieu(1999) e, por fim, o silenciamento da mulher evidenciado por Djamila Ribeiro (2017).

O conto “Concerto de Silêncio, para duas vozes” apresenta uma relação interpessoal de uma personagem que não consegue decifrar a composição musical que seu companheiro/compositor a oferece e desencadeia uma situação de violência física e psicológica contra a própria companheira. Dito isso, partimos do reconhecimento de que Colasanti, assim como outras escritoras brasileiras, traz para o texto literário problemas da violência de gênero, pois “a literatura de autoria feminina, no século XX, passa a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina” (GOMES, 2013, p. 03). Em outras palavras, a escrita literária se aproxima da luta feminista quando denuncia a opressão.

Com uma estrutura metafórica composta de silenciamento e gritos, a narrativa, ao ser inserida no contexto das abordagens de gênero e feminista, pretende resgatar três momentos cruciais no conto das personagens envolvidas: o silêncio total da mulher (não ouvia, nem falava); o silêncio parcial (fala, mas não era escutada) e a ruptura do silêncio (escuta e fala), os quais podemos associar às conquistas da mulher durante o movimento feminista em diferentes épocas, estas últimas denominadas de as quatro ondas do feminismo, sintetizadas por Constância Duarte.

## As conquistas e resistências do feminismo

Durante muitas décadas, as mulheres tiveram suas vozes ocultadas nos concertos de suas vidas, tendo seus direitos negados. Diante dessas tramas, as mulheres sofreram o “silenciamento”, pois não podiam ter controle de seus corpos e de suas vidas. Conseqüentemente, não tinham participação na vida social, estavam destinadas apenas aos afazeres domésticos. Decididas, então, a mudar essa situação, as mulheres resolveram lutar por seus direitos. Entre eles, buscavam o direito à educação, à profissão, ao controle do corpo e ao voto. Para alcançar esses objetivos,

foi preciso idealizar anos de luta, os quais são denominados de “ondas do feminismo”.

Conforme o estudo de Constância Duarte (2003, p. 151), o “feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas e que transformou as relações entre homens e mulheres”. Essas mudanças, alcançadas à base de muita luta e determinação, permitiram às mulheres mudanças graduais. Em 1830, marca-se o início da primeira onda feminista. Esta é caracterizada pela luta do ingresso das mulheres na escola, ou seja, pelo direito à educação. A primeira legislação permitindo a abertura de escolas públicas femininas data de 1827 e até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o matrimônio, raros colégios particulares nas casas das professoras ou o ensino individualizado (DUARTE, 2003, p. 153).

A segunda onda surge em 1870. É o marco pelo avanço do número de jornais e revistas. Desta vez, as feministas defendiam a educação superior. “O movimento feminista brasileiro, apesar de ter origens na classe média intelectualizada, teve uma interface com as classes populares, o que provocou novas percepções, discursos e ações em ambos os lados” (PINTO, 2010, p. 17). Nesse momento, além da ampliação da educação, elas buscavam a conquista do voto.

A terceira onda caracteriza-se pela concretização do direito ao voto. Bertha Lutz (bióloga e escritora) fundou a Federação Brasileira pelo Progresso.

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias (DUARTE, 2003, p. 160).

No início do século XX, algumas mulheres foram destaques e pioneiras na participação social, antes desempenhadas somente por homens. Dentre tantas, temos a inclusão de Rosalina Coelho na Academia Brasi-

leira de Letras, em 1921 e Alzira Soriano atuando como a primeira prefeita eleita, em 1929. No campo literário, tivemos publicações de importantes obras literárias como *A evolução do feminismo* (1933), de Mariana Coelho e *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz.

Já a quarta onda, iniciada na década de 1970, buscou a revolução sexual e caracteriza-se por ser aquela que “foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal” (DUARTE, 2003, p. 165). Esse momento atingiu diversas áreas como a arte, a música, o cinema, a literatura e a política.

A partir dessas ondas, marcadas por lutas e conquistas, outros marcos foram surgindo para as mulheres: o uso de métodos contraceptivos, o controle do próprio corpo, a fundação das primeiras Delegacias Especializadas em atendimento às mulheres, políticas públicas como o sancionamento da Lei Maria da Penha e a Lei do feminicídio que visam assegurar os seus direitos contra diversos tipos de violência de gênero e crimes hediondos. No entanto, mesmo com inúmeras conquistas, ainda prevalece na sociedade os tratamentos distintos. Defendemos, pois, que uma das causas dessa desigualdade de gênero está na prática social, uma vez que “persistem nichos patriarcais de resistência” (DUARTE, 2003, p. 168) que naturalizam as construções sociais em grupos dicotômicos de submissão e dominação que buscam ser desconstruídos a partir da quebra de silêncios provenientes da cultura patriarcal.

Pode-se, efetivamente, afirmar que a voz feminina se destaca no contexto cultural da pós-modernidade, na medida em que, apropriando-se da palavra, denuncia sua exclusão e defende seu direito de falar e de representar-se nos diferentes domínios tanto públicos quanto privados (ZINANI, 2013, p. 242).

Na literatura brasileira, algumas escritoras, entre elas, Clarice Lispector, Nélide Piñon, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Conceição Evaristo problematizam questões de gênero a partir dos estudos feministas aplicados em suas obras. Assim, elas questionam os valores patriarcais impostos desde a década de 60.

Em nossa análise, podemos colocar em pauta o papel central de personagens excluídas e silenciadas dentro do lar. Nesse caso, trataremos da mulher silenciada. Assim, ao aplicarmos os diversos estudos de gênero e feminista no conto analisado, podemos inferir que os contos de Colasanti trazem denúncia social e, ao mesmo tempo, usam a linguagem simbólica para prender a atenção do leitor e fazer uma crítica social à desigualdade de gênero.

## Ecos da violência patriarcal

A definição de gênero pode ser compreendida como uma norma reguladora, mas é também uma das regulações produzidas a serviço de outras formas de regulação (BUTLER, 2014, p. 268) que compartilham com desigualdades entre os sujeitos e influenciam na formação dos contatos sociais. Assim, aparecem em muitos textos literários situações conflituosas entre suas personagens, observadas à luz dos estudos de gênero como desiguais nas relações interpessoais. Haja visto que “falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência” (RIBEIRO, 2017, p.77).

Nesse sentido, o “controle e posse da mulher, desejo de ter, desejo de não perder, desejo de que as mulheres nada queiram a não ser eles mesmos” (MACHADO, 2010, p. 14) naturalizam esquemas pré-determinados de submissão, causando transtornos, traumas, violências físicas e psicológicas. Por essa razão, o confronto de vozes, mesmo as não ditas, de suas personagens impactam nas relações conflituosas e externalizam situações de desigualdade de gênero que perpassam as ações dos personagens.

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto (RIBEIRO, 2017, p. 87).

Além de descrições de homens com posturas de dominadores e silenciamento das personagens femininas, podemos afirmar que na



narrativa de Colasanti “Concerto de silêncio para duas vozes” tem-se uma postura crítica do patriarcalismo, pois ela brinca com valores morais e éticos ao misturar o lógico com o fantástico, ou ao aproximar a atmosfera dos contos de fada dos costumes urbanos (GOMES, 2015, p. 208).

Deste modo, os contos de Marina Colasanti apresentam “um duplo movimento: para dentro de si, a metanarratividade, e outro para fora, o paródico, desmascarando a sociedade” (GOMES, 2014, p. 68). No conto selecionado, destacamos três momentos cruciais das personagens Otilia e seu esposo/músico, sendo eles: o silêncio total da mulher (não era escutada, nem falava); o silêncio parcial (falava, mas não era escutada) e a ruptura do silêncio (escuta e fala), metaforicamente comparados com as conquistas gradativas da mulher no cenário social.

### **Concerto de silêncio, para duas vozes: uma análise literária**

O livro *Contos de amor rasgados* traz inúmeros minicontos sobre a situação feminina, revela os desgastes amorosos, diversos tipos de violências, questões conflituosas e de gênero, feminicídio e, além desses e tantos outros temas, percebemos o empréstimo de vozes às personagens silenciadas. A obra em análise faz parte da década de 80, momento em que as escritoras brasileiras reivindicavam seus direitos a partir de seus escritos trazendo indagações, questionamentos e gritos em busca de uma igualdade de gênero. No conto escolhido, “Concerto de silêncio, para duas vozes”, notamos uma realidade triste e sofrida da personagem Otilia, bem como se observa no trecho: “Não ouvia as palavras de amor que ele dizia. Não ouvia as músicas de amor que ele cantava” (COLASANTI, 1980, p. 39). Nesse fragmento, temos a presença metafórica do primeiro momento, o qual classificamos como silêncio total, visto que as mulheres não eram ouvidas pela sociedade, muito menos podiam se expressar, ou seja, suas vozes eram inexistentes para a sociedade patriarcal.

Dando continuidade à narrativa, tentando acabar com esse sofrimento, “Deslizava os dedos sobre a boca do amado. E nada. Encostava

o ouvido no violão. E nada. Nem som nem vibração chegava até Otilia” (COLASANTI, 1980, p. 39). Aqui, observamos que essa “pseudoausência” de fala pode ser representada como uma técnica para trazer as vozes oprimidas e silenciadas pela sociedade. Nesse aspecto, é importante destacar que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Ainda tentando agradá-lo, “Trancada no silêncio, sofria sem encontrar saída. Até que um dia, tomada de doce fúria, cravou os dentes no pinho que ele dedilhava. E penetrando pelos dentes, fluindo pelos ossos, infiltrando debaixo da pele, o som varou enfim, ofuscante, a cabeça de Otilia. (COLASANTI, 1980, p. 39). Nesse trecho, temos o segundo momento, denominado de silêncio parcial, no qual ela consegue transmitir parcialmente a sua voz, mas apenas para si própria, pois para o companheiro a entonação não foi alcançada.

Essa situação acaba conflitando os personagens, pois ao passo que ela tenta transmitir a sua voz (seus anseios, desejos), acaba se machucando psicologicamente por não ser escutada. Esse peso provem do sistema patriarcal que a mantém refém e vítima, “sobretudo numa narrativa cheia de deslocamentos, onde as distâncias se alongam e as pessoas se perdem” (XAVIER, 2012, p. 133), pois o esposo deseja apenas que a sua composição musical alcance a esposa da maneira que tanto deseja. Desse modo, se associarmos com as regulações sociais, notamos que ambos estão perdidos em estigmas sociais patriarcais que normatizam suas esferas de convívios entre dominados e dominantes.

Nesse contexto, destacamos que “um sentido importante da regulação é que as pessoas são reguladas pelo gênero e que esse tipo de regulação opera como uma condição de inteligibilidade cultural para qualquer pessoa” (BUTLER, 2014, p. 267). Portanto, essas regulações vão sendo embutidas de valores resultantes em situações desencadeadoras de violência, até as menos perceptíveis como uma instauração que atua contra a resistência das mulheres em serem donas de si mesmas e de suas vidas. Com isso,

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder do dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe para pensá-la e para se pensar, ou melhor para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimentos que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (BOURDIEU, 1999, p. 47).

Então, tentando romper com as imposições, o terceiro momento vai refletir sobre a ruptura do silêncio da personagem, pela qual, finalmente, ela consegue compreender a mensagem do seu companheiro. Todavia, “Não dizia do amor. Não dizia das músicas que agora lhe chegavam.” (COLASANTI, 1980, p. 39). Evidencia-se “como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estamos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 56). Nesse trecho, observamos que Otilia decide não corresponder às expectativas desejadas do seu companheiro que tanto anseia uma resposta satisfatória e que atenda à expectativa dele. Vale salientar que, a partir desse momento, nota-se o poder de fala dessa personagem. Mesmo que sua voz não seja pronunciada, a sua decisão em ficar silenciada influi na importância de sua existência e de seu lugar, visto que

reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade (RIBEIRO, 2017, p. 67).

Essa exclusão da participação feminina, metaforicamente representada por Otilia, remete em como “a violência de gênero contra as mulheres não deve ser vista como um fenômeno específico das diferentes formas de violência” (MACHADO, 2010, p. 19), mas estruturante em uma sociedade em que prevalecem valores misóginos, calcada na organização de diferentes formas impostas às vítimas. O companheiro dela apenas deseja que ela o escute, compreenda a sua “composição” no famoso concerto de suas vidas, mas não consegue ouvir a companheira. Assim, a relação

dos dois reflete nas de convívios que ocorrem conflituosamente pela falta de comunicação e pelos valores impostos de dominadores e dominantes.

Ademais, o esposo, “Afastado pela mudez, sofria ele em busca de saída. Que encontrou ao cravar os dentes, em doce fúria, no branco ombro de Otília. Percorrendo os dentes, deslizando os ossos, impregnando toda a pele, ouviu a cadência suavíssima pulsar do som da amada, que enfim lhe chegava.” (COLASANTI, 1980, p. 39). Além da violência simbólica, nesse momento, presencia-se a física, pois o esposo, ao morder o ombro de Otília e escutar o grito de dor, compreende que esse som não era de amor, de alegria, nem de gratidão em resposta às canções cantadas, mas de repulsa ao ato sofrido que fora controlado pela força e ato violento. Nesse momento, compreendemos que uma das formas encontradas pelo parceiro foi o de obter o controle do corpo da companheira, a partir da imposição da disciplina. “O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e retirar, tem como função maior “adestrar”, ou, sem dúvida, adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 1987, p. 143).

A partir do exposto, reiteramos que “as disciplinas funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis. Daí o facto de se libertarem elas de sua posição marginal nos confins da sociedade, e de se destacarem das formas de exclusão, de encarceramento ou do retiro” (FOUCAULT, 1987, p. 174). Essas agressões vêm das relações culturais de uma longa duração, pois “a dimensão de gênero vai sendo ressignificada, mas continua fundante para se entender e se enfrentar as formas e articulações das violências” (MACHADO, 2010, p. 85).

Otília, quando decide não corresponder ao desejo do amado em manifestar-se sobre a composição musical que lhe fora lançada, tem seu corpo sob controle, a fim de que se tenha uma reação esperada e desejada pelo esposo. No entanto, o seu silêncio fora revertido em violência física, pois ao levar uma mordida no ombro a sua “posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecessem a um mandato” (MACHADO, 2010, p. 78). Isso fica visível quando ela não cede aos desejos do esposo, sua opção da não correspondência, que até então parecia sem lógica para ele, designa numa forma de resistência, pois “há

um momento em que uma força maior emerge, rompendo inconscientemente com a disciplina internalizada” (XAVIER, 2007, p. 73). Por isso, “o poder não apenas nega, impede, coíbe, mas também faz, produz, incita” (LOURO, 1997, p. 40).

Diante disso, reiteramos que o conto literário analisado a partir das óticas dos estudos de gênero e feministas promoveu um debate sobre a construção de gêneros mediante o cenário de exclusão da voz feminina, silenciada pelo parceiro que desencadeou nas violências simbólica e física, mas que fora resistente ao patriarcado e tornou evidente a problemática do silêncio da mulher, perdurante por várias décadas que tem sido questionada pelo movimento feminista para lutar pelo combate à violência contra as mulheres, cobrar as impunidades e o elevado número de vítimas. Contudo, “sem uma atenção especial às violências contra as mulheres, ela continuaria invisibilizada, impune e quase legitimada pelos poderes estatais e pelo senso comum dominante” (MACHADO, 2010, p. 26).

## Considerações finais

A análise do conto “Concerto de silêncio, para duas vozes”, da escritora Colasanti, proporcionou questionamentos acerca dos conflitos de gênero em relações interpessoais, contribuindo para uma possível quebra de paradigmas do silenciamento da personagem feminina em estudo, a Otília.

Além disso, ao dividirmos estruturalmente a análise do conto em três etapas, silêncio total, silêncio parcial e ruptura do silêncio, foi possível associá-las às conquistas feministas durante décadas: estudo, voto, trabalho, métodos contraceptivos, publicações de livros e leis como a Maria da Penha e a do Femicídio. Tais conquistas foram resultantes da imposição estabelecida pelas mulheres, que precisaram ser resistência em uma sociedade patriarcal que insiste em ocultar suas vozes diariamente. Nessa ficção, observamos também diferentes classificações da violência de gênero que vão desde o silenciamento à agressão física, ocasionada pela insatisfação do esposo no contexto misógino dessa relação.

Dessa forma, a partir das contribuições dos conceitos trazidos sob o olhar dos mais renomados teóricos, Judith Butler, Djamila Ribeiro, Lia Machado, Carlos Gomes, Pierre Bourdieu em suas teorias, foi possível incitar questionamentos sobre as diversas relações conflituosas de gênero, desde o silêncio às agressões violentas no contexto patriarcal. Portanto, a perspectiva dos estudos interdisciplinares aliados à Literatura permitiu reflexões sobre o que ainda precisa ser mudado para alcançarmos a igualdade de gênero e as mulheres terem resistência ao patriarcado que tenta diminuir e apagar suas vozes.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 8 ago. 2006. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_trarintegra.jsessionid=1CD05E16A4ADE9E37C0384FB-567B0A22.proposicoesWebExterno1?codteor=1785434&filename=Tramitacao-PL+4258/2019](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_trarintegra.jsessionid=1CD05E16A4ADE9E37C0384FB-567B0A22.proposicoesWebExterno1?codteor=1785434&filename=Tramitacao-PL+4258/2019), acessado em 01/06/2020.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 42, p. 249-274, 2014.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DUARTE, Constância Lima. *et al.* (Orgs.). **Falas do outro: literatura, gênero, identidade**. Belo Horizonte: Nandyala. 2010. p. 229-234.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, sept/dez, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOMES, Carlos Magno. Ecos Sociais do Homicídio de Mulheres na Narrativa Contemporânea. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luísa Cristina dos Santos, (Org.). **Mulher e Literatura**. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015, p. 197-214.

GOMES, Carlos Magno. **Ensino de Literatura e Cultura: do regate à violência doméstica**. Jundiá: Paco editorial, 2014.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim: revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v.13, p. 1-11, jul., 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997.

MACHADO, Lia Zanotta. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.

PINTO, Céli Regina. Feminismo, História e poder. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15–23, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs-cop/v18n36/03>>. Acesso em 20 jan. 2016.

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

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

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

ZINANI, Cecil Jeanine. História da literatura e estudos culturais de gênero. *In*: SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres e literatura**: cartografias crítico-teóricas. Maceió: EDUFAL: 2013. p. 239–250.

# A IMAGEM DE UMA MULHER NEGRA A PARTIR DE ESTEREÓTIPOS SOCIAIS

Neilton Falcão de Melo

## Considerações iniciais

O jornalista Marcos Luca Valentim descreve que no Brasil não há consenso quanto ao sentido construído em volta do termo “negro”. Algumas pessoas entendem ser esse termo uma forma de autoafirmação, enquanto outras entendem que se trata de uma expressão pejorativa, que remete a uma associação à escravidão e tem o sentido de inferiorizar o outro<sup>1</sup>. Em nosso entendimento, essa expressão tem as duas conotações. Entendemos também que as pessoas negras sofrem várias opressões justamente pelo fato de serem negras. Há, portanto, estereótipos construídos socialmente que marginalizam as pessoas de pele escura.

Segundo Nascimento (2019), na língua portuguesa, é comum o uso de diversas *palavras e frases que enfatizam e perpetuam uma ideia de submissão e inferioridade negra. Para se referir a vendas ilegais, por exemplo, usa-se a expressão “mercado negro”. Essa é uma entre várias expressões, que remontam ao período da escravidão, utilizadas naturalmente como se não fossem formas de preconceito.*

Quando se trata de mulheres, o preconceito aparenta ser ainda mais explícito. De acordo com Crenshaw (2004), o simples fato de uma pessoa ser do sexo feminino, por si só, historicamente, tem sido um determinante que a leva a sofrer agressões, desvalorização e vários tipos de preconceitos. No entanto, essa autora avalia que pessoas diferentes sofrem agressões diferentes. Nessa ótica, a mulher negra é atingida por diversas opres-

---

1 Informação disponível em: <https://midianinja.org/editorninja/negro-ou-preto-eis-a-questao/>. Acesso: 06 jul. 2020.



sões, não só a de gênero, mas também com base nas diferentes categorias sociais em que se encaixa, por exemplo: raça, classe, etnia, deficiência e sexualidade. Esse conjunto de opressões sofridas por um indivíduo é o que Crenshaw cunhou em 1989 como interseccionalidade.

As evidências de opressões contra pessoas negras são muito latentes. De acordo com Davies (2016), a ideologia dominante prega que a população negra é supostamente incapaz de progressos intelectuais. Essa é uma visão com base em uma ótica colonialista, que aparenta ainda não ter sido extinta. No Brasil, uma evidência da visão de colonialidade e que permeia toda a realidade brasileira é a questão da inserção dos afrodescendentes na nossa sociedade após a abolição da escravatura. Esse grupo étnico de forte identidade cultural, um dos maiores contribuintes no desenvolvimento do nosso país, após mais de cem anos de abolição, continua sendo tratado de forma diferenciada dos brancos, excluído e marginalizado, em muitas situações, com resultados sociais desastrosos como analfabetismo, desemprego e violência.

Nos últimos tempos, especificamente em 2020 e 2021, por exemplo, tivemos vários casos de discriminação e violência contra pessoas negras. Podemos citar, no Brasil, o caso da mulher que foi pisada no pescoço por um policial durante atendimento de uma ocorrência na Zona Sul de São Paulo<sup>2</sup>; o caso de João Alberto, morto por seguranças do supermercado Carrefour, em Porto Alegre<sup>3</sup>; entre tantos outros casos. A nível mundial, podemos citar o caso de George Floyd, nos Estados Unidos, morto por um policial branco<sup>4</sup>.

Feita essa breve contextualização, reportamo-nos ao recorte que analisaremos neste artigo. O *corpus* diz respeito à obra *O perigo de uma história única*, da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Conforme citamos no resumo, o principal objetivo passa por analisar o *ethos* prévio

2 Informação disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/mesmo-com-fratura-mulher-agredida-por-pm-ficou-detida-um-dia-em-sao-paulo/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

3 Informação disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/policia-br/quem-era-joao-beto-o-negro-assassinado-por-seguranças-no-carrefour>. Acesso em: 18 ago. 2021.

4 Informação disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52849871>. Acesso em: 18 ago. 2021.

e o *ethos* discursivo da autora Chimamanda na referida obra. O estudo embasa-se em autores como Aristóteles (2015), Amossy (2018), Maingueneau (2018), Ferreira (2017), Meyer (2007), Crenshaw (2004), Davies (2016), Fiorin (2015), Veronelli (2016), Silva (2019), Nascimento (2019), Hall (2006) e Ribeiro (2019).

## Considerações teóricas

A noção de *ethos* tem sua origem na filosofia grega e liga-se aos pressupostos da Retórica de Aristóteles, que a considera indispensável para o jogo da persuasão. Em linhas gerais, Aristóteles (2015) define o *ethos* como a imagem discursiva que o orador constrói de si na enunciação com o objetivo de persuadir o auditório. Dentro de uma visão contemporânea, alguns estudiosos apresentam adaptações do *ethos* retórico em distintos quadros teóricos, mas sempre respeitando o princípio de que o *ethos* é produzido na enunciação. Entre esses autores estão Ruth Amossy, Maingueneau, Michel Meyer e Luiz Antonio Ferreira, que consideramos bases teóricas para a análise empreendida neste artigo.

Para Meyer (2007, p. 34), “o *ethos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que então se dispõe a ouvi-lo e a segui-lo”. Nessa ótica, o *ethos* refere-se, portanto, ao caráter do orador e caracteriza-se como a imagem de si projetada, criada no momento da argumentação, envolvendo suas virtudes morais e seu “bem agir”, que lhe conferem uma autoridade.

De acordo com Meyer (2007), há dois tipos de *ethos*: um projetivo, que diz respeito à primeira imagem que o auditório forma do orador e vice-versa; e um efetivo, que corresponde à imagem que é realmente construída pelo orador durante seu discurso, visando persuadir o auditório. No entanto, o primeiro representa uma dimensão bastante complexa. Nesse sentido, visando adequar-se às expectativas do interlocutor, a princípio, o orador aparece exatamente como é, porém, se perceber que há divergência entre o *ethos* projetivo e o *ethos* efetivo, “o orador se orna da virtude que o auditório espera dele” e “adota uma

estratégia de adequação, que é uma estratégia de sinceridade, fingida ou real” (MEYER, 2007, p. 54).

Partindo de Michel Meyer, Ferreira (2017, p. 90) postula que, “modernamente, o termo *ethos* sofreu ampliação de sua significação e hoje se aceita como [...] a imagem que o orador constrói de si e dos outros no interior do discurso”. Por exemplo, quando alguém produz um discurso racista, pode construir um *ethos* inferior de determinada pessoa ou grupo de pessoas (de quem fala). Essa imagem que ele constrói dessas pessoas colabora para a formação do *ethos* preconceituoso do orador.

Para Amossy (2018), a construção da imagem do orador e do auditório passa necessariamente por um processo de estereotipagem. Segundo ela, os estereótipos possibilitam a construção de um *ethos* prévio (Meyer denomina de *ethos* projetivo), uma imagem que o auditório faz do locutor antes mesmo da enunciação. Essa imagem prévia se elabora com base nas funções sociais e também sobre a base da representação coletiva ou do estereótipo que circula sobre esse locutor. Sobre essa questão, Maingueneau (2018, p. 71) reconhece que há textos que não apresentam facilidades para o analista depreender o *ethos*, no entanto, entende que “mesmo que o coenunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero de discurso ou a um certo posicionamento ideológico” permite inferir características do *ethos* do enunciador. Nesse entendimento, por exemplo, o fato de uma oradora (como é o caso da oradora da obra que analisamos nesse artigo) ser uma escritora negra e ser africana já nos permite depreender que a construção do seu *ethos* prévio esteja associado a alguém que sofreu (e ainda sofre) várias opressões sociais.

Amossy (2018, p. 136) também afirma que “não se pode separar o *ethos* discursivo da posição institucional do locutor”. Ou seja, eles se complementam. Além disso, essa autora assevera que ao fazer uso da palavra, automaticamente o enunciador/orador constrói o próprio *ethos*. Tal imagem pode emergir, por exemplo, do estilo do locutor, de suas competências linguísticas e de suas crenças, que, intencionalmente ou não, fazem com que o locutor realize uma apresentação de si em seu discurso.

## Os passos metodológicos e a análise do *corpus*

Este estudo trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa com viés interpretativista. Segundo Moita Lopes (1994), a pesquisa qualitativa tenta apreender a realidade complexa e as várias vozes que constituem o mundo social e para isso devemos considerar o envolvimento de questões relativas a poder, ideologia, história e subjetividade. A pesquisa qualitativa de viés interpretativista, segundo Gomes *et al.* (2016 [2005]), tem como ponto de partida e de chegada as interpretações do observador, sendo necessário um esforço constante para perceber e levar em consideração o contexto de geração de dados e suas mudanças, principalmente quando selecionamos e interpretamos esses dados. Assim, as pesquisas qualitativas devem considerar tanto o que é homogêneo quanto o que se diferencia dentro de um mesmo meio social.

Adotaremos na análise, conforme descrevemos nas considerações teóricas, as noções de *ethos* prévio na perspectiva de Amossy; e as noções de *ethos* discursivo com base nas perspectivas de Amossy (a imagem de si construída no discurso, mas também a posição social), Meyer (a imagem de si construída no discurso para adequar-se ao auditório) e também de Ferreira (a imagem que orador e auditório fazem um do outro).

No estudo em tela, o *ethos* é caracterizado pelas imagens criadas/projetadas pela escritora e oradora nigeriana Chimamanda Adichie. Para apreender o *ethos*, seguimos o que indica Fiorin (2015): partimos da observação das recorrências dos elementos composicionais presente na materialidade discursiva da totalidade da obra *O perigo de uma história única*. Seguindo o passo a passo metodológico conforme esboçado, analisaremos alguns trechos sem a pretensão de esgotar todos os detalhes contidos no texto.

Vejamos, inicialmente, o *ethos* prévio referente à localização geográfica e à questão biológica construído no discurso de Chimamanda Adichie:

**Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo.** Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e **ficou confusa** quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês

como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que ela chamou de minha “música tribal” e, conseqüentemente, **ficou muito desapontada** quando eu toquei minha fita da Mariah Carey! Ela também **presumiu que eu não sabia como usar um fogão** (ADICHIE, 2019, p. 16, grifos nossos).

Minha colega de quarto **tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe.** Nessa única história **não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela**, de jeito nenhum. [...]. **Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais** (ADICHIE, 2019, p. 16, *grifos nossos*).

Como podemos perceber nos grifos que fizemos, há uma visão estereotipada sobre a África e seu povo a ponto de chocar as pessoas quando se deparam com algo que vai de encontro a essa estereotipagem. Primeiro, porque a África é vista como se fosse um país – trata-se de um continente com países ricos e países pobres economicamente –, segundo porque os livros elaborados a partir do ponto de vista do colonizador mostram narrativas que enaltecem o potencial dos países ricos e negam qualquer possibilidade de progresso e capacidade dos africanos. Ou seja, há um apagamento do potencial dessas pessoas. Constrói-se, desse modo, um *ethos* prévio das pessoas africanas como um grupo subalterno, indiferente, sem a mínima capacidade de evolução.

Essa tentativa de negar a possibilidade de saberes construídos pelos grupos vistos como subalternos e validar apenas os saberes produzidos pelos grupos dominantes é disseminada no meio acadêmico, como revela Chimamanda no seguinte excerto:

Eu estava bastante disposta a admitir que havia diversas coisas erradas com o romance [que ela escreveu] e que ele fracassava em vários aspectos, mas não chegava a imaginar que **fracassava em alcançar algo chamado “autenticidade africana”**. Na verdade, eu não sabia o que era autenticidade africana. **O professor me disse que meu romance não era autenticamente africano.** O professor me disse que meus personagens pareciam demais com ele próprio,

um homem instruído de classe média: eles dirigiam carro, não estavam passando fome; portanto, **não eram autenticamente africanos** (ADICHIE, 2019, p. 20–21, *em itálico*).

