

Cristiane Côrtes
Juliana Borges Oliveira de Moraes
Natália Fontes de Oliveira
(Organizadoras)

**ANAIS DO
IX COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS
CARTOGRAFIAS DO CORPO**

Belo Horizonte

FALE-UFMG

2017

	Colóquio Mulheres em Letras (9. : 2017 : Belo Horizonte, MG)
C719a	Anais do IX Colóquio Mulheres em Letras : cartografias do corpo / Cristiane Cortês, Juliana Borges Oliveira de Moraes, Natália Fontes de Oliveira (organizadoras). – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2017. 1083 p. Trabalhos apresentados no IX Colóquio Mulheres em Letras : cartografias do corpo, realizado pelo Grupo de Pesquisa Letras de Minas, nos dias 31 de maio , 01 e 02 de junho de 2017. 1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Congressos. 2. Reis, Maria Firmina dos, 1825-1917 – Congressos. 3. Piñon, Nélida, 1938- – Congressos. 4. Mulheres na literatura – Congressos. 5. Personagens – Mulheres – Congressos. 6. Escrita na literatura – Congressos. 7. Feminismo e literatura – Congressos. 8. CDD : 809.89287

ESCRITORAS HOMENAGEADAS

MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917)

CLARICE LISPECTOR (1920-1977)

NÉLIDA PIÑON (1937)

Escritoras convidadas

Cíntia Moscovich

Vera Assumpção

Luciana Pimenta

Clara Arreguy

Prisca Agustoni.

Belo Horizonte/MG

FALE/UFMG

REALIZAÇÃO:

Grupo de Pesquisa Letras de Minas

coloquiomulheres@gmail.com

www.mulheres.lettras.ufmg.br

Apoio:

CENEX/FALE – UFMG

FALE/UFMG

Pós-Lit/UFMG

IX COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS

CARTOGRAFIAS DO CORPO

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa **Letras de Minas**, criado em 2006, vem ao longo dos anos trabalhando em conjunto para aumentar a visibilidade da literatura produzida por mulheres. Nos reunimos regularmente e contamos com a dedicação de todas as integrantes para estudar, discutir e pesquisar a produção literária de autoria feminina.

Nos dias 31 de maio, 01 e 02 de junho de 2017 o Grupo de Pesquisa **Letras de Minas** organizou o **IX Colóquio Mulheres em Letras: Cartografias do Corpo**. Optamos por homenagear três escritoras: Maria Firmina dos Reis, Clarice Lispector e Nélida Pinon; escolha que intensificou a programação com trabalhos riquíssimos sobre as homenageadas. A conferência de abertura da Regina Dalcastagnè, inspirou reflexão já no início do colóquio, seguida pelas mesas-redondas redonda sobre a Maria Firmina dos Reis e sobre a Clarice Lispector.

Este ano, contamos com mais de 150 trabalhos inscritos para apresentação em forma de comunicação, mesas redondas, performance e depoimentos de escritoras. As escritoras convidadas Cíntia Moscovich, Vera Assumpção, Luciana Pimenta, Clara Arreguy e Prisca Agustoni tornaram o colóquio ainda mais memorável.

Temos o orgulho de apresentar os Anais do **IX Colóquio Mulheres em Letras**, que em 2017 está em sua 9ª edição. Nestes Anais reunimos os textos completos que foram apresentados no colóquio organizados por ordem alfabética do primeiro nome do autor ou autora.

Belo Horizonte, 31 de maio, 01 e 02 de junho de 2017

ÍNDICE DE TEXTOS

JANE AUSTEN É POP	14
Adriana Sales Zardini	
UM GRITO POR LIBERDADE NA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS	26
Aline Azevedo Rocha Duim	
O CORPO EM DISPUTA E A RECUSA DA SUBMISSÃO VIOLENTA EM UMA MULHER SOZINHA, DE FRANCA RAME E DARIO FO	37
Amanda Bruno de Mello	
A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DA CIDADE EM VALMIKI'S DAUGHTER	44
Ana Carolina Ferreira Fernandes	
A (NÃO) PRESENÇA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE ENSINO MÉDIO	50
Ana Cristina Steffen	
RASURA E ÊXTASE EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM.....	66
Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro	
UM CORPO RAREFEITO: A LEVEZA DE LEILA FERREIRA EM A ARTE DE SER LEVE	78
André de Souza Pinto	
CLARICE LISPECTOR: CRÔNCAS, CORPO E ESCRITA.....	83
Angela Maria Rodrigues Laguardia	
APAGAMENTO DA FIGURA FEMININA EM WUTHERING HEIGHTS	92
Anna Katharine Lamellas Pinto Homem	
QUANDO A LOUCURA É CRIAR: SINHÁ OLYMPIA.....	98
Bárbara Buzatti Lopes de Faria	
BOCA TESA DE PALAVRAS: O CORPO-FLUXO NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR.	107
Brenda K. Souza Gomes	
HISTÓRIAS CONTADAS ATRAVÉS DO CORPO	112
Bruna Carla dos Santos	
UMA POÉTICA DO SOCO:ANGÉLICA FREITAS E O FEMININO INSURGENTE.....	123
Bruna Kalil Othero Fernandes	
ARQUIVAMENTOS E RESISTÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO.....	133
Calila das Mercês	
MEMÓRIA, IDENTIDADE E DIÁSPORA NO POEMA “VOZES-MULHERES”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	144
Camila Silva Correa Maia e Silva	

O CORPO EM LUIZA NETO JORGE: ASPECTOS DA POESIA.....	152
Carolina Alves Ferreira de Abreu	
OS DIZERES DE ADÉLIA BARROS NO JORNAL A FAMÍLIA.....	166
Caroline Pazini Cavalcante	
MULHER E FICÇÃO: PERSONAGENS FEMININAS EM OS ANOS	177
Caroline Resende Neves	
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM DA VIDA, O CORPO	191
Cassiana Lima Cardoso	
DIÁLOGOS DE DIÁSPORA NA LITERATURA DAS ESCRITORAS NTOZAKE SHANGE E CONCEIÇÃO EVARISTO: MEMÓRIA E HISTÓRIA.....	200
Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo	
ELIZETE LISBOA: A INSERÇÃO DA MULHER COM DEFICIÊNCIA VISUAL ATRAVÉS DA ESCRITA.....	214
Claudia Regina Porto Buzatt	
DAS POSSIBILIDADES DA FALA: O DESAFIO DA ALTERIDADE PARA A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR.....	226
Cristiane Côrtes	
A NARRATIVA DOS RESTOS DO IMPÉRIO POR ISABELA FIGUEIREDO	233
Cristina Arena Forli	
KBELA: UMA REVISÃO DO IMAGINÁRIO DA MULHER NEGRA NO CINEMA.....	244
Danielle Fullan	
UM BREVE ESTUDO DO FOCO NARRATIVO EM QUASE DE VERDADE, DE CLARICE LISPECTOR.....	253
Débora Tatiane Resende Silva	
O PRIMEIRO AMOR NA POESIA DE DORA VASCONCELLOS.....	261
Deivide Almeida Ávila	
A ESCRITA PERFORMÁTICA DE DIAMELA ELTIT: O QUARTO É O MUNDO?	268
Denise Pedron	
O ESPETÁCULO DO FEMININO EM SYLVIA PLATH.....	274
Derick Davidson Santos Teixeira	
CORPO MORTO, CORPUS DESCONSTRUÍDO: AS CONFIGURAÇÕES DA ESCRITA DE INÊS PEDROSA ..	284
Diana Navas	
Telma Ventura	
CHUVAS E TROVOADAS: A HISTÓRIA DO FEMININO REESCRITA	294
Edimara Ferreira Santos	
Ana Carla Barreto P. Quadros	

A CRÍTICA DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA NO ROMANCE CABRA-CEGA	307
Eglã Pereira Cruz	
"AS MULHERES SÃO MÁS NOS ESPAÇOS PARCIAIS": UMA LEITURA DO FEMININO NA OBRA NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE	313
Elaine Cristina Andrade Pereira	
CADERNOS DE MEMÓRIAS COLONIAIS- “O MEU CORPO, DEVAGAR A MINHA TERRA”	327
Eliana da Conceição Tolentino	
FRIEDRICH HÖLDERLIN, HÉLIA CORREIA E O PENSAMENTO-HABITANTE DA POESIA.....	335
Erick Gontijo Costa	
CARTOGRAFIA: TEXTO E CORPO EM ELIZABETH BISHOP	343
Fernanda Dusse	
ESPAÇO E FEMINILIDADE EM “GREEDY CHOKE PUPPY, ” DE NALO HOPKINSON	350
Fernanda Sousa Carvalho	
O COTIDIANO, O CORRIQUEIRO E O EFÊMERO NOS CONTOS DE CÍNTIA MOSCOVICH EM ESSA COISA BRILHANTE QUE É A CHUVA.....	361
Filipe Amaral Rocha de Menezes	
A SUBJETIVIDADE NO JORNALISMO E O DISPOSITIVO DA TRANSEXUALIDADE EM O NASCIMENTO DE JOICY, DE FABIANA MORAES.....	366
Francine N. A. de Oliveira	
CORPO E PERFORMANCE EM LYGIA FAGUNDES TELLES.....	375
Francine Rodrigues Sanchez	
O DISCURSO RELIGIOSO EM ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS.....	380
Geraldo Ferreira da Silva	
FEIA, POBRE E MULHER: A PERSONAGEM NARRADORA NO ROMANCE MEMÓRIAS DE MARTA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.....	392
Géssica Sabrine Pinheiro	
Ivana Ferrante Rebello	
IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM A HORA DA ESTRELA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS FÍLMICA E LITERÁRIA	399
Gleyda L. Cordeiro Costa Aragão	
MATERNIDADE E EMANCIPAÇÃO FEMININA EM VIRGINDADE INÚTIL, DE ERCÍLIA NOGUEIRA COBRA	412
Greiciellen Rodrigues Moreira	
A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MULHER NEGRA EM CIDA SEPULVEDA: TRANSITANDO PELAS VEREDAS DE JANAÍNA.	423
Henrique Falcão Nunes de Lima	

“A MULHER DE VIDRO”: O INTERIOR E AS AMARRAS	436
Iza Condé da Cruz	
APONTAMENTOS ACERCA DA PRODUÇÃO POÉTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS	442
Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho	
CORREIO DA ROÇA: UM PROJETO DE EMANCIPAÇÃO FEMININA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	455
Joice Pompéia Ribeiro de Brito Nascimento	
A CULTURA DO CORPO E O CORPO DA CULTURA: IMPLICAÇÕES DA MATERNIDADE NO CONTO RELÓGIO DE SOL, DE BANANA YOSHIMOTO	470
Joy Nascimento Afonso	
O MANUSCRITO DE SÔNIA: DO CORPO PROSTITUÍDO AO CORPO DA ESCRITA	478
Julia Luiza Bento Pereira	
NÃO VOU MAIS LAVAR OS PRATOS: A AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE DE MULHER(ES) NEGRA(S) POR MEIO DO CORPO, DAS VIVÊNCIAS E DA ANCESTRALIDADE	493
Júlia Vargas	
ESPACIALIDADES DO CORPO FEMININO EM BREATH, EYES, MEMORY, DE EDWIDGE DANTICAT: MOVIMENTO E RESPOSTA	500
Juliana Borges Oliveira de Moraes	
CRISTIANE SOBRAL: “FAZENDO A CABEÇA” E A POESIA	510
Juliana Cristina Costa	
MACABÉA E LAWANDA: RETIRANTES DE SI	520
Juliana Gervason Defilippo	
A POÉTICA DE MARIA LÚCIA ALVIM NO ROMANCEIRO DE DONA BEJA	530
Juliana Veloso Mendes de Freitas	
CORPOREIDADES NEGRAS FEMININAS EM INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES E OLHOS D’ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	540
Karina Lima Sales	
O EXÍLIO EM NARRATIVAS DE ESTUPRO NOS ROMANCES MAR AZUL (2012) DE PALOMA VIDAL E A CHAVE DE CASA (2007) DE TATIANA SALEM LEVY	548
Karine Mathias Döll	
TERESA WILMS MONTT: SER A NOVA MULHER NA VANGUARDA CHILENA	563
Karine Rocha	
LUCIANA PIMENTA: ENRAIZAMENTO POÉTICO	573
Kelen Benfenatti Paiva	
REESCRITAS DO SAGRADO: O ROMANCE DA BÍBLIA: UM OLHAR FEMININO DO ANTIGO TESTAMENTO, DE DEANA BARROQUEIRO	582
Késia Oliveira	

INSUBMISSA ESCRITA DE RACHEL DE QUEIROZ	587
Laile Ribeiro de Abreu	
O CORPO QUE ENUNCIA: UMA (RE)LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM COMPAIXÃO, DE TONI MORRISON	598
Laissy Taynã da Silva Barbosa	
AS “VOZES SILENCIADAS” EM ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS	606
Larissa da Silva Sousa	
HILDA HILST: O CORPO E O CANTO COMO SEDUÇÃO	613
Leonardo Antonio da Costa Neto	
SEXUALIDADE E EROTIZAÇÃO INFANTIL N’O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY	618
Lisiane Andriolli Danieli	
DIÁLOGO ENTRE AUTORIAS ADOLESCENTES E ANA CRISTINA CÉSAR: LEITURAS E PRÁTICAS EM SALA DE AULA.....	626
Laryssa Amaro Naumann	
Lorena Bolsanello de Carvalho	
QUANDO ESCREVER É UMA NECESSIDADE: HOSPÍCIO É DEUS, DE MAURA LOPES CANÇADO	639
Louise Bastos Corrêa	
A REPRESENTAÇÃO LGBT EM “ISALTINA CAMPO BELO” E “BEIJO NA FACE” DE CONCEIÇÃO EVARISTO	650
Luanna Calasans de Souza Santana	
ROSVITA DE GANDERSHEIM: TEATRO E SABEDORIA FEMININA NO SÉCULO X	660
Luciana Da Costa Dias	
A ESTRELA, A MULHER E A PERSONAGEM: MACABÉA E MARILYN INTERLIGADAS POR CLARICE LISPECTOR	670
Luciana Freesz	
O DESNUDAMENTO DO CORPO E DA FICCIONALIDADE EM A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR	684
Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira	
NOS LIMITES DA NARRATIVA: ASPECTOS METAFICCIONAIS EM UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA.....	694
Luiz Henrique Silva de Oliveira	
‘UMA POÉTICA DO CORPO: SEIS NOTAS SOBRE A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR.....	708
Luiz Lopes	
MODERNIDADE E ESCRITURA FEMININA: DESLOCAMENTOS DO CORPO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MATÉRIA EM ARCANOS.....	718
Marcela Batista Martinhão	

GUERRA E CARTOGRAFIAS (DO CORPO): MIGRAÇÕES E RELAÇÕES DE GÊNERO E ETNIA NO RELATO AUTOBIOGRÁFICO DA GUERRA DA BÓSNIA GOODBYE SARAJEVO.....	732
Marcela de Oliveira e Silva Lemos	
A IDENTIDADE E ALTERIDADE EM UMA RELAÇÃO DIALÉTICA A PARTIR DA PINTURA CORPORAL DAS SURUÍ AIKEWÁRA	741
Maria Adriana da Silva Azevedo	
PONCIÁ VICÊNCIO – HERANÇA DA ESCRAVIDÃO NO NOME E NO CORPO	749
Maria Aparecida Nogueira Schmitt	
DESCOBRINDO AS ESCRITORAS PARÁ-MINENSES.....	761
Maria de Fátima Moreira Peres	
SUBALTERNIDADE EM XEQUE: “A CONFISSÃO DE LEONTINA”	766
Maria do Rosário A. Pereira	
“GERMENS DO ÓDIO”: VIOLÊNCIA FAMILIAR - UMA PROBLEMÁTICA SOCIAL RETRATADA NA OBRA DE ALCIENE RIBEIRO	773
Maria do Socorro Pereira Soares Rodrigues do Carmo	
ANÁLISE DAS IDENTIDADES DAS PERSONAGENS-ATRIZES D’ “AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA”: UM ESTUDO SEMIOTICÓLOGICO DA CENA DOCUMENTAL	782
Mariana Pinter Chaves	
O CORPO DESEMBESTADO DE VIRGINIA WOOLF: UM ESTUDO SOBRE AS ONDAS	796
Matheus Silva	
CORPOS VIOLADOS NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	812
Mirian Cristina dos Santos	
O CORPO NA POESIA UM SIGNO COMUNICANTE INESGOTÁVEL	825
Nanny Zuluaga Henao	
Ana Beatriz Gonçalves	
A LITERATURA COMO FORMA DE LETRAMENTO CRÍTICO EM LÍNGUA INGLESA	835
Natália Fontes de Oliveira	
OLHOS QUE NOS OLHAM: O GATO RAHUL EM AS HORAS NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	842
Ozana Aparecida do Sacramento	
UM CORPO NEGRO EM BUSCA DA IDENTIDADE E DA ANCESTRALIDADE	851
Patrícia de Paula Aniceto	
DIZER O MUNDO, VIR A SER: MARIA VALÉRIA REZENDE E SOFIA VIVALDI	860
Paulo Caetano	
O SABÁ ONDE ESTIVESTES DE NOITE	867
Pedro Thiago Santos de Souza	

UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE ESPANHOL "LA ISLA Y LOS DEMONIOS", DE CARMEN LAFORET	877
Polyanna Riná Santos	
MARIA FIRMINA DOS REIS E SEU CONTO A ESCRAVA: CONSOLIDANDO UMA LITERATURA ABOLICIONISTA	887
Rafael Balseiro Zin	
DESTINO DE MULHER EM CLARICE LISPECTOR E ALCIENE RIBEIRO	904
Rauer Ribeiro Rodrigues	
Natália Tano Portela	
MULHERES NEGRAS SILENCIADAS NA LITERATURA BRASILEIRA: UM ESTUDO SOBRE CAROLINA MARIA DE JESUS	915
Rayana Alves de Almeida	
O NOVO CORPO VELHO: REPRESENTAÇÃO DA VELHICE FEMININA NO ROMANCE QUARENTA DIAS DE MARIA VALÉRIA REZENDE	924
Renata Cristina Sant'Ana	
ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS: ARMA DE COMBATE MARCANDO A PRESENÇA DA MULHER ESCRITORA NA LITERATURA BRASILEIRA	934
Rilza Rodrigues Toledo	
NOTAS SOBRE PERDIÇÃO — EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA	944
Roberto Bezerra de Menezes	
A MÁQUINA DE GUERRA E O NOMADISMO DO CORPO FEMININO EM VOZES DO DESERTO DE NÉLIDA PIÑON	954
Roniê Rodrigues da Silva	
CORPOS E MENTES: A LOUCURA NAS OBRAS FIRMINIANAS – ÚRSULA (1859) E A ESCRAVA (1887). 963	
Rosangeli de Fátima Batigniani	
UMA REFLEXÃO ACERCA DA OPRESSÃO DA MULHER EM I LOVE MY HUSBAND, DE NELIDA PIÑON, E O CONTO DA AIA, DE MARGARETH ATWOOD	970
Sabrina Ramos Gomes	
MARIE BONAPARTE: UMA PERITA EM TRANSEXUALIDADES?	976
Sarug Dagir Ribeiro	
(RE)APRESENTANDO ILSE LOSA	991
Saul Kirschbaum	
“O POUCO QUE RESTA AINDA SE MASTIGA”: SOBRE A FIDELIDADE INÚTIL DA POBREZA EM VIDA EXTENUADA, DE FÁTIMA MALDONADO	1000
Sérgio Lima	
“AGORA É QUE SÃO ELAS”: LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, PRECONCEITO SILENCIOSO?	1010

Silvania Ribeiro Coutinho Carvalho

COMO A BREVIDADE DE UM PASSO NO PASSEIO: AS CONFIGURAÇÕES DO CORPO NA POESIA DE
HILDA HILST 1024

Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa

AMORES FRUSTRADOS: UM DIÁLOGO COM A PAISAGEM. 1034

Sônia Maria Ferreira de Matos

SEXUALIDADE E MORTE NO CINEMA FEMININO NACIONAL CONTEMPORÂNEO: MATE-ME POR
FAVOR E CALIFÓRNIA 1043

Stephania Amaral

A CONFIGURAÇÃO FEMININA MARCADA PELO CASTIGO: UMA LEITURA DE “OS PORCOS” DE JÚLIA
LOPES DE ALMEIDA. 1051

Suely Leite

A VISITAÇÃO AO PASSADO: OS ANOS 40 – A FICÇÃO E O REAL DE UMA ÉPOCA,
DE RACHEL JARDIM. 1060

Tereza D’Ávila Ferreira

BEIJO, BOA SORTE: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS CONTOS DE ANA ELISA RIBEIRO 1070

Vívian Stefanne Soares Silva

RETRATO DE CECÍLIA 1079

Zélia Souza Lopes

JANE AUSTEN É POP

Adriana Sales Zardini*

Diferentemente da atualidade, a escritora inglesa Jane Austen não recebeu tamanho reconhecimento durante sua vida. Austen viveu apenas 41 anos (1775-1817) e, apesar de uma vida breve, escreveu seis livros completos, deixou outros dois inacabados e alguns escritos da juvenília. A escritora recebeu boa parte de sua educação formal em casa mesmo, tendo passado por dois períodos bem curtos em escolas (*boardingschools*) em sua infância. O fato de o pai de Austen, o Reverendo George Austen, possuir uma biblioteca de tamanho razoável em casa, ofereceu à Jane a oportunidade de conhecer o mundo literário e se aventurar a escrever.