Mais uma vez, conforme destacamos, fica explícito um *ethos* prévio relacionado ao povo africano como pessoas incapazes. No caso de Chimamanda, por ser mulher, ser negra, isso já traz uma carga ainda maior. Como nos afirma Ribeiro (2019, p. 65): “mulheres, sobretudo, negras, partem de pontos diferentes e conseqüentemente desiguais”. Historicamente, a mulher por trás de si traz toda uma existência ligada à submissão na sociedade patriarcal. No entanto, Chimamanda irrompeu as amarras da colonialidade e **não aceitou a invisibilidade e a inferiorização imposta às identidades minoritárias e subalternas, e reagiu às** estruturas excludentes, discriminatórias e individualistas.

A visão estereotipada de que há grupos culturais mais capazes do que outros não se sustenta. Ao falar de cultura, o escritor Laraia (2009) descarta qualquer possibilidade de ser algo meramente determinado por fatores biológicos ou por um processo decorrente da localização geográfica. Com base nesse autor, o ser humano é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Assim, podemos afirmar que a cultura é influenciada pelos seres humanos e vice-versa, num processo complexo e em contínua transformação. Partindo de tal entendimento, o fato de Chimamanda falar inglês fluentemente, por exemplo, é fruto da sua convivência com as leituras e o meio em que vivia e não pelo fato de ser um alguém iluminado, diferente dos seus compatriotas nigerianos.

Em relação ao *ethos* de si construído no discurso, mas que também está ligado à pessoa do orador, citaremos algumas passagens para compreendermos o *ethos* de Chimamanda. Vejamos:

Sou uma **contadora de histórias**. Gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que gosto de chamar de “o perigo de uma única história”.

**Passei a infância num campus universitário** no leste da Nigéria. Minha mãe diz que comecei a ler com dois anos de idade, embora

eu acho que quatro deva estar mais próximo da verdade. Eu **me tornei uma leitora cedo**, e o que lia eram livros infantis britânicos e americanos.

Também **me tornei uma escritora cedo**. Quando **comecei a escrever, lá pelos sete anos de idade** [...], escrevi exatamente o tipo de texto que lia: todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam de neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e como era bom o sol ter saído.

Escrevia sobre isso apesar de eu morar na Nigéria. Eu nunca tinha saído do meu país. Lá não tinha neve, comíamos mangas e nunca falávamos de tempo, porque não havia necessidade.

(ADICHIE, 2019, p. 11-12, *grifos nossos*)

Os destaques que fizemos nesse discurso de Chimamanda indica ser ela uma escritora, uma mulher nigeriana (negra), inteligente, que teve acesso à cultura letrada desde cedo. Suas leituras e produções escritas eram narrativas a partir da visão do colonizador, personagens com perfis britânicos e americanos. Ela afirma que isso não condizia com a realidade dos nigerianos, o que demonstra o quanto a visão de colonialidade é impregnada nas sociedades colonizadas. Nas palavras da oradora, o contato com esses textos torna a criança vulnerável a adotar uma história única e preconceituosa das coisas e das pessoas.

Há um trecho de seu discurso que reforça ainda mais a vulnerabilidade da qual Chimamanda comenta: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (p. 22). Mais adiante ela nos leva a refletir mais uma vez sobre essa questão: “A história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (p. 26). Depreendemos, a partir desse excerto, que Chimamanda demonstra um *ethos* de escritora crítica em relação à visão única e colonialista, visão esta que sequer menciona os povos africanos como personagens da história.

Essa visão eurocêntrica faz a criança convencer-se de sua incapacidade, como nos diz Chimamanda: “Como eu só tinha lido livros nos quais

os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar” (p. 13). O fato de a criança ser vulnerável facilita esse processo de imposição. Essa é uma forma de colonialidade da linguagem. Parafraseando Veronelli (2016), trata-se de uma das facetas do processo de desumanização das populações colonizadas, um processo que acompanha a colonialidade do poder, aqui entendida como um processo de descolonização inacabado. Porém, com sua capacidade e inteligência, Chimamanda transgride essa regra, como podemos conferir no excerto a seguir:

Mas **tudo mudou quando descobri os livros africanos**. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de ser encontrados quanto os estrangeiros, mas, por causa de escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, minha percepção da literatura passou por mudança. **Percebi que pessoas como eu, meninas com pele da cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura**. Comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia (ADICHIE, 2019, p. 13-14, *grifos nossos*).

Diferentemente de antes, conforme destacamos em nossos grifos, a imagem que a oradora projeta nesse trecho do seu discurso sinaliza uma autodescoberta, um *ethos* de uma mulher que assume a identidade de uma autêntica africana, uma pensadora feminista, uma leitora de autores negros. Portanto, Chimamanda rompe com o pensamento colonial e apresenta paradigmas alternativos de pensamento, deixando, por conseguinte, de ser cúmplice com a colonialidade do poder.

No entanto, recorrendo a Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 21), esses autores alertam que “a ciência social contemporânea ainda não encontrou uma maneira de incorporar o conhecimento subordinado nos processos de produção do conhecimento”. Diante disso, eles sugerem ser preciso que novos lugares institucionais e não institucionais criem espaços a partir dos quais os subordinados possam ser ouvidos e valorizados.



Entre as várias passagens em que a oradora Chimamanda constrói seu *ethos* discursivo, de afirmação de sua identidade negra, citaremos mais um:

Eu devo dizer que antes de ir para os Estados Unidos, eu não me identificava, conscientemente, como **uma africana**. [...]. Mas eu **acabei por abraçar essa nova identidade**. E, de muitas maneiras, **agora eu penso em mim mesma como uma africana**. Entretanto, ainda fico um pouco irritada quando se referem à África como um país.

Depois que eu passei vários anos nos EUA **como uma africana**, eu comecei a entender a reação de minha colega de quarto em relação a mim. (ADICHIE, 2019, p. 17–18, *grifos nossos*).

Essa mudança nos faz entender que a identidade e a diferença são resultado de um processo de produção cultural e simbólico e a identidade, tal como a diferença, é uma relação social, como afirma Silva (2006). Ou seja, identidade e diferença estão estreitamente ligadas a sistemas de significação. Hall (2006) também entende que elas são interdependentes. Portanto, a identidade não é fixa e se constrói diariamente (atravessadas por diversas culturas, por diversas influências, tanto cultural quanto familiar), como podemos conferir nesse trecho do discurso de Chimamanda: “Todas essas histórias **me fazem quem eu sou**. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as **muitas outras histórias que me formaram**” (p. 26, *grifos nossos*).

Chimamanda assume o papel de escritora representante daqueles que habitam seu continente de origem. Sua escrita está envolta por uma crítica tanto social quanto política, como podemos comprovar no excerto a seguir:

Sempre que estou **no meu país**, sou confrontada com as fontes de irritação comuns à maioria dos nigerianos: nossa infraestrutura falida, nosso governo falido. Mas também com **a incrível resiliência de um povo que prospera** apesar do governo, e não graças a ele. Dou oficinas de escrita em Lagos todo verão, e **para mim é**

**maravilhoso ver quantas pessoas se inscrevem, quantas estão ansiosas para escrever, para contar histórias** (ADICHIE, 2019, p. 31, *grifos nossos*).

A oradora Chimamanda constrói, portanto, seu *ethos* como alguém que denuncia as mazelas de seu país, alguém que acredita no potencial do seu povo e contribui para seu progresso. Nesse ponto, há um trecho da sua fala que demonstra o poder de superação, mesmo diante de tantas adversidades: **“as histórias** foram usadas para espolar, caluniar, mas também **podem ser usadas para empoderar e humanizar**. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas **também podem reparar essa dignidade despedaçada**” (p. 32, *grifos nossos*). Com efeito, Chimamanda tornou-se uma figura pública, uma voz importante e “capaz de conjurar fissuras pessoais criadas por circunstâncias políticas”, como diz Michiko Kakutani, crítica literária do *The New York Times* (p. 38).

Recorrendo a Ferreira (2017), podemos afirmar que ao construir sua própria imagem por meio do discurso, Chimamanda também constrói a imagem daqueles de quem ela fala. Há um trecho que se torna mais explícito a construção desse *ethos*. Vejamos:

“...e se minha colega de quarto soubesse de minha amiga Fumi Onda, uma mulher destemida que apresenta um show de TV em Lagos, e que está determinada a contar as histórias que nós preferimos esquecer? **E se [...] soubesse** sobre a cirurgia cardíaca que foi realizada no hospital de Lagos na semana passada? **E se [...] soubesse** sobre a música nigeriana contemporânea? [...]. **E se [...] soubesse** sobre a advogada que recentemente foi ao tribunal na Nigéria para desafiar uma lei ridícula que exigia que as mulheres tivessem o consentimento de seus maridos antes de renovarem seus passaportes? **E se [...] soubesse** sobre Nollywood, cheia de pessoas inovadoras fazendo filmes apesar de grandes questões técnicas? [...]. **E se [...] soubesse** da minha maravilhosamente ambiciosa trançadora de cabelos, que acabou de começar seu próprio negócio de vendas de extensões de cabelos? Ou sobre os milhões

de outros nigerianos que começam negócios e às vezes fracassam, mas continuam a fomentar ambição? (ADICHIE, 2019, 29–31, *grifos nossos*)

Podemos afirmar que os questionamentos retóricos feitos por Chimamanda mostram o potencial do povo africano, mas também constrói o *ethos* da sua colega de quarto (que é citado por ela, mas certamente muitos outros tinham a visão) como uma pessoa desinformada, preconceituosa, com pensamentos coloniais, que inferiorizam, estigmatizam, e tentam invisibilizar o negro e sua história. Esse *ethos* também se adapta à visão do professor, que Chimamanda cita na obra.

## Considerações finais

Por meio das análises realizadas verificamos que os estereótipos sociais parecem ser inescapáveis na construção do *ethos* prévio de alguém ou grupo de pessoas. É o que acontece com os africanos, cuja imagem construída, a partir de uma visão eurocêntrica e americanizada, é de um território atingido por catástrofes, que vive na miséria, com uma população biologicamente incapaz de instruir-se e incluir-se no mundo globalizado. Essa visão advém, como Chimamanda intitula em sua obra, do perigo de uma história única, que é contada pelo viés do colonizador. Nessa história única, o fato de ser mulher e ser negra, historicamente, também tem uma forte carga que contribui para uma imagem ligada à submissão.

Essa visão estereotipada configura-se como padrão mundial de poder capitalista, que divide o mundo em desenvolvido e atrasado, moderno e tradicional/obsoleto. Isso implica afirmar que as relações de colonialidade não findaram com a destruição do colonialismo. Nessa linha de pensamento, somente pessoas seriam capazes de progressos. Os estudos comprovam que a capacidade não está ligada à localidade ou à origem de um povo.

Quanto ao *ethos* discursivo (que se soma à posição social e ética), a escritora Chimamanda não esconde que há muitas adversidades na África, especificamente na Nigéria, no entanto ela apresenta vários exem-

plos de situações que demonstram a capacidade de seu povo. Discursivamente, de forma explícita e implícita, Chimamanda apresenta uma imagem de si como pensadora crítica social e política da atualidade, uma feminista que assume a identidade como mulher negra, porta-voz dos africanos, que tem orgulho da resistência e da capacidade de seu povo.

Ao mesmo tempo em que produz uma imagem de si, Chimamanda também produz uma imagem dos políticos do seu país e das pessoas que constroem uma imagem prévia da África. O *ethos* dos governantes pode ser descrito como aqueles que excluem, desprezam, negam e ignoram a população que precisa das políticas públicas. Sem fugir muito desse perfil, as pessoas tidas como pertencentes às classes hegemônicas desconhecem o potencial dos africanos, e tem um *ethos* construído discursivamente, sobretudo, como pessoas preconceituosas.

Os resultados encontrados mostram que uma única história cria estereótipos, que geralmente são pejorativos; que a colonização pode ter sido extinta de alguma forma, mas o ideal de colonialidade continua vigorando na contemporaneidade; que as pessoas negras são atingidas por vários tipos de opressões diariamente. Contudo, é importante refletir sobre essas violências e pensar a partir de uma perspectiva de interculturalidade buscando a integração entre os diferentes saberes e culturas sem anular sua diversidade. Com efeito, é preciso valorizar a grandeza das relações entre os diferentes agentes e suas respectivas culturas.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMOSSY, Ruth. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática e sociologia dos campos. In: AMOSSY R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução: Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2018. p. 119–144.

ARISTÓTELES (384–322 a.C.). **Retórica**. Prefácio e introdução: Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. [Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento; v. 1]

GOSFROGUEL Ramón (Orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana–Instituto Pensar, Universidad Central–IESCO, Siglo del Hombre, 2007. p. 9–23.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004. Disponível em: <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

DAVIES, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. 1. ed. 1. reimpressão, São Paulo: Contexto, 2017.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa interpretativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 72–95.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia e incorporação. In: AMOSSY R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução: Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2018. p. 68–92.

MEYER, Michel. **A retórica**. Tradução: Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MOITA LOPES, L. P. Pesquisa Interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **Delta**, PUCSP, v. 10, n. 2, p. 329–338, 1994. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/45412/29985>. Acesso em: 16 jun. 2021.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo Linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019. p. 11–35.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019. Coleção Feminismos Plurais.

SILVA, Danillo da Conceição Pereira. O dispositivo da colonialidade de gênero no discurso transfóbico online. **Raído**, UFGD, Dourados, RS, v. 13, n. 33, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/9767/5438>. Acesso em: 14 jun. 2021.

VERONELLI, Gabriela A. Sobre la colonialidad del lenguaje. **Universitas Humanística**, Bogotá, n. 81, p. 33-58, jan./jun. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-48072016000100003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072016000100003). Acesso em: 15 jun. 2021.

## A HISTORIADORA OBSTINADA: A MULHER EM CHIMAMANDA NGOZI

Ladjane de Barros Santos

Maria Simone Marinho Nogueira

### Introdução

No decorrer da história a mulher sempre ocupou um lugar de inferioridade, apesar de sua história estar originalmente marcada por grandes lutas. A mulher sempre foi alvo de discriminações, preconceitos e em sua maioria estava submissa aos homens e maridos, tudo isso por conta de uma sociedade altamente machista. Por muito tempo a imagem feminina foi associada a condições equivalentes de escrava, num período em que ser livre era comparado a ser homem. As principais funções destinadas ao corpo populacional feminino eram a reprodução, a amamentação e a criação dos filhos.

Durante o período medieval, as mulheres eram governadas pelo simples fato de existirem. Para elas só existiam o trabalho, o sofrimento, o controle masculino sobre elas, o castigo e a morte. De acordo com Klapisch-Zuber (1990), a submissão feminina aos homens é explicada pelo filósofo grego Aristóteles, quando ele pontua que se deu uma superioridade ao homem diante das vontades do casal, bem como da necessidade de as mulheres permanecerem guardadas no interior familiar, cumprindo o papel de mãe e educando seus filhos. Para o filósofo grego, elas não poderiam conduzir seus desejos e, principalmente, as relações com outros, pois quem cumpria este papel era o homem.

Não se pode pensar, entretanto, como afirma Nogueira (2018), que somente os filósofos antigos e medievais fizeram um discurso contrário ao pensamento feminino. Os modernos, infelizmente, reforçaram o coro dos que lhes precederam, bastando para isso lermos o livro organizado por Maria Luísa Ribeiro Ferreira (2010) que tem como título *O que os filó-*

*sofos pensam sobre as mulheres*. Não queremos, no entanto, afirmar que todos os filósofos destratarem as mulheres nos seus escritos. Uma atitude de escuta, acolhida e defesa das mulheres foi feita por muitos deles, inclusive na própria Idade Média e, a título de ilustração, citamos o livro de Bernard McGinn, *O florescimento da mística: homens e mulheres da nova mística (1200-1350)* de 2017.

De qualquer modo, hoje, em pleno século XXI, ainda é possível ver aquela realidade experimentada pelas mulheres ao longo dos séculos. Tudo isso porque no decorrer dos anos elas continuam sendo pouco ouvidas e pouco podem se expressar. Este fato se deve a inúmeros fatores, principalmente a supremacia do homem como provedor do conhecimento em boa parte da nossa sociedade. Na Literatura este fato ocorre de modo semelhante, pois é destinada à mulher um papel secundário e estereotipado, seja como autora seja como personagem. A produção de escritoras como Ayobami Adebayo, Buchi Emecheta, Léonora Miano, Fatou Diome, Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie ainda sofre com a invisibilidade por se tratar de obras que retratam a condição feminina, em especial aquela que se encontra em uma posição de subalternidade em países periféricos como Moçambique, Nigéria, Camarões, Ruanda, Angola e Senegal. Suas personagens retratam o período de colonização assim como a cultura tradicional, a pobreza no seu país, a imigração, os impactos da independência em muitos casos, e sobretudo a condição perturbadora da mulher nigeriana em todos estes tópicos.

Sabendo disso, propomos neste artigo uma análise sobre o tempo e o espaço, com base no discurso narrativo de Nwamgba em *A historiadora obstinada*, e contamos com a ajuda do *cronotopo*<sup>1</sup>, um processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela dentro da escrita literária por um fluido complexo e intermitente. Ele determina a imagem da personagem (neste caso Nwamgba) na literatura, uma vez que tempo e espaço são elementos inseparáveis e geradores de sentido.

---

1 Um instrumento metodológico de análise em obras literárias criado por Bakhtin e que analisa as categorias relacionadas ao tempo e espaço no romance.



De acordo com Bakhtin (2018), a escrita biográfica constrói uma nova imagem do homem, pois ele percorre todo o seu caminho vital. Segundo ele, o romance autobiográfico possui duas essências, a primeira é a platônica, inspirada nas obras de Platão como a *Apologia de Sócrates* e *Fédon*, que traz à tona a consciência autobiográfica da personagem e suas metamorfoses mitológicas.

A segunda é a autobiografia e biografia que está baseada no discurso civil da personagem, na imagem do homem e sua vida, ou seja, no espaço-tempo da representação real da sua vivência, a exemplo, temos o discurso feito por Sócrates na *Apologia*, escrita por Platão, onde Sócrates demonstra a consistência da sua atividade, a atividade filosófica, como fundamental para o bem-viver na cidade. Assim, nossa análise partiu desta segunda perspectiva, pois nosso conto possui uma representação real da vida de alguém, diferentemente de outras escritas.

A narrativa em foco, apesar de ter poucas páginas, traz um panorama sobre a colonização inglesa na Nigéria, a mulher negra de cultura igbo, sua resistência e seu empoderamento em meio a temáticas delicadas como maternidade e religião, que ao analisá-las mostram-se bem mais complexas, necessitando assim de um aporte teórico que ultrapasse os estudos sobre gênero, mas que requer um olhar mais amplo em relação à mulher africana.

Para tanto, chamamos atenção do leitor(a) para um debate teórico em relação ao pós-colonialismo, pois analisaremos a condição da mulher em um país que por muito tempo foi marcado por um sistema colonialista e de tradição cultural desordenada, porém resistente.

O objetivo da nossa reflexão ao analisar a escrita da Chimamanda Ngozi Adichie é mostrar mais de perto a luta constante da mulher nigeriana dentro de uma cultura branca colonizadora, assim como sua resistência diante de uma comunidade tradicional.

Para isso, contaremos com o apoio teórico de Badinter (1985), Beauvoir (2009) e Stevens (2005), para falar da mulher como símbolo de subalternidade e reprodução; e Fornasiero (1999) e Memmi (2007), para discutir sobre o papel materno e o resgate das tradições culturais pela figura feminina. Com esta análise poderemos notar os diversos tipos de mulheres

existentes numa única personagem, a relação entre mãe e filho e as tradições culturais que ainda se mantêm vivas e que caracterizam um povo.

## A historiadora obstinada

*A historiadora obstinada* é o último conto que compõe a obra *No seu pescoço*, escrito pela autora nigeriana, Chimamanda. O texto é narrado em terceira pessoa, e transcorre numa Nigéria campestre, com cenários que integram relações de trabalho e familiares locais. No entanto, este cenário não é único, a história também nos leva a um tempo em transformação, no qual, no decorrer da narrativa, iremos ver a saída desse universo interiorano para outros espaços, sobretudo em relação aos lugares frequentados pelo filho (Anikwenwa) e netos de Nwamgba, o que inclui não só transformações de espaço, mas também no ser dessas pessoas.

O enredo que a autora nos proporciona não está ligado apenas a uma trajetória familiar, estendida ao longo de quase cem anos. O conto é mais que isso, a autora levanta, através da sua protagonista Nwamgba, uma voz que em suma acaba tornando-se representativa em meio a tantas outras vozes já silenciadas. A narrativa de Nwamgba não apenas representa o povo igbo, mas diversos sujeitos de centenas de etnias como os povos ijaw, ibibio e efik, do sul da Nigéria, que acabaram por ter seus costumes e seus corpos dominados pelo colonialismo europeu e, no caso específico da Nigéria, a inglesa.

Como o próprio título menciona, *A historiadora obstinada* não se detém apenas a Nwamgba, embora esta tenha um papel central, mas também a fala de Afamefuma (Grace), sua neta e filha de Ani, uma historiadora que tenta recuperar as falas que foram ocultadas por seus antepassados. É a inquietude questionadora de Afamefuma que buscará traçar ao longo da escrita da autora um caminho rumo a autonomia para além da carga cultural britânica imposta à sua família desde a geração do seu pai, Anikwenwa.

O período colonial alterou todos os costumes africanos. Na Nigéria, estes costumes foram alterados com a chegada dos ingleses. Em *A historiadora obstinada* temos uma visão bem clara de como é o colonizador na visão do colonizado:

No dia em que os homens brancos visitaram seu clã, Nwamgba largou o pote que estava prestes a colocar no forno, pegou Anikwenwa e as meninas que eram suas aprendizes, e correu para a praça. A princípio, ficou desapontada em ver a aparência ordinária dos dois brancos, que pareciam indefesos e eram da cor de albinos, com pernas e braços frágeis e delgados. Seus companheiros eram homens normais, mas também pareciam estrangeiros, e apenas um falava igbo, mas com um sotaque estranho [...] eram todos da Congregação do Espírito Santo. (ADICHIE, 2017, p. 219).

No trecho acima, podemos conhecer um pouco mais da aparência física dos missionários europeus que supostamente pareciam indefesos, frágeis e delgados, mas que tem seu papel destacado durante o período colonial. No conto também é possível enxergar como o colonizador se entranha nas terras africanas, impondo seu espaço, seus costumes, sua língua, sua política, sua religião, sua educação e sua violência ao colonizado, como podemos ler abaixo:

Ayaju voltou de uma viagem em que fora trocar mercadorias com mais uma história: as mulheres em Onicha estavam reclamando dos homens brancos. Elas tinham ficado felizes quando eles construíram um posto de troca, mas agora os brancos estavam querendo ensiná-las como fazer negócio e, quando os anciãos de Agueke, um clã de Onicha, se recusaram a colocar os polegares num pedaço de papel, os homens brancos vieram à noite com os homens normais que os ajudavam e arrasaram a aldeia. Não tinha sobrado nada. (ADICHIE, 2017, p. 218).

Os homens brancos eram missionários e, enquanto tal, tinham a missão de transmitir o cristianismo aos povos africanos, por meio da educação e em várias ocasiões agiam de forma violenta com seus alunos, já que o “transmitir” ali tinha o sentido de doutrinar, de impor uma religião:

Nwamgba ficou alarmada com a maneira indiscriminada com que eles açoitavam os alunos – por chegarem atrasados, por serem preguiçosos, por serem lentos, por não fazerem nada. E, uma vez, de acordo com Anikwenwa, o padre Lutz tinha colocado algemas de metal nos pulsos de uma menina para ensiná-la a não mentir. (ADICHIE, 2017, p. 224).

Fora a chegada do homem branco e as alterações dos costumes africanos, o conto também nos traz a ligação entre a mulher e sua história cultural, além de destacar o seu poder diante das dificuldades enfrentadas com as perdas: primeiro com os abortos, logo em seguida, o marido, a criação do filho e por fim a permanência da identidade cultural de seu povo.

Por este motivo, trouxemos para esse debate teórico a realidade da mulher nigeriana diante de um sistema colonialista e sua relação com as tradições histórico-culturais. Focamos neste recorte teórico a mulher nigeriana em três aspectos: a mulher subordinada a uma sociedade tradicional africana, a mulher esposa e mãe e, para finalizar, a mulher e seus valores culturais.

## **A mulher nigeriana como símbolo de subalternidade e reprodução**

Na narrativa da Chimamanda observamos o quanto a mulher nigeriana é excluída e violentada. Primeiro com uma possível infertilidade no casamento, posteriormente com a subalternidade imposta pelos parentes do marido e, para finalizar, o colonialismo que transmite nas suas ações uma dominação sobre os povos africanos, principalmente sobre as mulheres. Em todas essas posições a figura feminina vive uma relação de submissão e dominação, seja do homem para com a esposa, do branco para com a negra ou do filho para com a mãe.

De acordo com Badinter (1985), a mulher é considerada personagem secundária na concepção, por isso, é mantida sob os comandos do homem a quem foi dado o poder de controlar e “reinar”, gozando de vantagens.

Por sua vez, Simone de Beauvoir (2009) nos explica que os homens impõem às mulheres a “condição de Outro”, que as veem e as querem como um objeto. O entendimento para este conceito está na premissa de que o homem ocupa o lugar de referência e ao mesmo tempo de soberania. A definição de mulher parte do que é ser homem, assim não se pode dizer que ela é autônoma.

Para Beauvoir (2009), a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. Diante deste pensamento conseguimos entender que a imagem feminina somente existe em comparação, ou melhor, em subordinação à masculina. Isso nos explica toda essa necessidade de obedecer às ordens do pai, a entrega a um marido que depois torna-se seu senhor.

No conto *A historiadora obstinada*, a subordinação da mulher nigeriana em relação ao homem pode ser percebida inicialmente em duas posições distintas: a mulher enquanto esposa, a qual é preparada por sua mãe e família desde a infância até o dia que é entregue ao seu marido para exercer este papel e cumprir a sua missão no mundo, que é reproduzir, criar e educar seus respectivos filhos. Para Beauvoir (2009), o casamento, neste caso, não se trata apenas de um ofício cansativo como outros, mas ele permite à mulher atingir a sua dignidade social, o seu status perante a sociedade, após a ação do sexo. Na África, a primeira exigência do marido e de sua família para aceitação e permanência do casamento é a fertilidade da esposa. Antes de aceitar qualquer compromisso com a noiva, os familiares do noivo procuram saber o histórico familiar, pois para os homens isso representava a sua continuidade, para nós, mulheres, isso remete à dominação do corpo feminino. No conto, Chimamanda sinaliza por meio do pai de Nwamgba esta preocupação.

A mulher enquanto mãe, ponto importante dentro da cultura africana, pois desde muito nova, as mulheres são ensinadas a serem mães e existe uma certa romantização acerca da maternidade, a qual, em diversas ocasiões, provoca culpa naquelas que sofrem diversos abortos e que não podem exercer o papel de ser mãe e isso acaba direcionando o marido a ter uma nova esposa, e quando o vínculo poligâmico não se consome, a

própria mulher acha a ação masculina estranha. Um exemplo bem claro desta atitude é Nwamgba:

Foram esses primos que insistiram, após o terceiro aborto espontâneo de Nwamgba, que Obierika se casasse com outra pessoa. Obierika disse-lhes que pensaria no assunto, mas, quando ele e Nwamgba estavam a sós na cabana à noite, falou para ela que tinha certeza de que eles teriam um lar cheio de crianças, e que não se casaria com outra esposa até que estivessem velhos, pois assim teriam alguém para cuidar deles. Nwamgba achou isso estranho, um homem próspero com apenas uma esposa, e se preocupava mais do que ele com o fato de não terem filhos e com as canções que as pessoas cantavam. (ADICHIE, 2017, p. 214).

A partir da leitura do trecho acima, podemos compreender o quanto está enraizado na consciência da personagem feminina a obrigatoriedade de ser mãe, na cultura africana. De acordo com Stevens (2005), a maternidade possui duas faces, a primeira delas é a sustentação do patriarcado dominante e a segunda é que este ato caracteriza dentro desta cultura tradicional uma parte importante na construção da identidade feminina. Para ele, a maternidade é, ao mesmo tempo, um *locus* de poder e opressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização.

No entanto, é impossível ler o conto *A historiadora obstinada* e não pontuar a maternidade como forma de aprisionamento e sacrifício da mulher nigeriana. Inicialmente a maternidade pode lhe proporcionar respeito e autorrealização, porém ela também lhe oferece um efeito opressor, oriundo primeiramente por meio de seus parentes e posteriormente pelo próprio filho.

Durante séculos foi-se criando o mito de que toda mulher tem a obrigação de ser fértil, tem que ser mãe e devota aos filhos. Nunca se falou do que é irrestrito, tampouco se falou da entrega total, dos sacrifícios estoicos e dos aprisionamentos que a maternidade traz consigo. O mito da maternidade é o mito da mãe perfeita, aquela que é devotada não só aos filhos, mas ao seu papel de mãe, como veremos adiante. É claro que

a mulher pode se realizar plenamente como mãe, mas isso deve ser uma escolha e não uma imposição.

## A mulher nigeriana e seu papel materno

Não tem como falar da mulher africana, nosso tema central, sem destacar a maternidade, um papel exigido por boa parte desta sociedade às mulheres. Muito já foi dito e escrito sobre a maternidade no decorrer da história da mulher em sua longa jornada social. Por muito tempo a discussão sobre a função materna ficou intocada e entrelaçada em nossa consciência, e com isso muitos mitos foram gerados sobre o instinto maternal. Muitos destes mitos colocam as mulheres num slogan da “mãe perfeita”, no qual elas são as únicas responsáveis por cuidar e criar seus filhos, cabendo a elas uma presença contínua e exclusiva em suas vidas. Fora isso, elas também devem incorporar outras qualidades tradicionalmente associadas à feminilidade como o acolhimento, a ternura, a intimidade, a proteção, a culpa e o perdão.

No conto em discussão, a personagem Nwamgba destaca duas dessas qualidades, a proteção e a culpa. O instinto de proteger é percebido de forma bem clara, principalmente quando ela sente que o futuro de seu único filho com Obierika está sendo ameaçado pelos primos. Neste momento, ela busca força e tenta achar a solução mais plausível para aquela situação, então entrega seu filho à educação dos brancos:

Três acontecimentos, ocorridos nos anos que se seguiram, fizeram Nwamgba mudar de ideia. O primeiro foi que os primos de Obierika tomaram um grande pedaço de terra e disseram aos anciãos que estavam cultivando ali para ela, uma mulher que tinha roubado a virilidade de seu irmão morto e que agora se recusava a casar de novo [...] o segundo foi que Ayaju contou uma história sobre duas pessoas que levaram uma disputa de terra ao tribunal dos homens brancos [...] o terceiro foi a história do menino Iroegbunam, que tinha desaparecido muito anos atrás e subitamente reapareceu, um homem adulto, que deixou a mãe viúva em choque. (ADICHIE, 2017, p. 220).

Neste trecho, conseguimos observar a partir do pensamento e das ações protagonizadas por Nwamgba como os vínculos de proteção são exigidos e inseridos na mulher após tornar-se mãe. A criação e a proteção dos filhos ainda é uma função de exclusividade feminina. De acordo com Forna (1999), à medida que a quantidade de informação sobre a criação e sobre o desenvolvimento dos filhos foi inflando, a maternidade se tornou progressivamente ativa e intervencionista. Para ela, o trabalho materno inicia-se na concepção e vai perpassando durante todo o desenvolvimento e crescimento do filho.

Já o sentimento de culpa é visto em forma de arrependimento. Em *A historiadora obstinada*, Nwamgba percebe que seu único filho, Anikwenwa, passa a negar suas tradições culturais, enxergando assim a cultura do homem branco como a mais correta:

Havia uma nova gravidade nele, como se subitamente houvesse descoberto que era obrigado a carregar um mundo pesado demais. Ele passava muito tempo olhando a mesma coisa. Parou de comer a comida da mãe porque, segundo dizia, ela era um sacrifício a falsos ídolos. Disse a Nwamgba que ela devia amarrar a canga ao redor do peito em vez de ao redor da cintura, pois sua nudez era pecado. (ADICHIE, 2017, p. 225).

Nesta parte da narrativa, a culpa entra como instrumento de imposição a uma imagem já idealizada da maternidade, pois o sentimento materno estabelecido entre a personagem e seu filho pode ser considerada um sentimento natural, regulada pela reação biológica do instinto, no entanto, a culpa pode ser originada pelo rótulo que a sociedade impõe à mulher, ou seja, as mulheres se sentem culpadas porque as fazem se sentir assim.

Segundo Forna (1999), há uma cultura da culpa da mãe, por parte de um todo, inclusive do filho, que está profundamente arraigada em nossa sociedade, já que o mau desempenho da mãe é visto como tributário a uma lista de problemas contemporâneos. Por outro lado, ninguém questiona quais são as responsabilidades paternas.



Em meio a isso, o resultado que temos são as pressões atuais que as mães carregam consigo. Essas pressões significam que as mulheres embarcam na maternidade com uma culpa antecipada e assumem um papel que tem um enorme grau de ansiedade, estando sempre decididas a fazer tudo certo para não serem criticadas. A falta de apoio da comunidade em que está inserida de alguma forma as transformam em trapezistas de circo voando sem rede de segurança, sem poder se dar ao luxo de um possível erro. Para esta comunidade, elas tornam-se criaturas sem controle, porque tudo é sublimado em função das necessidades e dos desejos do filho.

## **A mulher nigeriana e o resgate cultural**

Sabemos que com a chegada do homem branco em terras africanas, a identidade cultural desta população passa a sofrer modificações, devido ao colonizador inglês. No texto, que estamos analisando, a identidade sociológica da cultura nigeriana sofre alterações com a presença dos homens ingleses. A partir da fala de um dos protagonistas do conto é possível perceber que alguns sujeitos presentes possuem novas características, visto que a narradora Grace (Afamefuna, neta de Nwamgba) nota os conflitos de identidade com relação à cultura de seus pais (que receberam influência através dos ensinamentos do colonizador) para com a da sua avó (que se manteve resoluta quanto à sua cultura e aos costumes).

Nwamgba não disse nada quando Anikwenwa anunciou que tinha recebido o posto de catequista na nova missão. [...] Nwamgba olhou para ele, aquele homem que usava calças e um rosário ao redor do pescoço, e se perguntou se havia interferido em seu destino. [...] No dia em que Anikwenwa lhe falou sobre a mulher com quem iria se casar, Nwamgba não ficou surpresa. [...] Nwamgba perguntou se ela ao menos faria a cerimônia da confissão, mesmo se ele não fosse realizar nenhum dos outros ritos matrimoniais de seu clã. Ele balançou a cabeça furiosamente e disse que a confissão feita antes do casamento por uma mulher, na qual ela, cercada por parentes mulheres, jurava

que nenhum homem a tocara desde que seu marido declarara seu interesse, era pecado, pois as esposas cristãs não tinham que ter sido tocadas por um homem nunca. (ADICHIE, 2017, p. 226 e 227).

Na parte destacada, fica claramente visível a admissão da cultura cristã pelo filho e a negação de sua própria raiz. A escrita de Chimamanda nos mostra como a cultura pode facilmente olvidar uma história, aos olhos do cristianismo ocidental. No trecho acima, ainda se pode notar uma fase de contra identificação com a cultura local e de identificação com a cultura do colonizador, a esse procedimento Pierre Bourdieu (1989) denomina de “violência simbólica”. Ela consiste na violência exercida com a cumplicidade implícita daqueles que a sofrem (classe dominada) e, também, frequentemente, daqueles que a exercem (classe dominante), na medida em que uns e outros são inconscientes de a exercer ou a sofrer. Sendo assim, o colonizador ganha força e a visão que tem de si e de sua cultura altera a do colonizado.

De acordo com Memmi (2007), o esmagamento do colonizado está compreendido nos valores dos colonizadores. Quando o colonizado adota esses valores, adota também sua própria condenação. Para libertar-se, ao menos acredita nisso, ele aceita destruir-se. E isso fica bem claro na escrita da autora, pois a história de Nwamgba só é resgatada com a ajuda de sua neta Grace, que passa a ter interesse e curiosidade pela cultura da avó.

Foi Grace quem começou a repensar tudo o que seu pai havia aprendido [...]. Foi Grace quem, [...], começaria a ser assombrada pela imagem de uma aldeia destruída, e iria a Londres, Paris e Oniticha, folheando pastas emboloradas em arquivos e reinventando as vidas e os cheiros do mundo de sua avó para o livro que escreveria, intitulado *Pacificando com balas: uma história recuperada do sul da Nigéria*. [...] Foi Grace quem, quando recebia prêmios da universidade, quando discursava para plateias solenes em conferências sobre os povos ijaw, ibibio, igbo e efik do sul da Nigéria, quando escrevia relatórios para organizações internacionais sobre coisas que deviam ser óbvias para qualquer um que tivesse bom senso,

[...] Foi Grace quem, cercada por seus prêmios, seus amigos, seu jardim de rosas inigualáveis, mas sentindo-se, sem saber explicar bem por que, distante de suas raízes no fim da vida, foi a um cartório em Lagos mudar oficialmente seu primeiro nome de Grace para Afamefuna. (ADICHIE, 2017, p. 230 e 231).

Grace adota para si a identidade original do seu povo e tenta manter viva a cultura e a história de sua avó, mesmo que mescladas à cultura e à história do colonizador. No entanto, Grace é uma mulher obstinada, e o seu interesse e sua luta para manter viva uma história faz dela uma historiadora obstinada com quem a autora se identifica e nos traz como presente para discutir o papel da mulher em seus resgates culturais.

## Considerações finais

A literatura africana possui um grande legado e nos últimos anos tem ganhado cada vez mais visibilidade e reconhecimento entre os leitores. São histórias ganham evidência por possuírem uma grande carga autobiográfica, além de evidenciar suas lutas em relação à liberdade, transformação social, construção e representação da identidade de um povo e poder feminino.

Vimos por meio da leitura e da análise do conto *A historiadora obstinada*, da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, como os textos literários africanos de autoria feminina são ricos em contextos histórico-culturais e como são pontuadas as temáticas pouco discutidas em nossa sociedade sobre a mulher, em particular a mulher negra nigeriana. Fora isso, a narrativa ainda nos permitiu conhecer o universo das personagens por meio do espaço e tempo, valores atribuídos a voz de Nwamgba por meio do *cronotopo*. Ao longo da discussão é possível perceber que o *cronotopo*, categoria metodológica utilizada por Bakhtin nos estudos literários, tornar-se uma ponte para articular as ações vivenciadas por Nwamgba ao longo da narrativa e os contextos histórico-culturais apresentados a nós por meio da escrita de Chimamanda, nos quais observamos que o tempo e o espaço são de fato fatores inseparáveis.

Também foi possível ver que uma cultura pode se manter viva a partir de um interesse real de resgate. A ação de resgate de Grace em manter viva a cultura original de sua avó faz lembrar o quanto é importante se desvincular do paradigma colonizador para obter poder e desconstruir determinados pensamentos ocidentais, inclusive os relacionados à opressão da mulher.

## Referências

- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Michail. **Teoria do romance: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- FORNA, Aminatta. **Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1999.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. As normas do controlo. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Dir.) **História das mulheres: a Idade Média**. São Paulo: Afrontamento, 1990.
- MCGINN, Bernard. **O florescimento da mística: homens e mulheres da nova mística: 1200-1350**. Tradução: José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2017.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Escritoras medievais: transgressões silenciadas. In: Cláudia Costa Brochado; Luciana Calado Deplagne. (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. 1 ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2018, p. 132-152.
- ADICHIE, Chimamanda N. A historiadora obstinada. In: ADICHIE, Chimamanda. **No seu pescoço**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STEVENS, C. Ressignificando a maternidade: psicanálise e literatura. **Gênero**, Niterói, v. 5, n. 2, p. 65-79, 1 sem. 2005.

## A CONSTRUÇÃO DA MÃE NEGRA NOS CONTOS DE GENI GUIMARÃES

Helena Vitória Nascimento dos Santos

### Apresentação

O objeto do presente artigo de cunho bibliográfico é o livro de contos memorialísticos, *Leite do Peito* (2001), da autora paulista Geni Mariano Guimarães, e tem por objetivo analisar a construção da maternidade das mulheres negras no Brasil do século XX e compreender como historicamente este personagem é forjado desde o apagamento nos romances brasileiros até a valorização identitária e racial. O artigo salientará para tanto a escrita memorialística da autora Geni Guimarães para construir categorias de análise interseccionalizadas: a maternidade da mulher negra: afrodescendência e negação, a memória do filho-ausente e o signo da mãe-terra.

### O leite do peito e as memórias da infância

O presente artigo tem como objeto de análise o livro autobiográfico: *Leite do Peito*, de 2001, reeditado pela Mazza Edições, da autora negra paulista Geni Mariano Guimarães, que retrata em primeira pessoa, as memórias da infância e apresenta em doze capítulos as experiências pessoais e familiares dela, no interior do estado de São Paulo, no distrito de São Miguel.

A narrativa acompanha Geni da infância até a juventude, da década de 1950 até meados dos anos de 1970, mostrando desde as dificuldades vivenciadas pela autora, aos sete anos, para acessar a escola até os preconceitos enfrentados pela família negra em uma cidade com ranços da escravidão. No entanto, um dos marcadores do livro é a relação de afeto, devoção profunda e respeito de Geni com a genitora, dona Sebastiana, ge-

radadora da força motriz que une o centro do mundo da pequena e define o tanto de amor que ela merece receber, como é evidenciado no excerto supracitado.

A construção da maternidade é tecida logo no primeiro capítulo do livro e coloca em evidência o papel da mulher negra como central no enredo, como gestora de vidas e, para, além disso, como possuidora de amor puro, generoso e que se eleva pela demonstração do afeto maternal para com a filha. Contudo, de que modo às recordações da infância estariam vivas a tal ponto que exporia frescor e tons tão vibrantes de puro afeto?

Esta elucidação quem fomenta é o pesquisador Elizeu Clementino Souza (2006), ao indicar que as memórias se relacionam com as recordações de um tempo anterior que prevalece vivo na posterioridade e por ventura se projetam no futuro. Além disso, as memórias têm ainda outra função: a de se registrar na biografia mundial destacando o homem como testemunha e produtor dos fatos ocorridos ao longo do tempo. Apesar disso, as memórias andam de mãos dadas com o esquecimento e para superá-lo é preciso o exercício constante de rememoração das próprias experiências.

A noção apresentada por Souza (2006) possibilita uma breve compreensão a respeito da necessidade de Geni externar as reminiscências da infância e recordar, em um livro, a relação de amor com a progenitora, como modo de manter vivos os aspectos emocionais, sociais e históricos compartilhados e ressignificados pelo inconsciente de Geni, ao representar à figura da mulher com a qual aprendeu a dar os primeiros passos e com a qual aprendeu a amar: a mãe.

Evidência concreta da afirmação acima é a breve conversa a respeito do nascimento do irmão caçula quando as duas, mãe e filha, dialogam sobre como será o esperado menino: “– Vai ser gordinho, bonito e cagão – respondeu-me ela, rindo. Eu baixava a cabeça e fechava os olhos. Revivia o riso dela mil vezes e, à noite, deitava-me mais cedo para pensar no doce cheiro de terra e mãe”. (GUIMARÃES, 2001, p. 18).

A experiência de Geni, as lembranças e a alusão à genitora como a terra reforçam o quanto ela foi atravessada na infância por esta repre-

sentação forte e poderosa, cerne do mundo infantil e familiar da menina. O que novamente é notado no parto do irmão caçula, quando devido os gemidos de dor emitidos por Dona Sebastiana a menina se aflige e diz em uma conversa íntima com Deus: “Precisava saber se, quando mãe morre, a gente pelo menos podia morrer também”. (GUIMARÃES, 2001, p. 18).

Esta frase envolta dos temores e fragilidades da criança, ainda pequena, faz com que em um momento solitário Geni acredite está à progenitora morrendo, por causa dos gemidos ouvidos, o que no decorrer do capítulo é logo esclarecido pela irmã mais velha, Arminda, ao acalmar a pequena Geni.

O cenário de sofrimento recordado pela escritora faz parte das explicações apontadas pela pesquisadora Jeane Marie Gagnebin (2006) munida dos estudos de Walter Benjamin, ao apontar a memória como fonte histórica do passado, reinventada em um caráter ficcional e inventivo e não como a verdade absoluta a respeito do fato ocorrido, mas sim, enquanto uma representação deles a partir do caráter subjetivo de quem narra. Ou seja, as memórias de Geni tem relação com a recriação da história e não necessariamente com o ocorrido, neste caso, com os sentimentos, a vivência dela e lugar social ocupado pela menina na ocasião do nascimento do irmão.

A escrita memorialística da autora apresenta tamanha força e devoção à figura da mãe ao ressaltar não só, a importância da própria genitora, mais também, o protagonismo de mulheres negras na literatura brasileira que historicamente delimita a função social deste personagem nos romances e nos textos em prosa como amas de leite ou mulheres subalternizadas, e em *Leite do Peito* são elevadas ao lugar de respeito e dignidade. Como isto ocorre? Sigamos.

## Maternidade da mulher negra: afrodescendência e negação

Eu interrompia as perguntas da brincadeira, para saber coisas além dela. Uma vez foi assim

- Quem fez o fogo e a água
- Deus, é claro. Quem haveria de ser
- E se pegar fogo no mundo.

- Ele faz a água virar chuva e apaga o fogo do mundo.
  - Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta?
  - Credo-em-cruz! Tinta de gente não sai. Se saísse, mas se saísse mesmo, sabe o que ia acontecer? – ela me grudou, fazendo cócegas na minha barriga. E foi dizendo: – Você ficava branca e eu preta, você ficava branca e eu preta, você branca e eu preta...
- Repentinamente paramos o riso e a brincadeira. Pairou entre nós um silêncio esquisito.
- Achei que ela estava triste, então falei:
- Mentira, boba. Vou ficar com esta tinta mesmo. Acha que ei ia deixar você sozinha? Eu não. Nunca, nunquinha mesmo, tá? (GUI-MARÃES, 2001, p. 16).

O diálogo acima tecido entre Dona Sebastiana e Geni ocorre como uma brincadeira da genitora com a filha e expressa nesta seção como a impossibilidade da afrodescendência atrelada às mulheres negras é historicamente perpetuada nos discursos sociais e em especial, na literatura brasileira, como modo de delimitar o lugar ao qual as mulheres negras devem ocupar, seja pelo mito da esterilidade ou pela teoria de embranquecimento por meio de relacionamentos inter-raciais.

O mencionado fragmento textual comprova como os aspectos sociais são forjados pelas questões raciais na realidade brasileira do período pós-abolição, quando no silêncio de ambas é levantada entrelinhas a suposição da diferença racial como provável fruto de tratamento diferenciado entre as duas. Nesta conjuntura, entre olhares, o novo afeto de mulheres negras em diferentes etapas da vida, uma criança e outra adulta, alimenta-se de uma dororidade<sup>1</sup> partilhada.

A cumplicidade referida pela autora ao indicar que não deixaria a genitora sozinha, comprova o quão doloroso o fenômeno do racismo se manifesta nas relações. A fala da criança revela que, mesmo pequena,

---

1 Conceito defendido pela pesquisadora Vilma Piedade (2017) e que faz referência ao sentimento de dor e sofrimento vivenciados pelas mulheres negras atravessadas por diferentes opressões.



a percepção sobre o tratamento dispensado as pessoas negras é discriminatório se comparado a sujeitos brancos e a exclusão pelo quesito cor de pele poderia afastar assim a menina da progenitora. Esta cena pode ser compreendida pelo viés do estudioso Stuart Hall (2006), ao aludir que apesar de múltiplas, as identidades estão em constante transformação e ruptura e são forjadas pelas representações sociais, culturais, históricas, de gênero e pelas relações interpessoais, no caso em estudo, pautadas no contexto racista.

A cena memorialística criada por Geni remonta uma emoção pouco narrada em romances brasileiros, isto se deve principalmente por se tratar de uma criança e uma mulher negras, sendo a segunda, genitora da primeira e não como submissa e inculta cuidadora, como comumente é apresentado o feminino negro na literatura brasileira. A autora destaca Dona Sebastiana no espaço literário, antes só pensado como a de ama de leite para os filhos brancos da sinhá ou como a mucama que servia aos prazeres sexuais pervertidos dos senhores, e possibilita uma mudança de paradigma a partir da criação de laços familiares, uma vez que, como indica Duarte à literatura brasileira reproduz: “[...] um sutil aleijão biológico: a infertilidade que, de modo sub-reptício, implica em abalar a própria ideia de afrodescendência.” (DUARTE, 2010, p. 25)

Ou melhor, não é construído para as mulheres negras nenhum vínculo afetivo e familiar, demonstrando a desumanidade criada para este segmento racial e de gênero historicamente esterilizado e hipersexualizado no discurso ficcional.

Além disso, a afirmativa de Collins e Bilge (2021) ao afiançarem o lugar de dupla exclusão das mulheres negras, pelo racismo e pelo sexismo, reforçam o discurso interseccional para pensá-las, ao considerá-las base da sociedade brasileira. Porém, segundo os dados coletados por Daniela Rosa (2020) cientista da Unicamp, são também elas, as mulheres negras, as que possuem, por exemplo, maiores chances de terem atendimento médico negado nas maternidades do Sistema Único de Saúde (SUS) ou receberem menos anestesia durante o parto, por serem consideradas pelos médicos (majoritariamente brancos) como as mais resistentes a dor, ocasionando muitos casos de morte da progenitora e/ou do bebê.

Este destaque corrobora para se entender que quando não são impossibilitadas de dar à luz aos seus filhos na cruel realidade brasileira, são essas mulheres, as representadas na literatura como incapazes de procriar, legitimando somente as brancas o título de mãe (DUARTE, 2010). Porém, esta perspectiva é desconstruída em novos ares trazidos na publicação de autoria negro-brasileira como aponta o pesquisador Cuti (2010) ao indicar que, no pós-abolição, a discriminação antinegra foi o projeto oficial da literatura nacional e somente a partir da produção ficcional negro-brasileira, enquanto projeto cultural e identitário, que ocorre à demarcação da posição histórica de reivindicação da palavra e valorização das identidades marginalizadas.

Esta compreensão é confirmada quando se analisa que o primeiro romance brasileiro a retratar positivamente a maternidade de mulheres negras é da autora maranhense: Maria Firmina dos Reis, com seu romance abolicionista *Úrsula* (1859) em que representa, de acordo com Duarte, a mãe Suzana e o filho Túlio (ambos escravizados) e compõe a construção da maternidade negra exaltando a relação da progenitora com o filho a partir de um olhar cuidadoso e interno em meio ao período da escravidão.

A importância da escrita negro-brasileira e principalmente, a representação das mães negras reafirma o lugar de respeito e humanidade deste personagem, contribuindo para uma demanda social e de lutas oriundas das populações da diáspora africana.

Analisando esta construção identitária e memorialística se percebe o ponto de vista apresentada por Gagnebin (2006) a respeito do papel da história enquanto reconstrução do passado e dos rastros deixados por ele; o que remete, a perpetuação de inúmeras histórias forjadas pelo opressor ao trazer narrativas oficializadas pelos “vencedores” como é o exemplo do mito de infertilidade das mulheres negras.

A construção da suposta infertilidade dentro do âmbito literário é utilizada como modo de escamotear a brutalidade da comercialização de recém-nascidos de escravizadas e os estupros frequentes a que elas eram submetidas pelos seus senhores, com a consequência infeliz da geração de filhos e filhas de seus estupradores. Por este motivo, Geni propõe recuperar a humanidade não só das mães negras como de todo o povo negro,

enquanto coletivo. Identidade, que foi inúmeras vezes relativizada pelo Estado brasileiro em contínuas tentativas de apagamento e controle racial.

## Memórias do luto: A maternidade do filho ausente

Para mudar o rumo da conversa, que me assustava muito, puxei a saia da minha mãe e pedi:

– Vamos rezar? A comida já está até fria...

– A culpa foi do desgraçado do dono da venda – continuou ela, sem dar a mínima atenção ao meu pedido. – Custava ter entregado a porcaria da lingüiça? Dali a quatro dias já era dia do pagamento. Abobrinha qualquer um da colônia tinha.

– Parece até que você sofre mais por causa do ódio do que pela morte do Ditinho<sup>2</sup> – repriminou meu pai.

– Nem sei. O que não aguento é lembrar que perdi meu filho e que foi por falta de piedade dos outros. Também sou de carne e osso. Não sei não sofrer.

Todos silenciaram. (GUIMARÃES, 2001, p. 80–81)

A maternidade das mulheres negras representada no excerto acima é destacada no livro a partir do falecimento de um dos filhos de Dona Sebastiana e Geni narra às consequências da tragédia no segmento quando reproduz na conversação entre os pais, o luto da genitora pelo óbito de um filho morto ainda na tenra infância, devido à falta de atendimento médico.

Tal lembrança possibilita o despertar do leitor desavisado e o sentimento de repugnância à condição social e histórica ao qual o negro, em especial, a mulher está sujeita, permitindo visualizar como a escravidão foi retroalimentada na vertente racista. O fragmento é a demonstração concreta e marcante da negação da maternidade negra

---

2 O episódio do falecimento do menino Ditinho traz um quesito agravante, o fato da recusa de assistência médica a criança pelo dono da fazenda reforça os novos estratagemas da escravidão no século XX e a necropolítica como modo de contenção de vidas das populações negras.

na realidade racista do Brasil, na qual as mães não vivem inteiramente seu papel social por ser os filhos dessas as vítimas mais frequentes das ações violentas da mão armada do Estado, a polícia e consequentemente estarem nas maiores estatísticas de jovens assassinados. Melhor dizendo, o Poder Público mantém uma política de morte aos negros, ou parafraseando Achille Mbembe (2003) é o biopoder do Estado soberano que controla a taxa de mortalidade e define quem vive e quem morre como exercício de força.

A inexorável dor advinda do pesar vivenciado por Dona Sebastiana é um retrato do exercício deste poder e é também um divisor de águas na vida da mulher que para saudar a memória do filho prepara o prato pedido pelo menino antes de falecer. O quibebe feito por ela é na verdade a representação simbólica da criança e da falta de assistência social, médica e econômica a qual todos os negros estavam expostos na época.

O diálogo entre os esposos, Dona Sebastiana e Seu Benedito, faz sobressair o palpável e insuperável lamento partilhado entre tantas outras mães negras que veem no contexto atual os filhos terem suas vidas ceifadas pela polícia, nos autos de resistência, pela desnutrição, pelas péssimas condições de moradia e/ou nos precários serviços médicos dos hospitais públicos do país, sem planos de saúde e sem medicações para doenças de tratamento simples, entretanto, mal curadas.

Trazer as identidades culturais conceituadas por Hall (2006) neste panorama salienta como essas são tecidas pelas mães negras aqui pesquisadas, considerando que as memórias são frutos das experiências de vida e também as constituem enquanto sujeitos históricos, na demonstração da interseccionalidade que as atravessam como: mulheres, negras, pobres, do interior e traumatizadas pela morte precoce dos filhos, o que revela a precariedade da vivência dessas mulheres.

Outra nuance relacionada à experiência da maternidade descrita no texto memorialístico diz respeito à figura da Vó Rosária, idosa e ex-escravizada que vive na mesma região onde mora a família de Geni e relata os problemas ocasionados pelos proprietários de terras (antigos senhores) e os resquícios da escravidão tal qual o depoimento na citação abaixo:

Nhá Rosária era uma velha senhora negra que morava noutra fazenda com uma família de fazendeiros. Nunca ninguém soube por que razão morava com aquela família, nem qual a sua idade certa. Uns diziam que tinha 98 anos, outros 112. Quando a ela era perguntado, respondia meio sem jeito: – Só o meu filho que sabe?

– E onde está seu filho? – insistiam alguns.

E ela, já emburrada, resmungava: – Ué! Sinhozinho Pedro João. Não sabe?

– O dono da fazenda? – É – respondia ela.

Daí, então fechava a cara e ninguém mais era louco de mexer no assunto, com medo que ela fosse embora e não nos contasse histórias da escravatura. (GUIMARÃES, 2001, p. 46)

Infere-se na escrita de Geni uma mensagem sublinhada na figura da Vó Rosária ao informar o desaparecimento do filho, indicando com afetamento ser o dono da fazenda, Sinhozinho Pedro João, o único quem tem informações da localização do rapaz. Sabe-se que as mães negras escravizadas tinham os filhos recém-nascidos comercializados pelos senhores e ficavam presas as fazendas como forma de algum dia após anos de lealdade e servidão, os donos, enfim, indicarem os locais para onde foram suas amadas crianças.

Este aspecto apontado na narrativa elucidaria o fato da senhora se manter na mesma propriedade depois de tanto tempo e alude a tantas outras mulheres negras representadas nas memórias femininas, como: a enlouquecida Joana, do conto: *A escrava* (1887) de Maria Firmina dos Reis e a africana Kehinde, do livro: *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, personagens com narrativas iguais a de Vó Rosária, assinaladas por dores e sofrimentos de mães mutiladas pelo sequestro e venda dos filhos por seus senhores.

A figura da mãe do filho ausente novamente se faz atualizada em uma configuração tenebrosa de uma pós-abolição que mais se parece com a escravidão nos tempos mais cruéis. Esta representação é essencial para pensar o quando estas mulheres suportam mazelas em nome

da possibilidade de ter novamente o contato com os filhos, mais também serve como denúncia da desumanidade dos brancos que normalmente tentam subverter a ideia de violência e bestialidade aos negros, quando são eles os mais perversos.

Geni apresenta pelo olhar dela, as vozes sufocadas da mãe e de Vó Rosária, por meio da escrita e da atuação de um personagem-narrador que pincela e cria empatia a respeito do sofrimento das mães negras e denuncia os retratos obscenos da cultura do racismo à brasileira, dissimulado na ideia de democracia racial, enquanto memórias traumáticas retratadas na tentativa de não esquecer, para assim manter vivos os filhos ausentes e combater as desumanidades da qual toda a sociedade brasileira é conivente.

## Memórias de uma mãe-terra

Chegando em casa, minha mãe cerzia uma camisa xadrez, em pé, encostada no fogão apagado. Arminda piscou disfarçadamente e falou para minha mãe:

– Tem gente querendo colo. Dá aqui a roupa que eu acabo de remendar.

Minha mãe entregou a roupa para Arminda e sentou-se numa cadeira feita de palhas trançadas. Estendeu os braços e eu fui, como se caminhasse para o céu. Fiquei toda torta, escorregava e não conseguia pousar a cabeça no seio tão e sempre amigo. No entanto, não disse nada. Não agradeci. Não reclamei. Apenas respirei fundo para recolher o eterno cheiro de terra e mãe. (GUIMARÃES, 2001, p. 18–19)

Em outra passagem do livro memorialístico, a menina Geni conversa com a irmã Arminda sobre o afastamento da progenitora devido ao nascimento do irmão caçula e demonstra a conseqüente carência sentida, deixando nítido o quanto a mãe delas é a pura expressão das raízes e firmeza de espírito da criança.

A associação da terra com a genitora, elemento responsável pela vida, demonstra o quanto de amor e divino existe no profundo afeto da

filha. A sutileza na escolha das palavras para descrever até mesmo o cheiro exalado pela Dona Sebastiana evidencia o quanto a mãe negra é digna de enaltecimento e grandeza, contradizendo o discurso reproduzido pela literatura brasileira.