A primeira audiência de seus escritos certamente foram seus familiares, que se reuniam para que ela pudesse ler seus textos ou encenarem peças de outros autores. O que era uma atividade muito comum naquela época, visto que nem todas as pessoas eram alfabetizadas ou possuíam livros em casa. Sendo assim, após passar pelo crivo de seus familiares e amigos, Jane se empenhou a escrever e editar suas histórias para posteriormente tentar publicá-las. Entretanto, o mercado editorial não era tão acessível assim e Jane possuía duas características que lhe impediram de publicar seus livros rapidamente: era uma escritora desconhecida e mulher – naquela época não era costume jovens de famílias de classe média se tornarem escritoras, o que poderia ser até motivo de vexação familiar. Inicialmente, Austen tenta publicar ‘Susan’, porém sem sucesso. O manuscrito de ‘Susan’ ficou guardado com o editor até que um irmão de Austen o conseguisse de volta, alguns anos depois. E o livro só foi publicado após sua morte em 1817, com o título *A Abadia de Northanger*.

Por fim, a escritora juntou dinheiro e providenciou a publicação de ‘Razão e Sensibilidade’¹ em 1811. Após conseguir uma quantia irrisória com a venda de seu primeiro livro, Austen providenciou a publicação de *Orgulho e Preconceito* em 1813 e *Mansfield Park* em 1814. Mesmo com três livros publicados, a autora não era reconhecida já que nas capas dos livros não havia menção à Jane Austen e sim escrito ‘by a lady’. Os livros eram publicados também com uma nota dizendo que haviam sido escritos pela mesma autora de *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*, como maneira de reforçar a qualidade do material. Entretanto, apesar de não mencionarem a filha do reverendo Austen na capas de tais livros, Jane se tornou conhecida como autora destes sucessos a ponto de o Príncipe Regente

*Doutoranda em Estudos Linguísticos. CEFET-MG, Belo Horizonte, MG. e-mail: aszardini@gmail.com.

¹*Sense and Sensibility* em inglês, tendo duas traduções para o título em língua portuguesa do Brasil: *Razão e Sentimento* e *Razão e Sensibilidade*.

da Inglaterra solicitar, através de seu bibliotecário, que ela incluísse uma dedicatória em seu nome no próximo livro *Emma*, publicado em 1815. Apesar de não ser muito fã do príncipe regente, Austen acrescenta a dedicatória, com os dizeres: “Vossa Alteza Real – o Príncipe Regente, este trabalho é, com permissão de vossa alteza real – respeitosamente dedicado, por sua zelosa, obeditente e humilde serva, a autora²”. Após a publicação de *Emma*, os demais livros são reconhecidos como de autoria de Jane Austen o que a tornou um pouco conhecida em seu meio. A primeira versão norte-americana que se tem notícia é a edição de *Emma* (1816). O que segundo Juliette Wells (2016), foi apenas uma obra plagiada da edição inglesa, sem que a editora britânica ou até mesma a escritora soubessem desta publicação. Os outros dois livros *Persuasion* e *A Abadia de Northanger* foram publicados no final de 1817, cinco meses após a morte da escritora, sob os cuidados de sua irmã Cassandra Austen.

Aqui no Brasil, Jane Austen começou a ser publicada, em português, no ano de 1940. Ao encontrar dificuldades em fazer importação dos livros europeus por causa das altas taxas de importação, a Livraria José Olympio passou a contratar autores consagrados para fazerem as traduções dos clássicos da literatura universal. Sendo assim, *Orgulho e Preconceito* foi publicado em 1940, com a tradução de Lúcio Cardoso. Segundo Henge (2015), desde as primeiras traduções até o ano de 2015, já existiam mais de 20 publicações e mais de 8 tradutores para a obra, aqui no Brasil. Os demais livros de Austen, foram traduzidos também ao longo dos anos, sendo possível encontrá-los apenas em sebos, já que alguns estavam esgotados nas editoras. Porém, só no final da primeira década do século XXI é que Austen voltou às prateleiras brasileiras com novas traduções e republicações das versões mais antigas como a de Lúcio Cardoso.

Apesar das primeiras edições brasileiras de Austen ocorrerem a partir de 1940, não é possível afirmar que Austen não fosse lida no Brasil. Não há um levantamento sobre os empréstimos de livrarias que faça um levantamento sobre os livros que circulavam no Brasil do século XIX e XX. Em meu acervo pessoal, há dois livros em língua inglesa, com assinatura de uma moradora do Rio de Janeiro, com data de 1929. O que demonstra que alguns poderiam ler Austen na língua original que o livro foi escrito. Além disso, há indícios de que Austen circulava no Brasil por meio de aquisições particulares e bibliotecas que emprestavam os livros com traduções para o português de Portugal. Baseada nas pesquisas de Vasconcellos (2014 e 2017) sobre este assunto, e após uma pesquisa nos catálogos on-line da Biblioteca Fluminense (1852) e do Real Gabinete de Leitura Português (1858), pude

² “His Royal Highness - The Prince Regent, This Work Is, By His Royal Highness's Permission, Most Respectfully Dedicated, By His Royal Highness's Dutiful And Obedient, Humble Servant, The Author”.

constatar que haviam alguns exemplares de uma tradução de ‘Persuasão’³ circulando no Rio de Janeiro já na década de 1850. Entretanto, o livro não traz o nome da autora e o título recebeu o nome de *A Família Elliot*, publicado em 1847 e traduzido do francês (*La Famille Elliot, ou l'ancienne inclination*) por Manuel Pinto Coelho Cota de Araújo.

Na Inglaterra, após a publicação de seus livros, era comum receberem algumas notas em jornais da época e alguns periódicos voltados para a literatura. As pesquisas acadêmicas em torno do nome Jane Austen surgiram no final do século XIX (YAFFE, 2013). A publicação da dissertação *Jane Austen's Novels*⁴ de George Pellew em 1883, em formato de livro, colocou efetivamente Austen no panteão dos escritores estudados pela academia. E, assim, ao longo dos anos, sua notoriedade foi conquistando mais leitores e críticos de suas obras.

No final do século XIX, já haviam leitores e fãs de Austen em número considerável. George Sansburry cunhou um termo ‘the Janeites’ em 1894, para designar os leitores e apreciadores de Austen e suas obras. Porém, antes mesmo de Sansburry usar o termo ‘Janeite’, alguns peregrinos já faziam visita aos lugares onde Jane Austen viveu. De acordo com Johnson (2012, p. 8) a adoração por Jane Austen e tudo o que estivesse relacionado à escritora começou por volta do anos 1850, quando alguns turistas, incluindo norte-americanos, organizaram excursões para visitarem a Catedral de Winchester onde ela está sepultada.

Entretanto, esse público fiel à escritora ainda eram pequeno, como afirma Lynch (2000). Na realidade, a apreciação da obra e posterior interesse pela vida de Austen foram impulsionados pela publicação *A memoir of Jane Austen*⁵ em 1870, por seu sobrinho James Eduard Austen-Leigh. Como esta publicação promoveu um interesse maior por Austen, novas edições de seus livros foram publicadas, desta vez, com seu nome nas capas e com qualidade superior em acabamento e edição. Apesar de seu reconhecimento já ser evidente, o grupo denominado ‘Janeites’, até o final do século XIX, era composto em sua maioria por homens: editores, professores, escritores e literatos (JOHNSON, 2012).

Com relação ao melhor termo para chamar um entusiasta da obra de Austen, Lynch (2000) destaca que há uma constante discussão sobre os termos ‘Janeite’ e ‘Austenite’. Segundo a autora, ‘Janeite’ enfatiza o gênero de Austen e implica que seus leitores são do mesmo sexo. Além disso, há a costume de nomear os fãs e estudiosos de outros escritores por

³ Em português *Persuasão*.

⁴ A dissertação de George Pellew foi digitalizada pela Universidade de Harvard e encontra-se disponível para download.

⁵ No Brasil, o livro foi publicado em 2014 pela Editora Pedra Azul, sob o título de *Uma memória de Jane Austen*, traduzido por Stephanie Savalla e José Loureiro.

seus sobrenomes, como o caso de ‘Shakesperianos’ e ‘Machadianos’, por exemplo. Para Hayes (2004, p. 221), os termos ‘Janeite’ e ‘Austenite’ representam dois discursos distintos. Janeite “tende a ser informal, íntimo e pessoal em relação aos dramas de costumes sentimentais e sociais”⁶ escritos por Austen. Enquanto Austenite é “formal, intelectual e objetivo na explicação de suas narrativas irônicas, morais e sutis que constituem uma análise social e moral”⁷ das obras (HAYES, 2004, p. 221). De modo semelhante, Lynch (2000, p. 14) nos chama a atenção para o fato de que ‘Janeite’ parece algo mais íntimo, uma situação onde escritora e fã possuem o mesmo nome próprio. Entretanto, o termo ‘Janeite’ automaticamente destaca o gênero da escritora e implica que seus leitores são do mesmo sexo, ou seja, são todas mulheres (LYNCH, 2000).

Há também um outro termo bastante usado em inglês: o ‘Janeiteism’, que parece ser usado para simplificar a questão de que os “romances de Austen propiciam espaços culturais onde nós possamos todas ser garotas juntas”⁸ (Lynch: 2000, p. 14). Sendo assim, para incluir leitores de ambos os sexos, acredito que a opção para a língua portuguesa aqui no Brasil seja o termo ‘Austeniano’, visto que ambos homens e mulheres podem ser chamados por essa alcunha, ao contrário do termo ‘Janetes’ que está mais relacionado a um grupo feminino, visto que não há variação masculina para o nome Jane, na minha concepção. Ao realizar um levantamento de pesquisas realizadas no Brasil, foi possível perceber a preferência de alguns trabalhos acadêmicos pelo uso do termo ‘Austeniano’. A mesma grafia também foi observada em publicações na Itália e Espanha. Na Espanha, Sánchez (2015) faz um trabalho pioneiro e nomeia os fãs espanhóis de Austen como ‘los Austenitas’ e discorre sobre a recepção de Austen na Espanha, assim como as adaptações para a televisão espanhola e publicações em jornais, revistas e traduções dos livros da autora.

Retomando à questão da recepção e crítica de Austen, de um modo geral, pode-se afirmar que os críticos de sua geração a admiravam por suas obras oferecerem uma mensagem moral da sociedade inglesa daquela época. Avançando um pouco mais no tempo, ao chegar na Era Vitoriana, os críticos daquele período resumiam o trabalho da escritora à sua vida tranquila e pacata no interior da Inglaterra. Ou seja, a vida aparentemente tranquila que Austen viveu motivou-a a escrever histórias tranquilas e sem grandes alardes. Até a primeira metade do século XX os críticos literários voltam a relacionar Austen à moralidade, porém,

⁶ “Janeite, which tends to be informal, intimate and personal in its account of her social and sentimental costume drama”.

⁷ “Austenite, which is formal, intellectual and objective in its explication of her ironic, moral and subtle narratives that constitute a social and moral analysis”.

⁸ “The novels provide cultural spaces where we girls can all be girls together”.

destacam o uso da ironia como forma de criticar a sociedade de sua época. Já no final do século XX, o feminismo foi uma temática bastante discutida através de questões como patriarcado, família, submissão feminina e o papel da mulher na sociedade. Entretanto, há também uma outra corrente de pesquisas que liga Austen ao conservadorismo como Buttler (1985), assim como algumas críticas ao seu trabalho por não oferecerem um panorama histórico da época em que ela viveu. Roger Sales (1994) levanta um questionamento sobre Austen ser vista, por alguns estudiosos, como conservadora e revolucionária para outros. O início do século XXI é marcado pelos estudos centrados nas questões femininas e pós-colonialismo, assim como, estudos a respeito de questões estéticas em sua escrita. Possivelmente, as contribuições futuras para esta segunda década do século XXI serão assuntos ligados à mulher na sociedade, as questões de gênero, a comunidade de fãs (*Fandom*), a Austemania e a popularidade da escritora nas redes sociais.

A popularidade de Austen pode ser observada ao longo da trajetória de seu legado. De escritora inglesa do século XIX, Jane Austen se transformou em verdadeiro ícone pop da nossa geração. A chamada ‘Austenmania’ e o apelo comercial da “marca” Austen é um fenômeno crescente, inclusive nas redes sociais da Internet. Segundo Raw e Dryden (2013), ela se tornou uma espécie de superstar, uma verdadeira celebridade. Ainda segundo os autores, Jane se transformou em uma espécie de ‘viajante global’ pois seus romances e as adaptações para o cinema e televisão já foram traduzidos em dezenas de línguas, além de ser uma escritora discutida nas escolas e universidades de todo o mundo. Tanta popularidade é reconhecida por Yaffe (2013), Malcolm (2015) e Caddy (2015) em seus estudos sobre o universo dos fãs e a popularização de Austen decorrentes das adaptações fílmicas.

A popularidade de Austen explodiu com a Internet ou intermídia, porém, foram as adaptações para o cinema e a televisão que ofereceram aos fãs imagens mais próximas da realidade a respeito dos personagens e do mundo em que poderiam ter vivido se fossem reais, promovendo o surgimento de novos leitores e fãs da escritora (Caddy, 2015). Rossato (2016, p. 16) confirma que as adaptações das obras literárias “[...] não só contribuem com a longevidade de uma obra, mas, também, permite a atualização das temáticas encontradas nos romances”. A atenção pública influenciada pelos filmes e séries de televisão teve como grande destaque a produção da BBC de 1995 *Orgulho e Preconceito*, em seis episódios, estrelada por Colin Firth e Jennifer Ehle. Após o sucesso desta mini-série nos Estados Unidos, foi possível observar que somente no ano de 1997 a JASNA (Jane Austen Society of North America) recebeu mais de 850 novos membros. O que, segundo Yaffe (2013) foi um crescimento impulsionado pela mini-série da BBC.

O cinema não só contribuiu para o surgimento de novos fãs e leitores, como também reforçou a ideia de que Austen também foi protagonista de um romance, digno das páginas de seus livros. A adaptação norte-americana chamada *Becoming Jane*⁹ (2007) é fruto do legado das adaptações de *Orgulho e Preconceito* e fortaleceu a imagem de possível relação entre Jane e Tom Lefroy. O possível romance entre Jane e Tom é fruto de especulação, visto que não há como identificar a proximidade entre os dois já que não há registros de um envolvimento íntimo entre os dois. O que restaram foram apenas cartas que Jane enviou aos familiares, onde ela menciona apenas ter conhecido o rapaz e, algum tempo depois, que ele esteve na casa de uma parente próxima à casa da família Austen mas sequer se encontraram. A presença de Lefroy na construção do perfil de Jane nesta versão para o cinema é essencial, pois, até aquele momento da história contada no filme, a personagem era apenas uma moça do interior da Inglaterra. Até a chegada de Tom Lefroy na vida de Jane, ela ainda não havia oferecido nada à coletividade, já que “[...] critica e nega seus modos autorizados de viver, sua moral, seus costumes, mas ainda não pode mostrar um caminho novo, um equivalente” (SILVA, 2009). O filme retrata uma Jane que desperta para uma paixão amorosa, sofre a decepção de não poder ser casar com o rapaz pois o tio que o sustenta não aprova a união. Assim, a contribuição à coletividade que Silva (2009) menciona, se dá a partir do momento em que Jane decidiu não se casar e se tornar escritora. Ou seja, é neste momento que ela contribui para a humanidade e deixa o seu legado. Entretanto, tal condução de fatos não é mencionada em cartas ou diários de Austen, se tratando apenas de uma idealização romântica do que poderia ter sido a vida da escritora enquanto jovem.

Em sentido oposto, o filme *Miss Austen Regrets*¹⁰ produzido pela BBC em 2008, nos oferece uma visão mais complexa de Austen, onde a escritora é retratada já em uma fase mais velha e disposta a seguir a carreira como escritora. Sua vida não nos é apresentada numa visão romântica. Há uma cena do pedido de casamento de Harris Bigg-Wither (o que aconteceu na vida real), porém, o filme destaca os conflitos psicológicos sofridos por Jane ao perceber que será solteira para o resto da vida¹¹ e, mais tarde, seu sofrimento por estar doente¹². De todo

⁹ O filme recebeu o título *Amor e Inocência* aqui no Brasil.

¹⁰ Apesar de ter sido vendido no Brasil, o título do DVD *Miss Austen Regrets* não foi traduzido para o português brasileiro pela Editora Logon em 2008.

¹¹ Naquela época, os casamentos eram arranjados pelas famílias dos noivos e eram a principal maneira de uma mulher ter um certo conforto, visto que o marido seria o principal responsável pelo seu sustento. No caso de Jane Austen, como não se casou, após a morte do pai, ela, a irmã Cassandra e mãe, passaram a depender da ajuda financeira dos homens da família.

¹² A doença que levou Austen à morte ainda é tema de discussão entre pesquisadores. Alguns mencionam a doença de Addison, câncer, linfoma de Hodgkin, tuberculose bovina ou doença de Brill-Zinsser. Atualmente a discussão gira em torno da descoberta de resquícios de arsênicos nos óculos usados pela escritora. Sugerindo

modo, mesmo sendo uma visão fantasiosa ou um retrato mais próximo do que foi a vida escritora, as duas adaptações também contribuíram para o surgimento de interesse e crescimento dos fãs, fortalecendo assim, a união entre literatura e cinema.

Ainda sobre as adaptações dos livros de Austen para o cinema e televisão, um dos principais motivos para tamanho sucesso está relacionado ao que Malcolm (2015) argumenta como personificação dos personagens. Segundo a autora, ao darem vida aos personagens de Austen, os atores transformam estes personagens em ‘gente de carne e osso’, o que leva muitas pessoas a considerá-los como pessoas reais. Esta personificação fez com que os personagens, antes presentes apenas no imaginário das pessoas, se tornassem pessoas com personalidade e características físicas que logo chamaram a atenção dos fãs, principalmente do público feminino.

Ao interpretar Mr. Darcy na versão de 1995, o personagem principal do livro *Orgulho e Preconceito* vivido por Colin Firth passa a ser o rosto que povoa o imaginário feminino até hoje. Em outra adaptação para o cinema em 2005, Matthew Macfadyen também conquistou sua porção de fãs. Este fenômeno é comumente chamado de ‘Darcymania’, ou seja, os atores acabam por reforçar um arquétipo de herói romântico, uma espécie de inspiração para escritores e fãs recriarem esse ‘homem ideal’.