O fragmento extraído do texto invoca as lembranças maternas, salientando as recordações da cumplicidade delas e a importância da genitora como ser fulgurante. Geni expõe em *Leite do Peito* (2001) e no fulcro da história, a relevância da força maternal para a constituição da personagem-narradora como tradução da imensidão dos braços-amor da progenitora. Esta escrita e a reafirmação contínua do lugar da mãe negra enquanto centro da narrativa é simbólica e contundente por ser uma demanda social e política de reivindicação das populações negras desumanizadas e animalizadas nos discursos literários. O protagonismo na obra de Geni desconstrói as estereótipos normalmente encontradas nos discursos do opressor e como salienta Hall, citado anteriormente, constrói identidades múltiplas pelas manifestações sociais, histórias, de classe e raça positivadas em um texto que reivindica amor e dignidade a mulher negra.

A representação da Dona Sebastiana em outras tantas passagens ao longo do livro salienta a nobreza da genitora como marcador de caráter, revelando na centralidade um lugar especial de encantamento da criança que encontra na progenitora o símbolo maior do amor, do desejo de pertença (tal qual a terra e seus frutos) e de extraordinária honra (simbolizada na soberania maternal). É a partir do amor recebido pela mãe, quando pequena, que a menina constrói a autoestima e o amor próprio levado por toda a vida, na ressignificação literária dos arquétipos da heroína e do ideal platônico criado na figura da maternidade como essência familiar.

Quando se compreende que as memórias são à sombra do ausente e a morte do presente, nota-se como a escritora Geni Guimarães em seu livro memorialístico e ficcional invoca suas reminiscências da infância que fulguram em sua mente como uma necessidade de acalantar a mulher negra e idosa que no momento a escritora é e vai além ao lutar para imortalizar o protagonismo da progenitora negra e a própria infância, uma vez que, naturalmente o caminho da memória é o esquecimento.

## Considerações finais

Consideram-se diante das leituras aqui dispostas que a trajetória literária das mulheres negras historicamente é definida para ser o da ama de leite das Sinhás. Contudo, no livro: *Leite do Peito* (2001) as categorias de análises fogem ao lugar de estereotipia do discurso ficcional brasileiro e revelam valorização do personagem.

Primeiramente, ao reforçar o lugar positivo da mãe negra a escritora Geni Mariano Guimarães legitima a afrodescendência, recusa a negação do discurso de esterilidade das mulheres e a teoria de embranquecimento impostas no contexto do Brasil. Sua prosa constrói as identidades das mães negras por ela representadas e comprova como estas mulheres são atravessadas pelo racismo em diferentes períodos da vida, sem, no entanto, deixar de enfatizar a afetividade, o respeito e a dignidade que essas merecem, ressaltando a necessidade de uma maternidade plena como parte da constituição da mulher negra, ressignificada nas lembranças da infância.

A categoria da mãe do filho ausente denuncia também como as tentativas de apagamento físico da linhagem negra é um projeto perverso e contínuo de uma sociedade racista que tem por objetivo garantir poderes a determinados grupos sociais não-negros ao indicar quem pode ou não ter descendentes, quem pode ou não viver. E para finalizar, a autora constrói ainda a identidade da genitora por meio do signo da mãe-terra associando o elemento vital ao fruto, ou seja, interconectando mãe (como potência e força) a filha, fruto bendito da terra, enquanto criança negra e posteriormente, mulher negra, a autora, confirma o lugar de afeto a todo um povo.

## Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza. 1 ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2021.



- CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUIMARÃES, Geni. **Leite do Peito**: contos. Ilustrações: Regina Miranda. 3. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- ROSA, Daniela. Mulheres negras sofrem mais com a violência obstétrica: ouça o debate. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 2020. Disponível: < <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2020/05/mulheres-negras-sofrem-mais-com-a-violencia-obstetrica-ouca-debate.shtml>> Acesso em: 18 jul. 2021.
- SOUZA, Elizeu Clementino de. **O conhecimento de si**: estágio e narrativas de formação de professores. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A; Salvador, BA: UNEB, 2006.

## A INTERSECCIONALIDADE EM *FLORIM*, DE DUCASO/ APARECIDA

Ana Ferreira de Melo

Monaliza Rios Silva

Segundo o que nos aponta Candido (2006), texto e contexto complementam-se para uma análise interpretativa íntegra, justificando a necessidade de uma compreensão sobretudo do papel da mulher negra, periférica, marginalizada e estigmatizada dentro de uma sociedade estruturada sob preceitos coloniais, para que, a partir da legitimidade destes recortes, a compreensão da personagem Dita presente na novela *Florim* (2020) possa ser alcançada.

Ainda conforme preconizado por Candido (2009) o ser vivo e o fictício estabelecem uma relação, sendo, portanto, possível a fundamentação de uma análise da verossimilhança construída em uma obra literária baseando-se na sociedade vigente no período da construção artística da obra, uma vez que esta pode espelhar a realidade histórica-social de seres vivos em seres fictícios.

No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2009, p. 52).

De acordo com Bock (2001) a subjetividade do indivíduo é construída e modificada por ele ao passo que ele constrói e modifica o mundo, desta

forma o mundo e o ser são objetivos e subjetivos, e para pensar e discutir a vivência e construção de uma mulher, sobretudo negra, são necessários olhares de cunho interseccional, visto que são os atravessamentos de uma vivência modulada por estes preceitos que constituem a subjetividade desta mulher enquanto indivíduo.

Carla Akotirene (2019) recruta no livro *Interseccionalidades* vozes de outras pensadoras negras para colaborar com a significação do termo além de situar o lugar da mulher negra dentro destas avenidas identitárias:

Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado—produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

Dentro de uma sociedade forjada sob o eixo econômico e ideológico de uma instituição racista, o pensamento interseccional, cunhado pelo feminismo negro, possibilita a desmistificação das novas formas de prisão e genocídios contra corpos negros. E neste sentido Juliana Borges (2019) fundamenta o encarceramento em massa da população amefricana<sup>1</sup> atentando para necessidade de uma perspectiva interseccional enquanto fator decisivo para justifica as desigualdades sociais e a escravidão institucionalizada.

---

1 Cunhado por Lélia Gonzalez (1988), trata-se de uma categoria etnogeográfica de referência aos negros e antepassados negros que moldaram o continente americano inspirados em modelos africanos.

Por mais que políticas sociais tenham realizado mudanças robustas no acesso e na vida da população negra brasileira, é possível enxergamos como as estruturas racistas se reordenam para que, estruturalmente, pouco se modifique. A falta, portanto, de uma perspectiva interseccional na formulação de políticas públicas é um fator decisivo. Vivemos em um país que se estrutura sob motivações privadas e patrimoniais, para a expropriação pelas potências europeias. Essa lógica, com o processo de independência, não é rompida, pelo contrário, é reafirmada e reorganizada para garantir que a hierarquia racial se mantenha, agora, sob o verniz de desigualdades puramente sociais. (BORGES, 2019, p. 71).

Assumindo, portanto, uma postura de acolhimento das demandas latentes da sociedade contemporânea colonial, o presente artigo visa analisar dentro da personagem Dita, na novela *Florim* (2020), como os atravessamentos da interseccionalidade se comportam dentro da construção e experimentações de uma personagem negra, periférica, LGBTQIA+, presa por tráfico de drogas e que sonha em ser reconhecida enquanto poeta.

## Revisão bibliográfica

O livro *Florim* (2020), da escritora baiana Luciany Aparecida e escrito sob a assinatura estética de Ruth Ducaso, se comporta desde a escolha do título que recebe como uma provocação à sociedade colonialista, uma vez que *Florim* era a moeda usada no tráfico negreiro, dando pistas de que se trata de uma novela ligada a narrativa escravista experimentada dentro do território hoje conhecido como Brasil.

Luciany Aparecida escreve a partir de assinaturas estéticas, que são diferentes de pseudônimos ou heterônimos. Ruth Ducaso não existe enquanto pessoa, tampouco serve de cortina para a identidade de Luciany, mas se constrói enquanto projeto estético-político, mobilizando narrativas em prosa com aproximações poéticas, de forma contemporânea, tocando em dores coloniais e friccionando a reprodução de cânones literários.

*Florim* (2020) surgiu a partir do Prêmio Bolsa de Criação/2012 da Fundação Biblioteca Nacional e da Fundação Nacional de Artes/FUNARTE, e trata-se de uma novela que conta a história de Dita, mulher negra, periférica, traficante que sonha em ser reconhecida enquanto poeta. O texto traz a voz narrativa em terceira pessoa, a voz de Dita em primeira pessoa através de seu diário e a voz lírica dos poemas de Dita, permitindo que o leitor navegue pela realidade da personagem e pelo seu “eu” abafado por sua existência marginalizada historicamente, mas que ecoa na sensibilidade de sua poética.

O processo de colonização deixou marcas que refletem diretamente no cotidiano de Dita, compondo e direcionando as experiências postas, conforme Lélia Gonzalez (2020) aponta no livro *Por um feminismo afro-latino-americano*, o fator econômico, social e regional são aspectos bastante relevantes, que naturalmente através do racismo estrutural, criaram condições que dificultam a população negra de ascender socialmente, ao passo que promove benefícios à população não-negra, visto que todo branco colhe os frutos do racismo.

A influência da interseccionalidade desses atravessamentos também é destacada por Carla Akotirene, justificando os fracassos proporcionados por estes e que recaem sobre determinados indivíduos: “Através desta articulação de raça, gênero, classe e território, em que os fracassos das políticas públicas são revertidos em fracassos individuais [...]” (AKOTIRENE, 2019, p. 36). Sem, contudo, deixar de demarcar e atribuir os devidos responsáveis destes feitos:

Preferem ignorar que as ideologias, hoje conhecidas como xenofobia, neoliberalismo, divisão internacional do trabalho, opressão patriarcal de gênero e discriminação racial, vieram, com certeza, a partir do século XV, com os “descobrimientos” da Europa. Depois, o neocolonialismo, no final do século XIX, dividiu o continente africano e trouxe significados identitários multifacetados para a diáspora negra, lacunas discursivas propositalmente secundarizadas. Havemos de concordar quando Audre Lorde diz: “as ferramentas do opressor não vão derrubar a casa grande. (AKOTIRENE, 2019, p.23)

Dentro da narrativa a construção do ser mulher reflete com pesar na história de Dita, demarcando também a opressão e o cansaço provocados por uma sociedade patriarcal que priva a mulher de assumir os lugares que ocupa, negando à mulher a legitimidade de suas expressões, sejam elas quais forem, como podemos observar no seguinte fragmento:

Tô cansada da desgraça dessa vida. Todo dia tenho que mostrar que posso, que tenho coragem, que sou a Dita maldita. Se fosse homem, queria ver só se tinha isso. Tinha nada! Eu nem mijar em pé posso. Hoje fiquei com ódio de não ser homem. (DUCASO/APA-RECIDA, 2020, p. 15).

Dita é mais uma mulher periférica que sucumbe ao tráfico de drogas, assim como a maioria, é pobre, periférica e negra, fatores decisivos para que ela e seu corpo negro se tornem apenas mais uma mulher, sem rosto, sem história e sem direitos, vítima de um encarceramento em massa que aprisiona e segrega a população negra sob a titulação de “guerra às drogas”, que segundo demonstram as estatísticas não passam de pretexto.

Entre 2000 e 2014, houve um aumento em 567,4% no contingente de mulheres encarceradas, enquanto que o aumento entre os homens foi de 220%. Raça tem se mostrado como fator decisivo para a definição de quem irá ou não preso, como já vimos. [...] Das mulheres encarceradas, 68% são negras, e três em cada dez não tiveram julgamento, consideradas presas provisórias. (BORGES, 2019, p. 61-62).

Pensar a condição de mulheres, sobretudo mulheres negras dentro do sistema prisional devem considerar, no entanto, todos os marcadores e atravessamentos produzidos na existência e reexistência de seus corpos.

De pronto, a interseccionalidade sugere que raça traga subsídios de classe-gênero e esteja em um patamar de igualdade analítica.

Ora, o androcentrismo da ciência moderna imputou às fêmeas o lugar social das mulheres, descritas como machos castrados, estereotipadas de fracas, mães compulsórias, assim como os pretos caracterizados de não humanos, macacos engaiolados pelo racismo epistêmico. (AKOTIRENE, 2019, p. 23).

A liberdade às mulheres sempre foi restringida e ameaçada, e quando se olha através do marcador de raça, a situação é ainda mais alarmante. Em um dado momento da narrativa Dita deixa claro que a sua condição de traficante está diretamente ligada à sua condição de mulher pobre e o não reconhecimento da sua poesia.

Só tremo pra confirmar que estou colada no chão. Às vezes sonho que estou a 5 palmos. Assumo minha droga. Tudo é dinheiro. Se a poesia me desse dinheiro. (Pausa sonhadora). Era feliz. Mas um dia. (Pausa ilustrativa). Quem sabe. (Sonhadora). Tenho a esperança. (Erro) (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 21).

A questão social e econômica se entrelaça na condição de mulher negra produzindo atravessamentos que condicionam esse corpo a um corpo com direitos e existências negados e desestimulados, sendo, portanto, fator importante para pensar a construção do enredo e caminhos aos quais Dita foi exposta.

O debate em torno do “dualismo estrutural” (sociológico e econômico) das formações periféricas, por exemplo, não se apercebe de que, num sistema cujas partes apresentam contradições estruturais que o ameaçam, a manutenção do equilíbrio consiste exatamente em minimizar a interdependência dessas partes, em fragmentar de certo modo o conjunto. Assim, a não funcionalidade da massa marginalizada acaba por se converter em “afuncionalidade”, o que favorece os diferentes níveis de autonomia dos subsistemas em que se acha contida. (GONZALEZ, 2020, p. 54).

Demarcando bem as implicações que sua condição lhe impôs socialmente, Dita foi presa por tráfico de drogas, condenada a 1 ano, 9 meses e 13 dias, mais uma mulher a virar notícia em jornal policial, sob a manchete de “– Presa, a Dita traficante do Subúrbio Ferroviário da Cidade de Sanha. (Seção policial).” (DUCASO/APARECIDA, 2020, p.30). Tem nome demarcado, localidade, e mesmo antes da condenação de um tribunal foi julgada e condenada culpada, traficante, a ela não foram aplicados o princípio da inocência, ou o direito a defesa, é culpada, e mais adiante dentro da narrativa deixa claro que sabe o porquê é culpada. “É a segunda vez que atravesso essa cancela e vejo só essa cor de pele preta e preta. Que arco-íris é esse que nua todas tem essa cor?” (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 31).

O capítulo seguinte à prisão de Dita recebe o título de “IV. Rato”, personifica a personagem e a reduz a condição de roedor, não por acaso um roedor que ocupa socialmente uma condição de escória, que não desperta muita comoção, que vive se esgueirando, e que tem sua existência perseguida, fazendo analogia a situação de uma mulher pobre, negra e periférica dentro do sistema prisional.

Eu sou rato. Sou sim. Sou rato de casa grande capturado. Tenho alguma civilidade porque sou rato de casa, sempre soube que não deveria correr pelo meio da sala de família. Meu corpo está preso nesse adesivo. Se eu obedecesse, morreria parada sem me colar mais aqui e ali, mas, mais e mais me mexo e morro; mas, se mais e mais me mexo ainda vivo uma remelinha de tempo. (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 33).

Dentro da construção da própria personificação podemos observar que o sentimento de luta pela própria existência é inerente a personagem, que independente da condição ao que ela for subjugada viver lutando por sua liberdade lhe parece a melhor alternativa, e assim como foi no passado o corpo negro ainda precisa, dentro e fora dos limites da ficção lutar por sua liberdade, por sua não submissão, por sua não colonização.

As marcas da colonização ainda estão presentes na vida de pessoas negras, em *Memórias da Plantação* de Grada Kilomba (2019), o processo



de colonização é descrito como vivenciado pela população negra tal como ocorreu nas terras colonizadas. Ao olhar para uma pessoa negra ela é descoberta, invadida, atacada, subjugada e ocupada, são lançados sobre ela opressões. Como se a cultura hegemônica sentisse urgência em recuperar um objeto perdido, em colonizar o outro.

“Dita foi criada como filha adotada de um Mudo, que sumiu quando ela tinha 12 anos” (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 32). O trecho acima dá a ideia de abandono parental e silenciamento, uma vez que para a personagem lhe foi negada a convivência familiar por duas vezes, sua própria história lhe foi negada pelo Mudo, seu pai adotivo que sequer recebe um nome dentro da narrativa, fazendo um paralelo com a realidade de mulheres negras, a história segue sendo terreno de silenciamento e o abandono se configura como esperado.

Segundo nos ensina Akotirene (2019) a mulher negra é socialmente infantilizada e colocada no papel de objeto pertencente a alguém, ao passo que sua inocência é abafada e negada dentro da configuração social, atribuindo aos corpos de mulheres negras responsabilidades que as envelhecem, retirando de mulheres a legitimidade de ser quem se é, dentro das acomodações de sua real vivência, esse processo de reconfiguração conforme demandas coloniais também foi vivido e sentido pela personagem Dita, como mostra o fragmento seguinte:

Ontem, foi meu aniversário. Sei que estou viva, mas não é fácil acreditar. É como crer em verdade. Mesmo quando não estou armada, a morte é conjugação de verbo em tempo presente afirmativo. Ela sempre está. Parece que fiz 47 aos 12. Desde lá, vejo todas as armas. Envelheci, cansei e ainda não morri. Agora não sei nem uma coisa de mim. (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 36).

A voz lírica cunhada por Dita em seus poemas expressa ainda mais consciência dos atravessamentos acometidos por ser quem é dentro de uma sociedade colonialista cisheteropatriarcal. Como exemplo disto me debruço sobre um poema de Dita (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 16 a 18), que exprime com profundidade sua condição de mulher negra.

Na primeira estrofe podemos construir a noção de que corpos negros são alvos, que carregam as marcas de um passado colonial acostumado a subjugar, de modo que a certeza da morte se faz presente entre o cotidiano quase que como algo natural a condição de seu corpo e sua existência. “Nascido com limite pra vida/ Eu vivo na sina da morte/ Ela me esgueira / Nas esquinas/ Nos ônibus/ Nas noites” (DUCASO/APARECIDA, 2020, p.16-17).

Na construção deste poema a idade em que o corpo negro alcança maturidade, vive e envelhece acontece em idade diferente do corpo branco, demonstrando claramente que a resposta social para a sua tonalidade de pele se configura como uma sentença, capaz de provocar a morte precoce de um indivíduo, o colocando em posição de sofrimento desde a sua existência enquanto sujeito pensante no mundo. Para ilustrar tal situação lanço mão de fragmentos do poema de Dita, que vivencia dentro da narrativa as dores interseccionais dessa existência e resistência negra:

Aos 13 entrei  
 Na fase adulta [...]  
 Os da rua  
 Surpresos me viram chegar aos 17  
 18,19  
 Aos 20, saio à rua assustado  
 Cada lance pode ser a meleira [...]  
 Agora, aos 25  
 Idoso  
 Respiro devagar  
 Vivo devagar  
 Ando pouco [...]  
 (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 17-18)

O espaço da interseccionalidade que compõe os pedaços de Dita, é também o que direciona o enredo de sua vida ficcional, já que de acordo com Candido, o enredo só existe “[...] através das personagens; as per-

sonagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2009, p. 51).

E o enredo já conhecido, já anunciado e transmitido diariamente em jornais de manchetes que brutalizam os corpos nos chão, não deu a Dita um final diferente do esperado, não deu a ela o direito de ser reconhecida enquanto poeta, de viver da sua poesia e de ser um corpo respeitado e com seus direitos assegurados diante da lei e da sua realidade, Dita foi morta pela polícia, representando a existência para além da vida ficcional inúmeras Ditas, que sucumbem ao crime, e que perdem sua liberdade desde sempre para as novas prisões do colonialismo.

Diante de um corpo preto alvejado, a forma como esse fato é noticiado chama bastante atenção e, quando estabelecido um comparativo entre um corpo branco e um corpo negro sem vida diante da comoção noticiada a diferença é anunciada para além da vida, mostrando que até a corpos desfalecidos são atribuídos valores, de modo que ao povo negro nem em condição de morte são concedidos aspectos de humanidade e igualdade.

–Corpo negro de mulher foi alvejado nas mediações da Rua do Barão. (Seção policial). (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 55)

–Corpo branco de famoso cineasta é encontrado sem vida nas mediações da Rua do Barão, porteiro do prédio, nega ter indicado ao cineasta que retirasse a tela de contensão. (Seção policial + agenda cool + seção Cult = luto oficial de 3 dias + memorial da saudade + Bienal de Pop Art). (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 56)

Ao final da novela com a personagem Dita já sendo história passada, Ney (homem com o qual Dita teve envolvimento dentro da história) é preso de saioite multicolor. Para a imprensa ele era um traficante preso de saioite multicolor, para uma fotógrafa que registrou sua imagem ele era um jovem negro de saioite multicolor em momentos de total liberdade sexual em uma exposição denominada Afro-gênero, para a sua vivência significou um suicídio dentro de uma prisão física. E novamente

o enredo se repete e se perpetua. Mais um corpo negro. “– A cor não morre. Assanha.” (Coro em canto solene). (DUCASO/APARECIDA, 2020, p. 61). É a última colocação de *Florim* (2020), é também a minha última colocação. Que assanhem a cor da morte, que assanhem a morte da cor, a morte por cor.

## Considerações finais

Dentro do recorte de existência da personagem Dita é possível identificar e compreender como as estruturas de uma vivência interseccional coexistem e trabalham como forma de manutenção de opressão e poder em uma sociedade cisheteropatriarcal hegemônica e colonialista.

É possível observar dentro dos elementos estruturais do texto e da narrativa o quão a condição de mulher negra, periférica, suburbana e terceiro-mundista foram decisivas para configurar a personagem uma imagem marginalizada e cercada de estigmas colonialistas desde a mais tenra infância a sua vida adulta, envelhecida socialmente por sua condição de existência enquanto vítima de racismo, sexismo e colonialismo estruturais.

O racismo, condição institucionalizada dentro da sociedade contemporânea brasileira, que é também cenário por onde se passa a novela *Florim* (2020), permite que a cor de Dita seja decisiva para ela desde antes mesmo de seu nascimento tenha uma vivência marcada por dificuldades econômicas e sociais, considerando que historicamente os africanos escravizados sofreram um constante processo de silenciamento, segregação, desamparo econômico, social, acesso negado à educação, moradia, e demais direitos básicos, consequentemente restringindo a ascensão da população negra. Sua colocação enquanto mulher periférica lhe conferem um apagamento econômico refletido sobretudo em sua condição de mulher em uma sociedade patriarcal que privilegia historicamente homens brancos.

A combinação de opressões não serve como simples aforismos matemáticos, mas possibilita a identificação de condições estruturais que atravessam e direcionam possibilidades e significados de corpos, moldados a partir de uma sociedade configurada sob preceitos colonialistas, ra-

cistas e sexistas, refletidos na personagem fictícia Dita dentro da novela *Florim* (2020).

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BOCK, a. m. et al. **Psicologias**: uma introdução ao estudo da psicologia. São Paulo: Saraiva, 2001.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Pólen, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFIELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUCASO, Ruth (APARECIDA, Luciany). **Florim**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros, artes e café/paralelo13S, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun., 1988.

GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano**. ZAHAR, Rio de Janeiro. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

# APENAS CINZAS DA VIRILIDADE: MASCULINIDADES EM FOGO MORTO

Itamar Mateus Muniz de Melo

## Introdução

Os homens em toda a história da humanidade foram sempre símbolos de força e de coragem, elementos que, segundo Sartre (2013), constituem a essência da virilidade. Machos de verdade tradicionais são como o fogo, estão sempre prontos a incinerar quaisquer coisas que cruzem seu caminho, sejam pessoas ou normas sociais contrárias ao sistema patriarcal, porém alguns romances brasileiros permitem que essa figura seja questionada. É constatável, por exemplo, na leitura de obras como *São Bernardo* (RAMOS, 2012), *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2019), *Fogo morto* (REGO, 2018) e *A moratória* (ANDRADE, 2015) estranhezas, do ponto da masculinidade tradicional, nos modos como as masculinidades se comportam, pois há uma exacerbação da virilidade, mas as narrativas expõem mais fraquezas do que a assertividade que se espera de comportamentos viris.

Dentre as obras citadas, a do paraibano José Lins do Rego (2018), *Fogo morto*, ganha destaque pela forma como permite uma leitura dessas masculinidades: o mestre Amaro é o primeiro, um homem já idoso, sem esperanças, doente e amargurado com a família, com o trabalho e com os rumos que a sociedade tomava. O mesmo pode ser dito do Coronel Lula e do Capitão Vitorino; o primeiro era advogado e tornou-se Coronel de um engenho, mas não tem vocação para isso, as consequências são a rejeição da família e a amargura, beirando a loucura; o Capitão Vitorino é um homem envolvido com política da cidade do Pilar que não aceita os rumos que a sociedade está tomando, sua família tem mais pena dele do que medo ou respeito. A obra apresenta esses homens viris, mas revela mais

inconsistências, medos e fraquezas em suas atitudes do que um comportamento efetivo de mudança.

Diante dessas constatações, indagamos, neste artigo, o porquê das masculinidades tradicionais serem representadas dessa forma. A hipótese levantada é a de que, embora estejam no padrão do que Nolasco (1997) considera como *homens de verdade*, esse apagamento das virilidades representa a derrocada de toda uma cultura manufatureira e, por consequência, do sistema patriarcal.

Não obrigatoriamente o texto literário é construído tomando como base a época na qual foi escrito, porém, as obras do modernismo brasileiro, sobretudo na intitulada segunda fase, trazem temáticas relacionadas ao momento socioeconômico que vivia o Brasil, que passava por um momento de urbanização e revolução com a era Vargas, Vicentino (2001) diz que esse governo:

Surgiu de um movimento que aglutinou diversas forças sociais (oligarquias dissidentes, classes médias, setores da burguesia urbana) e instituições (notadamente o exército), reivindicando participação política em um cenário dominado, até então, exclusivamente pela oligarquia cafeeira. (VICENTINO, 2001, p. 525).

O autor chama a atenção para o movimento de mutação política e econômica cujo efeito foi deixar para trás a cultura de uma economia que era produzida nos engenhos. Por consequência disso, eles perderam sua força, enfraquecendo não apenas o meio produtivo, mas toda uma tradição de vida pautada no patriarcalismo e na economia regional.

Essas mudanças no campo econômico foram delineadas juntamente às mudanças sociais, Albuquerque Júnior (2013) diz que houve uma feminização da sociedade nesse período de 1920 a 1940 justamente por essa quebra dos costumes da vida regional, símbolo máximo do patriarcalismo. Isto endossou a literatura da época. Bosi (2017) pontuando sobre o tema, diz que “o intelectual brasileiro dos anos 20 teve que definir-se em face desse quadro: as suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista” (BOSI, 2017, p. 325), ou seja, esse movimento de

renovação cultural, social e econômica trouxe à literatura os tons das mudanças. Ora, se cultura da produção dos engenhos perdia a força, o sistema patriarcal entrava em derrocada e isto é apresentado na literatura da época, há, então, uma ligação entre eles. Sendo assim, a tese que alicerça este artigo é a de que a cultura do engenho pressupõe uma organização patriarcal, eles se interligam numa relação simbiótica, ou seja, falar em história das masculinidades, é falar em história geral, devido à estruturação patriarcal da sociedade no Brasil na primeira metade do século XIX.

Roland Barthes (2004), em *A morte do autor*, aponta para a autonomia do texto literário, desligando-o do autor no momento em que é criado. Contudo, trabalharemos com a perspectiva da literatura memorialística, não apenas por a obra tratar desse tema, mas também pelo autor utilizar da memória como um recurso para a elaboração de sua obra, haja vista que os contextos apresentados nas obras de José Lins do Rêgo borram o limite entre a experiência vivida e a alteridade do narrador. Com isto não estamos afirmando que o autor escreve biografias e a ficção em sua obra não existe, ele apenas toma como base o contexto no qual viveu e o representa em suas obras.

A escolha de *Fogo morto* (REGO, 2018) se justifica, pois o livro divide-se em três partes, cada uma delas com um protagonista: mestre José Amaro, capitão Lula e o capitão Vitorino. Esses homens representam três setores diferentes e interligados da vida regional: a produção artesanal, o engenho como a grande fonte econômica da época e o homem viril como a autoridade máxima. A narrativa, então, mostra como esses pontos entram em decadência com a industrialização e mudança cultural através desses protagonistas que veem suas crenças e seus costumes como arcaicos ao novo *modus operandi* da sociedade.

O objetivo deste artigo, portanto, é analisar o modo como a narrativa apresenta a virilidade dos protagonistas de *Fogo morto* (REGO, 2018) para apontar a decadência de uma cultura, esfacelando suas memórias e deixando-as como arcaicas à sociedade industrial emergente.

Tendo em vista que iremos trabalhar tanto na perspectiva dos estudos de gênero, quanto na concepção da memória, o embasamento



teórico advém, principalmente, de teorias que discutem aspectos das masculinidades como Albuquerque Júnior (2013), com sua pesquisa sobre a história do gênero masculino com ênfase no homem Nordestino, Sócrates Nolasco (1997, 1995) com seus trabalhos sobre o que é um *homem de verdade*, Sarte (2013) com seus estudos sobre as virilidades gregas. No que concerne à memória, buscamos autores que a discutiram trazendo à tona questões sobre a memória coletiva e seu esquecimento, pois *Fogo morto* problematiza o fim de um cenário sociocultural. Halbwachs (1990) com a obra sobre a memória coletiva e individual, na qual traz importantes contribuições sobre o conceito de *efeito de descontinuidade* e Pollak (1992) com seu trabalho sobre a memória e como ela cria uma identidade cultural.