A popularidade de Austen oscila entre uma disputa permanente entre o cânone - construído pela academia - e o popular - construído pelos fãs (BIAJOLI, 2016) . Ou seja, o universo de seus apreciadores pertencem a dois universos diferentes: em uma categoria está o panteão da literatura inglesa clássica, e a outra categoria estende-se pelo domínio comercial da cultura pop. Neste sentido, ao meu ver, há a divisão entre ‘*canon*’ e ‘*fanon*’, o primeiro se referindo ao conjunto de obras e autores que pertencem ao cânone, elencados por especialistas em literatura, e, o segundo se referindo aos leitores que elegem e decidem o que irão ler. Sendo assim, o grupo de fãs (*Fandon*) não se limita apenas a ler as obras. O universo dos fãs é composto por diversos seguimentos, entre eles: escrita de textos inspirados ou continuações das obras de Austen (*fanfictions*), organização de eventos vestidos à caráter (Jane Austen Festival na Inglaterra e Encontros anuais da JASNA, por exemplo), confecção de produtos de papelaria, decoração e vestuário, tudo relacionado à Austen, só para citar alguns exemplos.

Neste sentido, a hipermídia - que é uma convergência entre as mídias, artes, gêneros, linguagens, textos e usuários no ciberespaço – favorece a literatura e a transforma. Transformação esta que, segundo Munari (2011), permite a literatura perder suas bordas e

uma evenenamento não intencional, pois naquela época era comum tratar pessoas doentes com pequenas doses de arsênico.

embaralhar-se com as outras artes e linguagens do meio. Assim, são criadas novas leituras e releituras das obras Austenianas, facilitadas principalmente pela Internet. A ‘Austenmania’ não é, obviamente, um fenômeno recente. Entretanto, foi a tecnologia e Internet que propiciaram a reunião dos fãs em comunidades virtuais, visto que estes antes estavam limitados aos seus espaços geográficos e suas comunidades. Yaffe (2013, p. 180) considera “[...] perfeitamente natural que a paixão por livros escritos duzentos anos atrás se manifestar pelas tecnologias que sua autora dificilmente poderia ter imaginado¹³”.

Os primeiros registros de comunidades virtuais relacionadas à escritora são as listas de e-mails, no final da década de 1990 e a criação do site ‘RepublicofPemberley’ em 1997, segundo Yaffe (2013). Posteriormente, as comunidades virtuais passaram a produzir conteúdo com a criação de blogs pessoais, como o caso dos americanos: *Austen Blog*¹⁴ (2004), *Jane Austen’s World*¹⁵ (2006) e *Austenprose*¹⁶ (2007), e o primeiro em língua portuguesa, o *Jane Austen Brasil*¹⁷ (2008). Aos poucos, os fãs e estudiosos passaram a ocupar outras redes sociais, como o Facebook, Instagram, Twitter, Pinterest, Youtube, entre outras.

O destaque atualmente são as produções de vídeos para canais no Youtube, como a série de episódios *The Lizzie Bennet Diaries*¹⁸, uma adaptação moderna de *Orgulho e Preconceito*, desenvolvida por Hank Green e Bernie Sude desde 2012. A série¹⁹, que hoje está com 107 episódios, rapidamente se tornou um grande sucesso. Em seguida, foram produzidos episódios também para o Youtube: *Emma Approved* e *Welcome to Sanditon*, versões modernas de *Emma* e *Sanditon*, respectivamente.

Hoje em dia, Austen está em todos os lugares na Internet, sendo possível encontrar publicações e traduções sobre a autora em diversas línguas, sites, blogs, e uma infinidade de itens relacionados à Austen, desde canecas, camisetas, roupas, bolsas, jogos (tabuleiro ou digital), entre outros. Austen ocupa uma posição privilegiada porque circula tanto no meio acadêmico e canônico quanto na comunidade de fãs. A escritora “se tornou um ícone cultural ocupando uma posição única no mundo moderno, seu nome incorpora uma série de valores

¹³ “[...] it seemed perfectly natural that a passion for books written two hundred years earlier should manifest itself via technologies that their author could scarcely have imagined”.

¹⁴ <<https://austenblog.com/>>

¹⁵ <<https://janeaustensworld.wordpress.com/>>

¹⁶ <<https://austenprose.com/>>

¹⁷ <<https://janeaustenbrasil.com.br/>>

¹⁸ A série, que também foi virou livro, foi traduzida aqui no Brasil com o título *Os Diários de Lizzie Bennet*.

¹⁹ <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/>>

que ressoam mesmo naquelas que nunca leram uma palavra do que ela escreveu²⁰” (SIMONS, 2009, p. 476).

Além disso, o mercado em constante expansão da continuação das histórias escritas por Austen, as *fanfictions*, também ocupam sua fatia neste mercado. Existem inúmeros sites que disponibilizam as criações de fãs, quer seja pelas continuações das histórias escritas por Austen ou apenas inspiradas em suas obras e personagens. Inclusive no Brasil, há o Jane Austen Fanfics²¹ e outras iniciativas individuais de publicações de histórias escritas por fãs. Em língua inglesa, os sites considerados ‘escolas’ de *fanfictions* são o ‘Austen’²² e o ‘The Republic of Pemberley’²³. Só para se ter uma ideia da quantidade e produções, existem mais de 564 livros na categoria *Austen sequel* no site da Amazon (BIAJOLI, 2017).

Entretanto, é necessário destacar que a recriação de histórias inspiradas nas obras da escritora apresentam uma versão nostálgica do universo Austeniano. Assim como as adaptações para o cinema a televisão, as *fanfictions* “são responsáveis por espalhar a ideia de Jane Austen era uma escritora inocente para mulheres, a inventora da moderna ‘chicklit’^{24,25}” (BIAJOLI, 2017, p. 3). Em muitos casos, as adaptações e as *fanfictions* acabaram apagando o caráter subversivo que Austen produziu pois destacam as histórias românticas em detrimento da crítica social que a escritora faz (BIAJOLI, 2013; NIXON, 2001).

Normalmente o apelo dos romances cinematográficos exigem um herói que não encontramos em Austen. Como os personagens masculinos descritos pela escritora não são apresentados de maneira precisa, não são diretamente relacionados às personagens interessantes ou importantes. Na verdade, somos nós os leitores que criamos em nosso imaginário uma vaga ideia do que seria determinado personagem. Assim, os diretores optam por corrigir essa ‘falha’ transformando os personagens masculinos em homens com apelo visual para quem assiste às adaptações (NIXON, 2001). A romantização de Austen também é percebida em outras apropriações de Austen, como a pesquisa de Power (2014). Nesta pesquisa, Powers (2014, p. 2) analisa a apropriação dos textos de Austen em citações no

²⁰ “She has become a cultural icon, occupying a unique position in the modern world, her very name embodying a set of values which resonate even with those who have never read a word she wrote”.

²¹ <<http://www.janeaustenfanfics.com.br/>>

²² <<http://www.austen.com/>>

²³ <<http://pemberley.com/>>

²⁴ O termo ‘chick-lit’ refere-se ao gênero literário dirigido ao público feminino que apresenta questões modernas das vidas das mulheres, tais como carreira, amor e sexo (BIAJOLI, 2017).

²⁵ “All these sequels, along with several TV and film adaptations, are responsible for spreading the idea that Jane Austen was a writer of naïve romances for women, the inventor of modern ‘chick-lit’”.

Pinterest²⁶, e destaque “as palavras de Austen são removidas do contexto de modo a reforçar as ideias hegemônicas de beleza, amor e inteligência²⁷”.

Contudo, é inquestionável a contribuição que *fanfictions* e adaptações cinematográficas, séries de televisão e episódios no Youtube fazem para a longevidade de Jane Austen. O legado que a escritora nos deixou é composto apenas de seis livros completos. Entretanto, são iniciativas dos fãs e o universo pop é que a colocam em um patamar de distinção. Austen, diferentemente de outros autores, é constantemente construída e reconstruída por seus leitores. Na realidade, Jane Austen é vista como fenômeno da cultura pop e fruto da era digital, como afirma Yaffe (2013). Este fenômeno é retroalimentado por diversos sistemas que o compõem, que seja via oral, visual ou espacial. Desse modo, por meio da cibercultura é que seus leitores propagam e consomem suas obras. Neste sentido, seguem uma espécie de culto à autora: lêem o livro, assistem aos filmes, compram a trilha sonora, visitam sites e blogs, participam de comunidades nas redes sociais de Internet, fazem verdadeiras peregrinações aos locais onde ela viveu e consomem todo tipo de merchandising relacionados ao seu nome.

Para finalizar, concluo que Jane Austen “tem um lar seguro em dois mundos diferentes: o panteão solene da Literatura Inglesa e o exuberância comercial da cultura pop. [...] Ela está tanto em Yale²⁸ quanto no Youtube²⁹” (Yaffe, 2013). Certamente cada um de nós, que apreciamos suas obras, temos uma versão única de Austen e certamente fazemos parte do time Austen.

Referências:

BIAJOLI, M. C. P. **A Quem Pertence Jane Austen?** – Um Século de Disputa Entre O Cânone E O Popular. XIII Seminário de estudos literários. “Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções. Caderno de Resumos. 2016. Disponível em: <http://www.inscricoes.fmb.unesp.br/docs/201610695133.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2017.

BIAJOLI, M. C. P. **Pride and Prejudice and Zombies: Jane Austen Consumed By Her Popularity**. Revista Espectro da Crítica. V 1. No. 1. 2017. Disponível online: <http://periodicos.unb.br/index.php/espectrodacritica/article/view/25501/18111>. Acesso em: 07 de junho de 2017.

²⁶ < <https://br.pinterest.com/> >

²⁷ “[...] Austen’s words are removed from context in order to reinforce hegemonic ideas of beauty, love, and intelligence”.

²⁸ Yale é uma reconhecida universidade nos Estados Unidos.

²⁹ “Jane Austen has a secure home in two very different worlds: the solemn pantheon of classic English literature and the exuberantly commercial realm of pop culture. She is the ultimate crossover artist, equally welcome at Yale and on YouTube”.

BUTTLER, M. **Jane Austen and the war of Ideas**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

CADDY, S. Fan Media and Transmedia: Jane Austen in the Digital Age. In: MALCOLM, G. (Ed.) **Fan Phenomena – Jane Austen**. Chicago: Intellect Ltd. 2015.

HAYES, M. Trubetzkoy, Austen and the evolution of culture. In: BATTAGLIA, B.; SAGLIA, D. (Ed.) **Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland**. Napoli: Ligouri Editore, 2004.

HENGE, G. S. **Feitos E Efeitos Discursivos No Processo Tradutório Do Literário: Uma Discussão Sobre O Fazer Tradutório Na Obra Pride And Prejudice de Jane Austen**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. 2015. Disponível online: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/132841>. Acesso em: 07 de junho de 2017.

HERRING, J. Fan Appreciation 4: Interview with Jackie Herring. In MALCOLM, G. (Ed.) **Fan Phenomena – Jane Austen**. Chicago: Intellect Ltd. 2015.

JOHNSON, C. L. **Jane Austen's Cults and Cultures**. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

LYNCH, D. (Ed.) **Janeites – Austen's Disciples and Devotees**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MALCOLM, G. In The Regency Alternate Universe: Jane Austen and Fanfiction Culture. In MALCOLM, G. (Ed.) **Fan Phenomena – Jane Austen**. Chicago: Intellect Ltd. 2015.

MUNARI, A. C. **Literatura e Internet**. Anais da XI Semana de Letras. PUC-RS, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/anamunari.pdf>. Acesso em: 07 de junho de 2017.

NIXON, C. L. Balancing the Courtship Hero: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels. In: TROOST, L. GREENFIELD, S. (Ed.) **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001. 2nd edition.

PELLEW, G. **Jane Austen's Novels**. Boston: Cupples, Upham, & Co. 1883. Disponível em: <https://archive.org/details/janeaustensnove00pellgoog>. Acesso em 07 de junho de 2017.

RAW, L. DRYDEN, R. (Ed.) **Global Jane Austen – Pleasure, Passion, and Possessiveness in the Jane Austen Community**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

ROSSATO, B. D. **O Caso De Lydia Bennet: O Que As Adaptações Podem Revelar Sobre Uma Época**. Revista Recorte, V. 13, No. 1, Jan-Junho, 2016.

SALES, R. **Jane Austen and Representations of Regency England**. London; New York: Routledge, 1994.

SÁNCHEZ, M. C. R. **Historia De Los Austenitas**. Málaga: Kindle Edition. 2015.

SILVA, L. B. **Tornando-se Jane: A Individualização Retrutada Em Filme.** Fractal, Rev. Psicol. vol.21 no.3 Rio de Janeiro Sept./Dec. 2009. Disponível on-line: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922009000300008. Acesso em: 07 de junho de 2017.

SIMONS, J. Jane Austen and Popular Culture. In: JONHSON, C. L.; TUTE, C. (Ed.) **A Companion to Jane Austen.** Chichester: Wiley-Blackwell. 2009.

VASCONCELOS, S. G. T. **O Gume Da Ironia Em Machado de Assis e Jane Austen.** Revista Machado de Assis em Linha, Vol. 7. No. 14. São Paulo. Jun/Dez. 2014. Disponível online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212014000200010#fn1. Acesso em: 07 de junho de 2017.

VASCONCELOS, S. G. T. Circuits and Crossings: The Case of a Família Elliot. In: ABREU, M. (Ed.). **The Transatlantic Circulation of Novels between Europe and Brazil, 1789 – 1914.** Campinas: Palgrave Macmillan, 2017

WELLS, J. **The 1816 Philadelphia Emma:** A Forgotten Edition and Its Readers. **Persuasions** 38 (2016): 155-178.

YAFFE, D. **Among The Janeites: A Journey Through the World of Jane Austen Fandom.** New York: Hmh Books, 2013.

UM GRITO POR LIBERDADE NA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS

Aline Azevedo Rocha Duim*

As discussões em torno do tema “mulher e literatura” têm conseguido ganhar espaço muito relevante no meio acadêmico nos últimos anos. Isso se deve ao fato de que o assunto “Mulher” impôs-se dado o interesse e necessidade de pesquisas na área, uma vez que, há décadas tal tema era impensável e nem haveria estudos suficientes devido à escassez de interesse ou ausência de consciência da importância feminina na literatura.

Assim sendo, a partir das décadas de 60 e 70 do século XX começam a ganhar mais força os movimentos feministas, com o objetivo de desmitificar os mitos de inferioridade feminina e resgatar a história das mulheres colocando-as como sujeito na investigação de sua própria história. O que acabou dando destaque e voz às mulheres, antes oprimidas e restritas ao ambiente doméstico.

Atualmente, lê-se que a literatura portuguesa produzida em terras africanas não tem escapado aos olhos atentos de teóricos e críticos da contemporaneidade. Todavia, poucas são as menções a textos de escritoras femininas africanas. Ainda o que se sobressai são textos de autoria masculina.

O interesse por esse estudo surgiu mediante a leitura de alguns contos da autora Cabo-verdiana Orlanda Amarílis e por ter sido o primeiro nome feminino da literatura de Cabo Verde a ganhar destaque internacional. A autora trouxe ao cenário literário o cotidiano da mulher a fim de denunciar as injustiças sociais e a legitimidade do papel feminino defendendo a igualdade de oportunidade para a mesma. Durante a leitura e a pesquisa sobre a referida autora, percebe-se pouco estudo de sua obra, o que a torna ainda mais interessante para essa investigação literária.

Dessa forma, faz-se necessário uma breve apresentação de Orlanda Amarílis, a qual nasceu em Assomada, Cabo Verde, em 1924. Sua produção literária é marcada pela narrativa curta, o conto. Orlanda fez parte da geração da Revista Certeza, periódico cabo-verdiano que se destacou por sua grande preocupação social e sua frequente luta pela legitimação da literatura cabo-verdiana, principalmente a escrita por mulheres. Engajada nesses propósitos, ela criou, através de suas personagens femininas, uma nova perspectiva de tratar as questões

* Graduada em Letras pelo CES/JF. Especialista em Língua e Literatura do Brasil no século XX pelo CES/JF. Especialista em Língua Portuguesa pela UFJF. Mestranda PPG - Estudos Literários da UFJF. Bicas, MG. aline.prof11@yahoo.com.br.

da realidade cabo-verdiana. Percebe-se, através de sua escrita, o dessecamento do cotidiano de mulheres diaspóricas, que buscam a sua identidade em um espaço alheio e distante, e aquelas que permanecem em Cabo Verde, como é o caso da personagem que será apresentada adiante.

A autora está inserida num reduzido grupo de escritoras cabo-verdianas, já que a grande maioria que produz literatura é masculina (dada a grande questão patriarcal em Cabo Verde). É ela também a que mais se preocupa em relatar os problemas contemporâneos vivenciados pelas mulheres em seus contos.

A obra da referida autora é conduzida pela questão da identidade feminina. A autora escreve a partir da diáspora, uma vez que mora em Lisboa, mas ainda mantém viva sua raiz na terra-m. Sua grande preocupação é em retratar as mulheres da sua terra natal seja em solo pátrio ou no exílio.

Benjamin Abdala assim nos diz a respeito da autora:

Os 'causos' de Orlanda Amarílis são relatados, conforme indicamos, sobretudo por vozes femininas. À identidade da nação soma-se a do assim chamado 'gênero'. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a 'maneira de ser' das mulheres cabo-verdianas. (ABDALA, 1999, p.84).

Pode-se afirmar também que, no caso da escritora estudada, retomando Abdala em seu ensaio *Globalização, Cultura e Identidade em Orlanda Amarílis* (2003), a identidade feminina caminha lado a lado com a identidade nacional e ambas se prendem à cultura, ou seja, as marcas femininas é que se articulam “ao social e não o contrário como acontecia em obras de autoria masculina” (2003, p.299). Esse fato corrobora ainda para realçar a capacidade de Orlanda em dar destaque a “distonia anterior, que seria de gênero” (2003, p.299).

Colocando-se assim em consonância com Scott (1995), em seu artigo intitulado “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”:

O termo 'genero' faz parte da tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes desigualdades entre mulheres e homens. (p.85)

O gênero enquanto categoria analítica, sob o ponto de vista de Joan Scott, é relacional e possibilita uma nova leitura dos fenômenos sociais. Demonstra posições socialmente construídas entre homens e mulheres, demarcadas por relações de poder e estruturadas dentro de um sistema hierárquico de dominação, no qual o masculino é o protagonista e o feminino, o coadjuvante.

Orlanda Amarílis vai contra esse sistema de dominação colocando em evidência em seus textos, a mulher crioula cabo-verdiana, seja como protagonista, seja como coadjuvante ou até mesmo figurante de destaque, retratando a historicidade da participação feminina na construção e desenvolvimento da sua pátria-mãe.

A obra Orlandiana trabalha, então, na perspectiva de gênero, levando em consideração o fator étnico-nacional, ou seja, a autora dá preferência em seus contos a abordagem de personagens femininas, mestiças subalternas e contidas, porém a caminho de se libertarem do padrão de inferioridades que a sociedade lhes impôs. . Sabe-se que, em sociedades patriarcais, não é permitido àquelas que ali afluem colocar-se numa posição-de-sujeito. Dessa forma, faz-se necessário destacar a posição de Kathryn Woodward,

com frequência [...] as identidades produzidas são masculinas e estão ligadas a concepções de masculinidade. [...] Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como pontos de referência. E a mulher, por sua vez, se mantém como a sociedade a quer. (WOOWARD, 2000, p. 10).

No entanto, as personagens orlandianas rompem com essa ideologia se tornando sujeitos de sua história. O sentido dos textos de Orlanda Amarílis amplia-se, pois demonstra não só o universo de Cabo Verde, mas também a realidade da mulher africana de um modo geral. Há uma preocupação por parte da escritora com os problemas de sua terra natal, em revelar a realidade cotidiana de mulheres que vivenciam experiências e dramas que fazem parte não só dos países africanos, mas, de uma forma mais abrangente, do mundo contemporâneo.