Umberto Eco (2008) defende que os estudos atuais sobre os clássicos da literatura devem ser feitos sob um novo viés e este artigo torna-se importante por trazer uma releitura de *Fogo morto* (2018), um clássico da literatura brasileira, à luz dos estudos de gênero. Além disso, a detecção de uma possível crise do masculino antes da contemporaneidade no Brasil, pois os protagonistas da obra se veem deslocados com suas virilidades. Não obstante, a pesquisa auxilia a entender como problematizar as masculinidades de determinadas épocas é também falar sobre a história do período, tendo em vista que o patriarcalismo até meados da década de 1960 teve muita força, sendo a base estrutural e ideológica das sociedades.

O romance é construído em três partes e, embora cada uma delas tenha um protagonista diferente, elas se complementam pelos seus temas que ligam esses homens. Assim, dividimos o tópico de análise em quatro momentos que discorrem sobre o fracasso econômico, a fraqueza por trás da virilidade, o fracasso familiar e o arcaísmo comportamental, no intuito de mostrar, dentro desses aspectos, como a virilidade está em declínio, pois, para sua sustentação, a economia agrária seria necessária, trazendo o esquecimento dessas memórias e da cultura. Por fim, fez-se algumas considerações sobre como a obra de José Lins do Rêgo apresenta o fim de uma geração e de uma cultura através das masculinidades, símbolos maiores das sociedades patriarcais.

## O fracasso como homem dos negócios

Um dos principais pontos que permeia a obra é o da decadência econômica regionalista, atingindo principalmente o mestre Amaro por seu trabalho como seleiro artesão e o Capitão Lula pelo engenho Santa Fé. O mestre insistia em manter-se no ofício ao qual se dedicou a vida inteira, mesmo sabendo que a industrialização tomava conta do Brasil naquela época: “estou perdendo o gosto pelo ofício, já se foi o tempo em que se dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito” (REGO, 2018, p. 34). Contudo, a consciência de que seu trabalho artesanal perdia espaço para as produções industriais não o fazia perder seu orgulho: “Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo.” (REGO, 2018, p. 34), demonstrando a não aceitação, resistindo contra os novos rumos da economia brasileira que abraçava as indústrias, deixando a mão de obra artesanal como arcaica, juntamente com o conservadorismo econômico e a insistência do mestre José Amaro, tipificação de homem que tem tendência a não entender as gerações pelas quais passa, existindo como sujeito deslocado, sem entender a mudança da ordem das coisas, do mundo, das pessoas, atravessado por um vetor que o coloca como “certo” e o mundo todo “errado”. Ele se autodestrói de forma inconsciente em sua ignorância bruta.

Nesse mesmo caminho, o capitão Lula vê o engenho herdado de seu sogro sucumbir aos poucos frente aos novos meios de produção e das novas leis. A libertação dos escravos, a necessidade da contratação de mão de obra, a competição com as indústrias, faziam com que o engenho Santa Fé fosse entrando em decadência. O coronel Lula nunca soube tocar o engenho, era um advogado que casou com Amélia, filha do capitão Thomás. Esses homens, conforme Albuquerque Junior (2003),

Tornaram-se homens de palmas das mãos moles e mulherengas, feitos para viver na sombra da casa-grande como ‘filhos de papai’. [...] Neste processo de desvirilização dos homens, eles vinham perdendo, portanto, um dos traços definidores da masculinidade [...] a vontade e o monopólio do mando, do exercício da autoridade e da explicitação do poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 48-49).

Lula se encaixa nessa descrição acima, haja vista que era um homem das leis e não do trato com escravos ou do gerenciamento de uma casa-grande, não tinha força nem sabia como fazer isso. Sua tentativa de exercer esse controle afundou mais ainda o engenho, que na época do capitão Tomás era conhecido por ser um piedoso senhor de escravos e caridoso com a comunidade. Lula, ao tentar assumir esse controle usa da força do mando, quebra toda a história construída por Tomás, “o povo do Pilar que se habituara com os potes de mel do capitão Tomás, irritava-se com a somiticaria do novo senhor de engenho.” (REGO, 2018, p. 230). Além disso, sua fama juntamente ao seu capitão do mato Deodato, por ser cruel com os escravos, se espalhou por toda região deixando o já esquecido Santa Fé mais fantasmagórico ainda.

O homem de verdade ou hegemônico deveria ter a capacidade de gerenciamento, o gosto pelo mando. Melo (2019) diz que o homem deveria “ter um caráter inabalável, todos os momentos deviam ser vistos como momentos de decisão, o homem deveria ser macho, sem sentimentalismos, mostrando virilidade e dominação.” (p. 12). Embora a narrativa traga esses elementos, mostre que esses homens buscam essa dominação, ela faz o leitor enxergar além dessa mera superfície viril, revelando a incapacidade desses homens com seu meio profissional, colocando-os muito mais como fracassados do que como bravos e honrados por defenderem seus ideais econômicos. Tanto a desvalorização do trabalho do mestre Amaro, quanto a incapacidade para ser um coronel senhor de engenho do coronel Lula, influenciam diretamente nos modos como esses protagonistas se comportam na narrativa.

Essa dureza do Mestre Amaro e do Coronel Lula é uma luta contra o que Halbwachs (1990) chama de *efeito de descontinuidade*:

O grupo no seio do qual os víamos não mais existe materialmente, [...] não temos nenhum meio de reconstruir sua imagem. Cada um dos membros dessa sociedade era definido, a nossos olhos, por seu lugar ocupado dentro do conjunto dos demais, e não por suas relações, que ignorávamos, com outros ambientes. (HALBAWCHS, 1990, p. 30).

O autor coloca o *efeito de descontinuidade* como uma consequência da não existência material dos grupos nos quais foram conhecidos, apontando para um esquecimento por meio da descontextualização. As experiências vividas por um sujeito em um determinado meio cultural, então, podem o deslocar, caso haja uma mudança social e suas memórias e costumes ainda estejam presas ao momento no qual elas foram constituídas.

Se pensarmos no caso do mestre Amaro, ele está vinculado a um momento em que a produção era totalmente artesanal, mas ele vê isso sucumbir à medida em que o ofício como seleiro perde espaço para as indústrias. Por outro lado, o coronel Lula, embora seja de uma geração cujo objetivo maior não é ser coronel de um engenho, tem suas raízes dentro do patriarcalismo, seu mando e gestão, então, além de estarem deslocadas, contribuem para a derrocada do engenho já em decadência. Mesmo que os grupos sociais que constituíram essa memória coletiva nos protagonistas ainda permaneçam materialmente presentes, a cosmovisão desses grupos muda contexto sociocultural emergente, construindo novas memórias coletivas, enquanto as do mestre e as do coronel permanecem lembranças individuais.

## A fraqueza e a amargura por trás da virilidade

A máscara para o sujeito macho, conforme Cuschnir e Mardegan Jr (2001), “é uma forma de o homem não expor os traços mais íntimos de sua personalidade a qualquer um, de modo a preservá-los para si mesmo e permanecer seguro, em sua interação com outros seres humanos.” (p. 13), mas a voz narrativa de *Fogo morto* esmaece essa máscara, expondo os interiores de homens em decadência junto à vida que levavam.

Os comportamentos gerados pelos fracassos desses homens viris com seus trabalhos corroboram com o que estava acontecendo na época, pois as mudanças não atingiram apenas a economia. Halbwachs (1990) diz que “toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo.” (p. 86), o espaço e o tempo no qual José Lins do Rêgo situa a narrativa de *Fogo morto* já não fornece esse suporte necessário para essa estabilização das normas nas quais os protagonistas estão situados.

O social tentava se soltar das amarras de um patriarcalismo que, por mais que se mantivesse forte, já havia indícios de que a sociedade estranhava e não reconhecia mais suas formas de estruturação com a mesma força de antes e, por consequência disso, os protagonistas tentam resistir, usando todas as armas ao alcance. A violência e o orgulho tornam-se as maneiras de externar essas frustrações e tentar ainda certa dominação. Buscando ocultar a decadência na vida profissional, o mestre Amaro, demonstra comportamentos arrogantes de uma macheza que tenta exercer a todo custo seu controle, como uma forma de resistência ao que estava acontecendo com ele:

Nesta casa mando eu. Quem bate sola o dia inteiro, quem está amarelo de cheirar sola, de amansar couro cru? Falo o que quero. [...] Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola (REGO, 2018, p. 37-39).

Ele tenta reforçar sua dominação, mostrar quem manda para a mulher e para a filha, cumprindo seu papel de pai e de provedor. Contudo, ele está deslocado, fora do seu lugar de pertencimento. Sua família, ao invés de obedecê-lo, tinha medo dele. Bater o couro como desejava bater em seu próprio destino era o único modo de extravasar a raiva guardada em seu interior por uma vida frustrada. Afinal, é característica de um homem de verdade esconder seus sentimentos e sua raiva pois, segundo Nolasco (1995), o homem, “desde criança, [...] é estimulado a se afastar de suas ‘experiências interiores’, ao mesmo tempo em que é pressionado a obter o melhor desempenho no que faz.” (p. 22), e o mestre “é duro demais. É como um cardeiro cheio de espinhos.” (REGO, 2018, p. 59).

A decadência do trabalho que tanto amava, necessidade de lembrar a todo tempo quem é o macho da família, perda de respeito, temido apenas por sua brutalidade e não por personalidade, o mestre Amaro vai entrando num campo movediço e quanto mais luta para sair, mais afunda, por isso Abdala Júnior (2018) o chama de *Amargo Amaro*, ao problematizá-lo como um ser que coleciona amarguras ao longo da vida decadente.

## A frustração com a família

Uma de suas grandes frustrações é com a família. Isso para um homem de verdade é inaceitável, pois essa instituição é o primeiro centro de controle do homem. Silva (2007) diz que o pai é a ordem da família patriarcal e o filho primogênito será aquele que substituirá o pai. Segundo Pollak (1992),

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204).

Uma identidade social depende da memória, do sentimento de continuidade e de coerência para que ela possa ser reconstruída, ou seja, um determinado grupo precisa compartilhar do sentimento de identificação com seus antepassados para que uma tradição sobreviva. Ora, mas como o mestre poderia ter suas memórias resgatadas e a garantir a sobrevivência da tradição na qual fora criado se não teria um sucessor? Ele não tinha filho, sua pouca herança ficaria para sua única filha que tinha problemas psicológicos e sua mulher tinha apenas medo dele pelas sessões de espancamento em sua filha, na tentativa de curá-la da loucura. Amaro, além disso, não tinha afeto pela mulher, a culpava pela sua vida miserável e por ter uma filha assim “era sua mulher Sinhá a única culpada. Que podia fazer ele com uma filha que nada tinha dele, que era um outro ser, sem coragem para vencer todos os medos?” (REGO, 2018, p. 99). Além de se ver fracassado com seu trabalho, o mestre não tinha orgulho da família, como poderia um homem de verdade viver nessas condições sendo estas as duas bases para o homem exercer sua função principal, do ponto de vista tradicional, que é a de provedor?

O coronel Lula, por outro lado, no início do casamento com d. Amélia era um homem amoroso e prestativo, mas, após o nascimento da filha, muda completamente, desprezando a mulher e o engenho, ligando-se apenas à filha, pois ela tinha seu sangue nas veias. Desprezava todo aque-

le ambiente, nada era nobre para ele, aquele não era o *locus* com o qual estava acostumado, seu interesse em ter herdado e engenho fora meramente econômico, não por vontade de ser um coronel.

Dentre os três, o capitão Vitorino era o único cuja família guardava algum sentimento, pois suas atitudes eram vistas pela mulher e pelo filho como coisas de louco, como infantilidades, “era uma criança, sempre o mesmo, com as manias, a preocupação de parecer o que não era.” (REGO, 2018, p. 329). Sua mulher, sinhá Adriana, não o temia, seu único medo era do que poderiam fazer com ele por seu jeito e pela sua mania de bravura.

A diferença entre Vitorino e os outros dois protagonistas era a de ter um filho homem que, a princípio, deveria ser seu sucessor, então *o efeito de descontinuidade* de Halbwachs (1990) seria interrompido e a *identidade social* de Pollak (1992) estaria segura. No entanto, o filho fora morar no Rio de Janeiro para trabalhar na Marinha, o que lhe conferia certo *status* para a sociedade, mas isso não orgulhava o pai, “Então tu estás pensando que uma patente da Marinha representa mais do que a minha? Se é por posição, eu tenho a minha” (REGO, 2018, p. 322). Sua mulher e seu filho não o contrariavam, tratavam ele como alguém cuja opinião não tinha tanta importância. O filho, aquele que deveria ser o primogênito, seguir os passos do pai, entendia que aquele local tão amado por Vitorino era atrasado e desejava que os pais conhecessem a modernidade.

## O esquecimento

Se em casa não era temido, tampouco seria fora dela. Vitorino desde o início da obra é ridicularizado pelas crianças pelo apelido de papa-rabo. Não obstante, o narrador sempre o coloca como alguém atrapalhado, por isso a visão do leitor sobre suas atitudes comunga com o que sua esposa achava dele, uma vez que seu modo seu modo grotesco de agir diante das situações não intimidava, nem assustava sinhá Adriana, pelo contrário, ela o considerava infantil:

E foi preparar a burra para sair. Antes de partir, porém, chegou-se para a mulher.

– Olha, vou para uma viagem no Itambé. Se estás aborrecida disto aqui, arruma as tuas trouxas e não me mande notícias. [...] era uma criança, tudo que fazia era como um menino de pouca idade.” (REGO, 2018, p. 322).

Pela bravura apresentada, julgava-se ser um homem que anda em um cavalo forte assim como ele. Contudo, a intenção da narrativa é mostrar o lado fraco, ridicularizado dessas masculinidades através de minúcias como essa. Além disso, ao longo da narrativa a mulher refere-se a ele como uma criança, alguém que não reflete sobre o que faz. O homem deveria, conforme Melo (2019), demonstrar uma potência de dominação que não apenas oprimisse a mulher, mas, sobretudo, os homens, seus opositores reais. Nas palavras do autor, a dominação da mulher é uma parte menor, pois sua energia deveria estar voltada, principalmente, para intimidar outros homens que são as ameaças reais. O caso do nosso capitão é atípico, pois ele não consegue submeter a mulher – com isso não dizemos que ela está em igualdade com ele, ela apenas ignora os ataques do marido – e não consegue submeter outros homens.

Dentre os vários percalços enfrentados por Vitorino, o problema com a polícia foi o maior deles. O capitão não aceitava que existiam homens que, por lei, tinham mais autoridade do que um homem tradicional, um deles era o tenente Maurício que, após perder a paciência com o capitão, tomou duras medidas contra ele, “– ninguém me faz calar, seu tenente / – Pois eu faço. / E sacudiu a mão na cara do velho com tanta violência, que ele caiu no chão como morto.” (REGO, 2018, p. 326). Os tempos eram outros, meros nomes de tratamentos como Capitão ou a bravura de um homem não tinham mais valor, o texto mostra que o tenente agora era a autoridade, o poder não estava mais nos homens, mas sim com o estado.

A castração dessa virilidade através de ações da sociedade ou do estado, na obra, não atingem apenas Vitorino. O mestre Amaro também sofre com a noção de que os tempos áureos não irão voltar, sua esperança está na força do capitão Silvino, líder de um bando de cangaceiros, cujo objetivo era lutar contra o estado. Na narrativa, sua única felicidade se deu no momento em que poderia ser útil ao bando do capitão compran-



do carne para eles às escondidas, “era homem, era mais homem do que ele, que nunca pudera ser mais que aquele seleiro da beira de estrada, com uma filha velha, com uma mulher que lhe tinha ódio.” (REGO, 2018, p. 132). A vida do mestre, agora, tinha algum sentido, ele seria útil para um fim político que tanto defendia: o poder aos que sempre o tiveram e não ao estado. Entretanto, ele, Vitorino, e o Cego Torquato foram presos por apoio ao bando:

– Zezinho – gritou o tenente –, tire este safado daí.

O sargento entrou para pegar Vitorino. O mestre José Amaro atravessou-se na frente, mas com um empurrão violento foi jogado ao chão. Arrastaram Vitorino para o outro quarto. E de lá os gritos não diminuiram.

– Passe o cipó de boi. As lapadas soavam no silêncio da cadeia estarrecida. Para cada lapada um grito, um desaforo. [...] Depois pararam de bater no velho. Voltou o silêncio à cadeia. Era quase de noite na Vila do Pilar. (REGO, 2018, p. 364).

A resistência era inútil, os tempos eram outros. Pouco importa quem era homem de respeito ou não, todos estavam submetidos ao sistema e à lei. Os desaforos ditos por Vitorino eram como as esperanças desses homens: insignificantes. Suas masculinidades tão exacerbadas na obra foram se apagando, as frustrações com o comércio, com a família, com a vida pessoal e por ver seus costumes se perdendo, reduziram esses homens tão respeitados, tão machos e viris a meros reféns de um sistema que deixou no esquecimento os antigos costumes, levando junto esses tipos de masculinidades.

## Considerações finais

*Fogo morto* (REGO, 2018) é uma obra ampla, neste artigo analisamos os comportamentos dos protagonistas com relação a aspectos que fizeram referência as suas masculinidades. Percebeu-se que a hipótese de que a virilidade ou macheza desses protagonistas é mostrada como

uma fraqueza se confirmou, pois nenhuma das suas condutas com seu trabalho, família, subjetivas ou tentando resgatar os costumes antigos deram certo. A todo momento foram silenciados e ignorados, pois, e isto sustentou a tese defendida, a época na qual se construíram como sujeitos se perdeu. A derrocada desses homens é o *efeito de descontinuidade*, é a queda de um período da história.

Por mais que a discussão desse artigo tivesse como objetivo principal o exame da masculinidade dos protagonistas, é inevitável que isto não aponte também para um fim de um período, haja vista que, conforme Albuquerque Júnior (2013, p. 19) “toda a memória da sociedade, toda a história da humanidade seria dos homens”, a jornada de Amaro, Lula e Vitorino representam o Brasil em uma transição do regional para o industrial e este tipo de masculinidade não tinha mais espaço, a sociedade precisava de operadores de máquinas e pessoas que convergissem com o estado, homens de mando como estes deveriam entrar nos moldes ou se perderiam em suas esperanças.

*Fogo morto* (REGO, 2018) não apenas metaforiza o fim de um ciclo de produção, não apenas representa o fim da produção comercial regional. Os engenhos eram comunidades que tinham um modo de vida próprio, baseados no coronelismo e no patriarcalismo. Essas configurações necessitavam de homens de verdade, de machos para colocar nos eixos a produção, a família e simbolizar força para a comunidade. *Fogo morto*, então, representa também o apagamento das labaredas de homens tradicionais, deixando-os apenas como meras lembranças de uma fogueira robusta que queimara durante uma noite inteira, mas que, ao fim desta, restaram apenas cinzas frias de memórias longínquas.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Os ritmos do tempo em torno do engenho. In.: REGO, José Lins do. **Fogo morto**. 81. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. p. 9-20.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)**. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

- ANDRADE, Jorge. **A Moratória**. 15.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CUSCHNIR, Luiz; MARDEGAN JR, Elyseu. **Homens e suas máscaras: a revolução silenciosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2001.
- HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: EDITORA REVISTA DOS TRIBUNAIS LTDA, 1990.
- MELO, Itamar Mateus Muniz de. **Homens na literatura brasileira: masculinidades ora negadas ora incorporadas**. 2019. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Portugêses) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.
- NOLASCO, Sócrates. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. *In*: NOLASCO, Sócrates (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 15–29.
- NOLASCO, Sócrates. Um “Homem de Verdade”. *In*: CALDAS, Dário (org.). **Homens: comportamento, sexualidade, mudança, identidade, crise e vaidade**. São Paulo: Editora SENAC, 1997. p. 13–30.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução: Monique Augras. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: vol. 5. n. 10., p. 200–215, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto**. 81. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SARTRE, Maurice. Virilidades gregas. *In*: VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean Jacques; CORBIN, Alain. **História da Virilidade: 1 a invenção da virilidade da antiguidade às luzes**. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis RJ: Vozes, 2013. p. 17–70.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Representações do masculino no imaginário do cordel. **Revista Investigações: Linguística e teoria literária**. Recife, v. 19, n. 1, p. 9–34, 2007.
- VICENTINO, Cláudio. **História para ensino médio: História Geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2001.

# HOMOAFETIVIDADE EM MÁRIO DE ANDRADE E CAIO FERNANDO ABREU

Moisés Henrique de Mendonça Nunes

Paulo César Souza Garcia

## Introdução

O conto “Frederico Paciência” de Mário de Andrade, retirado do livro *Contos novos* (1947) e o romance *Limite branco* (1971) de Caio Fernando Abreu, tendo destaque no capítulo “Bruno”, possuem o mesmo fio condutor: o momento de transição da personagem vivenciando a juventude, entre os anseios, as descobertas e desejos. Todavia o que une as duas narrativas, e concebe o presente trabalho, são as experiências homoafetivas atravessadas pelas personagens.

Através das narrativas, teceremos uma análise com foco nas relações homoeróticas que envolvem Juca e Frederico Paciência, personagens de Mário de Andrade, como em Maurício e Bruno, personagens de Caio Fernando Abreu. De forma comparativa, destacamos as inquietações de Juca e Maurício, por serem os protagonistas das narrativas, em como visualizam os sentimentos e desejos que têm pelos amigos. Não obstante, as narrativas possibilitam uma leitura sobre a masculinidade, por conta das comparações que as personagens fazem entre si.

Dessa maneira, apoiamos nossa análise através dos trabalhos de Nunes (2018) e Oliveira (2015), em que trazem uma leitura tocante a temática homoerótica do conto “Frederico Paciência”. Além de Stacul (2012), no qual observamos a questão da identidade em crise no romance *Limite branco*, assim como o que envolve a relação entre Maurício e Bruno.

No que tende para a noção de masculinidade encontrada nas duas narrativas, importaremos os conceitos operadores nas categorias de gênero e sexualidades. Através de Albuquerque Júnior (2010), Cornejo (2012),

Foucault (2017) e De Lauretis (1994), indagaremos no que pontuam e se configuram as categorias de gênero e sexualidade, além de possibilitarem estabelecer algumas características em torno da masculinidade e os sentidos que ela toma.

### **“Nosso amor de amigo”: analisando o conto de Mário de Andrade e o romance de Caio Fernando Abreu**

Por mais que possuam modos de narrar distintos, Mário de Andrade utilizou de um narrador em primeira pessoa, o personagem Juca, lembrando a juventude e Caio Fernando Abreu, em um romance de formação estruturado com capítulos entre a primeira pessoa, trechos do diário escrito pelo protagonista Maurício, e um narrador onisciente. Ambas as narrativas se debruçam nos relatos sentimentais de Juca e Maurício, na adolescência, experienciando questões afetivas e sexuais que perpassam a escola, a família, os livros e a amizade.

Juca se vê como uma causa perdida para família “só porque meus manos eram muito bonzinhos e eu estourado, e enquanto eles tiravam distinções no colégio, eu tomava bombas” (ANDRADE, 2017, p. 94). Enquanto Maurício, por mais que não se visse da mesma forma como o personagem de Andrade, apresenta-se em um mal-estar.

O que une esses dois personagens está no caso de ambos se verem a algo vulgar, principalmente ligado a questão dos desejos e anseios, o que gera certo incômodo. Destacamos isso pelo trecho de *Limite branco*:

voltou-se para ver a mulher que vinha atrás. Assim, de baixo para cima, podia ver as coxas roliças reveladas pelos passos largos. Um desejo súbito atravessou seu corpo. Fechou os olhos, apertou os punhos, cerrou os dentes. Era essa espécie de sujeira que Bruno se referia? Os sentidos desenfreados que galopavam pela cabeça, à noite, as ardências, o sexo duro apertado contra os lençóis que amanheciam molhados. Lembrou dos desenhos nos livros de anatomia [...] os livrinhos pornográficos passados de mão em mão nas aulas monótonas. Lembrou das horas em

que se trancava no banheiro [...] lembrou e mordeu os lábios, tentando olhar para fora.

[...] A cabeça estalava, as espinhas ardiavam – e no entanto dona Cristina as beijava sem repugnância. “Será que ainda tenho salvação?”, perguntou-se (ABREU, 2014, p. 170).

O que diferem de Frederico e Bruno, em que o primeiro sendo o amigo de Juca e o segundo de Maurício, ambos têm em comum o traço carioca, uma certa ingenuidade e são acolhidos pelos familiares. Como bem coloca o protagonista do conto de Mário de Andrade, ao falar que Frederico era “aquela solaridade escandalosa” com “uma ausência rija de segundas intenções” (ANDRADE, 2017, p. 93). No caso do romance de Caio Fernando Abreu, Bruno é caracterizado como “um garoto muito sensível” (ABREU, 2014, p. 161).

Da amizade desses personagens, encontramos como eles se dispõem numa relação comparativa, em que se observa a construção e distinção das masculinidades de Juca e Maurício em relação a Frederico e Bruno. Nisso, notamos como se desenvolveu uma hierarquia baseada entre o desejo e a ingenuidade, ou seja, como os protagonistas se viam experientes, pelo desejo explícito ou a descobrirem, em relação a Frederico e Bruno, no qual mostram algum com pudor sobre os próprios desejos.

No caso da personagem de Mário de Andrade, isso ocorre no momento quando compartilhou o livro “A história da prostituição na Antiguidade” (ANDRADE, 2017, p. 97), porque pende entre romper ou não a dita inocência de Frederico. Dos personagens de Caio Fernando Abreu, visualizamos quando Bruno faz algumas perguntas que Maurício, mesmo sem saber, via-se como alguém experiente: “De repente sentia uma espécie de segurança, o que ia dizendo parecia ter uma experiência que não conhecia em si próprio. Como se fosse anos e anos mais velho que Bruno, como se um pai falasse com o filho” (ABREU, 2014, p. 165).

Ressaltamos que Frederico e Bruno são resumidos a pureza e ingenuidade pelos olhares de Juca e Maurício: “me fazia tais confissões sobre instintos nascentes que me obrigava a uma elevação constante” (ANDRADE, 2017, p. 96) e “Por que é tudo tão sujo? – A voz de Bruno vinha de longe. – Por que é tudo tão imundo e tão difícil, Maurício?” (ABREU, 2014, p. 165).

Observamos não necessariamente uma ingenuidade, mas como Bruno e Frederico também estavam falando dos desejos, mas contidos, até mesmo motivado por Juca e Maurício porque não correspondiam ao que os amigos tentavam dizer.

Em apoio ao trabalho, De Lauretis (1994) ponderou como o gênero se constrói ao permear e reproduzir processos discursivos, sociais e biomédicos para distinguir os sujeitos masculino e feminino. Desse modo, observamos pelas narrativas a construção de masculinidades advindas pelas formas sociais e discursivas que as personagens estão inseridas, como a escola, a família, a violência e o afeto.

Para exemplificar, ambos os textos iniciam com as personagens se conhecendo dentro de uma instituição escolar. Salientamos o papel desse local como um território de conhecimento e disciplinador, principalmente em “Frederico Paciência”, no qual temos uma escola cristã. Em intersecção a isso, Foucault (2017) observou que instituições como a escola e a família possibilitam ser um aparato de manutenção das normas sociais, alinhados à heteronormatividade.

Retomando a comparação entre Juca e Maurício a Frederico e Bruno, em um sentido hierárquico, destacamos também como o gênero constrói-se pela representação, em relações de pertencimento que aproximam ou afastam (DE LAURETIS, 1994, p. 210–211). Essa hierarquia entre as personagens está, inicialmente, relacionada a uma experiência ou a explicitação do desejo, presente nas protagonistas, enquanto que os amigos tendem para a inibição e pudor. Ocasionalmente uma reflexão, principalmente a Juca, sobre as diferenças entre os próprios personagens.

A comparação também aparece de outros modos. Em continuidade, observamos em Juca e Maurício abordando uma masculinidade relacionada aos pressupostos de Albuquerque Júnior (2010) e Cornejo (2012) que apontam para uma construção aparada pela violência e negação: “Corpo pensado e treinado para se defender, para dominar a si mesmo e a outros, corpo treinado para ser reativo a tudo que vem de fora, corpo reacionário” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 26). Embora a violência em Juca se diferencia de Maurício, o primeiro está ligado a

algo agressivo e físico, no segundo está para frieza e numa tentativa de negação do sentir.

Os protagonistas então se aproximam da masculinidade desejada pela sociedade, principalmente Juca. A descoberta do desejo sexual não é omitida por Juca e Maurício, embora eles vivam um conflito, tendo em vista que os personagens também desejam sujeitos masculinos. Além do mais, conforme também pondera Nunes (2018) sobre “Frederico Paciência”, o sujeito feminino nas duas narrativas é disposto em dois sentidos: a maternidade e a sexualização.

Por outro lado, Frederico e Bruno aproximam-se do que colocou Cornejo (2012) sobre sujeitos afeminados. Se para os protagonistas, seus amigos tinham algo de ingenuidade, encontramos também uma outra leitura, a do medo ou apagamento de si ao não corresponderem a masculinidade estabelecida (CORNEJO, 2012, p. 72). Isso porque Frederico e Bruno demonstram sentimentos, são amigáveis e mantêm uma boa relação com os familiares, principalmente com a mãe, destoando do que se configura na masculinidade hegemônica, no qual se preconiza a virilidade, violência e o silenciar das emoções.

Notamos que a questão espacial nas narrativas possibilita uma relação com o desejo, no sentido de como podem ou não ser expressados os afetos. Para Juca e Maurício, mesmo a questionarem o que sentem, explicita-se em todo lugar, seja no bondinho, na praça ou no quarto. No caso de Frederico e Bruno, o desejo é algo restrito ao quarto, embora não seja um local totalmente seguro para expressar ou de ser correspondido.

Em continuidade, se compreendemos um apagamento ou a forma que os personagens masculinos se expressão, no caso dos amigos, Bruno assemelha para uma negação de si, no qual visualizamos em uma conversa com Maurício:

viu que Bruno chorava silenciosamente. As lágrimas escorriam, o livro tremia nas mãos quase tão brancas quanto o lençol. Subitamente, teve vontade de fazer o amigo encostar a cabeça em seu peito, enxugar-lhe as lágrimas.



- Bruno, Bruno, o que é que tu tens? Eu não entendo o que está acontecendo contigo.
- Ninguém entende (ABREU, 2014, p. 164).

O choro que Bruno apresenta e que não pode ser explicado em palavras, possibilita algo relacionado quanto ao apagamento de si, permitindo-nos uma leitura da noção de melancolia homossexual apresentada por Cornejo:

Uma diferença entre a melancolia heterossexual e a homossexual é que, como eu na minha infância, e a maioria de sujeitos não heterossexuais que conheço, temos chorado (ou choramos) por não sermos heterossexuais. Alguém poderia argumentar que não é que choremos ou tenhamos chorado por não sermos heterossexuais (e por não podermos amar e desejar sexualmente mulheres no caso de “sermos” homens), mas que choramos por não termos os privilégios que a heterossexualidade implica (CORNEJO, 2012, p. 74).

Já por Frederico, observamos como a negação faz com que mantenha uma postura reativa e violenta, mesmo sendo colocado como uma pessoa calma. Exemplificado no momento em que brigou com um colega por conta das “bocas de serpente” sobre a amizade entre ele e Juca (ABREU, 2017, p. 100).

Em relação aos personagens de Mário de Andrade, denota uma certa ironia ainda no sentido da masculinidade e afeto. Albuquerque Júnior (2010) discorre: “os machos só gostam de si mesmos, pois só se pode gostar verdadeiramente, só se pode amar o que admira, o que parece digno deste afeto” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, P. 30). Assim o faz Juca ao amigo Frederico: “Tive ânsias de imitar Frederico Paciência. Quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor” (ANDRADE, 2017, p. 93). A virilidade e o corpo másculo estão em Frederico, esse que também era admirado até pela vulgaridade que tinha de ideal “Mas pra mim, para o ser que eu me queria dar, eu... eu corrigia Frederico Paciência” (ANDRADE, 2017, p. 107).

Desse mesmo modo, Juca tanto deseja como reprime Frederico e a si mesmo. Relacionamos isso a algo que também se assemelha em Maurício e Bruno, no qual tange nas personagens uma retomada do modelo grego de exaltação dos corpos e da homosociabilidade, práticas sociais que regulam vínculos entre sujeitos do mesmo gênero (STACUL, 2012, p. 49).

De outro modo, o olhar de Juca e Maurício dado a Frederico e Bruno está para uma questão afetiva-amorosa, quando se idealiza o ser desejado até ao sentido de querer imitar, no caso do conto de Mário de Andrade:

Senti logo uma simpatia deslumbrada por Frederico Paciência, me aproximei franco dele, imaginando que era apenas por simpatia. Mas se ligo a insistência com que ficava junto dele a outros atos espontâneos que sempre tive até chegar na força do homem, acho que se tratava dessa espécie de saudade do bem, de aspiração ao nobre, ao correto, que sempre fez com que eu me adornasse de bom pelas pessoas com quem vivo. Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei (ANDRADE, 2017, p. 93).

Em relação ao capítulo do romance de Caio Fernando Abreu, encontramos a idealização de um ser desejado próximo do belo:

A primeira coisa que notou quando passeou os olhos pela sala de aula foram uns cabelos louros, presos a um corpo que, no primeiro momento, não chegou a se definir. Pareciam soltos no ar, tomados de vida própria, desligados de qualquer cabeça. Só um pouco mais tarde, raciocinando vagamente que aqueles cabelos deveriam pertencer a alguém, complementar um par de olhos, um nariz, uma boca, duas mãos e todas essas coisas [...] Aqueles cabelos louros e bonitos mereciam também um corpo louro e bonito. [...] Deslizou os olhos pelos outros cabelos que se ofereciam, sem mistérios, mas logo se aborreceu-se. Não tinham a vida – era vida? – daqueles outros, dos louros (ABREU, 2014, p. 155).

Como produções literárias, destacamos como essas passagens das narrativas de Mário de Andrade e Caio Fernando Abreu possibilitam, de certa forma, uma correspondência com o momento do romantismo. Em específico a literatura brasileira e no ultrarromantismo ou romantismo egótico, quando o sentimento foi usado de forma demasiada. O erótico, a fuga, a evasão e a solidão em relação a um eu que correspondia a algo intimista, jovial e estudantil, como bem coloca Alfredo Bosi (2015), e que um eu-lírico ou narrador tinha como foco ou objeto ao ser amado, algo que assemelha a Juca e Maurício.

Como sugeriu Nunes (2018) sobre “Frederico Paciência” e em que acrescentamos ao colocar o capítulo “Bruno” de *Limite Branco* (1971), os textos subvertem a dada forma do romantismo, quando contrária que o narrador não está exaltando uma mulher, mas o ser amado ou desejado é um homem.

Complementamos que o uso e repetição da palavra “amigo”, pelos protagonistas, para falar da relação com Frederico e Bruno, também transita para outros contextos literários. Como o trovadorismo português e a cantiga de amigo que possuía um narrador sob a persona feminina, em um enredo marcado pelo desabafo intimista, sentimental e as relações amorosas, a partir de um diálogo ou monólogo (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 22 – 23). Além de ter “um caráter mais narrativo e descritivo que a de amor, de afeição analítica e discursiva” (MOISÉS, 2006, p. 22).

Possibilitamos um diálogo com esse modelo também, porque nos textos de Mário de Andrade e Caio Fernando Abreu temos personagens a refletirem sobre os sentimentos e as relações, sendo subvertido quando tem o foco narrativo sob o ponto de vista masculino, a falar tratar de relações homoafetivas.

Prosseguimos ao falar das relações afetivas entre Juca e Frederico, Maurício e Bruno. No primeiro, encontramos uma relação afetiva relacionado a algo erótico e sexual, até mesmo por ser algo condenado, porém seja de certo modo uma relação que se consuma, no sentido dos personagens se beijarem, através da violência:

não podia nos vir nenhum mal, e principalmente nenhuma realização condenada pelo mundo. Condenação que aprovávamos com

assanhamento. Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos para estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara, corpos enlaçados nos passeios noturnos. E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio duma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio, eu jurando que não, ele que sim. — Besta! — Besta é você! Dei um beijo, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira [...] ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu [...] Estávamos nos amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes no ardor, mais decididos, fortíssimos, sadios (ANDRADE, 2017, p. 103 -104).

Para Maurício e Bruno, a relação também tende para o erótico, embora apareça no sentido de afeto contido, como quando o protagonista teve o interesse em encostar a cabeça de Bruno no seu peito ou no momento que “Maurício apertava a mão dele sem dizer nada” (ABREU, 2014, p. 166), mas foi retirado “como se fosse proibido” (ABREU, 2014, p. 167), porque a mãe e o pai de Bruno entraram no quarto.

Diferente de Juca e Frederico, o beijo para as personagens de Caio Fernando Abreu é algo suscitado, mas não materializado: “Na penumbra, os olhos do amigo brilhavam. Lá fora, na calçada, crianças brincavam de roda: “Da laranja quero um gomo, do limão quero um pedaço, da tua boca quero um beijo, dos teus braços um abraço” (ABREU, 2014, p. 166).

Salientamos como a relação dos personagens é pertinente com a própria construção das identidades masculinas. Se a agressividade faz parte do construto de masculinidade que envolve Juca e Frederico, não se estranha que dessa mesma forma o afeto também o seja (NUNES, 2018, s.p.). Assim como tomado de forma subvertida, ao mesmo tempo que reafirma uma norma, ela incide como instrumento para afetividade. No caso de Maurício e Bruno, o afeto é algo contido, de certa forma, questionado e reprimido.

Também visualizamos esse sentido pelos livros que são como acessórios às narrativas e na caracterização das personagens. “A história da

prostituição na Antiguidade” em “Frederico Paciência” apresenta o teor erótico e sexual que envolve o texto e a relação deles, até mesmo pela vulgaridade que Juca visualizava naquela situação experienciada com o amigo. Por outro lado, também destaca o prazer de Juca e o mal estar em Frederico.

Pela presença do livro “Viagem ao centro da Terra”, de Júlio Verne, localizamos Maurício e Bruno a algo complexo e introspectivo, personagens em crise com as próprias identidades, como sugeriu Stacul (2012), no qual o “centro da terra” rememora o âmago de si mesmos.

Oliveira (2015) evidenciou como a repetição do campo semântico “olhar” no texto de Mário de Andrade “surge como possibilidade significativa de transmissão do afeto” (OLIVEIRA, 2015, p. 18). Algo que também ocorre pelo capítulo destacado no romance de Caio Fernando Abreu, tendo em vista que os personagens de alguma forma buscam uma maneira de interagir com quem deseja.

Todavia, se Juca tivera algo próximo de um relacionamento, em que chamou de “nosso amor de amigo”, Maurício só pudera projetar algo de forma entrecortada, como citado no trecho acima sobre a referência a um beijo, e não experienciado: “o desejo homoerótico projeta-se na narrativa como algo que ultrapassa os limites atingidos pela compreensão e pelas possibilidades de vivências de Maurício no momento da narrativa – uma sexualidade em projeção” (STACUL, 2012, p. 74).

O desfecho das narrativas ocorre pela partida dos personagens, Frederico perde o pai e muda-se com a mãe para o Rio de Janeiro, em que mesmo Juca tendo o interesse de visitá-lo, principalmente quando a mãe do amigo morre, não tem condições de ir. No caso de Maurício e Bruno, depois da saída repentina após o quase beijo, não se encontraram mais.

De ambos os personagens encontramos um momento de epifania, através das situações ocorridas. Com o fim das relações, observamos Juca e Maurício colocando as experiências como uma salvação, consciência da pobreza moral ou algo da vida. Em relação a Maurício: “respirou fundo e pensou que era bom viver. Mesmo que as partidas doessem, e que a cada dia fosse necessário adotar uma nova maneira de agir e de pensar, descobrindo-a inútil no dia seguinte – mesmo assim era bom viver” (ABREU, 2014, p. 172).

O final das narrativas aparece como um balanço de tudo aquilo que Juca e Maurício aprenderam e vivenciaram ao se relacionarem com Frederico e Bruno. De um lado, encontramos uma aprendizagem, por outro, envolvimento afetivos de forma passageira e que aconteceria novamente e de outros modos: “Tropeça num do grupo que sai da estação, “Desculpe!”, ele vos olha, é um rapaz, os dois riem, se simpatizam, poderia ser uma amizade nova” (ANDRADE, 2017, p. 112).

## Considerações finais

Salientamos que a presença da temática homoerótica na obra de Caio Fernando Abreu (1948–1996), no qual deparamos narrativas sobre os encontros e desencontros afetivos entre personagens masculinos, não seja algo escondido ou apagado, o que também se predomina na crítica aos textos do escritor. Porém, ao se tratar do paulistano Mário de Andrade (1893–1945) houve uma omissão tanto por parte da família como pelos acadêmicos da obra do escritor, conforme João Silvério Trevisan escreveu: “Sua obra contém referências homoeróticas, às vezes mais, às vezes menos veladamente” (TREVISAN, 2018, p. 239).

Desse modo, o trabalho apresenta dois escritores, um apagado e outro cristalizado no que tende à temática homoerótica, com narrativas que se aproximam e apresentam os sentimentos homoafetivos pelas personagens, além de implicar para construção de masculinidade.

Através da análise das narrativas, observamos questões que tocam a temática homoerótica, como a forma que as relações acontecem entre as personagens, de forma não dita, mesmo que exista uma correspondência. Todavia, o que notamos pela leitura comparativa entre os textos de Mário de Andrade e Caio Fernando Abreu são como as relações das personagens Juca e Frederico, Maurício e Bruno, delineiam sobre a questão da masculinidade.

Dessa forma, concluímos que as narrativas apresentam um entrecruzamento que envolve as questões dos afetos e a masculinidade, no qual se destaca a construção de personagens masculinos em frente a relações homoeróticas. A partir da temática que envolve a relação entre dois personagens masculinos, observamos como há um discurso de contenção

e negação, embora ocorra brechas e mesmo que não encontremos nas narrativas uma forma que o desejo fosse expressado pelas personagens, notamos as insinuações que os textos compreendem.

Pelo conto “Frederico Paciência” como no capítulo “Bruno” do *Limite branco*, encontramos as protagonistas encaixados numa masculinidade engessada ao macho, apropriando-se do termo de Albuquerque Júnior (2010), tendo em vista que a violência, o tom rude e a tentativa de silenciar os próprios sentimentos é algo que se faz presente, contudo, o próprio teor violento subverte seu papel como forma de aproximação e expressão dos desejos, como visualizamos em “Frederico Paciência”.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Cantigas de amigo e suas relações sociais. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas Portugal**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p. 21–24.

ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. **Gênero e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares**. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 21–34.

ANDRADE, Mário. **Contos novos**. Barueri, São Paulo: Novo Século Editora, 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. Tradução: Larissa Pelúcio. In: MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 68–78.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

MOISÉS, Massaud. Trovadorismo (1198–1418). In: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 34<sup>a</sup> reimpr. da 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 19–30.

NUNES, Moisés Henrique de Mendonça. *Frederico Paciência: Representações do*

sistema binário e do homoerótico na sociedade. **CONQUEER – Conferência Internacional de Estudos Queer**. 2018. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/40222>. Acesso em: 22 jul. 2021.

OLIVEIRA, Marcus Rodolfo Bringel de. Apontamentos para uma estética homoafetiva: “Frederico Paciência”, de Mário de Andrade. **Claraboia**, v. 1, n. 2, p. 12–21, 2015.

STACUL, Juan Filipe. **Além do espectro**: a crise da identidade masculina em Limite branco, de Caio Fernando Abreu. 2012. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Viçosa.

TREVISAN, João Silvério. Essas histórias de amor maldito. *In*: TREVISSAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 238–259.



## YOUTUBE E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA CRIANÇA QUEER

Alisson Pinto Lima

### Introdução

Com o forte avanço das tecnologias e a massiva participação das sociedades nos espaços de compartilhamento de vídeos, a criança tornou-se um sujeito de destaque neste ambiente. Assim, numa perspectiva *Queer* a pesquisa em voga investigou a criança no imaginário midiático e como são feitas as leituras desses corpos e dos comportamentos frente as realidades normativas e heteronormativas. Dividindo o referencial teórico em três partes, o trabalho inicia com a infância, fazendo um regaste histórico do que seria a criança ao longo dos anos. Neste tópico, Philippe Ariès (1960) foi a base teórica para refletir sobre a concepção de infância, no campo das representações, das identidades e das subjetividades, tomando a escolarização e a família como processos importantes para a reafirmação do anonimato da criança e a subalternização desse sujeito.

No segundo tópico, o trabalho seguiu na perspectiva da teoria *Queer* a fim entender o caminho para a nomenclatura e de que forma a teoria surge no período pós-estruturalista. Baseando-se em estudiosos como Buther (2010) e Louro (2004), foi discutido o conceito de *Queer* a começar pelo diferente, exótico, estranho e esquisito, adjetivos usados de forma pejorativa para confrontar a quebra de padrões e a normatividade. Enfatizando a criança como sujeito dessa pesquisa, foi discutido como essa teoria é compreendida na criança e como são subalternizados pelos discursos dominantes, das hegemonias e das relações de poderes exercidas sobre elas.

O último tópico “*youtube* e as identidades”, propõem-se entender como a criança *Queer* é percebida nesse universo midiático e como que a

plataforma de compartilhamento de vídeos contribui para a reafirmação dos discursos de dominação. Destarte, foi refletido sobre as noções de feminino e masculino, a binaridade de gênero e como os conteúdos e canais são responsáveis por produzir e idealizar conceitos, preconceitos, identidades e caminhos formativos, desde o material confeccionado nos vídeos até mesmo os próprios personagens que por vezes são *youtuber infantis*.

À luz dos teóricos foi percebido que se tratava de uma temática pouco buscada, porém com bastante arcabouço por parte daqueles que dedicaram a teoria e o movimento pós-estruturalista, como Foucault (1977), Butler (2002) e Louro (2004). Assim, os estudiosos reafirmam as representações hegemônica do ser menino e ser menina, as divisões dos gêneros e a existência real a criança *Queer*. Neste sentido, foi considerado o corpo e comportamento da criança para além das aparências, identidades, sentimentos, vontades e gostos da infância, viabilizando uma reflexão acerca da teoria *Queer* em contraposição com a cultura da padronização, normatização e imposições heteronormativas.

### **Infância: o rosto da criança ao longo dos anos**

Pensar a criança ao longo da história nos espaços que envolvem o rosto infantil, demanda a necessidade de revisitar desde os primeiros estudos sobre esse sujeito, passando pela Idade Média até a contemporaneidade. Sem total assistência do grupo familiar, o sujeito criança teve um processo muito difícil para ser reconhecido ao longo dos acontecimentos como um indivíduo dotado de capacidades, emoções, sentimentos e identidades. “A passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que se tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade.” (ARIÈS, 1960, p. 10).

No campo da subjetividade, a infância não era reconhecida e o que se chama de espaço íntimo do indivíduo, pois não podia ser sentido ou apresentado aos familiares, uma vez que “[...] a transmissão de valores e conhecimentos, e de modo mais geral, a socialização da criança, não eram, portanto, nem asseguradas, nem controladas pela família.” (ARIÈS, 1960, p. 10), ou seja, afastados dos sentimentos e emoções, a criança ainda

sofria um processo de adultização precoce que lhe tirava a liberdade de ser quem era e ainda lhe caracterizava sob uma identidade imposta por outros sujeitos. A incapacidade atribuída à criança devido a sua condição física, motora, psíquica e emocional era determinante para o desinteresse e nulidade desse sujeito. Desse modo, até mesmo a educação não era pensada para as crianças e os notórios saberes aconteciam na experiência e no dia a dia com os adultos; sem muitos sentimentos familiares, como adverte Foucault:

Na verdade, o espaço da família deve ser um espaço de vigilância contínua. Na hora do banho, de deitar, de acordar, durante o sono, as crianças devem ser vigiadas. Em torno das crianças, em suas roupas, em seu corpo, os pais devem estar à espreita. O corpo da criança deve ser objeto da sua atenção permanente. (2001, p. 311).

Com início da Modernidade e o rompimento da Idade Média, os efeitos do novo momento da história chegam em todas as áreas das sociedades, viabilizando entre as famílias uma nova postura com as crianças. A modernidade apresenta uma nova forma de vínculo entre a infância. Destarte, é no século XV, que as mudanças começam a ocorrer e mesmo parecendo imperceptível é neste momento que a infância começa a quebrar a casca do anonimato.

É com o processo de escolarização que as famílias vão dando às crianças uma nova conotação, ou seja, o que antes se caracterizava pela ausência, distanciamento e falta de valorização do sujeito enquanto construção social, agora é um espaço ocupado pelo cuidado e sentimento de pertença.

[...] os sinais de desenvolvimento de sentimento para com a infância tornaram-se mais numerosos e mais significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII, pois os costumes começaram a mudar, tais como os modos de se vestir, a preocupação com a educação, bem como separação das crianças de classes sociais diferentes. (BARBOSA E MAGALHÃES, 2013, p. 3).

É possível perceber através da citação acima que tal sujeito multifacetado e carregado de características que na contemporaneidade são compreendidos como temas cruciais para o avanço da etapa, eram desconhecidos e inexplorados do ponto de vista do desenvolvimento social, cultural, cognitivo, físico e emocional. No Brasil é com o processo civilizatório e a presença dos jesuítas na dimensão educacional que a criança terá sua construção identitária e sua subjetividade totalmente negada pela imposição da Educação na fé. Segundo Azevedo e Sarat (2015, p. 22),

[...] a educação estava presente, pautada nos métodos jesuítas que se caracterizavam por ensinamentos rígidos, submetendo as crianças a um forte disciplinamento dos modos e dos costumes. Também a adoção de castigos físicos, “a educação pelo sangue”, fazia parte do conjunto de medidas civilizadoras na educação das crianças [...].

Subjugada e submetida as relações de poder exercidas pelos adultos sobre elas, as crianças tinham uma Educação compelida pelas influências civilizatórias, calcada nos métodos religiosos e nos mecanismos de disciplinação, “influenciando nas organizações comunitárias, nas relações de poder entre adultos e crianças, e no processo de construção das infâncias brasileiras”. (AZEVEDO; SARAT, 2015, p. 22) Vale destacar que tal realidade inibia a construção identitária e relativizava a importância dos contextos e das subjetividades dos sujeitos. “Segundo David Sibley, a ‘característica silenciosa’ é atribuível a determinados grupos sociais em relação de subordinação perante o grupo dominante no meio social de inserção”. (SARAMAGO, 1994, p. 154).

Desta forma, Saramago infere que, (1994, p. 154), “um grupo é considerado ‘silencioso’ porque se encontra socialmente atrofiado pela dificuldade ou incapacidade relativas de transmitir o modo específico de perceber o ambiente físico e social que o rodeia”. Assim, não é diferente para o universo infantil, que desde o princípio emergia do anonimato e da pouca valorização que era dada a criança. A infância, mesmo tendo con-

quistado espaço e visibilidade na sociedade, no campo cultural e familiar, nem sempre é dotada de liberdade para assumir seus posicionamentos, suas escolhas e opiniões, que vão se manifestando através da fala, das posturas, das brincadeiras, dos espaços e outros.

Em vista de tudo que fora abordado neste primeiro momento, buscou-se apresentar uma dimensão mais geral das identidades infantis, perpassando pela Idade Média e sua visão sobre a criança, com entrada na contemporaneidade e o novo conceito de infância pensado a partir da relação família – criança – escola. Com um destaque para o processo civilizatório do Brasil, foi aludido a subserviência dos “pequenos”, os caminhos de silenciamento do grupo social em questão e os mecanismos de manifestação das infâncias.

## Teoria *queer* e o universo infantil

Iniciada ao final do ano de 1980, a teoria *Queer* começou a ser pesquisada nos Estados Unidos da América, tendo como uma das principais referências Judith Butler. Usada como um termo para ofensas e insultos, a corrente pós-estruturalista passou a ser defendida por filósofos franceses. A construção (ainda, e em constante, elaboração) do significado alternativo e positivo de *Queer* se fez, a princípio, em um contexto específico das lutas dos movimentos gay, lésbico e feminista nos Estados Unidos e das reflexões dos correlatos grupos acadêmicos (Rocha 2014, p. 43).

Segundo Miranda e Garcia (2012, p. 3),

É importante destacar, que a palavra *Queer*, utilizada pelos teóricos, não tem uma tradução exata para a Língua Portuguesa. Portanto, a expressão *Queer* é traduzida como estranho, talvez ridículo, raro, excêntrico, extraordinário. Retratando assim, uma situação de dúvida, questionamento, novidade, rebeldia e diversidade.

Partindo dos diversos tipos de sexualidades, a teoria *Queer* representa as minorias sexuais e sua relevância social no que diz

respeito aos estudos sobre lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, intersexo etc., “no intuito de questionar, problematizar, transformar, radicalizar e ativar uma minoria excluída da sociedade centralizadora e heteronormativa” (Miranda e Garcia 2012, p.01). Deste modo, pode-se assim dizer que a teoria acima mencionada não surge para se encaixar nos moldes ou simplesmente se basear a partir de uma dinâmica organizacional, mas na contrapartida com a intenção de se fazer.

Para tanto, vale considerar que os aspectos do conceito *Queer* é muito importante nessa discussão porque ao se pensar a construção identitária existe uma linha tênue entre Ser, simplesmente ser aquilo que é e o novo sentido que vai surgindo para a nomenclatura. Deste modo, infere Louro (2004, p. 7),

*Queer* é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. *Queer* é um corpo estranho que incomoda perturba, provoca e fascina.

Ao dimensionar e conceituar a ideia *Queer*, Louro apresenta uma visão que não se enquadra nos moldes das sociedades que ao longo dos anos foi engessando tudo a partir de uma única realidade, por vezes heteronormativa e hegemônica. Na teoria *Queer* “O gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (Butler, 2002, p. 64), ou seja a quebra da norma e da conformidade, geralmente ligadas aos padrões heterossexuais assustam, porque muda o foco daquilo que é considerado “correto” e dar lugar ao inimaginável, estranho e esquisito.

Assim, ao passo que se debate sobre a teoria *Queer* e sua apropriação diante dos grupos LGBTI<sup>1</sup>, alguns teóricos levantam a bandeira de não depositar na nomenclatura de um novo grupo ou “minoria”, mas sim deixá-lo livre para o fácil acesso daqueles que criarem um sentimento de pertença. No universo infantil, as crianças também se tornam foco quando assumem posturas e trejeitos considerados homoafetivos pela classe hegemônica e dominante, como é o caso do menino afeminado, a menina masculinizada, as crianças transgêneros ou intersexo.

Assim, é possível considerar que na perspectiva do mundo *Queer* também existem crianças tidas com estranhas, exóticas e diferentes. Para tanto, revisitar o conceito de sexualidade em Foucault (1977), ajuda a compreender o controle sobre os indivíduos a partir do exercício de poder como função social. Portanto, infere Rios (2015, p. 19),

[...] a sexualidade vai muito além da vivência do erotismo e do prazer experimentadas a partir do corpo biológico, muito mais do que um fenômeno da natureza. Ela abarca prazeres, desejos, experiências, identidades, orientações, que são construídas e ganham significado social, cultural e político; ela cria identidades e articula classificações a partir destas identidades, institui distinções e diferenciações, repercutindo na atribuição de direitos, deveres, limites, restrições e sujeições. A sexualidade, em suma, na expressão consagrada de Michel Foucault, é um dispositivo de poder.

Projetadas pelas sociedades a partir de uma concepção entre certo ou errado, as crianças são vítimas de um sistema que impõem sobre elas preceitos e regras baseados em um conceito torto de norma social. Nesse sentido, “com o tempo as próprias crianças tornam-se vigias da norma e a norma é: meninos fazem coisas de meninos e meninas fazem coisas de

---

1 Investigando políticas afirmativas para o público mencionado, alguns teóricos consideram as variadas siglas conhecidas no mundo, como LBTT, LBTTI, LBTTQI+, mas considerando o documento oficial “O ministério público e a igualdade de direitos para LGBTI”, será usada a expressão LGBTI – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Intersexual.

meninas”. (Silva 2019, p. 10). Em vista disso, reitera Louro (2016, p. 8 *apud* Silva 2019, p. 83), sobre a dimensão da sexualidade desviante caracterizada por Queer,

[...] é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre-lugares’, do indecidível.

A fim de responder uma perspectiva reducionista dos pais, “as crianças nascem marcadas com um gênero seguido de uma enorme expectativa social sobre como devem experimentar esse gênero em suas vidas” (Silva 2019, p. 14). Seguindo os padrões heteronormativos e hegemônico, os meninos são levados a crer que apenas podem se relacionar com objetos masculinizados e as meninas com pertences ditos femininos. Para tanto, estes discursos ganham força quando esses papéis são apresentados às crianças numa perspectiva de binaridade e identidade de gênero sobretudo nas cores, vestimentas, posturas, espaços, linguagens e outros. Nesse sentido, Butler indaga:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p. 195).

Neste item, pode-se observar a construção do conceito *Queer* e como se articula a partir dos estudiosos e pesquisadores enquanto teoria, transitando pela tradução de *Queer* para o português e as tentativas de responder as implicações das relações de poder no campo das sexualidades sobre crianças e seus corpos infantis.



## Youtube e identidade: os contrapontos da realidade

Com o avanço da globalização cultural, econômica, social e tecnológica, o mundo cada vez mais passa por uma experiência cibernética em todos os setores e com todas as idades do desenvolvimento humano. No aspecto infantil, os estudos dos comportamentos geracionais apontam a geração nascida depois de 2010 até a atualidade como a Alpha, ou seja, aquela das grandes transformações como adverte Viegas (2015, p. 26), “acredita-se na evolução da espécie, e de alguma forma temos que concordar que as crianças estão cada vez mais aptas às novas tecnologias. Elas começam a estudar cada vez mais cedo que as gerações anteriores e dessa forma terão um maior nível educacional”.

No campo das sexualidades a plataforma de compartilhamentos de vídeos também desenvolve seu papel diante dos fatores sociais abarcados pela comunidade LGBTI. “Enquanto espaço utópico de fuga e autopercepção, o ciberespaço permite escapar dos constrangimentos diários ou do “confinamento da heterossexualidade” (FERNANDES, 2006, p. 42). Assim, o *youtube* configura este espaço de retirada da realidade, a fim de que a criança e o jovem, afaste-se daquilo que por vezes são fardos e chateações no dia a dia.

Porém, cabe ressaltar que os espaços midiáticos, com ênfase no *youtube* também apresentam visões normativas e heteronormativas das realidades. Com a crescente onda de polarização política, que excluem as minorias e os grupos de lutas e resistências, é possível dizer que também as plataformas de compartilhamento de vídeos, impulsionam conteúdos que reafirmam a política das hegemonias e das classes dominantes, tornando-se o principal acervo infantil consumido pelas crianças no mundo moderno.

As noções de feminino e masculino enraizadas ao longo dos anos pelas famílias é fator determinante para o consumo do material disponibilizado pelo *youtube*. Os vídeos, são para as crianças, eventos que compõe sua identidade social, cultural, emocional e psicológica, e todas as representações apresentadas pelos canais, ajudam a formar o arcabouço identitário. “As representações que a criança vai construindo acerca da in-

ternet em suas vivências são partilhadas entre seus pares, fazendo parte da cultura lúdica de todo um grupo de crianças que participam daquele contexto” (ALCÂNTARA, 2017, p. 162).