Entretanto, trata-se de uma autora que podemos enquadrá-la como feminista, pois aborda a resistência da mulher crioula dentro e fora de seu país. Orlanda produz sua ficção centrada nas mulheres de sua terra natal, uma vez que esta tem por objetivo dar visibilidade e voz à historicidade das mulheres.

De acordo com Simone Caputo Gomes, a mulher cabo-verdiana tem importância essencial “na construção, nas lutas de libertação e na emancipação do país” (GOMES 2008, p. 161). Seu papel é destacado, ainda, pela transmissão da cultura crioula e pela fixação da tradição oral. Nesse aspecto, Orlanda se insere entre essas mulheres, “que contam histórias de mulheres dentro da História do seu país. Daí a força da construção de suas personagens femininas” (TUTIKIAN 2007, p. 239).

A contista é, portanto, a que mais se preocupa em relatar os problemas contemporâneos vivenciados pelas mulheres em seus contos. Sendo assim, nos afirma Botoso:

Orlanda Amarílis está no rol de escritoras de língua portuguesa da atualidade e enfatiza a sua preocupação em relatar pessoas, em geral, mulheres cabo-verdianas com seus dramas, sofrimentos e também a solidão que as irmana e as solidariza num universo marcado por enormes desigualdades sociais, no qual o papel da mulher precisa ser constantemente reafirmado. (2011, p.61).

Orlanda, portanto, se enquadra no grupo de escritoras cabo-verdianas e também africanas que destacam as mulheres em seu dia a dia, como mães, domésticas, ou trabalhadoras nas atividades em que atuam.

A literatura apresentada por Orlanda e demais escritoras de Cabo Verde apresenta especificidades e particularidades, conforme aponta Sônia Maria Alves de Queiroz:

[...] a produção literária feminina cabo-verdiana [...] traz à tona textos cujos temas revelam as experiências sociais das mulheres de Cabo Verde, muitas vezes colocando-se como metonímia ou representante da parte pelo todo de tantas mulheres que vivem os mesmos dilemas, as mesmas paixões e desencantos, destacando suas angústias e medos, assim como suas conquistas. A escritura de autoria feminina em Cabo Verde busca representar o cotidiano de mulheres que reinventam a historicidade do dia-a-dia, enfatizando o mundo doméstico feminino, os avanços à emancipação das mulheres, bem como as violências sociais e discriminações sofridas, a iniciação sexual precoce muitas vezes, culminando em uma gravidez indesejada, a falta de planejamento familiar, a prostituição, enfim, a problemática social que insiste em se estabelecer em Cabo Verde. (QUEIROZ, 2010, p. 4-5)

Dessa forma, a ficção orlandiana proporciona a visão de uma ampla galeria de mulheres solitárias, no entanto, revolucionárias da ordem dos modelos que as queriam submissas, tomando dessa forma, o controle de suas vidas.

Em síntese, Fernando Mendonça tece as seguintes colocações a respeito de Orlanda Amarílis:

Estamos diante de uma escritora que oferece duas perspectivas distintas, ainda que, de certa forma, interdependentes: a escritora cabo-verdiana e a narradora sensível de histórias de mulheres. De mulheres que já ultrapassaram a linha do oceano que circunda as ilhas, ou que sonham ultrapassá-la. Depois sonham com o regresso. Com todas as suas precariedades, as secas, as fomes, o isolamento, o arquipélago possui um apelo irresistível, uma estranha magia.

Assim, Orlanda Amarílis é, por um lado, a escritora atenta aos problemas de sobrevivência no arquipélago, e também a artista capaz de fixar os usos, as tradições, a cultura que Cabo Verde conscientemente possui com autonomia (MENDONÇA, 1983, p. 69).

Com o objetivo de ilustrar tudo o que foi dito até aqui, faz-se necessário apresentar uma personagem de Orlanda Amarílis que vivencia a submissão a que a sociedade impunha.

Trata-se da personagem Violeta do conto “A Casa dos Mastros”, publicado no livro de mesmo nome em 1989. A narrativa expõe o poder patriarcal e, em consequência, o colonialismo.

Na narrativa, os lugares de gênero são extremamente definidos e é apresentada uma reunião de violências — simbólicas e físicas — que assolam a pobre e infeliz Violeta, protagonista do conto. O enredo norteia os habitantes da casa e as pessoas que por lá passam. Violeta, o pai nhô Jul Martins, a madrasta Dona Maninha, a empregada Isabel, o primo Alexandrino, Padre André e Augusto, noivo da protagonista, são as personagens que compõem a trama de opressão que assinalam as relações violentas.

A personagem é descrita por Orlanda como “uma mocinha que se tornara uma mulher amarga, dura e incompreendida.” (AMARILIS, 1989, p.44). De acordo com Grecco, “o nome da personagem pode ser interpretado, pela raiz gramatical, como índice da violência da qual será acometida”. (GRECCO, 2012, p.75) Sabe-se que, em literatura, tudo tem uma razão de ser, o nome da personagem não poderia ser outro a fim de demonstrar os episódios de violência vivenciados pela protagonista do conto.

Violeta morava com o pai nhô Jul Martins e a madrasta D. Mandinha na “Casa dos Mastros”. De acordo com o dicionário *Aurélio*, mastro significa:

1-Cada uma das peças altas (verticais ou oblíquas) onde se sustentam as velas de uma embarcação. 2 - Madeiro alto (em ginástica).3 - Pau (nu ou enfeitado de folhagem) em que se arvora uma bandeira.4 - Árvore de São Tomé.5 - Pessoa desmedidamente alta.(Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/mastro>>. Acesso em: 10 May. 2017).

Interessa, para esta análise, o primeiro significado levando em conta que se tratava de uma habitação que possuía em sua fachada dois mastros imponentes. Daí o título do livro e do conto. Este mastro pode ser interpretado como o poder patriarcal que norteia toda a narrativa de Orlanda Amarílis. Na epígrafe que dá início ao conto, a autora elucida que:

O mastro é um sinal, é um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo diferente. Aqui, neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade. (AMARÍLIS, 1989, p.39)

Compreende-se que, a contista tinha por objetivo chamar atenção para as transgressões que aconteceriam naquele espaço. O poder patriarcal estaria presente desde o mastro até a violência sofrida e praticada pela heroína.

A Violeta passava seus dias lendo romances, solitária, à espera de seu noivo Augusto que foi embora e não mais a procurou. O noivo a abandonou depois que ela disse que não se

casaria para viver perto da sogra: “Se fizeres casa na vizinhança da tua mãe não me caso contigo” (AMARÍLIS, 1989, p.43). O que já aponta para a tentativa da personagem de se emancipar das amarras de submissão a que estavam destinadas as mulheres e que ela, por sua vez, muito temia.

Violete convivia atormentada pelo fato de o pai ser adúltero e a madrasta e madrinha se colocar de maneira resignada e submissa diante do marido. No entanto, um dia, no meio de um jantar, a protagonista expõe toda essa indignação diante do posicionamento de ambos:

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encastoadada em prata, o chapéu de palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trêmula. Ele acabava de soltar uma blasfêmia. [...] Correu e pôs-se ao lado da madrasta. Junto à porta parou para respirar. D.Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. *Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala da mão. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!*

A madrasta parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco de caqui. *Um arrepio percorreu Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrasta e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a consegui dominar.*

Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Por quê? Por quê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, esse desassossego de raiva?

A madrasta jazia no chão. Saltou por cima dela, correu para a porta, abriu-a e bradou: “Eu grito, ouviram? Eu grito!”

Já se encontrava na rua e num histerismo inesperado clamou: Oh povo! Oh povo!

De um salto o pai agarrou-a por um braço, meteu-a dentro de casa e fechou a porta. (AMARÍLIS, 1989, p.45-46) [grifo nosso].

A atitude de Violete foi posicionar-se, a princípio, a favor da madrasta quando tomou a bengala do pai, ela produz uma imagem de negação à ideologia de superioridade masculina existente na sociedade. Ideologia essa, que dava ao homem o direito de fazer o que quisesse e a mulher deveria aceitar e emudecer-se. A intenção da protagonista era acertar o pai. Contudo, ao ver a madrasta se posicionar ao lado do marido, Violete não se conteve e num ímpeto de fúria agride D. Maninha. Violete desejava romper com essa imposição social da submissão feminina e se rebelar contra o pai, o que demonstraria o desejo e a necessidade de haver uma sociedade mais igualitária e respeitosa que visasse ao respeito à mulher, seja ela mãe, filha, esposa por parte dos homens da sociedade. A atitude da personagem é considerada um grito de resistência contra as amarras patriarcais da época.

Seu pai, nhô Jul Martins era viril, chefe da casa, casado pela segunda vez e adúltero. Uma das mulheres com quem se relacionara se chamava Pantcha: “Violete sabia de Pantcha. Soubera-o em casa de Bia Vitoria. Não era a primeira. Outras tivera o pai, mas ia-as largando. Ou elas largavam-no”. (AMARÍLIS, 1989, p.45).

A madrastra D. Maninha, contudo, seguia submissa ao marido nos afazeres domésticos e na dedicação ao seu casamento. Fato este inerente à sociedade que vitimizava as mulheres a condições subalternas. Violete, no entanto, não compactua com a postura hierarquizada da madrastra perante a audácia do pai e volta-se contra ela. Com a atitude de gritar pelo povo, a protagonista se livra do silêncio, se desvencilhando da imagem de sexo frágil e obediente que a sociedade impõe.

Esse grito de Violete pode ser interpretado também como uma voz que quer ganhar um espaço público para que possa reclamar seus direitos e não ser mais tratada como objeto, iniciando-se assim, um processo de resistência contra a ideologia patriarcal a qual considera a passividade feminina e a autoridade masculina como categorias inerentes aos gêneros.

De acordo com Thomas Bonnici, em seu livro *Teoria e Crítica literária feminista*: “Na teoria feminista, o patriarcalismo é (simplesmente) definido como o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e opressão social”. (BONNICI, 2007, p.198).

Orlanda destaca, em suas narrativas, elementos que estruturam uma passagem patriarcal, herdeira de atos que discriminam e violentam mulheres e que se hierarquiza numa relação de classes e gêneros.

A obra da contista cabo-verdiana tem por objetivo denunciar realidades emudecidas e dar voz a esse grupo que, na maioria das vezes, se cala. O que não é o caso de Violete que se rebela contra as situações de exploração. Sobre isso, assim se posiciona Spivak: é papel do intelectual “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido” (SPIVAK, 2010, p.14). Orlanda, portanto, é esse intelectual que cria personagens e situações que proporcionam oportunidades de discutir situações que necessitam de atenção.

Emocionalmente e psicologicamente transtornada depois de quase ter matado a madrastra com a bengalada, Violete vai à igreja para receber uma orientação espiritual. Lá, na sacristia, porém, é deflorada pelo padre. O que a faz deixar de ser uma menina para ser

mulher. É como se esse acontecimento lhe trouxesse outra agitação, lhe tirasse da linearidade do silêncio de sua casa ao qual estava acostumada:

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco no minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, de taça escorrendo mel.

Quando ela se levantou ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrondilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André consertava as farripas caídas sobre a testa. Violeta deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendi-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto. (AMARÍLIS, 1989, p.48-49).

Enquanto para o padre André o defloramento significa um ato voluptuoso, para Violeta possui um caráter libertador em que marca a transição de menina para mulher. “Não se sentia coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e de paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta. (AMARÍLIS, 1989, p.49).

Em sua confissão, Violeta buscava o perdão pelo seu ato, uma vez que, para ela, era necessário cuidar de D. Maninha. No entanto, é na relação sexual com padre Augusto que ela encontra seu perdão simbolizado na “sensação plena de alívio e de paz” (AMARÍLIS, 1989, p.49). Esta passagem do conto cabe discussão já que, embora a contista coloque a personagem nessa plenitude de paz, para nós, leitores, há uma sensação de que Violeta foi abusada a fim de satisfazer a vontade de um homem, que era o padre. Outra vez uma transgressão machista da qual a mulher é vítima. Mesmo sendo padre, a masculinidade e a necessidade de afirmação de autoridade falam mais alto. É como se o padre quisesse mostrar à personagem que quem comanda a situação é o homem e à mulher cabe apenas se render à vontade viril do macho, porém Violeta não se recusa e rende-se a satisfazer-se a si mesma e ao padre.

Esse episódio não é retomado no conto e fica como um segredo de Violeta, corroborando a ideia de personagens solitários. Assim como o evento com o padre André, o espancamento da madrasta torna-se um assunto encerrado entre as personagens da Casa dos Mastros, que, mesmo diante do falecimento de Dona Maninha dias após o incidente, não voltam a comentar o momento de fúria de Violeta naquele jantar.

Além desses dois episódios marcantes da narrativa, tentativa de defesa da madrastra que, na realidade, marca a transgressão de Violete e a relação com padre André, Violete ainda guarda uma esperança em relação ao primo Alexandrino com o qual teve relações sexuais, mas que ela achava que ele não havia gostado e talvez gostasse de ter relações com outras mulheres: “Ainda se encontraram mais algumas vezes, mas o primo devia gostar mais daquelas menininhas de pé descalço da Ribeira Bote. Violete provocava-o e ele tinha enfasiado”. (AMARÍLIS, 1989, p.51).

A perspectiva em relação ao fim dessa família não passa de um derruir, e tem seu clímax no episódio em que Violete espera pelo primo Alexandrino no quarto:

Deixou a porta encostada. Ele havia de vir. Tinha saído às quatro da tarde, devia ter ido a Ribeira Bote, mas havia de voltar. Sabia-o, sentia-o no ar quente da noite. Adormeceu entretanto.

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo de seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frêmito desvanecido.

Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai. (AMARÍLIS, 1989, p.53).

A relação incestuosa provoca gritos do pai que desaparece, espasmos e vômito em Violete que nunca mais voltou a falar. Pai e filha definham na Casa dos Mestros até a morte.

Esse ato incestuoso praticado pelo pai pode ser interpretado como uma autoafirmação de autoridade, como se ele quisesse deixar claro os papéis, quem realmente mandava. E mais uma vez uma mordida é posta na mulher.

Esse indicativo exemplifica muito bem que o sentimento de solidão imputado nas personagens é, em certa medida, reflexo bastante próximo da condição da mulher caboverdiana. Se analisarmos esses valores, em que o número de mulheres é superior a de homens, mesmo assim, as desigualdades de gênero ficam evidentes. Nos contos isso se identifica nos episódios em que há a suspensão dos anseios e vontades femininas em favor da decisão masculina.

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de verão; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu.

Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada o pé da janela abre-o. Alguém que nunca aparece há-de surgir numa tromba de água alagando o mirante de João Ribeiro. A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão. (AMARÍLIS, 1989, p. 53)

A Casa dos Mestros é apresentada, desde o início da narrativa, como um local sossegado, no qual as personagens, apesar de conviverem diariamente, mantêm-se distanciadas entre si. São seres solitários que não partilham suas experiências pessoais; introspectivos, tais como ilhas, não se inter-relacionam. Mesmo habitando a mesma casa, estão fechados em suas angústias e desejos, distantes afetivamente uns dos outros. Assim, o rompante de Violete não só transfere para o contexto cotidiano do conto um sentimento de transgressão/libertação frente à rotina, mas demonstra, sobretudo, um clima de tensão, que desestabiliza o silêncio daquela família.

Ao final do conto, Violete permanece no silêncio de sua casa abandonada, como se ela própria houvesse sido esquecida pela vida, como se ela tivesse esquecido que ainda vivia. Vivendo de recordações, lendo o mesmo livro era como se tivesse interrompido o tempo – talvez na tentativa de aplacar por um segundo que fosse, a dor de viver. Assim, ela exterioriza a dor de seu exílio interior. Sendo assim, a autora faz de Violete uma representação “das mulheres contidas, a caminho de libertarem-se do código de manifestação que a sociedade masculina ao longo dos tempos lhes impôs.” (SANTILLI, 1985, p.111).

Pode-se concluir, contudo, que toda a narrativa é permeada pela violência e a referência ao patriarcalismo o qual está presente desde o mastro até o estupro da personagem Violete como imposição do poder e soberania. Orlanda Amarílis compromete-se, em sua narrativa, com a realidade tendo por objetivo ressaltar a identidade cabo-verdiana e a condição da mulher tão subalterna aos olhos do machismo de sua época. Violete é, portanto, conduzida pelos acontecimentos de um destino cruel, sem possibilidades de transformação ou de obter plenitude e felicidade. Mesmo existindo e tentando se livrar de um destino inerente à todas as mulheres da sociedade daquela época, a personagem é colocada numa condição de inexistência.

Referências:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Globalização, cultura e idealização em Orlanda Amarílis**. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa** – Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 287-302.

AMARÍLIS, Orlanda. **A Casa dos Mestros**. Coimbra: Centelha, 1989.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista**: conceitos e tendências. Maringá, 2007. EDUEM.

BOTOSO, Altamir. Integração, exílio e solidão no conto “Cais-do-Sodré”, de Orlanda Amarílis. **Revista Ícone**. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura. v.08. Jul. 2011. p.58-69. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/11103771-Revista-icone-revista-de-divulgacao-cientifica-em-lingua-portuguesa-linguistica-e-literatura-volume-08-julho-de-2011-issn-1982-7717.html>> Acesso em: 5 de jul. 2015.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editorial. UNEMAT, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 2008.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. As mulheres-ilhas de Orlanda Amarílis. **Revista Pontos de Interrogação**, v. nº 2, p. 75-90, 2012. Disponível em <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/v2n1/vol2n1-75-90.pdf>.(acessado em 15.5.2015).

MENDONÇA, Fernando. Orlanda Amarílis. **Revista de Letras**. São Paulo, 1983 p. 63-70.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. As mulheres-sós de Orlanda Amarílis. In: _____. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985. p. 107-111.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol.20, n 2, jul/dez. 1995, p. 71-99.

TUTIKIAN, Jane. **Inquietos Olhares**: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lúcia Jorge e Orlanda Amarílis. São Paulo: Arte Ciência, 1999.

Vozes, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72

O CORPO EM DISPUTA E A RECUSA DA SUBMISSÃO VIOLENTA EM UMA MULHER SOZINHA, DE FRANCA RAME E DARIO FO

Amanda Bruno de Mello*

Introdução

Franca Rame foi uma das mais famosas atrizes italianas, menos conhecida, porém, por sua atividade de dramaturga, normalmente realizada em parceria com seu marido, Dario Fo. Ele foi um dos mais conhecidos dramaturgos italianos, tendo ganhado, inclusive, o prêmio Nobel de literatura em 1997. Os espetáculos escritos a quatro mãos pelos dois têm como tema principalmente a realidade da opressão à mulher, o que nos leva a acreditar que Rame era a principal responsável pela escolha e pelo direcionamento temático dessas peças. Grande parte delas são monólogos e estão reunidas no livro “25 monólogos para uma mulher”, publicados pela Einaudi na coleção que reuniu a obra completa de Fo até então. Este livro não foi traduzido ou publicado no Brasil.

Embora grande parte dos textos fosse inédita nos palcos (pelo menos na Itália) quando o livro foi publicado (FO; RAME, s.d.), os primeiros cinco monólogos constituem o espetáculo *Toda casa, cama e igreja*,¹ que estreou em 1977 em Milão e teve mais de três mil apresentações em vários países até a escrita do prólogo que acompanha o espetáculo no livro. Segundo Rame, é “um espetáculo sobre as condições da mulher, sobre as servidões sexuais da mulher” (FO; RAME, s.d. p. 4)² e foi apresentado em vários países, onde a condição da mulher é, apesar de eventuais avanços ou retrocessos, mais ou menos a mesma.

É interessante ressaltar que o espetáculo estreou poucos anos após a onda de debates e manifestações sobre a posição da mulher na sociedade que acompanharam e deram sequência aos acontecimentos de 1968. Lizbeth Goodman, em *Contemporary feminist theatres: to each her own* (1993), afirma que essas foram as primeiras manifestações políticas orientadas para uma questão de gênero desde a luta pelo voto feminino. Se trouxermos à memória as reivindicações principais do movimento feminista na época, é praticamente impossível dissociar o espetáculo em questão dos debates sócio-políticos do fim dos anos

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, Belo Horizonte, MG. -email: amanda.bruno.mello@gmail.com.