Vale considerar, que imbuídos pelas sociedades classistas e seletiva as crianças crescem apontando o que é destinado a menino e a menina, ou seja, os jogos, brincadeiras, vestimentas (roupas), desenhos animados, cores, páginas cibernéticas, posturas, esportes e outros são indicados pelas heranças culturais e sociais como o lugar de cada sexo, rotulando a infância e perdendo de vista a discussão da pluralidade de gêneros. “Assim, desde a infância, os sujeitos consomem culturalmente os conteúdos midiáticos. Por isso, as mídias possuem impacto sociocultural na produção de sentidos sobre a sociedade” (MONTEIRO, 2020, p.10).

Nesse sentido, a criança *Queer* pode por vezes não se reconhecer neste espaço que é vendido para as sociedades como um lugar de acesso a democratização, ou da informação, ou da cultural, ou de qualquer outra ferramenta social. Entendida como estranha, ridícula, rara ou extraordinária (LOURO, 2001), a criança imersa no universo *Queer* pode não se sentir acolhida, seja pelas representações ou pela falta de interação com o conteúdo oferecido. Outro ponto a ser destacado são as crianças que assumem no *youtube* o papel de criadores de conteúdo, ou seja, são atores e inventor de materiais que por vezes causam dualidade na própria infância.

Ser youtuber é algo mais que sentar-se em frente a uma câmera uma vez por semana para gravar um vídeo de 15 minutos com um conteúdo aparentemente improvisado” (Félix, 2016: 02). A tarefa exige estratégias que incluem encontrar uma audiência específica interessada, dominar programas informáticos que permitam monitorar a concorrência, interpretar o Google Trends e adquirir competências de produção e pós-produção para produzir e editar os materiais audiovisuais. Além de interagir com a audiência no YouTube e em outras redes sociais, o investimento inclui também ações off-line como a edição de livros e a participação em eventos e campanhas publicitárias. (MARÔPO, SAMPAIO e MIRANDA, 2018, p. 182).

Deste modo, por se tratar de uma infância *conectada* e totalmente inserida nos ambientes cibernéticos, as crianças da contemporaneidade são mais perspicazes, sagaz e bem mais preparadas para o mundo tecnológico, pesando todo o processo desde os primeiros contatos com as plataformas de compartilhamento de vídeos até a finalização dos conteúdos que serão apresentados por esse *youtuber infantis* a seu público-alvo.

Ademais, foi considerado neste tópico as crianças da geração Alpha e seus fortes desempenhos com as novas tecnologias, compreendendo a plataforma de compartilhamento de vídeos, o *youtube* como um lugar de criação e construção de identidades e identificação por meio dos conteúdos com os gêneros e sexualidades que vão surgindo. Em seguida, foi destacado os benefícios de prejuízos da plataforma na vida das infâncias, adolescentes e jovens e como a criança *Queer* se reconhece neste ambiente virtual, desde a sua relação com os conteúdos retratados até o desenvolvimento de canais por crianças consideradas *youtuber infantis*.

## Considerações

Baseado em tudo que fora estudado e pesquisado ao longo desta produção, é possível constatar que não se pode fechar a conclusão, visto que a temática requer pesquisas específicas e um olhar científico que seja capaz de identificar características relevantes do público investigado. Buscando averiguar como a criança *Queer* é vista no imaginário midiático, sobretudo na plataforma de compartilhamento de vídeos, o *youtube*, a investigação se enveredou pela pesquisa bibliográfica e a partir dos estudiosos levantou hipóteses de possíveis respostas para a pergunta norteadora

Assim, através da pesquisa bibliográfica e à luz do que dizem os teóricos e estudiosos, procurou-se refletir a fim de trazer para o centro da discussão, os apontamentos abordados. Para Lakatos e Marconi (1987, p. 66), “a pesquisa bibliográfica trata-se do levantamento, seleção e documentação de toda bibliografia já publicada sobre o assunto que está sendo pesquisado, sejam em livros, jornais, boletins, monografias, teses, dissertações [...]”, ou seja partindo do contato direto dos materiais já publicados, os pesquisadores fundamentam a discussão.

Por se tratar de uma temática nova e pouco estudada, em sua grande maioria, os artigos, livros e materiais científicos que abordam o tema estão com suas pesquisas inconclusivas, porém vale destacar que em suas considerações, os pesquisadores das áreas estão sempre refletindo acerca das sexualidades, a perspectiva de gênero, os discursos dominantes e de representação das hegemonias. Partindo disso Brayer e Deck (2018, p. 5) argumentam que no “processo de análise dos vídeos tem sido possível constatar que as propagandas veiculadas em canais de marcas voltadas para o público infantil apresentam representações de uma forma hegemônica do que é ser menino e o que é ser menina [...]”.

No campo pós-estruturalista onde está situado a pesquisa da teoria *Queer*, vale reforçar a importância do que as autoras evidenciam como um processo de constituição de caminho para a realidade, uma vez que a temática escolhida é por vezes silenciada e/ou inexplorada pelas sociedades. A criança é construída discursivamente nas técnicas de visibilidade do *youtube* a partir dos conteúdos e dos canais pensados para o público infantil. Sem visualizar o menino afeminado, a menina masculinizada e as crianças transgênero ou intersexo, os vídeos da plataforma de compartilhamento, tendem a criarem seus conteúdos numa perspectiva normativa, colocando no centro da discussão a binaridade de gênero, a seleção de público e as temáticas heteronormativas.

No aspecto da construção identitária pode-se observar que as sociedades negligenciam a presença das crianças *Queer* nos mais variados espaços sociais, e o *youtube* surge como uma válvula de escape para enfrentar os preconceitos e as imposições, porém ao passo que a plataforma de compartilhamento de vídeos chega para dar apoio e suporte a esses sujeitos, também reafirma discursos dominantes e imposições de gêneros sobre outros.

## Referências

ALCÂNTARA, Alessandra. O brincar em ambiente virtual: jogar, postar, conversar. In: ALCÂNTARA, Alessandra; GUEDES, Brenda (Org.). **Comunicação e infância: processos em perspectiva**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2017.

ARIES, Philippe. **A História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AZEVEDO, Gislaine; SARAT, Magda. História da infância no Brasil: contribuições do processo civilizador. **Educação e Fronteiras On-Line**, Dourados/MS, v.5, n.13 p.19-33, jan./abr. 2015.

BARBOSA, Analedy Amorim; MAGALHÃES, Maria das Graças S. Dias. A concepção de infância na visão Phillipe Ariès e sua relação com as políticas públicas para a infância. **Revista EXAMÃPAKU**, Roraíma, v.1, n.1, 2013.

BRAYER, Jocieli Bezerra; BECK, Dinah Quesada. **Gênero e fabricação de corpos infantis**: as representações presentes em canais de marcas infantis no youtube. VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, Universidade Federal do Rio Grande/FURG, 2018.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgressoras. Uma antologia de estudos queer**. Barcelona: Icària Editorial, 2002, p. 55-81.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

FERNANDES, Telmo. Louro, Guacira Lopes, Um Corpo Estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, n. 76, p. 140-147, dez., 2006.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martin Fontes. 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. 3. ed. Rio de Janeiro, Graal. 1977.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: editora Atlas, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARÔPO, Lidia; SAMPAIO, Inês Vitorino; MIRANDA, Nut Pereira de. Meninas no YouTube: participação, celebração e cultura do consumo. **Estudos em Comunicação**, v. 1, n. 26, 175-195, mai., 2018.

MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. **A Teoria Queer como representação da cultura de uma minoria**. III EBE – CULT. III Encontro Baiano de Estudos e Culturas. [S.l.], [s.n.], 2012.

RIOS, Roger Raupp. Minorias, direitos de crianças e adolescentes: notas sobre o reconhecimento, proteção e promoção nas perspectivas do direito da sexualidade e do direito da antidiscriminação. **Revista Hendu**, v. 6, n. 2, p. 16–24, 2015.

ROCHA, Cássio Bruno Araújo. Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 507–516, 2016

SARAMAGO, Silvia Sara Sousa. As identidades da infância: núcleos e processos de construção das identidades infantis. **Sociologia – Problemas e Práticas**, n. 16, p. 151–171, 1994.

SILVA, Bianca Neves Borges da. **Uma criança como outra qualquer? A criança transexual em diálogo com a Teoria Queer**. Orientador: Prof. Dra. Andrea Braga Moruzzi. 2019. 120 p. Dissertação (Mestrado Educação) – CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS, São Carlos, 2019.

SZWAK, José Eduardo. Resenha: Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 30, p. 267–271, nov. 2007.

## HOMOAFETIVIDADE: DOS SILÊNCIOS, ESTIGMAS E RESISTÊNCIAS

**Maria Edilene Justino**

### Introdução

Apocalipse Queer

[...] porque a gente, que você amaldiçoa/em nome do seu amor doentio/normativo,/ segregador,/a gente que é amante,/a gente é que vive y espalha/ amor.

(Tatiana Nascimento)

Como lembra a filósofa norte-americana Judith Butler (2019), gênero, essa categoria complexa, seria algo performativamente construído, o que implica em muitas considerações no trato com o tema. Neste universo das teorias polêmicas está a teoria *queer*, que pode ser compreendida como um convite para refletirmos acerca tanto das nomenclaturas, quanto das representações sociais que um grupo de sujeitos considerados ‘desviantes’ das regras e normas sociais, a exemplo dos LGBTQIA+, referendados como membros das minorias sociais, consideradas ‘mal vistas’ pela mentalidade, ainda fundamentada pelo olhar da heteronormatividade. Por tanto, “pensarmos o *queer*, no Brasil, nos proporciona possibilidades de transcendermos noções binárias e rígidas, assim como práticas normalizadoras relacionadas às sexualidades e gêneros” (ADELMAN; SOUZA, 2017, p. 481).

Neste contexto, a já mencionadas teorias abrem caminhos de reflexão não apenas para os próprios sujeitos que vivenciam sua condição de homoafetividade, mas, sobremaneira, para as diversas esferas sociais nas quais os mesmos estão inseridos, isto com vistas ao desenvolvimento de uma mentalidade na qual se possa desejar a reorgani-

zação de uma sociedade que compreenda a necessidade de reconhecer que a condição humana dos sujeitos precisa se sobrepor a toda e qualquer definição de gênero, escolha e ou identidade que venham a performar.

“A sexualidade é uma invenção social” (LOURO, 2000, p.06), por isso mesmo, suas discussões se apresentam como barreira social a ser transposta. Assim, apesar dos avanços em pesquisas nesta direção, as relações humanas ou não, sempre registraram a presença da homossexualidade, tanto entre os humanos, quanto entre os animais, nos autorizando assim a imaginar que, o que foi socialmente sendo construído, negativamente, no imaginário social quanto ao tema, trata-se de uma condição na qual, os seres vivos de modo geral, e os humanos em particular, se reconhecem e se conectam, por meio da naturalização de seus desejos e querer, enquanto se relacionam entre si.

Como a homossexualidade foi caindo no patamar de transgressão, e as esferas; sociais, políticas, científicas e religiosas, passaram a funcionar como os principais reguladores e vigilantes da considerada ‘transgressão social humana’, entre os sujeitos do mesmo sexo que, mesmo em meio ao desenvolvimento de uma sociedade patriarcal, na qual o homem, o apon-tador dos destinos alheios, entende como autêntica e socialmente aceitável, apenas, as relações heterossexuais.

A partir das percepções supramencionadas, no presente trabalho, pretende-se, refletir sobre a homoafetividade feminina e suas implicações, a partir do diálogo entre a teoria *Queer* “para análise de enraizados processos micro e macro de reprodução da ordem e da normatividade social, que incluem, mas não se limitam a questões de gênero e sexualidade” (ADELMAN; SOUZA, 2017, p. 482), e as teorias feministas, na perspectiva de gênero e sexualidade, e da análise de alguns fragmentos do conto “As Tias”, de Natália Borges Polesso.

Também se pretende, abrir caminhos e vislumbrar novas discussões acerca do tema, frente à possibilidade de dar voz e (re)desenhar uma sociedade menos preconceituosa, mais receptiva e respeitosa, e que considere as relações humanas onde os afetos e cuidados mútuos, sejam evidenciados.



## Da homoafetividade feminina

A homoafetividade vista como: nem desvio, nem doença, nem preferência, mas um direito humano de se ser quem se é, e de se estar no mundo, da forma como se sentir melhor, no universo relacional dos afetos, nos convoca a refletir que, neste patamar de visibilidade e de vivência entre as mulheres, necessita de uma distinção entre os termos a seguir, visto que:

Homossexualidade se refere à atração física e emocional por uma pessoa do mesmo sexo. Homoafetividade diz respeito aos relacionamentos homossexuais, envolvendo aspectos afetivos, sentimentais e sociais. (MIGUEL *et al.*, 2017, p. 1).

A partir da distinção efetuada é importante lembrar, como bem nos mostrou Ávila (2016) ao observar aspectos da teoria *queer* de Anzaldúa de que:

Na contramão da socialização dos significados dominantes, portanto, Anzaldúa interroga se as pessoas [...] heterossexuais poderão exceder a epistemologia normativa [...] rumo a uma transformação cognitiva e afetiva de sua percepção das sexualidades não normativas. (ÁVILA, 2016, p. 431).

É neste contexto de rebeldia que as mulheres, em sua maioria, têm se expressado dos quereres de ordem material, aos de natureza subjetiva, atendendo aos apelos de sua sexualidade, seja se autodefinindo como LGBTQIA+ ou simplesmente, vivenciando seus desejos como melhor lhes satisfizer os apetites.

Mesmo neste contexto de avanços, no mercado de trabalho, e em outros espaços de representatividade, de acordo com Hollanda (2005, p.15) “a experiência social dos negros e das mulheres brasileiras foi sempre marcada pela intolerância e pelo preconceito racial ou sexual”, nos lembrando de que, em se tratando da interação afetiva feminina, a labuta por aceitação, respeito e espaços de auto-representatividade não seria

diferente, papel este que a arte literária, aqui em especial no conto “As Tias”, nos ajudará a tecer diálogos ao longo do texto.

O referido conto, juntamente aos outros 32, que explora universos geracionais, e a temática homoafetiva/lésbica, a partir do olhar humanizado, com personagens múltiplos e variados, compõem a obra *Amora*, livro de contos vencedor do prêmio Jabuti 2016, da escritora rio-grandense Natalia Borges Polezzo. Contudo, de acordo com Santos (2018), ao falar sobre a obra *Amora*, a mesma afirma que:

[...] o livro, embora verse a respeito de relações lesbianas em distintos estágios da vida humana, fala muito mais do que apenas a homossexualidade feminina. A obra explora o universo infantil, juvenil, adulto e idoso, esquece dos padrões já conhecidos e estereotipados de como “sair do armário” e retrata suas personagens de forma comum, em situações cotidianas, frequentemente vividas em histórias onde os protagonistas são casais homossexuais. (SANTOS, 2018, p. 2).

A ênfase dada à obra pela autora possibilitou a escolha do conto *As Tias* que será analisado/discutido nos itens a seguir.

## Do lugar do silêncio

De acordo com Brisolara (2014), em matéria sobre a Homoafetividade Feminina na Grécia Antiga, o pesquisador mostra que *Safo* foi a Poetisa de notável destaque dentre os três poetas nascidos entre os séculos IX e VI a.c. Embora indiretamente, em uma espécie de quebra de silêncio, ele apresenta dados que ao mesmo tempo contestam a constituição familiar heteronormativa de Safo, e apresenta a exaltação de sua genialidade poética reconhecida por Platão, sem em nenhum momento, negar a grandeza e o destaque à época que sua escola para jovens damas, de classe média, da sociedade, recebia.

Ainda segundo o autor, a escola de Safo recebia as moças, ensinava-lhes coisas que iam das expressões artísticas culturais (canto, dança,

poesia), aos encantos nupciais destinados a seus futuros maridos, além das participações nos cultos a Deusa Afrodite. Destaca-se ainda a criação vultuosa de poemas e odes, que eram atribuídas a cada uma das moças que frequentavam a escola, por quem a Poetisa devotava seus afetos mais profundos, e por quem sofria dos amores nem sempre correspondidos e ou materializados (BRISOLARA, 2014). Conforme se constatará no fragmento da Ode intitulada “À amada”, como se verá a seguir: “Respiro a custo, e já cuido/Que se esvai a doce vida!/Arrisquemo-nos a tudo.../Contra uma angústia insofrida/Tudo se deve tentar”.

No presente fragmento constata-se que as afetividades entre mulheres não é uma invenção da Pós-Modernidade, mas uma condição humana que, existiu desde sempre, e que, com o advento das mudanças socioculturais foram sendo trazidas à luz, e que passaram a receber a vigilância da igreja, da família e da sociedade. O fato é que, nem a tal vigilância, nem as proibições alheias, não os intimidou, nem os distanciou de sua essência, como se constata no fragmento do conto “As Tias”:

Desde moças, estavam juntas. A tia Leci tinha dezessete anos, e a tia Alvina, quando entrou, tinha quinze. Era comum nessas famílias meio grande que uma, duas filhas fossem para o convento. Desde lá, não se desgrudavam, sessenta anos. Alguém entende o que são sessenta anos de convivência? Eu não sei entender. (POLESSO, 2015, p. 186).

Nos séculos passados, às moças de classe média traçava-se por destino: o convento ou o casamento. A narradora que é sobrinha da tia paterna (Alvina) conta a história de um certo encontro entre duas jovens (Leci e Alvina), iniciada na juventude e que já durava 60 anos. Na contramão das expectativas comuns dos lugares nos quais se pode ter um encontro marcante e duradouro com alguém, está o cenário de um dos lugares que mais representaria o freio as manifestações dos desejos humanos (carnais/sexuais); o convento. A atmosfera inicial de mistério do conto narra o encontro, mas sem explicitar a natureza da relação entre elas:

Quando eu fui pela primeira vez à casa das tias, tudo já estava meio que assentado e aceito. Nada se discutia sobre ir ou não à casa das moças que fugiram do convento para morar juntas. Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê. Acho que melhorou quando todos pararam de perguntar. O tempo já tinha passado. A vida das tias estava resolvida. (POLESSO, 2015, p. 186–187).

E a jovem narradora segue mostrando com o vocábulo “tudo”, utilizado como termo generalizador, para mostrar que a história do relacionamento entre Leci e Alvina, embora a família não discutisse sobre o tema, mostra que aquele silenciamento, é um recurso de negação bastante utilizado por algumas pessoas que tem homossexuais na família. E ainda que, pelo medo de ser socialmente ridicularizadas, sentem vergonha e fingem não perceber que essas relações existem e que, constantemente, são alvo das especulações alheias:

Acho que aprontavam tudo que não podiam durante essas viagens.  
[...]

Uma pena que as fotos todas velaram. Parece que tia Leci deixou a máquina fotográfica cair e nenhuma foto se salvou. Aquilo passou a ser rotina, as viagens e a ausência de fotografias. (POLESSO, 2015, p. 187).

Ao narrar as viagens que as tias faziam, como único luxo de que dispunham, a narradora revela uma ideia de senso comum de que, as tias que levavam uma vida discreta, utilizavam tais viagens, longe do alcance da vigilância familiar, para serem elas mesmas. A inexistência das fotografias, na verdade, era uma estratégia das duas para se proteger da repressão familiar e social, o que se confirmou nas viagens posteriores. Assim, a relação homoafetiva vivenciada pelas personagens vai se misturando com as histórias reais cujos silenciamentos ora se dão pela família, ora pela sociedade e ora pelos próprios sujeitos que, embora tenham a sociedade, sempre encontraram meios de existir e de viver em plenitude.

## Do lugar dos estigmas

Socialmente falando, aos sujeitos da homoafetividade são atribuídas as mais variadas formas de negatividade, formas estas que, embora pertença ao campo da sexualidade dos sujeitos, constitui um dos campos de criação negativa da imagem dos sujeitos, de modo que, de acordo com Erving Goffman, ao compor o conceito de *Estigma*, recupera o conceito de *Identidade Social e Pessoal*, a condição de *Desacreditado* e *Desacreditável* dos estigmatizados, bem como suas relações sociais e sua carreira moral.

Segundo Goffman (1988) a discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real resulta num atributo depreciativo, em um estigma, uma vez que, quando percebemos que o indivíduo “tem um atributo que o torna diferente do outro, um atributo depreciativo, [...] deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-a a uma pessoa estragada e diminuída” (GOFFMAN, 1988, p. 12).

Todo mundo perguntava sobre ela... [...].

Depois da primeira vez que eu fui a um desses almoços e ouvi as conversas sobre a tia Leci, entendi as razões para ela não ficar à vontade. (POLESSO, 2015, p. 188).

A narradora apresenta a curiosidade das pessoas em descobrir quem era a Tia Leci, uma vez que, não era membro da família consanguínea, mas que a chamavam de tia. Infelizmente, assim como na sociedade, os núcleos familiares também são fortes núcleos de criação e de manutenção dos estigmas, veja-se, pois na atitude das pessoas de falarem “coisas” sobre a Tia Leci, o que a desagradava ao ponto de não se sentir bem vinda à família de sua companheira Alvina.

Um dia, eu perguntei para a minha mãe de quem a tia Leci era filha ou irmã e minha mãe torceu a cara, depois disse que não era filha de ninguém e que ela e a tia Alvina tinham se conhecido no convento e desde então moravam juntas. Não perguntei mais nada, estava claro para mim, e agora muito mais curioso. (POLESSO, 2015, p. 189).

A mãe da narradora ao afirmar que a Tia Leci “não era filha de ninguém”, explicita o ranço social que as pessoas destinam aos homossexuais. Em outras palavras é como se ela afirmasse que, ninguém gostaria de ter um homossexual na família, visto que isso é compreendido como motivo de ultraje e de vergonha social. A informação de que haviam se conhecido no convento, certamente reforçava, ainda mais, a gravidade da situação, visto que, as moças que são levadas ao convento são, quase sempre, com o intuito de que se tornem freiras, e não, nas expressões de Safo, pessoa “bem-querida” que amam outras moças.

O fato dos familiares não querer falar sobre o assunto, nem mesmo a própria narradora, vai confirmando a ciência da real natureza da relação entre as tias, ao passo que também volta ao senso comum da exagerada curiosidade que muitos possuem acerca das relações homossexuais e homoafetivas, sobretudo, porque no imaginário popular, a maioria das pessoas, simplesmente, não conseguem imaginar e ou aceitar a existência de uma relação que também envolva sexo, mas que não conte com a “ilustre presença” de um falo como protagonista.

Quando, há uns três anos, a tia Alvina teve o AVC e precisou ficar uns dias internada, a Leci quase morreu de tristeza [...]. A tia Leci voltava para casa chorando. [...] Mas o que a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. Amiga, dizia ela com uma voz de comiseração. Já tem parente lá no quarto, a senhora não pode subir. Acho que a tia Leci foi uma vez só ao quarto da tia Alvina e saiu de lá com o coração na goela. (POLESSO, 2015, p. 189).

Como afirma Louro (2000) “as identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (LOURO, 2000, p. 6), assim, como as relações homoafetivas são submetidas ao crivo do julgamento alheio, em alguns casos, como medida de proteção entre os casais, optam por manter silêncio sobre a natureza de suas relações. Ao narrar o AVC da tia

Alvina a narradora mostra a situação vexatória de humilhação e de constrangimento aos quais os parceiros dos casais homoafetivos são submetidos. A Tia Leci se declara amiga de Alvina, não por negação a ela, mas para evitar a reprovação da atendente que, por puro preconceito a impediria de entrar, além de poder destinar maus tratos a sua companheira, pelo mesmo motivo.

Ao que se conhece, o preconceito é uma das maiores mazelas que a humanidade desenvolveu e que tem sido alimentado por séculos a fio. Como seus resultados são os mais inimagináveis possíveis, como tem sido as manifestações de homofobia, a maioria dos homossexuais/homoafetivos preferem se privar de boa parte de seus direitos, de transitar socialmente livres e de viver, do que se lançar à mercê da violência daqueles que comungam das ideias do atual “gabinete do ódio”, a exemplo do que tem ocorrido em nosso país que, vergonhosamente, possui um número tão expressivo de mortes por preconceito e homofobia.

## Do lugar dos afetos

Como já visto, a homoafetividade é a relação entre as pessoas, mas para além do sexo e do gênero, o que corresponde a todas as vertentes de composição do sujeito em suas dimensões sociais e humana dos afetos. Essa afirmativa não descarta da narradora aquilo que é comum a tantas outras pessoas que é “entender como aquilo funcionava”, o “aquilo”, aqui, corresponde a relação entre as tias. Deste modo, vê-se uma tendência em certas pessoas, de imaginar bizarrices, sobre “aquilo” que acreditam que os homossexuais fazem entre quatro paredes, isto porque desconsideram o fato de que, o que ali está em evidência não é tão somente o ato sexual, nem o gênero performado pelas pessoas, mas toda uma relação, motivada pela presença de sentimentos e de cuidados recíprocos.

Eu comecei a frequentar a casa das tias depois do incidente por dois motivos: queria ajudar e queria entender como aquilo funcionava. Semanas depois, elas ficaram mais à vontade, eu podia ver

uma mão que procurava a da outra enquanto assistiam à televisão, abraços e, uma vez, peguei um beijo furtivo de bom dia na cozinha. (POLESSO, 2015, p. 190).

É a partir da proximidade em convivência que a narradora se percebe compreendendo as normalidades que há em uma relação homoafetiva, diferente daquela promiscua, escandalosa e vexatória que povoa o imaginário popular. Ao que se percebe quando ela se admira ao dizer que “quando cheguei, as duas dançavam na sala”.

Eu perguntei o que era e logo me disseram sem embromar: queremos casar. Eu achei aquilo tão bonito e inusitado que chorei um pouco. [...] nossa pergunta, filha, é se tu podes ser nossa testemunha. Não é bem casamento, é uma união estável. (POLESSO 2015, p. 191-192).

Ao atender ao chamado das Tias, e receber o convite para ser testemunha da “união estável” delas, a sobrinha/narradora reconhece que, a quem das maledicências alheias, aquele era um lugar de afeto construído. E como mostram (FARO e PEÇANHA, 2017), a união estável, felizmente, já é uma realidade em nosso país e assegura o mínimo de direitos entre os casais hétero ou homoafetivos.

Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente. De qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família. (POLESSO, 2015, p. 192).

Outra marca bastante depreciativa (pressagiosa), socialmente designada aos homossexuais, é a de que eles, por estarem burlando normas sociais e divinas, não são, nem serão felizes em suas relações, o que vai sendo desconstruído ao longo do conto. Infelizmente, a alguns custa admitir que, a natureza dos afetos pressupõe a dimensão das trocas, também sexuais, entre os sujeitos e que isso só será melhor percebido



quando aprendermos a olhar tais pessoas, não a partir do preconceito e do julgamento, mas do lugar do respeito, da aceitação, da sensibilidade, e dos afetos, semelhante aos olhos com os quais a Poetisa Safo, olhava à algumas das moças, conforme descrito na “Ode a Anactória (uma de suas amadas)”.

## Considerações finais

Em se tratando da existência de uma sociedade marcada pelo preconceito, um caminho possível para se encurtar as distâncias discursivas, sem dúvida, seria o convite ao debate, não apenas acerca da conceituação que se ocupa em colocar os sujeitos em caixinhas nomeadas, mas de compreender os significados socioculturais, e considerar as diferenças existentes.

A reflexão realizada a partir do conto “As Tias”, revelou aquela verossimilhança que existe entre a ficção e a realidade. E assim, Leci e Alvina são as que romperam com as regras do binarismo e da heteronormatividade, e optaram pela descrição em sua história de amor, construída em 60 anos de convivência. Dentre outros fatores, a opção das tias pelo silêncio, reflete o quanto a homoafetividade feminina, ainda continua sendo, simultaneamente, um tabu e uma vergonha para a maioria das pessoas, sobretudo, das famílias e da sociedade. Logo, o silêncio, da família, representa negação, mas por parte das tias, e como estratégia, além de ser uma medida de proteção contra a violência física e psicológica, motivada pelo preconceito, figura, aqui, como a tradução valiosa da resistência.

Por fim, com seu conto escrito em uma linguagem acessível, plena de sensibilidade, sobretudo, ao trazer à luz a relação entre corpos femininos em processo de envelhecimento e afeto constituído, Natalia Borges Polesso parece ratificar a voz de Anzaldúa ao afirmar “estou argumentando por uma sensibilidade lésbica, não uma estética lésbica” (ANZALDÚA, 2016, p.419).

## Referências

ADELMAN, Miriam; SOUZA, Milena Costa de. Apontamentos sobre “*queer*” em Jago. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2016. p. 478–482.

ANZALDÚA, Glória. *Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana*. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2016. p. 408–425

ÀVILA, Eliana de Souza. *Esquisita(r) demais a escritora: notas sobre a teorização queer de Glória Anzaldúa*. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2016. p. 426–435.

BRISOLARA, Oscar Luiz. *Homoafetividade Feminina na Grécia Antiga*. **Safo**. Disponível em: <http://oscarbrisolara.blogspot.com/2014/10/homoafetividade-feminina-na-grecia.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FARO, Julio Pinheiro; PESSANHA, Jackelline Fraga. O casamento civil homoafetivo e sua regulamentação no Brasil. **Rev. Bioética y Derecho**, Barcelona, n. 32, p. 72–81, 2014. Disponível em: [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1886-58872014000300007](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872014000300007). Acesso em: 11 ago. 2021.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1988.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 13–20.

LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da Sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 04–24.

MIGUEL, Samuel Santos; PIZZOL, Gustavo Dal; DEMARCO, Taisa Trombetta. Homossexualidade, Homoafetividade e Bissexualidade. **Anuário Pesquisa e Extensão Unesco Videira, [S. l.]**, v. 2, p. 131–141, 2017. Disponível em: <https://editora.unoesc.edu.br/index.php/apeuv/article/download/13129/6983>. Acesso em: 11 ago. 2021.

POLESSO, Natalia Borges. *As Tias*. In: POLESSO, Natlia Borges. B. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015. p. 184–192.

SANTOS, Ana Valéria Goulart dos. Representatividade lesbiana na obra *Amora*, de Natalia Borges Polesso. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**. v. 4, ed. especial, p. 1–12, fev., 2018. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/713/381>. Acesso em: 15 ago. 2021.

## Sobre os/as autores/as

**Adriana Marie Freitas Menezes** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – UNISUL. Possui graduação em Pedagogia, com habilitação em Orientação Educacional e graduação em Pedagogia, com habilitação em Anos Iniciais, pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (1997). Tem Pós-Graduação lato sensu em Psicopedagogia (2000) UNISUL e experiência na área de Educação como Professora e Coordenadora de Ensino. Pós-Graduação em Neuropsicopedagogia Clínica – CENSUPEG (2019). Coordenou o Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação de Santa Catarina – FAESC. Lecionou como Professora Efetiva do Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação de Santa Catarina – FAESC as disciplinas de Tecnologia da Informação e Comunicação, Ética, Estética e Ludicidade e Pesquisa e Prática Pedagógica. E-mail: drimfmenezes@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3046-4474>.

**Algemira de Macêdo Mendes** possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra–PT (2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada III – da Universidade Estadual do Piauí–Universidade Estadual do Maranhão, atuando na Graduação e no Mestrado em Letras. Coordena o Mestrado Acadêmico em Letras, o Núcleo de Estudos Literários Piauienses –NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista (UESPI). Membro do CLEPUL–Universidade de Lisboa. Bolsista de produtividade da UEMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Literatura

piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa. Grupo de Pesquisa Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade. E-mail:algemiramendes95@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9253-7088>.

**Alisson Pinto Lima** é mestrando em Crítica Cultural pela UNEB – Universidade do Estado da Bahia, sob a orientação da Professora Dra. Maria de Fátima Berenice da Cruz, Líder do Grupo de Pesquisa (GEREL) Grupo de Estudos em Resiliência Educação e Linguagens. Especialista em Gestão e Coordenação Escolar pela FVJ – Faculdade do Vale do Jaguaribe e graduado em Pedagogia pela FVJ – Faculdade do Vale do Jaguaribe (2019). E-mail: [otnipnossilalima@gmail.com](mailto:otnipnossilalima@gmail.com).

**Ana Ferreira de Melo** é graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Português e Inglês da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco – UFAPE; pesquisadora estudante vinculada ao Projeto de Iniciação Científica (PIC-UFAPE/CNPq). Vinculada como estudante ao Núcleo de Pesquisa em Literaturas Escritas por Mulheres: decolonialidade, diversidades e política cultural (NUPELEM/UFAPE-CNPq). E-mail: [melo0350@gmail.com](mailto:melo0350@gmail.com). Orcid: 0000-0003-2722-6643.

**Ana Heloíse Batista** é mestranda em Letras/Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, bolsista Capes e pós-graduanda em Ensino de Língua Inglesa na Faculdade Descomplica. É graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros. E-mail: [helo.batistacosta@gmail.com](mailto:helo.batistacosta@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8503-432X>.

**Ana Karolina Damas da Costa** é mestranda em História da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG), vinculada à linha de pesquisa: “escrita feminina”. É bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Cursa especialização em Linguagem, Cultura e Formação Docente, na Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA). Possui graduação em Letras, Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará

(UEPA). Seu interesse se vincula aos seguintes temas: escrita feminina, crítica literária feminista e literatura produzida por escritoras afro-brasileiras. Integra o Grupo de Pesquisa Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade do CNPq. E-mail: anakarolinadc@furg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2517-4520>.

**Arlinda Santana Santos** é mestra em Crítica Cultural – PÓSCRÍTICA/ UNEB, professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da Rede Estadual, onde além de ministrar aulas, desenvolve projetos culturais de leitura e produção textual. Autora do livro *Memórias e outras histórias de Zélia Gattai* (2020), dedica-se ao estudo da obra de autoria feminina, gênero e crítica literária, tendo diversas publicações em revistas literárias e obras coletivas. E-mail: arlindas10@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2338-8194>.

**Bruno Vinicius Kutelak Dias** é doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professor do curso de Letras da Faculdade Educacional da Lapa, professor de língua inglesa da Universidade Positivo e *teacher advisor* do Colégio Positivo. Desenvolve pesquisa nas áreas de Literatura, Literatura e Feminino, Literatura e Religião, Literatura Fantástica, tanto em língua portuguesa quanto em língua inglesa. E-mail: brunokutelak@gmail.com Orcid: 0000-0002-7755-8120.

**Carlos Magno Gomes** é professor de Teoria Literária com atuação na pós-graduação acadêmica e profissional da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2013). Pesquisador Produtividade CNPq. Tem pesquisa na área dos estudos comparados e estudos da violência contra a mulher na Literatura Brasileira e Latino-americana. Integrante do GT da ANPOLL: A Mulher na Literatura e membro associado da ABRALIC. Coordenador Geral do XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura (2019) e do II Seminário Internacional de Literatura e Cultura (2021).

Coordenador do Mestrado Profissional em Letras em Rede da Unidade de Itabaiana (2019–2023). Editor Chefe da Revista Interdisciplinar de língua e literatura (2006–2021). E-mail: magno11@uol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9070-9010>.

**Cintia Camargo Vianna** é pós-doutora em Estudos da Literatura pela (UFF/2017). Doutora (2008) em Teoria da Literatura. Professora Associada da UFU. Atuou como Coordenadora de Assuntos para o Ensino do NEAB/UFU (2012 – 2018), coordenou o Pibid Interdisciplinar Relações Étnico-Raciais (2014–2016) da Universidade Federal de Uberlândia. Coordenou o curso de Letras–Espanhol a distância (2011/2015). Coordena o Coletivo de Pesquisa YALODÊ – GEPLAFRO/CNPq. Ativista do Grupo de Mulheres de Terreiro ABI ORUN – MULHERES. Conselheira Nacional do Coletivo Mulheres de Axé do Brasil e Coordenadora do Núcleo de Mulheres de Axé – Minas Gerais. Coordenadora do Projeto Afrocientistas/ABPN (Iniciação Científica para o Ensino Médio) e do Lendo Mulheres Negras: encontros com a palavra. E-mail: [Cintiacamargovianna2@gmail.com](mailto:Cintiacamargovianna2@gmail.com). Orcid: 0000-0002-2784-0443.

**Eby Cris Sales Pires Santore** é professora da Secretaria de Educação de Mato Grosso (Seduc/MT). Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/ Sinop). Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Tem experiência em ensino de Língua Portuguesa e Literatura. Faz parte do projeto “Viva, poesia”, do Grupo de pesquisa Lugares de arte: linguagens, memórias e fronteiras”, certificado pelo CNPq desde 2010. E-mail: [ebycrissantore@gmail.com](mailto:ebycrissantore@gmail.com). Orcid: 0000-0001-7226-7650.

**Eliane Marquez da Fonseca Fernandes** tem pós-doutorado em Educação pela UnB (2011), Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2007) e atualmente trabalha como professora voluntária na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Atua no PPG em Letras e Linguística da FL da Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa na área de Linguística, com ênfase em Texto, Análise do Discurso

e Ensino. Estuda os seguintes temas: leitura e escrita, gêneros do discurso, análise do discurso e ensino/aprendizagem da Língua Portuguesa. É líder da Rede Goiana de Pesquisa: texto, discurso e ensino, inscrita na FAPÉ-G-GO e também do Grupo de Pesquisa CNPq CRIARCONTEXTO: estudos do texto e do discurso que se insere na Rede de Pesquisa em Língua Portuguesa ao Redor do Mundo. E-mail: elianemarquez@uol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6476-0389>.

**Elie Farias da Silva** é licenciada em Letras Português pela Universidade Federal de Alagoas. Especialista em Linguagem, área e concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Alagoas. Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Capes. E-mail: elie- nefarias@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8395-1079>.

**Érica Pontes Moreira Silva** possui graduação em Letras- Habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Pós-graduada em Ensino-aprendizagem em Língua Portuguesa, Literatura e Linguística (Latu-Sensu) pelo Instituto de Educação Superior Horizonte-LTDA (em convênio com o IDLT-Instituto Daniel de La Touche). Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), bolsista pela Fundação de Amparo à pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Na área acadêmica, foi bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/FAPEMA), quotas 2010/08 a 2011/07. É participante do Grupo de Pesquisa Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade. E-mail: erica.beletrista@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3199-1233>.

**Gardênia Dias Santos** é graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (2016). Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), na área de Literatura e Recepção, com pesquisa voltada para a produção da escritora brasileira Elvira Vigna. E-mail: gardenia.diass@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2667-1246>.



**Giovanna de Araújo Leite** possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2014) e graduação em Comunicação Social também pela Universidade Estadual da Paraíba (2002). É mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2005). Atualmente é doutoranda em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba e está envolvida nos estudos voltados para a escrita literária latino-americana, na perspectiva da Crítica Literária Feminista. Possui Especialização pela Universidade Cândido Mendes/RJ em Língua Portuguesa e Literatura (2013). Especialização em Marketing e Gestão Estratégica (2013) pela Universidade Cândido Mendes-RJ. Especialização em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário Barão de Mauá/Ribeirão Preto – SP. Especialização em Comunicação, Informação Educacional e Empresarial, pelo Centro Universitário Barão de Mauá-Ribeirão Preto-SP. Atuou no Núcleo em Educação a Distância da Universidade de Pernambuco-UPE. Entre os anos de 2014 e 2015 foi membro do Fórum Permanente de Educação do Município de Garanhuns-Pernambuco. É docente efetiva na Autarquia do Ensino Superior de Garanhuns/AESGA. E-mail: giovannaleite@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5585-3180>.

**Helena Vitória Nascimento dos Santos** é professora da Rede Pública de Ensino de Salvador e Feira de Santana (Bahia), escritora, contadora de histórias, licenciada em Pedagogia pela Universidade do Estado da Bahia, especialista em Estudos Étnicos e Raciais pelo Instituto Federal da Bahia e mestranda em Estudos de Linguagens (Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – UNEB. E-mail: [helenavitoria18@hotmail.com](mailto:helenavitoria18@hotmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1021-2843>.

**Itamar Mateus Muniz de Melo** é graduado em Letras português pela UEPB. Bolsista pela CAPES no mestrado em Literatura e Interculturalidade do PPGLI/UEPB. Desenvolve pesquisas, sobretudo nas áreas de Literatura e Estudos de Gênero e Ensino de Literatura. E-mail: [itamarmatt10@gmail.com](mailto:itamarmatt10@gmail.com). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0770-3951>.

**Jeferson Rodrigues dos Santos** é graduado em Letras Língua Portuguesa, mestre em Letras Estudos Literários e doutorando em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe, bolsista CAPES. Pesquisa sobre o sistema literário angolano, em especial as narrativas de Pepete-la relacionadas aos temas da história e do social. E-mail: jr.triangular@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8808-2690>.

**Joana Flores** é doutoranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (2020), Linha de Pesquisa 1: Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida. Grupo de pesquisa Clubes Sociais Negros do Brasil: Mapeamento, Memória, Patrimonialização e Educação das Relações Étnico-Raciais – UNIPAMPA, UFRGS, IFSUL e a UDELAR –Uruguai. Mestra em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado da Bahia – UFBA (2015). Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado da Bahia – UFBA (1996). Graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. E-mail:joanafloresflores@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-7073-7882>.

**João Cláudio Martins Araújo de Barros** é graduado em Letras (Português – Literaturas), na Faculdade Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando em Estudos Literários na Faculdade de Formação de Professores/ UERJ e bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ. Associado ao GEFIS (Grupo de Estudos Feministas e Interseccionais (GEFIS – UERJ)/ CNPq). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4789-6006> / ID: 0000-0002-4789-6006.

**Joyce Cordeiro Rebelo** é graduada em Letras (2014) habilitação em língua inglesa, pela UFPA– Universidade Federal do Pará e em Pedagogia (2014) pela FAIARA – Faculdade Integrada de Araguatins. Coursou disciplina isolada no Mestrado em Educação da Pontifícia Universidade Católica – Minas Gerais (PUC–MG), de Política Pública Educacional, Educação Superior, Profissionalizante e Educação Básica (2015). É mestranda do Programa

de Pós-Graduação em Letras (POSLET), na linha de pesquisa de “Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinares em Literatura” da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, UNIFESSPA, desenvolvendo dissertação em andamento na área da Literatura Angolana. Como docente da educação básica possui experiência, sendo concursada pelo município de Marabá, nas séries iniciais do Ensino Fundamental e em 6º ao 9º ano ministrando as disciplinas de Língua Inglesa. Também possui experiência na área de Políticas Públicas Educacionais, Gestão Escolar Democrática, Plano de Carreira da Educação Básica. Possui conhecimento na área da Linguística Aplicada e Literaturas Anglófonas e Africanas. Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa GEPPOGE – Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas Públicas e Gestão Educacional, sob a coordenação da Profª Drª Dalva Valente Guimarães Gutierrez pela Universidade Federal do Pará, UFPA. E-mail: joycecst\_psol@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3005-1370>.

**Juliana dos Santos Santana** é graduada em Letras Espanhol e Especialista em Multiletramentos na Educação Linguística e Literária em Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe. Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na referida Universidade. E-mail: [julianasantan24@gmail.com](mailto:julianasantan24@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8369-6821>.

**Ladjane de Barros Santos** é especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Salgado de Oliveira. Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Licenciada em Letras pela Universidade Norte do Paraná e Pedagogia pela Universidade Federal de Pernambuco. É Professora do Ensino Fundamental no Estado do Rio Grande do Norte. É Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) desde março de 2021 e no Mestrado sua pesquisa está voltada à Literatura Africana, de Língua Inglesa e de Autoria Feminina. E-mail: [ladjane\\_barros8@hotmail.com](mailto:ladjane_barros8@hotmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4613-9166>.

**Letícia Cavalcante Lima Silva** é mestranda em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Graduada em Pedagogia (2009) e especialista em Estudos Linguísticos e Literários (2013) pela Faculdade Santíssimo Sacramento; licenciada em Matemática pela UNIASSELVI (2019). Já atuou nas funções auxiliares/administrativas de escolas públicas municipais. Atualmente é professora da Rede Municipal de Ensino de Aporá – BA. Interessa-se por Formação de Professores e Estudo de Gênero. E-mail: [le180114@gmail.com](mailto:le180114@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8034-5890>.

**Lisiane Andriolli Danieli** é formada em Letras (FAPA), mestra em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e doutoranda em História da Literatura na mesma instituição, bolsista CAPES. Grupo de pesquisa Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade (CNPq). Centraliza suas pesquisas na autoria de mulheres pelo viés da crítica literária feminista e se considera lesbofeminista. E-mail: [lisi.ad@gmail.com](mailto:lisi.ad@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0292-8617>.

**Lorena Luana Dias da Silva** é graduada em Letras Português/Espanhol, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Participou do Projeto de Cultura ExperimentTextos: laboratório de leitura, performance e escrita criativa (2017–2018); do Projeto de Cultura O Fantástico no cinema e na literatura (2019–2020), em ambos como bolsista EPEC, pelo Instituto de Letras e Artes (ILA/FURG). Participou, também como bolsista (CAPES), do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), no subprojeto Letras Língua Espanhola (2017–2018), no subprojeto Multidisciplinar (2018–2019). Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação da História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Interessa-se pelos seguintes temas: Literatura, Literatura Brasileira, Escrita Criativa, Performance, Teoria e Crítica Feminista. E-mail: [lorenadays93@gmail.com](mailto:lorenadays93@gmail.com).

**Margarete Carvalho** nascida em Salvador–Ba, educada por mulheres na Baixa do Petróleo, Massaranduba, periferia de Salvador. Neta de Edna Ribeiro,

filha de Rita Regina Carvalho e Nilton dos Santos. Rompi com as estatísticas raciais e me graduei em letras pela UFBA em 2000. Superei a descrença no meu potencial quando me reconectei com o continente Africano e me assumi escritora. Publiquei meu primeiro romance intitulado *Alma Cativa* em 2019 pela editora Omnira. Estudo e escrevo literatura enquanto ato de resistência à colonização ainda em curso nesse país. Sou professora nas escolas públicas da periferia. Iniciei minha formação política na UNEGRO–União de Negros e Negras pela Igualdade em 2008. Passei a me entender uma pesquisadora encarnada a partir de 2016, quando participei do *II Seminário e Treinamento em Metodologia de Pesquisa sobre Sexualidade, Gênero e Direitos humanos* promovido pelo GRUPO ENLACE. Curso o mestrado em Leitura, literatura e cultura, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Freitas, no PPGEL/UNEB. Participo como voluntária do Grupo Enlace, grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Suely Messeder. Para lidar com os traumas da colonização pesquisei sobre literatura de terror produzido por autoras negras. E-mail: mrgtsantos@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7850-3113>.

**Maria Aparecida de Barros** é doutoranda em Letras (UEL), mestre em Literatura Comparada e Estudos Culturais (UFGD), graduada em Letras (UFMS). Consultora de projetos *Ad Hoc* na UEMS, e se dedica aos estudos da escrita feminina, memorialística e narrativas orais de vida. Atualmente é servidora do Sistema Penitenciário em MS e pesquisadora na área. E-mail: mariabarros-uel@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1712-649X>.

**Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva** é graduada em Letras–Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Foi integrante do PET Letras/ UFU (2018–2019), é pesquisadora associada à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN), integrante do coletivo de Pesquisa em Poéticas Afrolatinoamericanas e Diaspóricas (YALODÊ–GEPLAFRO/CNPq) e uma das coordenadoras do projeto de extensão “Lendo Mulheres Negras: encontros com a palavra”. Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado sobre a representação do corpo feminino negro e do gozo na poética de Tatiana Nascimento, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET/UFU). E-mail: maria.carol@ufu.br. Orcid: 0000-0002-2679-9282.

**Maria Edilene Justino** é mestra em Letras (Dissertação intitulada POESIA NEGRO-FEMININA: discurso poético e empoderamento em Elisa Lucinda, sob a Orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Liane Schneider, defendida em 25.08.2021, alocada na Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero do PPGL/UFPB). Grupo de Pesquisa: Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção, da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora da Literatura Brasileira e das Poéticas Negro-Feminina (sob múltiplas perspectivas). Escritora de contos e poemas publicados (Antologias/Coletâneas/Revistas), selecionados em concursos literários. Apresentadora e Prefaciadora de obras literárias individuais/coletivas. Membro da Academias de Letras: AIML e da AILB (Focus Brasil). Integrante de Grupos, Projetos e de Coletivos de Mulheres (Mulherio das Letras – Nacional/Internacional). E-mail: edilenejustino@gmail.com. Orcid: 0000-0002-1700-7407

**Maria Juliana de Jesus Santos** possui mestrado em Estudos Literários (2019) e licenciatura em Letras Português (2016) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Tem experiência na área de Literatura Brasileira, especificamente nas subáreas Literatura Brasileira Feminista e Literatura Brasileira Contemporânea. Durante a graduação, dedicou-se, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (PPGL/UFS), à observação do modo como o corpo feminino é retratado em contos de Marina Colasanti e à observação das formas da violência de gênero retratadas em obras de Patrícia Melo, Lya Luft, Nélide Piñon e Marina Colasanti. Em 2015, participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid). Atualmente, dedica-se ao estudo de obras literárias (especificamente romances e contos) de autoria feminina que retratam diferentes tipos de violência contra a mulher. E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3908-5390>.

**Maria Simone Marinho Nogueira** é doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba, Licenciada em Filosofia e em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba e Professora Permanente do PPGLI (Programa de Pós-Graduação

em Literatura e Interculturalidade) na mesma Universidade. Na Graduação trabalha na Área de Filosofia Medieval, com ênfase na Mística. Trabalha também com a filosofia produzida pelas mulheres ao longo da História da Filosofia, sobretudo a mística feminina e a filosofia de Marguerite Porete e Simone Weil. Na Pós-Graduação orienta trabalhos nas linhas de pesquisa “Literatura, memória e estudos culturais” e “Literatura e hermenêutica”. Dentre os temas orientados estão: a literatura de autoria feminina; literatura e sagrado; a escrita feminina como uma escrita de transgressão; a escrita de si; estudos comparativos de autoras medievais com autoras modernas e contemporâneas; estudo do texto literário em suas relações com o mito, a religiosidade e a filosofia, assim como pesquisa a literatura mística de autoria feminina, sobretudo na Idade Média. E-mail: mar.simonem@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1141-391>.

**Maristela Aparecida Nunes** é mestra em Educação pela Universidade Estadual do Centro Oeste – Unicentro, doutoranda em Educação pela Unicentro. Membro do grupo de estudos da infância GEPEDIN/Unicentro. Atua como Agente Educacional da rede Estadual de Ensino em Guarapua-va/Pr. Linha de pesquisa: educação da infância e biblioteca escolar, literatura e leitura. E-mail: maristelinhanunes@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0918-3304>.

**Marli Teresinha Walker** possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2000), mestrado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (2008) e doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (2013). Atualmente é professora pesquisadora – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso e professora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, identidades, a escrita da mulher na literatura mato-grossense e educação profissional. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos Comparativos de Literatura: Tendências Identitárias, Diálogos Regionais e Vias Discursivas e do Grupo de Estudos em Ensino de Línguas e Literatura (GEELLI). Linha

de Pesquisa e publicações nas áreas de literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, Literatura e Gênero com ênfase na autoria feminina. Publicou os livros de poesia: *Pó de serra* (2006/2017), *Águas de encantação* (2009), *Apesar do amor* (2016); *Inferno e paraíso na poética de Adriane Rocha* (2009), dissertação de mestrado. Em coautoria com outros autores, *Vozes femininas* (2008); *Cultura e identidades: discursos* (2007); *Nossas vozes, nosso chão: antologia poética comentada* (volumes I e II); *Tópicos de leitura: literatura e contexto* (2011). Possui artigos publicados em revistas eletrônicas e anais de eventos nacionais e internacionais. É membro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), credenciada ao GT – A. Ocupa a cadeira número 2 da Academia Mato-grossense de Letras de Mato Grosso. E-mail: marli.walker@cba.ifmt.edu.br. ORCID: 0000-0002-3539-0470.

**Maximiliano Torres** é professor Adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; pesquisador associado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto e investigador da Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Educação e da Ciência de Portugal (FCT-I.P.). Líder do Grupo de Estudos Feministas e Interseccionais (GEFIS-UERJ/CNPq), coordenador do Laboratório de Gênero e Cultura (LabGeC-UERJ/FFP) e pesquisador do *Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa* (UFF/CNPq). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4638-034X/> ID: L-7575-2016.

**Moisés Henrique de Mendonça Nunes** é mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus II, Alagoinhas (BA). Graduado em Letras-Língua Portuguesa, pela Universidade Federal de Sergipe, Campus Professor Alberto Carvalho, Itabaiana (SE). Participou de projetos de pesquisa de iniciação científica em estudos da produção oral tradicional brasileira, literaturas africanas de língua portuguesa e literatura afro-brasileira. Faz parte do grupo de pesquisa *Lingua(gem) e Crítica Cultural*, pela linha: Estudos de subjetividades, de gêneros e de sexualidades dissidentes na literatura e na cultura. Pesquisando



no campo da literatura brasileira, em específico a obra de Caio Fernando Abreu, através da relação entre os estudos literários com os estudos de gênero e sexualidades. E-mail: moises.h.mendonca@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8793-0256>.

**Monaliza Rios** é professora de literatura no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco – UFAPE. Doutora em Literatura e Cultura pela UFPB e líder do Núcleo de Pesquisa em Literaturas Escritas por Mulheres (NUPELEM/UFAPE-CNPq). E-mail: monaliza.rios@ufape.edu.br. Orcid: 0000-0001-7682-643x.

**Nayane Larissa Vieira Pinheiro** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus Poeta Torquato Neto, especificamente na linha de pesquisa Literatura, Historiografia e Memória Cultural. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Vinculada ao grupo de pesquisa Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade. Tem experiência em pesquisas relacionadas às Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e Literatura Afro-Brasileira com ênfase em relações de gênero, diversidade e identidade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2359-7351>. E-mail: nayanelarissapinheiro@gmail.com

**Neilton Falcão de Melo** é doutorando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Atualmente, desempenha suas atividades laborais na Secretaria de Estado da Educação, como Professor de Língua portuguesa. Tem experiência na área de Estudos Linguísticos, com ênfase na linha de pesquisa que abrange linguagem, identidade e práticas sociais. Desenvolveu pesquisas na área de Estudos da Multimodalidade e suas interfaces, através de temas como infográfico e leitura de imagens. No momento, suas pesquisas perscrutam os estudos da Argumentação e Retórica. E-mail: neilton\_melo@hotmail.com; Integrante do Grupo de Estudos Teorias de Argumentação e Retórica. Orcid: 0000-0001-6933-0217.

**Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira** é professora doutora associada Universidade Estadual do Centro-Oeste –Unicentro. Pós-doutora em Ciência da Literatura– UFRJ, Doutora em Letras – Unesp. Coordenadora do Laboratório de Estudos Culturais, identidades e representação (Labecir). Atua nos cursos de Letras e Comunicação. Social e no Programa de Pós Graduação em Letras da Unicentro. E-mail: [ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br](mailto:ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5719-7364>.

**Patrícia Raquel Lobato Durans Cardoso** é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura/ Universidade Federal de Santa Catarina. Professora EBTT de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Maranhão – Campus Santa Inês. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, Graduada em História Bacharelado pela Universidade Federal do Maranhão, Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Mestra em História pela Universidade Federal do Maranhão. Membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas do IFMA Campus Santa Inês. Tem pesquisas com os seguintes temas: História e Literatura, Literatura Afro-brasileira, Literatura Maranhense, Intelectuais Maranhenses, Educação para as Relações Étnico-raciais. E-mail: [duranspat@gmail.com](mailto:duranspat@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4867-2258>.

**Paulo César Souza Garcia** é licenciado em Letras Vernáculas – Universidade Católica do Salvador, em 1989. Mestre em Teoria da Literatura – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1999. Doutor em Literatura | área de concentração: Teoria literária – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2008. Realizou estágio Pós-doutoral no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2016. Professor Titular Pleno da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atua no curso de licenciatura em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural do Departamento de Linguística, Literatura e Artes | Dellartes – UNEB Campus II. É pesquisador do GT da ANPOLL Homocultura e Linguagens, do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade – NuCus da Universidade Federal da

Bahia (UFBA). Também, é pesquisador colaborador do Grupo de Pesquisa Intersexualidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto (UP), em Portugal. Publicou o livro *Representações do homoerotismo na literatura; Homocultura e Linguagens; Intersexualidades | Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*. Lida com as seguintes linhas de pesquisa: Estudos de Gênero e identidades sexuais na literatura; Teoria e Crítica literárias; Literatura, produção cultural e modos de vida. Grupo de pesquisa: Língua(gem) e Crítica Cultural. E-mail: pgarcia@uneb.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7208-6358>.

**Rafael dos Reis Farias** é mestrando em Letras e Linguística, pelo PPG da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Atua como professor do Ensino Médio na capital Goiânia-GO. É especialista em Estudos Literários e Ensino de Literatura. Seus interesses de pesquisa incluem “formação docente”, “ensino de língua materna” e “análise dialógica do discurso”. E-mail: rapha-14@hotmail.com/ rafael\_reis\_farias@discente.ufg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1157-7852>.

**Renata Servato Gomes** é mestranda em Estudos Literários com ênfase em Literatura Comparada e Estudos Culturais pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Desde 2018 tem investido nos estudos sobre autoria feminina e questões de gênero sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra Tarsilla Couto de Brito, através das discussões levantadas no grupo de estudos Desmundo. E-mail: renataservato12@gmail.com. Orcid: 0000-0001-8045-0877.

**Sandy Karelly Freitas Falcão** é aluna do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: sandyfalcao@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1141-3623>.

**Sofia Barral Lima Felipe da Silva** é especialista em Gestão de Produtos e Serviços pela PECE-Poli/USP e professora de língua inglesa. Em 2019 voltou à graduação para estudar literatura (USP) e atualmente pesquisa os

diários de guerra de George Orwell, sob a orientação da professora Lenita Maria Rimoli Pisetta. Paralelamente, estuda sobre a escrita de si e desenvolve o projeto Clube de Cartas Letters USP, em que pode colocar em prática suas reflexões. E-mail: [sofiabarral@usp.br](mailto:sofiabarral@usp.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0330-7951>.

**Vania Maria Ferreira Vasconcelos** é doutora em Literatura Contemporânea pela Universidade de Brasília e mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora membro do grupo Vozes Femininas, do grupo Afroletrias (UNILAB) e vice-coordenadora do GT da ANPOLL Mulher na Literatura. Professora adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), no Campus da Liberdade (CE). Pesquisa e trabalha nas áreas que articulam estudos de gênero, raça e literaturas brasileira e africanas e integra o Programa de Pós-graduação da FECLESC, como docente do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MIHL), do qual é uma das fundadoras. E-mail: [vania.vasconcelos@uece.br](mailto:vania.vasconcelos@uece.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2030-3557>.

**Wilian Augusto Inês** é mestrando em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Humanidades: Estudos Interdisciplinares em Educação, Cultura e Contemporaneidade pela Universidade Estadual do Norte do Paraná. Graduado em Letras/ Inglês pela mesma instituição. Seus interesses de pesquisa centram-se principalmente nos seguintes temas: Eça de Queirós, Literatura do século XIX à Contemporaneidade, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Inglesa e Ensino de Língua Estrangeira. E-mail: [wilianaugustoinês@gmail.com](mailto:wilianaugustoinês@gmail.com). Orcid: 0000-0002-1069-5569.



*Esta obra é coordenada por pesquisadores vinculados aos grupos de pesquisa GELIC/CNPq/UFS e CIMEEP/UFS e recebeu apoio do Programas de Pós-Graduação: PPGL/UFS e PROFLETRAS/UFS e das agências de fomento CNPq e CAPES.*



PROFLETRAS



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE  
SERGIPE