¹“Tutta casa, letto e chiesa”.

²“uno spettacolo sulla condizione della donna, uno spettacolo sulle servitù sessuali della donna.” (FO; RAME, s.d. p. 4)

1960 e do início da década de 1970: além da questão sexual, que Rame destaca no prólogo, o espetáculo também fala da opressão no lar e do trabalho doméstico, da jornada dupla, entre outros temas.

Particularmente significativo parece ser o primeiro monólogo do espetáculo, *Uma mulher sozinha*,³ sobre o qual este trabalho vai se deter. Ele parece ser um dos textos mais representados no mundo inteiro desta série que fala da condição feminina. Nele, uma mulher, Maria, começa a conversar pela janela com a vizinha que acabou de se mudar para o apartamento à sua frente. O público nunca a vê ou a ouve, sabe que ela está ali sempre pela fala de Maria ou pelos silêncios que faz, indicando que está escutando sua vizinha. O começo do diálogo é leve, a personagem afirma que tem tudo em casa e que não lhe falta nada, que deixa a televisão e o rádio ligados o dia inteiro para lhe fazerem companhia. Aos poucos, porém, ela começa a contar em detalhes a situação em que vive: é casada e tem dois filhos, uma maior – que já tem amiguinhas e, por isso, não lhe faz companhia; um pequeno que só dorme e faz demandas; cuida do cunhado que sofreu um acidente, estava completamente engessado em uma cadeira de rodas e nem por isso deixou de assediar todas as mulheres à sua volta; é mantida em cárcere privado pelo marido por causa de um caso extraconjugal que teve com um rapaz mais novo; é espiada o tempo todo dentro de casa por um homem do prédio à frente; recebe ligações de outro homem assediador; o rapaz por quem foi apaixonada não para de procurá-la. Fica evidente que Maria não está sozinha, ao menos no sentido físico e espacial. Ela está cercada por homens e, por isso, está psicologicamente sozinha, sem aliados, pelo menos até a chegada da vizinha com quem conversa.

Corpo, violência, tomada de consciência

Um primeiro elemento significativo na análise do monólogo parece ser a questão do nome dos personagens: a única que tem um nome próprio é a mulher, o que parece ser uma forma de dar-lhe alguma dignidade no tratamento. “Maria” não deixa de ser, porém, um dos nomes mais comuns na Itália, o que dá a entender que se trata de uma situação extremamente comum, pela qual muitas mulheres podem passar. Os homens não têm nome, são chamados de “marido”, “menino”, “rapaz”, “filho” e “cunhado”, ou seja: são chamados em função da posição que ocupam em relação à mulher. Dessa forma, a opressão à qual esses homens submetem Maria não corre o risco de ser interpretada como resultado de uma dinâmica

³“Una donna sola”.

familiar particular, entre uma personagem feminina com nome e sobrenome e alguns personagens masculinos com nome e sobrenome. É inserida em uma visão de mundo geral, em que as funções de “marido”, “cunhado” etc. podem ser opressoras por fatores sociais estruturais. Homens que não têm, a princípio, uma relação com a personagem principal também são mostrados como opressores e recebem apelidos negativos: o porco telefônico e o *voyeur*.

Maria é vítima de violência por parte dos homens que a cercam, e todos parecem vê-la apenas como um corpo. Mesmo o bebê, que não tem, obviamente, idade para ser um agressor, precisa apenas que ela lhe satisfaça ou ajude a satisfazer as necessidades básicas corporais. Essa visão que os homens têm de Maria como apenas um corpo é enfatizada por ela através das comparações que faz entre si e animais, alimentos e objetos. Quando fala sobre os quadrinhos eróticos lidos por seu cunhado, ela compara as fotos das mulheres a folhetos de açougue, e a comparação aparece novamente quando fala dos pontos erógenos femininos.

Ao longo do monólogo, ela também se compara a uma galinha, ao Nescafé, a um barbeador elétrico e a um secador de cabelos. É interessante perceber que o termo de comparação é quase sempre um objeto ligado à casa, como se Maria e o lar, Maria e seu trabalho doméstico fossem indissociáveis, quase como se ela não existisse fora dessa função. Fica evidente, nessas comparações, que a visão que os homens têm dela é mesmo a de uma mulher composta apenas por um corpo, mais especificamente por um corpo-máquina ou um corpo-alimento: um corpo privado de desejos e necessidades próprios, um corpo desligado de uma personalidade, de emoções, de racionalidade. É possível agrupar as ideias de máquina e de alimento em uma só ideia: a de corpo-produto, concebido apenas para o uso, o que fica claro neste trecho, quando Maria fala de como se sente quando tem relações com o marido:

Ele me deixa trancada em casa que nem uma galinha sonsa, me enche de tapas... e logo depois quer fazer amor!... Sim, amor! E ele não está nem aí se eu não quero, se não estou com vontade! Eu tenho que estar sempre pronta, sempre pronta! Que nem o Nescafé! Limpa, perfumada, depilada, quente, relaxada, ávida, mas: calada! A única coisa que eu faço é respirar! E dar um gritinho de vez em quando, pra fazer ele acreditar que estou gostando. Mas com o meu marido eu não gosto! Talvez porque eu me sinto meio... travada... parece que sou... ‘USADA’! Sim, usada, como o barbeador elétrico, o secador de cabelos... [...] ⁴ (FO; RAME, s.d., p. 19-21)

⁴“Mi tiene chiusa in casa come una gallina scema, mi prende a sberle... e poi subito vuol fare l’amore!... Sì, l’amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafé! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta! Basta che respiri! E faccia un gridolino ogni tanto, per fargli credere che ci sto. E invece io con mio marito non ci sto! [...] Forse perché mi sento come... bloccata... mi pare di essere come... [...] ‘ADOPERATA’! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli...” (FO; RAME, s.d., p. 19-21)

Mesmo as decisões em relação ao corpo de Maria parecem ser tomadas pelos homens à sua volta ou em função deles: ela diz não poder ficar em casa com poucas roupas por causa do *voyeur*, quando diz que não pode ter uma relação com o rapaz, a justificativa são os outros homens à sua volta: “Eu te amo! Mas não posso fazer amor com você: tenho dois filhos, um marido, um cunhado!” (FO; RAME, s.d., p. 25).⁶ Quando o marido descobre sua relação extraconjugal com o rapaz, quer matá-la, mas ela corta os pulsos antes disso e ele decide levá-la ao hospital, como se apenas ele tivesse o direito de matá-la: “O meu marido, porém, ele mesmo queria me matar, por conta própria. Derrubou a porta a ombradas... e quando me viu ali, com todo aquele sangue... vermelho... eu tenho um sangue muito vermelho... me disse: “Não vou mais te matar. Vou te levar pro hospital” (FO; RAME, s.d., p. 26-27).⁵

Se, por um lado, bastante atenção é dada à questão do corpo da mulher, por outra, pouca atenção é dada ao corpo dos homens: as únicas partes do corpo mencionadas nas descrições são as mãos, os olhos e o órgão sexual. A escolha é interessante, pois são justamente essas as partes do corpo usadas para agredir as mulheres. No final do monólogo, Maria começa, inicialmente por engano, a machucar os homens à sua volta, e são precisamente esses os órgãos que ela machuca: primeiro dá um golpe de colher na mão do rapaz, que tinha conseguido passar o braço pela porta de sua casa e estava tentando entrar, depois derrama papinha fervente no olho do cunhado, por fim fala para o rapaz colocar a mão em uma bacia com água, também fervente.

Nesse momento do monólogo, Maria estava sendo requisitada por todos os homens ao mesmo tempo: o marido, o cunhado, o rapaz, o bebê, o porco telefônico e o *voyeur*. Ela estava perdida, sem saber o que fazer, indo de um lado ao outro da casa para atender a cada um, levando aquilo de que precisavam. Além disso, havia acabado de receber a notícia de que seu marido havia engravidado uma adolescente, o que aumentou o seu desnorreamento. Por isso, as agressões parecem ter sido involuntárias. Ela, inclusive, se queixa de tê-lo agredido e cuida dos machucados.

Nesse momento, quando tudo parece ir muito mal, ela resolve se matar, como já havia tentado fazer antes. Logo em seguida, para e escuta a vizinha. Isso faz com que mude de ideia, se arrependa do que estava para fazer e agradeça à vizinha, dizendo que seus conselhos

⁵“Mio marito, però, mi voleva ammazzare lui, proprio di persona, ha buttato giù la porta a spallate... e quando mi ha visto lì con tutto quel sangue... rosso... che io ci ho un sangue rossissimo... mi fa: ‘Non ti ammazzo più. Ti porto all’ospedale’.” (FO; RAME, s.d., p. 26-27)

são muito bons. Imediatamente, ela joga o cunhado pela janela, dá um tiro de fuzil no *voyeur* e espera a chegada do marido com o fuzil na mão. O monólogo acaba aí.

É fundamental notar como a mudança de perspectiva de Maria se dá a partir da sua conversa com a vizinha. Várias vezes, ela diz que guarda as emoções para si, que canta ou que diz certas coisas “para dentro”. É como se, embora sempre acompanhada, ela estivesse sozinha por estar circundada por homens, que a agredem e com quem não pode se expressar. A partir da chegada da vizinha, ela passa a poder se expressar e, assim, a refletir sobre a sua condição. É através da conversa com uma mulher e, portanto, com uma pessoa com quem compartilha condições de vida parecidas, que ela decide não se culpar pelo que acontece de ruim à sua volta e pôr um fim à violência que a cerca, matando seus agressores.

Performance e realidade

“Uma mulher sozinha” é um texto claramente informado pela realidade da opressão contra a mulher, o que, segundo Goodman (1993), é uma das características principais do teatro feminista, mesmo quando ele se distancia da verossimilhança. Várias das situações em que Maria se encontra acontecem de fato com mulheres reais: ser traída e ter a liberdade tolhida pelo marido, viver em função dos filhos, ter que cuidar de membros da família mesmo sendo maltratada por eles, receber ligações inoportunas de cunho sexual ou ser observada por um homem pela janela.

No entanto, é bastante improvável que todas as situações aconteçam com a mesma mulher, especialmente nesse nível de abuso. Além disso, não deixa de ser surpreendente o tom cômico com o qual Maria fala de si, mesmo quando fala de seu sofrimento. Por isso, pode-se afirmar que o monólogo performa a realidade pelo exagero e, em especial, pela caricatura, chegando também ao grotesco. Basta pensar nas descrições que Maria faz de si e do corpo feminino e aos objetos com os quais se compara, ou pensar no fato de os homens não terem o próprio corpo descrito por completo, mas apenas os olhos, as mãos e o órgão sexual. Ao mesmo tempo em que provoca o riso e, portanto, uma certa identificação entre o espectador e a peça, o monólogo também provoca incômodo, o que pode levar a uma reflexão do público sobre a própria realidade.

Nesse sentido, este monólogo não difere muito das características de outros trabalhos de Fo e Rame, que têm forte compromisso social e é inspirado na tradição medieval popular

dos bufões e na *Commedia dell'arte*, como destaca Veneziano (2002). Este texto também se insere em uma tradição de teatro popular e político, que visa a comunicar com o público e parece ter a realidade não só como ponto de partida, mas também como ponto de retorno. De fato, assim como o teatro feminista de outros grupos em atividade nos anos 1960 e 1970, “Uma mulher sozinha” parece querer, no mínimo, instigar o movimento de tomada de consciência por parte das mulheres (GOODMAN, 1993) e, nesse sentido, guarda algumas características em comum com as estratégias de agitprop (agitação e propaganda) praticadas pela esquerda na época. A própria Rame, no prólogo, afirma que o espetáculo estreou em apoio às lutas do movimento feminista e que suas representações foram frequentemente organizadas por grupos de mulheres para arrecadar dinheiro para o movimento (FO; RAME, s.d.).

A questão da escolha pelo formato da comédia em detrimento da tragédia parece ser uma estratégia política consciente. Frente à realidade violenta e opressora, o teatro de Fo e Rame escolhe ter um peso diferente do peso do mundo, escolhe não ter um impacto trágico sobre os espectadores. Trata-se, segundo Puppa (2014), de evitar o trágico, de forma a evitar, também, a catarse, que poderia liberar o espectador de toda emoção negativa ligada às disputas sociais e, assim, reconciliá-lo com o mundo. Embora haja uma ligação forte entre “Uma mulher sozinha” e a realidade, o monólogo não pretende apaziguar as relações entre ela e o público, senão evidenciar o conflito e até mesmo aprofundá-lo, com a esperança de ser um agente de transformação. Pretende-se aprofundar o estudo desse aspecto em futuros trabalhos.

Conclusão

Como se trata de um texto profundamente ligado à realidade social, embora não de um texto que tenha um grande compromisso formal com a verossimilhança, é possível pensar que há uma relação parecida entre Maria e sua vizinha e entre a peça e seu público. A vizinha é informada sobre questões femininas e feministas e, conversando com ela, Maria se convence de que não deve mais se sentir culpada ou penalizada pelas violências que sofre diariamente, e sim se insurgir contra quem lhe oprime.

Da mesma forma, o espetáculo pretende criar uma atmosfera de empatia e solidariedade entre a personagem, a atriz que a representa e o público, especialmente o público feminino. No prólogo (FO; RAME, s.d.), Rame afirma que trechos do espetáculo

fazem com que mulheres riam muito, pois se identificam com a situação, e que homens se sintam desconfortáveis ou que riam de nervoso, talvez também porque se identifiquem com a situação e se sintam criticados.

Nesse sentido, é possível afirmar que se trata de um monólogo feminista segundo características ressaltadas por Goodman (1993), ou seja, de que o feminismo é uma estratégia que visa à mudança e que, no teatro, ela se manifesta através do destaque do papel da mulher não só como personagem ou atriz, mas também como diretora e espectadora. Não só “Uma mulher sozinha” foi escrito por uma mulher em parceria com seu marido, fala da situação da mulher e é representado apenas por uma mulher no palco, mas também porque as mulheres são valorizadas como espectadoras e são instigadas a, como Maria, recusar a própria opressão, passando a ser agentes de transformação no mundo.

Referências:

FO, Dario; RAME, Franca. Prologo. In: _____. **25 monologhi per una donna**. s.n.t. p. 4-11. Disponível em: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf>. Acesso em: 28 maio 2017.

FO, Dario; RAME, Franca. Una donna sola. In: _____. **25 monologhi per una donna**. s.n.t. p. 12-36. Disponível em: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf>. Acesso em: 28 maio 2017.

GOODMAN, Lizbeth. **Contemporary Feminist Theatres**: to each her own. Londres: Routledge, 1993.

GOODMAN, Lizbeth. British Feminist Theatres: to each her own. In: _____. GAY, Jane de. **The Routledge reader in gender and performance**. Nova Iorque; Oxon: Routledge, 2014. p. 195-201.

PUPPA, Paolo. La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico. **Cuadernos de Filología Italiana, Madrid**, v. 21, p. 295-305, 2014. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/47730/44686>. Acesso em: 31 maio 2017.

ENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DA CIDADE EM VALMIKI'S DAUGHTER

Ana Carolina Ferreira Fernandes*

Este trabalho aborda o romance *Valmiki's Daughter*, de 2008, da autora indo-caribenha Shani Mootoo, focando na construção do espaço da cidade na obra.. A autora, cujas raízes são - no mínimo - múltiplas - nasceu na Irlanda, filha de pais indianos e mudou-se logo depois para Trinidad, onde ela foi criada. Nos dias de hoje ela reside em Toronto, onde atua como uma artista multifacetada que escreve ficção e poesia, trabalha com artes visuais como pintura, fotografia e vídeo e sua obra já foi exibida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

A carreira literária de Mootoo inclui seis trabalhos publicados, que abrangem romances e coletâneas de contos e poemas. Entre seus interesses temáticos mais recorrentes, questões de gênero, sexualidade, raça, identidade e pertencimento estão no centro de sua produção criativa, situando a artista como uma voz única e distinta na literatura anglófona caribenha.

Valmiki's Daughter é ambientado na ilha caribenha de San Fernando e concentra-se nos Krishnus, uma família indiana de classe alta. O pai, Valmiki, é um médico respeitado que se esforça para manter as aparências e o nome da família em sua comunidade, embora seja um homossexual não-assumido. Viveka, a filha, é uma estudante universitária que, ao longo da narrativa, descobre-se lésbica e enfrenta o paradoxo de estar, ao mesmo tempo, conectada afetivamente a sua família, mas deslocada por uma ordem social restritiva que limita sua expressão de gênero e sexualidade. A dinâmica de pai e filha é colocada em ênfase no romance, que busca estabelecer uma ligação entre laços familiares, relações espaciais e a articulação de desejos. Para citar Sandra Almeida:

Como vimos, na literatura comparada e na literatura de língua inglesa, em especial, os conceitos dos espaços contemporâneos estão indelevelmente associados à questão de gênero e à crítica literária feminista . . . desde a década de 1990, a categoria espaço tornou-se um dos balizadores dos estudos de gênero e da crítica literária feminista, além de figurar com proeminência nas obras de escritoras contemporâneas (2015, p. 35)

O romance de Mootoo constrói um rico mosaico de lugares, experiências e sujeitos, criando uma Trinidad ficcionalizada através do uso de uma linguagem notadamente detalhada e descritiva. Nota-se, então, que a imagem da esfera urbana ocupa uma posição de destaque na

*Mestre em Estudos Literários de Língua Inglesa, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais.
carolsednanref@gmail.com

história como um elemento essencial que se incorpora na própria estrutura simbólica da narrativa.

Valmiki's Daughter explora extensivamente o espaço da cidade no território caribenho e a multiplicidade de grupos sociais que emergem dessa heterogênea distribuição espacial. O romance representa a esfera urbana em seus muitos componentes, e mapeia em sua geografia uma diversa variedade de pessoas, estabelecimentos, serviços e atividades que constituem esse espaço. Almeida afirma que as cidades atuam como “espaço de destaque das mobilidades contemporâneas” que pressuõe uma “articulação entre esse espaço de interações constantes e os corpos plurais e moventes que habitam essas cidades” (2015, p. 143).

Pode-se dizer, então, que escrita de Mootoo constitui uma prática espacial que abrange a complexa interação entre relações sociais e os sistemas de poder que estão inscritos na paisagem de Trinidad.

A história é contada a partir de duas perspectivas narrativas distintas, que se entrelaçam ao longo do livro. Uma delas consiste em introduções em segunda pessoa que trazem o cenário da história para o primeiro plano, descrevendo o espaço da cidade e que se opõe à outra linha narrativa, que nos traz o enredo principal, expondo os personagens e seus conflitos em terceira pessoa. Esses dois padrões de representação promovem uma ruptura no texto, alternando entre modos narrativos divergentes que podem gerar um estranhamento no leitor.

Nas seções narradas em segunda pessoa, nós nos tornamos parte da ação. A voz narrativa se endereça ao leitor, nos guiando pelos nossos entornos e nos compelindo a estabelecer uma relação mais direta e pessoal com o espaço, fazendo com que nos sintamos integrantes desse intenso fluxo de sensações e imagens descritas nessa jornada sinestésica pelas ruas agitadas de San Fernando.

Nós somos inseridos na narrativa e nos tornamos, portanto, os personagens. O cenário urbano através do qual somos levados é composto de elementos díspares, em suas ruas repletas de empresários, juízes e vagabundos. Ruídos altos e música suave, buzinas de carro, odores fortes, aromas de comida, trânsito, pedestres, caminhões, motoristas de táxi, animais, pássaros, boutiques e vendedores ambulantes - é criado, então, um mapa literário que parece buscar capturar a área urbana em toda sua diversidade:

Se você ficar em um dos canteiros triangulares no alto da Cancery Lane, logo em frente ao Hospital de San Fernando. . . Você terá uma das melhores e mais abrangentes vistas da cidade. Você veria que as ruas secundárias mais estreitas emanam do eixo central. Nenhuma delas se mantém reta por muito tempo. Elas se

inclinam, curvam-se para um lado ou para o outro e, então, descem ou sobem, e lançam-se em um labirinto de ruas laterais menores⁶(MOOTOO, 2008, p. 7).

Esse percurso abarca uma profusão de cenários, traçando uma rota incerta pela cidade e culminando no bairro onde vivem os Krishnus. A voz narrativa recorre amplamente a uma terminologia espacial, empregando palavras como "subir", "morros", "íngremes", "curva", "serpentear" para apontar um caminho ascendente e tortuoso. Avançando gradualmente para cima, passamos antes por locais menos privilegiados em que as condições de moradia são mais precárias e degradantes, seguindo na direção da isolada área de luxo da cidade, afastada do fluxo agitado do centro urbano.

O que está implícito nesse movimento de elevação é a organização hierárquica e as estratificações sociais que operam na sociedade. A vida urbana é caracterizada por essa tensão. Dinheiro, poder, opulência, pobreza e poluição estão justapostos no espaço da cidade, formando uma rede heterogênea que engendra diversidade e fricção. Tensões urbanas são salientadas no texto de Mootoo como dois pólos opostos nas configurações de poder:

Lentamente, talvez, mas certamente, essas terras com vistas excepcionais, nas quais os ocupantes vivem em barracas e cabanas sem água corrente ou eletricidade, darão lugar aos tipos de casas que são construídas um pouco mais adiante - aquelas com jardins projetados para o lazer, todas inclinados de forma ideal para desfrutar a visão do golfo⁷ (MOOTOO, 2008, p. 188).

Os grandes centros urbanos, sendo áreas densamente povoadas e zonas econômicas, culturais e políticas, têm um papel decisivo na organização de uma sociedade. Estruturas de poder - como instituições, governos, empresas, classes dominantes e ideologias - afetam a forma como os espaços públicos são produzidos e organizados, resultando em uma configuração social do espaço que muitas vezes exclui e marginaliza outras identidades, sobretudo imigrantes, grupos étnicos, cidadãos de classes mais baixas e minorias sexuais, como é o caso em *Valmiki's Daughter*. A vida na cidade é, portanto, um encontro contínuo com o outro, produzindo uma consciência dessa diferença.

É interessante também considerar o posicionamento desses prefácios espaciais que percorrem a cidade em sua relação com estrutura textual geral do romance. À medida em que surgem no início de cada capítulo, ocorre uma interferência no arco narrativo, deslocando o foco dos personagens e da história contada para colocar em perspectiva o espaço urbano. Suas

⁶"If you stand on one of the triangular traffic islands at the top of Cancery Lane just in front of the San Fernando General Hospital . . . you would get the best, most all encompassing views of the town. You would see that narrower secondary streets emanate from the central hub. Not one is ever straight for long. They angle, curve this way then that, dip or rise, and then shoot off a maze of smaller side streets"

⁷"Slowly, perhaps, but surely, these lands with exceptional views, on which squatters live in huts and shacks with no running water or electricity, will give way to the kinds of homes that are built just a little farther on – the ones with gardens designed for entertaining, all angled just so, to take the advantage of the view of the gulf"

ruas e seus ocupantes, praças, estabelecimentos comerciais, casas, instituições e edifícios passam a agir como protagonistas. A posição desses trechos preliminares, que ocupam uma porção significativa do romance- vem antes dos capítulos dedicados a um determinado personagem - sugerindo, de certa forma, que a localização é anterior ao indivíduo, que o precede e estabelece a base sobre a qual eventos e situações devem ocorrer.

Criando um efeito de divisão, esses textos introdutórios emolduram a história, permitindo que os personagens ganhem espaço narrativo somente depois que os trajetos geográficos são descritos, formando um arranjo textual que pode insinuar que esses sujeitos estão confinados ao ambiente em que vivem. Isso é expresso não só em termos de como a trama se desenvolve, mas também através da forma pela qual o texto em si é estruturado.

No plano narrativo, os personagens de *Valmiki's Daughter*, apesar de ansiarem por liberdade e liberação sexual dos severos códigos sociais e morais de Trinidad, acabam se conformando a tais normas. A disposição textual do romance está, dessa forma, ligada à relevância das relações espaciais, indicando que as ações dos personagens são não somente mediadas - como, de certa forma, limitadas - por elas.

A minha leitura é de que esta organização narrativa na obra de Mootoo, de maneira sugestiva, contém os personagens, visto que os situa entre as descrições de espaço, o que nos possibilita inferir que esses sujeitos estão, em certa medida, atados à sua localização. O personagem de Valmiki, por exemplo, aprisionado por sua reputação, deve seguir a ordem social caribenha e reforçar valores que ajam de acordo com convenções sociais normativas.

Estas fronteiras textuais que delimitam a narrativa servem, então, para destacar a posição periférica que esses sujeitos ocupam no romance em relação aos seus desejos e expressões de gênero, posição que os coloca em contínua negociação com as margens, sejam elas sociais ou textuais.

Nota-se, ainda, que essa alternância de modos narrativos é pertinente para pensar o estado de indeterminação em que os sujeitos de *Valmiki's Daughter* se encontram. Os personagens percebem-se com frequência divididos entre o movimento e a permanência, entre o confinamento e a liberdade, entre a ação e a passividade. Essa experiência de instabilidade é, portanto, incorporada ao próprio texto.

Esta relação dialética entre fixidez e mobilidade que permeia a estrutura narrativa também é lida como evidência de que a mobilidade é uma das principais questões urbanas dessa obra literária, particularmente em relação às chances de transgressão de normas sexuais e de gênero. A busca de fuga e escape para outro lugar se destaca como uma preocupação central em *Valmiki's Daughter*. Valmiki e Viveka almejam melhores oportunidades e

condições mais favoráveis para desafiar ideologias heteronormativas sistêmicas e institucionalizadas.

Deixar a ilha torna-se uma tentadora perspectiva de libertação que poderia solucionar os sentimentos de inadequação e desajuste provocados pelas limitações espaciais da arena urbana. Entretanto, os laços familiares e sua consequente erosão são uma das principais razões para se conformar a formas dominantes de controle social no romance. Por pertencerem a um grupo socialmente proeminente em Trinidad, expectativas socialmente prescritas são estabelecidas para os Krishnu.

Transgredir fronteiras de gênero representaria uma ameaça tanto para a unidade familiar como para a posição econômica e social que a família conseguiu alcançar. A imagem recorrente da cidade como restritiva, forma um padrão que estabelece o possível ato de partir e escapar como um tema relevante na história de Mootoo. O padrão narrativo construído no romance, então, aqui cria um movimento que entra em contraste com seus sujeitos oscilantes, por vezes estáticos e profundamente enraizados no espaço que os cerca.

Baseando-me no pressuposto de que identidade, o espaço e lugar estão interligados, é importante perceber o papel determinante que a literatura desempenha na concepção de cartografias que reconhecem a complexidade do espaço e são capazes de questionar suas representações. Através da literatura, a descrição de um espaço pode adquirir uma dimensão simbólica que possibilita uma intervenção, talvez até uma subversão que resista a relatos hegemônicos de como um determinado espaço ou lugar é convencionalmente retratado. Além disso, a ficção permite uma discussão sobre como percebemos os lugares que habitamos em relação a outros espaços que nos são apresentados.

Conclui-se, então, que a obra de Shani Mootoo compromete-se com uma perspectiva plural do espaço da cidade que reconhece e incorpora a multiplicidade de vidas, vozes e experiências no território caribenho, além de expor os contrastes e limitações sociais que atravessam a sociedade de Trinidad. Os personagens que habitam esses espaços urbanos negociam continuamente com uma noção de pertencimento em relação às suas famílias e comunidades que entram em conflito com suas identidades e desejos sexuais.

Valmiki's Daughter apresenta o espaço dentro desses termos, mostrando tanto uma tentativa de ordenar - como um dos princípios definidores da representação espacial -, mas, ao mesmo tempo, retendo um elemento de caos. Essa cartografia inclusiva produzida na narrativa contém os paradoxos e pluralidades que definem o espaço urbano.

A paisagem urbana delineada na narrativa favorece uma ideia da cidade como um lugar heterogêneo e conflituoso, composto por vários constituintes e uma multiplicidade de

tradições culturais, um lugar onde pessoas, histórias e identidades diversas podem se encontrar, convergir, cruzar e colidir.

Referências:

ALMEIDA, Sandra. R. G. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2015

MOOTOO, S. **Valmiki's Daughter**. Toronto: Anansi Press, 2008.

A (NÃO) PRESENÇA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE ENSINO MÉDIO

Ana Cristina Steffen*

1 Introdução

Desde mais ou menos os 10 anos de idade, a leitura literária sempre foi uma constante nos meus dias. Porém, foi somente aos 26, no início da Faculdade de Letras, que percebi que um número pequeno das obras lidas por mim até então era de autoria feminina. Tal constatação me causou grande surpresa, visto que, além de ávida leitora, também muito me interessavam as causas feministas e pautas relacionadas às mulheres e suas produções artísticas.

Como apontado em pesquisa recente¹ escritoras mulheres ainda hoje são minoria publicada no Brasil. Além disso, é fato que o cânone literário é composto majoritariamente por escritores homens. É fato também – exposto em diversos estudos, conforme será tratado oportunamente nesta pesquisa - que na história da literatura brasileira há o apagamento das obras de autoria feminina. Porém, conforme investigação feita pela autora deste trabalho, são raros os estudos que analisem se, em materiais didáticos, a negligência à literatura escrita por mulheres faz-se presente. Em tempos de frutíferos debates no país sobre o feminismo e sobre as bases curriculares da educação básica, é urgente trazer esse tópico à tona.

Considerando essas questões, este trabalho traz uma proposta de pesquisa e estudo sobre a presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos. O objetivo central é analisar de que forma essa produção é abordada nas obras, em específico nos livros das três coleções mais distribuídas no país do Guia do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) 2015, referente ao componente curricular “Português” do Ensino Médio. Optou-se por analisar os livros de nível médio, e não fundamental, pois é neles que acontece de fato o estudo da literatura, bem como de sua história. É também neste nível que os alunos iniciam seu contato de forma mais intensa com a história da literatura e com as chamadas obras

*Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela PUCRS (2017) de Porto Alegre-RS. Mestranda em Teoria da Literatura pela mesma universidade. E-mail: anac.steffen@gmail.com.

¹a pesquisa *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais*, de Regina Dalcastagnè (2012), de todos os romances publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras brasileiras de maior importância, 72,7% dos autores eram homens (120 em 165 obras).

canônicas, constituindo, então, um período importante para a formação do indivíduo como leitor.

Para a realização deste trabalho, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre a mulher enquanto escritora, sobre a presença da autoria feminina na história da literatura brasileira e por fim sobre a crítica feminista. As referências adotadas apresentarão, em parte, essas questões além fronteiras do Brasil. Porém, o foco será direcionado para a realidade brasileira. Essas questões irão contextualizar a análise dos livros escolhidos, observando quais são as autoras presentes e de que forma são colocadas.

Há diversos estudos que tratam do apagamento da literatura produzida por mulheres da história literária do país, e a hipótese deste trabalho é a de que tal fenômeno manifesta-se ainda nos dias atuais, em diferentes formas. Uma delas seria o tratamento omissivo dado a tal literatura nos livros didáticos de Língua Portuguesa e Literatura, seja pela baixa frequência de textos literários escritos por mulheres, ou pela presença pouco significativa de autoras dentro da história literária traçada nessas obras.

2 A mulher escritora

Até o começo do século XIX, não havia no Brasil escolas públicas que pudessem ser frequentadas por mulheres. Apenas em 1827 surge a primeira legislação que autorizava a abertura de instituições femininas. Antes disso, existiam apenas alguns conventos ou ensino particular. E foram as poucas mulheres com acesso privilegiado à educação que enfrentaram a corrente de que aprender a ler e escrever não era algo necessário ao sexo feminino (DUARTE, 2003).

Muzart (2011) aponta que a vivência da literatura no século XIX era uma importante fonte de lazer e cultura para as classes altas, privilegiadas. As mulheres dessas classes, como leitoras, ouvintes, nos salões e nos teatros, não eram excluídas. Porém, estiveram excluídas como produtoras de literatura, por preconceito, pelos limites do papel que deveria desempenhar na sociedade, ou ainda por motivos religiosos. Também Muzart (2000), em *Escritoras brasileiras no século XIX*, afirma que, mesmo de uma forma incipiente, a literatura feminina no Brasil sempre esteve ligada ao feminismo, por constituir uma das formas de reivindicar um espaço que, originalmente, não era da e para a mulher. Isso porque, segundo a

autora, as mulheres que tentavam viver da escrita nesse período demonstravam uma cabeça pensante e subversiva - somente pelo fato de desejarem sair do ambiente doméstico, que lhes era designado. Ainda sobre essa questão, de acordo com Freitas (2010), a escrita seria também uma forma da mulher de sair da clausura, de adentrar território libertário - e ao mesmo tempo clandestino - das palavras. A mulher, apesar de ser personagem principal na literatura do século XIX, não tinha voz. Escrevia-se sobre sua vida e suas ações - de forma idealizada - e de uma perspectiva unicamente masculina e muitas vezes equivocada. E muito das primeiras produções literárias femininas acabavam por reproduzir esse discurso e/ou personagens.

De acordo com Silva (2009), a presença feminina na vida pública acontece de fato somente no século XX. Isso porque, apesar da abertura de escolas para meninas datar do século XIX, no Brasil até 1916 as mulheres eram consideradas pelo Código Civil como “menores perpétuos sob Lei”, ou seja, submissas à vontade do marido, pai ou irmãos. A inserção na vida pública, ainda que tardia, é reflexo dos movimentos de mulheres iniciados em nosso país - e em alguns outros da América Latina na mesma época – após as já mencionadas reivindicações iniciadas no século anterior. Com a maior presença em sociedade, aumenta também o número de publicações de autoria feminina em jornais e revistas, que traziam ensaios, crônicas, poemas, dentre outros. Muito dessa produção literária feminina, no entanto, não resistiu ao tempo em nossa história literária. Apenas recentemente iniciou-se um trabalho de resgate de autoras apagadas de nossa historiografia, bem como o questionamento dos critérios de valor de inclusão/exclusão no cânone, conforme será visto a seguir.

2.1 O Apagamento da autoria feminina da história da literatura

Apesar da incipiente educação formal dispensada às mulheres até o início do século XX, a literatura produzida por estas se faz presente no Brasil desde o período colonial. É o que aponta Batista (2011) em seu artigo *A produção literária feminina brasileira nos séculos XVII E XVIII*. A autora cita nomes como Ângela do Amaral Rangel, Maria Josefa Barreto e Beatriz Francisca de Assis Brandão, exemplos de escritoras que foram marginalizadas e/ou excluídas da historiografia oficial. Vinculado a isso, Batista estabelece uma importante relação com a educação básica:

A respeito da produção feminina na Literatura Brasileira, no Período Colonial, nada se tem encontrado nos livros didáticos utilizados no Ensino Médio. Isso se deve não porque não haja uma produção literária feminina nesse momento histórico, mas porque o cânone não as privilegiou, criando, assim, a falsa ideia de que a cultura só era realizada por homens. A lacuna literária que tal atitude provocou precisa ser preenchida de alguma forma. É inaceitável que, em pleno século XXI, nossos alunos saiam da Educação Básica sem o conhecimento dessas que contribuíram para a construção artística e cultural de nossa nação, seja no Período Colonial, seja nas épocas subsequentes (2012, p. 804).

O ensino, cabe ressaltar, desempenha papel de suma importância na corroboração de determinada cultura e/ou obra, pois determina o que é digno de ser transmitido aos indivíduos em formação. Acerca disso, Bourdieu (2007, p. 120) declara:

[...] o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e ilegítima de abordar as obras legítimas.

Além das autoras mencionados por Batista, é indispensável citar Teresa Margarida da Silva e Orta. Escritora do século XVIII, Orta é autora das *Aventuras de Diófanés*, que data de 1752. Nascida no Brasil, mudou-se aos cinco anos de idade para Portugal e, ainda assim, sua obra é considerada por muitos como o primeiro romance da literatura brasileira. Independentemente de se concordar ou discordar dessa afirmação, fato indiscutível é a ausência da autora na parte mais significativa de nossa historiografia literária (SCHMIDT, 1995). Já na visão de Xavier (2002), Maria Firmina dos Reis (1825 – 1917) é a primeira romancista brasileira, autora também do primeiro romance abolicionista do país: *Úrsula* (1859). Cabe aqui uma nota biográfica: além de mulher, dos Reis era negra e filha “bastarda”. Tais fatos por si só contribuiriam para a marginalização de qualquer indivíduo na época, e certamente contribuíram para a ausência da autora em nossa historiografia (CORREIA, 2013). Reis é uma das escritoras esquecidas para as quais, hoje, é feito o trabalho de resgate e análise de sua obra. A autora, porém, é uma exceção à regra: a maior parte da produção literária feminina recuperada atualmente “está numa estrutura de classe social e raça bem definida uma vez que as escritoras eram, via de regra, provenientes da classe média” (SCHMIDT, 2002, p. 114) e, obviamente, brancas.

Atualmente, contudo, são as autoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Francisca Júlia (1871-1920) aquelas consideradas como marcos no que diz respeito à produção literária feminina no Brasil; é com elas que se inicia a tradição da escrita de mulheres. Porém, a escrita

dessas autoras era vista pela crítica como um *hobby*, e não uma atividade séria e respeitada como a produção literária masculina (SILVA, 2009). Apenas recentemente teve início um esforço no sentido do resgate dessas obras, principalmente em relação à Júlia Lopes de Almeida, à qual estudos e pesquisas têm sido dedicados. Almeida, injustamente esquecida, foi depois de Machado de Assis, o escritor brasileiro mais importante no final século XIX (MUZART, 2011).

Novamente sobre Júlia Lopes de Almeida, é necessário recuperar o fato de que a autora integra o grupo de intelectuais responsável pela criação da Academia Brasileira de Letras (ABL). O marido da escritora foi um dos fundadores e ocupante da cadeira de número três da instituição. Almeida, todavia, teve seu ingresso na ABL impedido, pelo simples fato de ser mulher (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, [2007?]). Apenas em 1977 a primeira mulher ingressa na ABL: Rachel de Queiroz. A autora, apesar de nunca ter admitido a legitimidade do movimento feminista, construiu personagens femininas com traços de emancipação, raras para a época (DUARTE, 2003). A entrada de Rachel de Queiroz na ABL, dentre outros fatos diversos – muitos anteriores a este, inclusive - permite afirmar que a literatura escrita por mulheres começou a ser reconhecida no Brasil apenas no século XX. As escritoras anteriores a este período, principalmente aquelas do século XIX, foram excluídas do cânone literário, forjado somente pela crítica e pela historiografia masculinas (MUZART, 2000).

Conforme Schmidt (2008), nas obras de cunho historiográfico e crítico da literatura brasileira há o silenciamento em torno da literatura escrita por mulheres no século XIX. Tal questão é mais crítica quando se considera que essas obras exerceram papel fundamental na construção do cânone nacional que confere, ou não, um estatuto prestigiado em nossa literatura. Ainda, é este cânone o responsável por fixar “as fronteiras de um campo de identidade e de valor concebido como parte substancial da memória cultural da nação” (SCHMIDT, 2008, p. 132). Também sobre isso, Schmidt, em estudo de 2002, afirma que o questionamento do modelo atual de história literária

[...] implica uma revisão dos discursos críticos e seus pressupostos valorativos, já que são eles responsáveis, em última análise, pela manutenção de uma certa definição de literatura que garante a legitimidade de certas obras, não por coincidência as de autoria masculina (SCHMIDT, 2002, p. 110).

Duarte (1987) afirma que a reflexão proposta pelos trabalhos envolvendo literatura e mulher se faz necessária, uma vez que tais questões são consideradas pertinentes para

compreender e modificar a condição feminina. Acerca do apagamento das obras de autoria feminina, a autora ainda levanta importantes questionamentos:

Se passarmos os olhos nas antologias mais clássicas de nossa literatura e não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram? Se existiram algumas, sua produção foi sempre inferior à dos escritores contemporâneos para justificar sua não-inclusão nessas antologias e maiorias dos manuais de literatura? (DUARTE, 1987, p. 16).

Conforme será visto mais adiante neste trabalho, é fato que a maior parte das escritoras estudadas nos livros didáticos está situada no século XX. Para Silva (2009), a década de 1930 é apontada como um período em que a produção de autoria feminina encontra-se em um estágio de maturidade,

[...] tanto pela qualidade dessa produção quanto pelo número de mulheres que atuam como escritoras. Desse período fazem parte as poetisas Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, bem como as prosadoras Patrícia Galvão (Pagu) e Raquel de Queiroz, entre outras. No âmbito da crítica literária, porém, nota-se ainda uma certa lacuna, com exceção de Lúcia Miguel Pereira que, além de se dedicar à prosa literária, também exerce notavelmente a atividade de ensaísta (SILVA, 2009, p. 45).

Por outro lado, Xavier (2002) defende que é somente em 1960, com a publicação de *Laços de família*, de Clarice Lispector, que são postas em questão as relações de gênero. Segundo a autora, foi Lispector quem rompeu com a reduplicação de padrões éticos e estéticos da, até então, literatura construída em alicerces patriarcais. A pesquisadora portuguesa Gândara (2002) também é categórica ao afirmar que é a partir dos anos 60 que o Brasil começa a contar com inúmeras escritoras de grande qualidade. Dentre estas, são citadas Núbia Marques, Rachel Jardim, Lupe Garaude, Myriam Fraga, Heloísa Maranhão e Edla von Steen. Para Muzart (2011), também a questão do valor estético deve ser observada apenas a partir do século XX. Segundo a autora, as narrativas escritas por mulheres no século XIX devem obrigatoriamente ser pensadas considerando-se a educação feminina desta época, as leituras cerceadas por moral e religião e a vida restrita ao ambiente doméstico. Pois, “Se estudadas conferindo-se o valor estético, esses romances pioneiros serão condenados ao ostracismo” (MUZART, 2011, p. 19). Já para Duarte (1987), essas obras interessam por permitir novos estudos e consequentemente novas conclusões a respeito da tradição literária feminina. Segundo a autora, um determinado texto não vai deixar de ser medíocre somente por ter sido escrito por uma mulher; ao mesmo tempo, não se vai rotulá-lo antecipadamente de medíocre “porque alguém, sabe-se lá em que circunstâncias, assim o considerou” (DUARTE, 1987, p. 21). Além disso, podemos ainda apontar a consideração de Schmidt

(1995) de que, até a década de 1970, somente as escritoras Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles tinham recebido o devido reconhecimento da crítica.

É importante observar que o apagamento da escrita de mulheres da história literária não é fenômeno exclusivo do Brasil. A pesquisadora holandesa Ria Lemaire, abordando de forma universal a literatura do Ocidente, em seu artigo *Repensando a história literária*, afirma que “as mulheres, mesmo que tenham (...) escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (1994, p. 59). Ainda no mesmo texto, a autora declara que a historiografia literária cria a ilusão de uma só história e de uma única tradição. Ilusão essa que seria reforçada a cada nova publicação de uma obra da história da literatura. Segundo Lemaire,

[...] a política da edição do texto único, verdadeiro e autêntico, é uma parte essencial dessa tendência de definição da paternidade cultural. Por este motivo ainda, muitos textos medíocres foram incluídos no cânone e usados na consolidação do mito da continuidade e unidade de uma tradição masculina que dataria dos tempos de Homero. Por esta mesma razão, as literaturas não-ocidentais, assim como a contribuição feminina, foram, até muito recentemente, excluídas do cânone e das discussões acadêmicas. A história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica (1994, p. 60).

A crítica feminista, de acordo com o tópico tratado a seguir, é quem se encarrega, tanto no Brasil quanto em outros países, do resgate das escritoras ausentes das histórias da literatura. O trabalho feito por essa linha de estudos possibilitou que muitas obras condenadas ao ostracismo fossem, nos dias de hoje, conhecidas pelo público leitor e estudadas no meio acadêmico – motivando pesquisas e novas edições de obras, conforme já colocado.

2.2 A teoria e crítica feminista

Nas últimas décadas, os estudos culturais aproximaram as contingências histórico-sociais daqueles segmentos marginalizados pelo sistema e pela cultura dominantes – não somente as mulheres, mas os negros, os homossexuais, etc. No entanto, ainda não foi dada resposta satisfatória ao problema, conforme apontado por Queiroz (2002). Segundo a autora, a crítica feminista das representações talvez tenha sido, dentro dos estudos culturais, quem mais abordou teoricamente uma problematização da noção de gênero na literatura, “com a

inescapável aliança entre o sujeito real mulher que subscreve, seja a autoria da obra, seja a encenação de personagens femininos” (QUEIROZ, 2002, p. 65).

Segundo Zinani (2012), a crítica feminista desenvolveu-se com maior precisão somente na segunda metade do século XX, e deu-se basicamente em duas linhas:

[...] uma visa ao resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher, ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra (p. 407).

Pode-se dizer que uma linha aborda a mulher enquanto escritora e a outra enquanto leitora. É o que também afirma Elaine Showalter em *A crítica feminista no território selvagem* (1994). Segundo a autora, a primeira das formas de crítica feminista é ideológica e

[...] diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos (SHOWALTER, 1994, p. 26).

Já a segunda forma consiste no estudo da mulher como escritora, abordando “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). A esta forma a autora atribui o nome de “ginocrítica”. A ginocrítica é marcada pela “relação entre a escrita de autoria feminina e o posicionamento de suas respectivas escritoras” (SILVA, 2008, p. 87). Segundo Silva (2008), ela marca o segundo período da crítica feminista; o primeiro período teria iniciado na década de 1960, quando se procurou verificar a representação da mulher em obras escritas por homens, e o terceiro e último/atual período – a partir de 1980 – “ênfatizou as questões referentes ao gênero, bem como as relações de poder e repressão” (p. 87).

Para Zinani (2012), o resgate e a análise das autoras silenciadas pela história possibilitaram redimensionar os parâmetros de inclusão do cânone. Ou seja: a crítica literária feminista contribuiu para a discussão da historiografia das obras canônicas, uma vez que levantou “questões sobre o apagamento de autoras cuja produção apresentava qualidade estética suficiente para referendar sua inclusão nessa categoria” (ZINANI, 2012, p. 414). Conforme Schmidt (2002), a questão do resgate das autoras esquecidas teve início a partir do

“transplante” da teoria feminista anglo-americana – neste caso, a teoria proposta por Elaine Showalter, já mencionada -para o contexto brasileiro. Showalter, a partir de suas pesquisas sobre a tradição literária inglesa, propõe as categorias do feminino, feminista e feminil (ou fêmea)² no que diz respeito à produção literária de mulheres em momento diversos. Ao se tentar aplicar essas categorias às diferentes fases da produção literária de autoria feminina no Brasil, depara-se com um absoluto desconhecimento do evoluir de tal produção, ou mesmo do existir desta. É a partir de então que a crítica feminista brasileira é marcada por uma “virada historiográfica”. Em outras palavras,

[...] o resgate da autoria feminina através da recuperação e visibilidade de obras excluídas da literatura formal e marginalizadas pela historiografia literária. Tal resgate da voz e presença das mulheres escritoras no período pós-independência, a preocupação com a representatividade e representações de e por mulheres nas redes sociopolíticas e culturais do século XIX, os debates sobre configurações do cânone e o poder dos críticos em lhe conferir legitimidade têm sido, inquestionavelmente, o grande investimento da crítica feminista, a qual emerge como uma das formas vitais de intervenção na construção nacional/cultural das subjetividades, na medida em que coloca em questão as determinações ideológicas dos códigos interpretativos e de valor que autorizaram a atividade literária como um privilégio de homens letrados (SCHMIDT, 2002, p. 109).

Apesar do espaço que a crítica feminista vem conquistando nas últimas décadas, ela ainda enfrenta grande resistência. Schmidt (2002) afirma que, mesmo reconhecida por Jonathan Culler, um dos maiores críticos contemporâneos, “como o movimento crítico que mais impacto tem tido na história literária e como uma das mais poderosas forças de renovação na crítica contemporânea” (p. 107), a crítica feminista, tal qual aconteceu e acontece com muitas escritoras, é posta à margem. Segundo a autora

[...] fora do circuito de suas praticantes, ainda é estigmatizada como mais um modelo estrangeiro ou bandeira de moda, chegando a ser desqualificada por força de interpretações equivocadas do politicamente correto norte-americano e da conexão automática que é feita entre essas interpretações e uma ideia vaga, para não dizer falaciosa, do que seja crítica feminista (SCHMIDT, 2002, p. 107).

Ainda assim, a crítica feminista conseguiu, nos departamentos literários, conquistar alguns espaços e produzir um pensamento crítico em relação ao saber literário institucionalizado, bem como em relação aos seus preconceitos, resistências e contradições (SCHMIDT, 2002). E foi a conquista de tais espaços que possibilitou a realização deste trabalho, bem como a análise crítica de prestigiados livros didáticos e histórias da literatura, conforme será tratado a seguir.

²Segundo Showalter, “feminina” corresponderia à fase de imitação da escrita masculina; “feminista”, à fase de protesto; e “feminil” à fase da autorrealização (DUARTE, 1987).

3 A autoria feminina nos livros didáticos

Como objeto de análise deste trabalho, foram escolhidos os livros das três coleções mais distribuídas no país do Guia do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) 2015, referente ao componente curricular “Português” do Ensino Médio. São essas coleções: *Português:Linguagens* da editora Saraiva, *Novas Palavras*, da editora FTD e *Português:Contexto, interlocução e sentido*, da editora Moderna, respectivamente, primeira, segunda e terceira mais distribuída. Elas incluem, além de Língua Portuguesa, os conteúdos de Literatura para os anos que constituem o Ensino Médio e estão divididas em três volumes – um para cada ano. Nessas obras foi observado como é abordada a literatura de autoria feminina, quais são as autoras citadas e se há presença de seus textos, dentre outros aspectos relevantes.

Ao todo, 54 diferentes escritoras foram identificadas nos nove livros didáticos. Destas, porém, apenas 16 aparecem em mais de um dos volumes. A coleção em que há maior presença de escritoras é *Português Linguagens* – 36 autoras no total. Em *Novas Palavras* são 33 e *Português: Contexto, interlocução e sentido*, 24. Clarice Lispector foi a autora com maior presença, sendo encontrados estudos sobre a mesma ou trechos de suas obras em todos os nove volumes analisados. Em segundo lugar, Cecília Meireles, presente em seis livros. Mas, como foi possível analisar, a frequência repetida de uma escritora não é sinônimo de que sua obra foi abordada com profundidade. É o caso, por exemplo, de Ana Miranda, em terceiro lugar, encontrada em quatro dos livros – assim como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e Marina Colasanti. A autora, na maior parte das vezes, é apenas citada.

Schmidt (1995), afirma que até da década de 1970, somente as escritoras Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles tinham recebido o devido reconhecimento da crítica. Apesar da afirmação referir-se aos anos 70, poderia ser utilizada para os dias de hoje. Além das três escritoras mencionadas, há um número ínfimo de autoras que têm suas obras estudadas com a devida atenção; muitas sequer são lembradas, como é o caso das escritoras do período colonial, estudadas por Batista (2011). Ainda, confirma-se o que declara essa autora: “A respeito da produção feminina na Literatura Brasileira, no Período Colonial, nada se tem encontrado nos livros didáticos utilizados no Ensino Médio” (2012, p. 804). Cabe aqui a observação de que este - nem os demais aqui colocados - não é um parecer absoluto e

definitivo sobre essas questões, mas, dentro da proposta do presente trabalho, uma análise qualitativa de obras significativas que, mesmo reconhecidas suas limitações, confirma a hipótese colocada na introdução deste trabalho: ainda hoje acontece o apagamento da literatura de autoria feminina da história da literatura, e uma de suas formas é o tratamento omissivo dado a essa nos livros didáticos.

Júlia Lopes de Almeida e Francisca Júlia, a título de exemplo, mesmo sendo referência no que se refere à escrita feminina, como já se apresentou, pouco figuram nos livros didáticos. Não se pretende entrar na discussão sobre a qualidade literária dessas; independentemente disto, ambas são marcos históricos em nossa literatura e, assim como tantas outras escritoras, acabaram fadadas ao esquecimento por uma crítica e por uma historiografia que, ainda hoje, entende a autoria feminina como algo menor. Cabe ainda apontar que somente em um dos livros analisados - *Português: Linguagens*, v. 3 – acontece uma problematização acerca da presença da mulher na literatura:

Rachel de Queiroz na prosa e Cecília Meireles na poesia foram as primeiras mulheres a conquistar reconhecimento na literatura brasileira, sendo Rachel a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras. O prestígio das mulheres como escritoras, entretanto, só seria definitivamente conquistado a partir da década de 1940, com o sucesso de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Hoje, além dessas, nossas letras contam com muitos outros nomes femininos, como Adélia Prado, Lya Luft, Zélia Gattai. Outras mulheres aguardam ser ‘redescobertas’ pela crítica e pelo público, como ocorreu recentemente com Patrícia Galvão, a Pagu. Nessa situação se encontram, por exemplo, Henriqueta Lisboa, Adalgisa (esposa de Ismael Nery) e a escritora comunista Eneida (CEREJA; MAGALHÃES, 2013, v. 3, p. 268).

Se por um lado é extremamente acertada essa colocação, por outro lado talvez se tenha desperdiçado a oportunidade de apresentar com mais profundidade essas autoras que esperam ser “redescobertas”. Ainda assim, reitero, é o único livro a trazer essa questão. O número daquelas das escritoras que se repetem e, especialmente, daquelas que são de fato estudadas – não apenas citadas – é baixíssimo: apenas sete (Agustina Bessa-Luís, Sophia de Mello Breyner Andresen, Clarice Lispector, Florbela Espanca, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles), considerando todas as obras analisadas. Cabe também observar que todas essas escritoras são do século XX, o que vai ao encontro da afirmação de Muzart (2000), mencionada anteriormente neste trabalho. Segundo a autora, a literatura escrita por mulheres anterior ao século XX foi excluída do cânone literário, forjado somente pela crítica e pela historiografia masculinas. Enquadra-se nessa lógica a já citada Maria

Firmina dos Reis, tida por alguns autores como a primeira romancista brasileira, mas ignorada nos livros didáticos.

Conforme o discutido até aqui, confirma-se o que é assinalado por diversos estudos utilizados nesta pesquisa: somente escritoras do século XX recebem o devido reconhecimento. Porém, isso acontece somente em parte; mesmo grandes escritoras desse século são pouco estudadas ou estudadas com certa negligência, como é o caso, por exemplo, de Nélida Piñon e Adélia Prado. Temos ainda o caso, também a título de exemplo, de Lygia Fagundes Telles que, mesmo estando dentre as cinco autoras mais presentes, é abordada com pouco cuidado, quando não apenas citada. Se em alguns casos coloca-se a questão estética em segundo plano, devido a todo contexto já exposto neste trabalho, aqui ela não é válida como justificativa: a qualidade literária de Telles é inquestionável.

Se analisarmos a situação de autoras, mesmo do século XX, para as quais é dado menor destaque, o cenário é ainda pior. Um exemplo disso é que, das escritoras “de grande qualidade” apontadas anteriormente por Gândara (2002): nenhuma delas surge nos livros analisados. Além disso, o número de escritoras – dentre aquelas mais estudadas – oriundas de classes sociais menos privilegiadas, negras ou homossexuais o número vai praticamente a zero. Ainda que os estudos culturais muito venham contribuindo para trazer à luz os escritos de tais “minorias”, conforme já discutido neste trabalho, a resposta ainda não dada ainda não é satisfatória, como fica aqui comprovado.

Por fim, cabe recuperar que, se as histórias da literatura têm papel fundamental na construção do cânone, da legitimação ou não de obras literárias (SCHMIDT, 2008), sistema de ensino, do qual participa o livro didático, cumpre a função de legitimação cultural, estabelecendo o que vale ou não ser transmitido aos estudantes (BOURDIEU, 1982) que, é sabido, têm um dos seus únicos - se não o único – contatos com a literatura durante o período escolar. É sabido também que o livro didático é apenas um suporte em sala de aula, mas ainda assim assume importante função no trabalho do professor e no aprendizado dos alunos.

4 Considerações finais

A crítica feminista que se propõe ao resgate da literatura escrita por mulheres, vale ressaltar, foi aquela adotada para a análise crítica proposta por este trabalho. Assim, a

pesquisa propôs investigar de que forma as escritoras são apresentadas, ou não, na história literária do Brasil (SILVA, 2009) presente nos livros didáticos. Com a análise dessas obras, pretendeu-se, ainda, avaliar até que ponto se confirmam, ou não, as situações apontadas na contextualização que antecedeu a análise realizada.

Os livros didáticos, mesmo sendo publicações recentes, não escapam de reproduzir um modelo tradicional de história literária. Continua-se, ainda em 2017, a narrar uma história em que somente Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles merecem destaque. Essa abordagem corrobora com o postulado por Lemaire (1994): apresentam-se apenas os casos excepcionais da escrita feminina, pois num espaço forjado por homens não é dado acesso a mulheres “normais”.

Considerando-se a importância do ensino na formação não só leitora, mas cultural dos indivíduos, é expressivo o papel do livro didático tanto nesta formação quanto na legitimação do que deve ou não – e, conseqüentemente, do que tem valor ou não – ser transmitido aos alunos. Observando isso, é ainda mais crítico constatar que a presença da autoria feminina dos séculos XVIII e XIX, origem da escrita de mulheres no Brasil, é praticamente nula. E que, mesmo as autoras do século XX, surgem em baixo número, e muitas vezes com abordagens superficiais. Ainda, não se observa – com apenas uma exceção - nenhum tipo de problematização a respeito da ausência ou do baixo número de escritoras: retomando um dos questionamentos feitos por Duarte: “Se [...] não vemos escritoras, isto apenas significa que elas nunca existiram?” (1987, p. 16). Sem a devida reflexão, a resposta a esta pergunta será apenas um categórico “sim”.

O número total de escritoras registradas, 54, pode parecer alto. Porém, se considerarmos que grande parte das obras analisadas propunha-se a abarcar a produção literária no Brasil desde a chegada dos portugueses, esse valor fica pequeno. Ainda, volto a insistir no número de escritoras de fato estudadas, que ultrapassem uma simples menção: menos de 10. Por consequência, pode-se afirmar que este número, ínfimo, é o que corresponde à quantidade de autoras brasileiras que os livros didáticos consideram como dignas de serem com zelo estudadas.

Nestas páginas, reitero, não se pretendeu uma análise exaustiva ou definitiva da questão, considerando-se, principalmente, a pequena amostra de livros didáticos analisados. Além disso, há de se considerar o trabalho crescente que vem sendo feito no sentido de

reverter a ausência das escritoras na história literária – do qual já resultaram algumas publicações e certamente ainda resultarão tantas mais. Dentre ela, dou especial destaque para *Escritoras brasileiras no século XIX*, de Zahidé Lupinacci Muzart, anteriormente citada nesta pesquisa. Essas obras podem servir de fonte para futuras edições de livros didáticos e, quem sabe, mudar essa realidade.

Isso posto, pode-se afirmar - sem receio de raso juízo – que a literatura feminina ainda permanece à margem, seja pelo pequeno número de escritoras de fato estudadas – quando tratamos daquelas do século XX - seja pela ausência de autoras de séculos mais distantes. Nos dias de hoje, uma mulher escrevendo ainda representa uma transgressão. A crítica feminista, também marginalizada em muitos espaços, cumpre um importante papel de resistência e luta pela recuperação de nomes esquecidos ou pouco valorizados. Numa sociedade, ainda no século XXI, patriarcal e machista, esse é um trabalho que requer persistência, coragem e convicção de que o futuro pode ser diferente.

Referências:

ABAURRE, Maria Luiza M. ABAURRE, Maria Bernardete M. PONTARA, Marcela.

Português: contexto, interlocução e sentido. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2013. 3 v.

AMARAL, Emília. FERREIRA, Mauro. LEITE, Ricardo. ANTÔNIO, Severino. **Novas palavras**. 2 ed. São Paulo: FTD, 2005. 3 v.

BATISTA, Edilene Ribeiro. A produção literária femininabrasileira nos séculos XVII e XVIII. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 2011, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: Universidade de Brasília, 2011. p. 801-811. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/edilene_ribeiro.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASIL. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Coleções mais distribuídas por componente curricular – Português**. Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/programas/livro-didatico/livro-didatico-dados-estatisticos>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

CEREJA, William Roberto. MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: Linguagens**. 5 ed. São Paulo: Saraiva, 2005. 3 v. v. 2.

_____. _____. 9 ed. São Paulo: Saraiva, 2013. 3 v. v.1, 3.

CORREIA, Janaína Santos. Maria Firmina dos Reis: uma contribuição para a escrita da história das mulheres e dos afrodescendentes do Brasil. **Feminismos**, Salvador, v.1, n.3, set./dez. 2013. Disponível em: <www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/download/27/7>. Acesso em: 22 ago. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@l**: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, Paris, n. 2, 2012, p. 13-18. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero-2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

DUARTE, Contância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia**, Florianópolis, n. 21, 1990. p. 15-23. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198/15769>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

_____. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003, p. 151-172. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 30 mai. 2016.

GÂNDARA, Paula. O sexo do verbo?... In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 43-57.

FREITAS, Zilda de Oliveira. Literatura de autoria feminina: identidade, memória e linguagem no Quarto de Despejo. **Seara**, Salvador, v. 1, 2010. Disponível em: <http://www.seara.uneb.br/sumario/arquivos_pdf/zildaefreitas.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

JÚLIA Lopes de Almeida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, [2007?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa443758/julia-lobes-de-almeida>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Tradução Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras no século XIX**: antologia. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. 3 v.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. In: ARRUDA, Aline Alves et al. **A escritura no feminino: aproximações**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

QUEIROZ, Vera. Pactos do viver e do escrever: Ana Cristina César. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 64-69.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1995. p. 182-189.

_____. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7462>>. Acesso em: 4 out. 2016.

_____. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, 2008. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2003/1582>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327-04.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

SILVA, Jacicarla Souza da. Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 4, n. 1, 2008, p. 84-103. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

XAVIER, Elódia. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 157-166.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2012, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: Edipucrs, 2012. p. 407-415. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

RASURA E ÊXTASE EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro*

Introdução: a ‘levíssima embriaguez’ ou *onde mora o milagre*

“O que vai acontecer agora agora agora?”, pergunta-se, inquieta, a Joana ainda criança no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*. A pergunta insistente prepara também o leitor para receber *o que vai acontecer*, mas, frustrando as expectativas, ao questionamento da menina segue-se um inquietante não-acontecimento:

E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende-se? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. *Nada veio porém. Nada.* (LISPECTOR, 1980, p. 5 [grifo nosso])

A menina, posta em estado de alerta, espera algo do mundo, que, por sua vez, em resposta, não lhe concede nada. Talvez ela ainda não saiba, como descobrirão as personagens de “Por não estarem distraídos” (pequeno texto publicado inicialmente em *A legião estrangeira*, na parte denominada “Fundo de gaveta”¹), que efetivamente nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer:

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles. (...) Como eles admiravam estarem juntos! Até que tudo se transformou em não. *Tudo se transformou em não quando eles quiseram essa mesma alegria deles.* Então a grande dança dos erros. (...) Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. (LISPECTOR, 1964, p. 132 [grifo nosso])

“O que salva é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1964, p. 143), diz Clarice em outro pequeno texto de “Fundo de gaveta”, chamado “A pesca milagrosa”. A frase aparecerá novamente anos depois em *Água viva*, repetição que demonstra como a questão da desatenção às coisas mantém cara para a autora. Em “Por não estarem distraídos”, a distinção entre os estados de *levíssima embriaguez* e de *atenção* aparece como fundamental para a apreensão do

*Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. anamvmc@gmail.com

¹Utilizaremos aqui a primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, na qual o texto “Por não estarem distraídos” aparece junto a outros textos diversos numa segunda parte nomeada de “Fundo de gaveta”. Em edições posteriores essa segunda parte foi inteiramente suprimida e seus textos passaram a ser publicados, a partir de 1978, num livro intitulado *Para não esquecer*.

mundo. É preciso algum grau de afrouxamento do rigor racional para que haja justamente um aguçamento das potências do sujeito. Se a abertura interpretativa não basta é porque a variação dos pontos onde a atenção bate ou pode bater não apenas não tem como dar conta do acontecimento, mas, ainda mais grave, é precisamente ela, como atitude, o que deve ser contornado. Daí que, em “Por não estarem distraídos” (e na narrativa clariceana como um todo), é a própria atenção o vilão.

Tenhamos em mente, nesse momento, a noção de alegria e tristeza tal como a compreende Spinoza, isto é, como passagem: dizemos que nos elevamos quando passamos de uma potência de agir e pensar para uma superior (alegria), e que caímos quando passamos a uma inferior (tristeza). O que está em jogo é a intensidade e a direção de um afeto, que, ao nos atingir, acarreta um ganho ou uma perda de nossa própria amplitude existencial; uma maior ou menor folga de espírito para pensar e agir, para escapar à estupidez. Isso parece ser precioso também para Clarice Lispector: que um acontecimento tenha, sobretudo, um inegável potencial afetivo cuja elevação correspondente faça suas personagens ampliarem o volume de tudo aquilo a que não estão mais subordinados, e que essa ampliação não seja um estado, mas algo como uma passagem, uma obscura alteração nos seus graus, conquanto dotada de uma trágica instabilidade. Perguntamo-nos então se a noção de *revelação*, *êxtase*, *milagre* (ou pequenos milagres) em Clarice não devesse justamente desse aumento das forças – da *alegria* spinozista – que insufla suas personagens. É mesmo do excesso das coisas em si no rompimento da sua ordinariedade dentro do banal, é da potência da personagem, da sua capacidade de apreensão dessas mesmas coisas – é do extático, enfim, que trata a escrita de Clarice.

Desejo e rasura

É, portanto, nosso foco neste estudo a passagem de estado(ou seja, ganho e perda de potência) que move as personagens clariceanas. A ideia de alegria perpassa toda a trama da linguagem de Clarice Lispector, mas nos propusemos a investigá-la especificamente no livro *Perto do coração selvagem* (sem com isso deixar de dialogar com toda a obra da autora).

Compreendemos a tessitura da narrativa de Clarice como uma busca. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre a autora, acusa justamente esse movimento como intrínseco à sua narrativa:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. *O contar é um esforço*; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da *pergunta*, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, *indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento*. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. (SANTOS, 2012, p. 39-40 [grifo nosso]).

O contar é um esforço, e um esforço vital. É uma procura, um desejo. Santos fala mesmo em *rasura*. Entendemos que esse gesto atua como um ajuste incessante de foco, como uma busca pela “verdade”, se entendermos verdade não como origem, mas como produção. Nietzsche aproxima “verdade” de “vontade de potência” no aforismo 280 de *Vontade de potência*:

A “verdade” não é, conseqüentemente, algo que exista e que devamos encontrar e descobrir – mas algo que é preciso criar, que dá seu nome a uma *operação* melhor ainda, à vontade de alcançar uma vitória, vontade que, por si mesma, é sem finalidade: *introduzir a verdade é um processus in infinitum, uma determinação ativa – e não a manifestação na consciência de algo que seja em si fixo e determinado. É uma palavra para a “vontade de potência”*. (NIETZSCHE, 2011 [grifo nosso])

É mesmo essa operação essencialmente questionadora o que encontramos na narrativa clariceana. Não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros. A rasura, ou o ajuste de foco em busca de uma verdade, não é senão um produto (ou mesmo imagem) do desejo. A experiência extática que arrebatava a personagem Joana na sua busca pela verdade, esta sendo também um *processus in infinitum*, aproxima-se da noção de vontade de potência. Vejamos um exemplo:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor — vermelha, serena e

larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.

— Meu... — começou baixo.

Mas tudo o que ela pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo. Espiou-o. Como ele dormia, como existia. Nunca o sentira tanto. (LISPECTOR, 1980, p.102)

Diante de Otávio, Joana sente algo – o quê? Um sofrimento. Não, não é bem isso. Rasuremos. Um desejo de amor. Um desejo de amor crescente. O êxtase cresce, transborda, arrebatava o corpo – *leve turbilhão, vertigem* –, que quase não suporta. Mas suporta – e aqui nos voltamos para a célebre pergunta de Spinoza, *que pode o corpo?* E então o milagre, a *consciência do mundo, de sua própria vida*. Da própria eternidade. Diríamos: da verdade. E a sensação é extrema, tão potente que beira a morte, *como um afogado que se vê pela última vez*. É o milagre do instante, de todas as coisas cabendo dentro deste instante. Aqui cabe lembrar que, para Bergson, existe apenas uma modalidade temporal, o tempo percebido: “o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). A sensação de arrebatamento de Joana é tamanha que o balbucio “Meu...” sequer se concretiza em fala, porque a produção de sentido aqui é de outra ordem, diversa de nomear, diversa da atenção: é uma produção desejante.

Alegria, duração e devir

“*Perto do coração selvagem* é um pouco um ‘Spinoza aplicado’”, afirma João Camillo Penna (2010, p. 76-77) em seu estudo “O nu de Clarice Lispector”. Sem chegar a tanto, entendemos que a leitura da autora à luz de Spinoza pode sim ser acertada – ou *adequada*, para usarmos um termo spinozista –, não pelo fato de Otávio citar o filósofo ao longo do romance, embora esse não seja um dado que nos escape, mas porque parece pertinente entender o terceiro gênero do conhecimento como o modo mesmo de apreensão da realidade das personagens clariceanas. Dirá Spinoza: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas através do terceiro gênero do conhecimento” (*Ética*, Parte V, proposição 25). E se “contar é um esforço” (SANTOS, 2012, p. 39), em Clarice vemos esse esforço supremo como um *processus in infinitum*, em seu mais alto grau de desejo. Mais a frente, dirá ainda Spinoza: “Desse terceiro gênero do conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir” (*Ética*, Parte V, proposição 27), estado de potência no seu mais alto grau que não está distante de uma experiência de êxtase.

Ao comentar a alegria e a tristeza em Spinoza, Deleuze diz: “a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (DELEUZE, 2009, p. 27). Essa potência de agir nos interessa especialmente pela ausência de hierarquia entre corpo e mente. A *Ética* de Spinoza diz: “Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (*Ética*, Parte III, proposição 11). Em Spinoza, portanto, a alegria aumenta as potências do corpo e, simultaneamente, da própria apreensão da realidade. Este ponto nos interessa ao falar sobre as personagens de Clarice porque o êxtase não se dá fora ou para além do corpo; ao contrário, é também na fisicalidade que essa sensação é experimentada.

Em *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “Alegrias de Joana”, a palavra “liberdade” é usada como tentativa de captar essa sensação sem nome: “a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (LISPECTOR, 1980, p. 27). Não é, portanto, pela via da razão, mas pela via da afecção, que emerge a sensação extática. Rompendo as barreiras pragmáticas da racionalidade, o êxtase irrompe esfacelando também as barreiras temporais: recorrentemente as personagens são inundadas por uma sensação de eternidade:

[a liberdade que às vezes sentia era] o estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

Para entender essa *qualidade de eternidade*, esse alargamento sem dimensões, ultrapassando conteúdo e forma, recorreremos ao conceito bergsoniano de *duração*:

O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o *escoamento não implica uma coisa que se escoar* e a *passagem não pressupõe estados* pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51 [grifo nosso])

Bergson fala de constante movimento: não há estado senão artificialmente. Se entendemos o tempo como um movimento subjetivo, e a memória como gatilho de recuperação das experiências por excelência, o fluxo de consciência clariceano emerge como a modalidade narrativa necessária. Deparamo-nos com o escoamento das coisas mais do que a

coisa em si, ou mesmo o estado de coisas. Deparamo-nos, portanto, com o devir. Para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8)

Insuflada de potência, de alegria, a personagem de Clarice *dura* numa experiência de eternidade, *devém* o avesso de forma e conteúdo: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). Clarice esgarça o eu e a linguagem buscando chegar ao máximo da experiência do êxtase – alargado agora num não ser – e ainda isso se passa (porque não poderia ser diferente) no corpo, que, na narrativa da autora, não conhece limites – é, portanto, um corpo rasurado, assim como a própria linguagem. “Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro” (SANTOS, 2012, p. 34).

Epifania e êxtase

Falávamos sobre a *levíssima embriaguez* como uma elevação da potência. Mais claramente direcionado ao jogo singular da atividade e interpretação propriamente literárias, a mesma ideia que põe os termos *atenção* e *distração* numa oposição inusitada, retorna, ainda em “Fundo de Gaveta”, na nota intitulada “A pesca milagrosa”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, 1964, p. 143)

Assim, Clarice parece salientar o êxito incerto dessa pescaria, dessa interpretação, dada a sua tramitação por fora de qualquer suporte estável ou técnica garantidora. É que o acontecimento é da ordem do milagre. Daí porque, em “Por não estarem distraídos”, quando tudo “se transforma em não”, toda tentativa não realiza mais do que “a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras desacertadas.” (LISPECTOR, 1964, p. 132).

Estamos tentando, assim, galgar a ideia de singularidade. Singularidade da experiência extática, portanto da desorganização do real em face ao que se convencionou chamar epifania. O termo é definido por Affonso Romano de Sant'Anna do seguinte modo:

Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.” (SANT'ANNA, 1974, p. 187)

João Camillo Penna problematiza a questão, afirmando: “Clarice não fala em epifanias (...). Tudo o que se convencionou chamar de ‘epifanias’ no primeiro romance são desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas.” (PENNA, 2010, p. 74-75). A própria busca da crítica por nomear essa experiência de êxtase, central em toda a obra de Clarice, é uma prova do seu caráter de singularidade. Talvez aí resida a preciosidade do instante, do *instante-já*, como ela defina em *Água viva*: no perigo quase mortal da revelação. Benedito Nunes comenta esse processo em *O drama da linguagem*:

as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1995, p. 123)

Gostaríamos de problematizar o que Nunes aponta como “pausa contemplativa”: acreditamos que, mais do que a passividade que talvez esteja semanticamente implícita no termo usado pelo crítico – ou mesmo a ideia de pausa que vai explícita na citação –, as personagens respondam à violência existencial dos acontecimentos com algo mais do que puro choque e recepção do acontecimento. Nossa hipótese é de que a distração é efetivamente um ganho de forças, um desejo posto em ato, uma duração, não uma pausa ou uma contemplação meramente receptiva. No início de *Perto do coração selvagem*, lemos:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 8)

Nenhuma paz há nesta vitalidade desconcertante, *pronta para rebentar*. A violência é o devir desejante inquietando ativamente Joana, que reflete sobre o prazer experimentado pelo mal. *O que pode seu corpo?*

Após a experiência de êxtase, as personagens tampouco retornam a um estado de quietude. O movimento incessante da narrativa guarda ainda um segundo estranhamento, a dolorosa e desnorteada volta da personagem depois de quase – e o *quase* é aqui palavra-chave – tocar o mistério. O caso clássico e talvez mais emblemático seja o de *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista experimenta uma sensação de revelação profunda ao sentir o gosto da barata – e sofre de uma completa desordenação ao retornar desta experiência. À desordem se segue uma reordenação das configurações daquela realidade, e nada se mantém numa tal inalterabilidade depois de G. H. experimentar o gosto da barata.

“Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior” (LISPECTOR, 1997, p. 180), diz-nos G. H. Algo semelhante se passa com Joana. Voltando a *Perto do coração selvagem*, a protagonista do romance subitamente se recorda de ter visto um homem comendo com volúpia um pedaço de carne quase crua. O assombro da experiência rememorada provoca um total rearranjo da sua realidade, como lemos nesta passagem:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, *mas a demonstração a perturbava*. Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. *Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha*. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... (LISPECTOR, 1980, p. 9-10 [grifo nosso])

A sede profunda e velha, subitamente descoberta ao *ver a sede do outro*, é como que o sofrimento dos possuidores de pouca fome ante a falta da *fome maior*. É a ânsia pelo desejo em estado bruto – e entendemos desejo aqui não exatamente no sentido psicanalítico de *falta*², mas como algo mais próximo de *produção*. “Desejo: quem (...) gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por

²Em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, Deleuze diz: “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante.” (DELEUZE, 2006, p. 345). Parece-nos um modo interessante de compreender o *sofrimento por ter tão pouca fome* de que fala Clarice.

exemplo, graça.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107). Graça, alegria, aumento de potência: entendemos que há mesmo uma *produção* desta *fome maior* na narrativa de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura e de rearranjo do estado de coisas – por isso o movimento incessante de *busca*.

Ainda notamos em Joana uma recusa da bondade, vista, em última instância, como diminuidora de potência, como fraqueza: “‘A certeza de que dou para o mal’, pensava Joana” (LISPECTOR, 1980, p. 8). No aforismo 150 da *Vontade de potência*, Nietzsche afirma que a potência implica a supressão da bondade:

Partamos da experiência que temos de todas as vezes em que um homem se elevou bem acima da medida humana, e veremos que todo grau superior de potência implica a liberdade em face do bem e do mal, como também em face do “verdadeiro” e do “falso”, e não pode aquilatar o que exige a bondade: o mesmo se dá com qualquer grau superior de sabedoria – a bondade é aí suprimida, como também a veracidade, a justiça, a virtude e outras veleidades de valores populares. (NIETZSCHE, 2011)

A *liberdade em face do bem e do mal* de que fala Nietzsche parece presente na narrativa de Clarice: o problema vivenciado pela personagem – por Joana, no caso, mas o mesmo acontece em personagens de outras obras – não é de ordem moral, mas da ordem das forças, da própria potência. Joana não acusa moralmente o homem flagrado na violência de seu ato de comer a carne quase crua – não é sequer este o caso. Ela “sabia que o homem era uma força”, e experimenta, entre fascínio e repugnância, a força vital que a afeta ao sofrer o impacto de simplesmente *ver* – ou *lembrar*, neste caso – o acontecimento.

Ainda sobre a *graça*, ou melhor, sobre o *estado de graça*, é interessante o comentário de João Camillo Penna sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (e neste trecho o crítico faz referência justamente ao trecho do livro a que chama de “estado de graça”):

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma “abertura” para “uma espécie de calmo paraíso”, não uma “entrada”, e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não “dá direito de se comer os frutos dos seus pomares”. No estado de graça redime-se a “condição humana”, mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a “pobreza implorante” da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a “amar mais, a perdoar mais, a esperar mais”. (PENNA, 2010, p. 82)

E, talvez, completariamos nós, *aprende-se a desejar mais*. Dizíamos que o aumento da potência caminha junto de um aumento do conhecimento. Ora, a *revelação* das

personagens de Clarice Lispector chega a um nível extremo de violento e estranho flagra de si mesmas. Vejamos como reage Joana ao ouvir a tia a chamar de víbora a primeira vez:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. *Quem era ela? A víbora.* Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa *alegria*, sombria e violenta. *Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte.* E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. *Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer...* Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, *vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor.* Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, *esbofeteou o próprio rosto.* (LISPECTOR, 1980, p. 34-35)

A violência da descoberta é tamanha que desemboca na violência física de Joana contra si mesma, ao bater nesse eu subitamente descoberto. Acompanhamos portanto uma cisão entre o eu *pré-acontecimento* e o eu *pós-acontecimento*, em meio ao qual há uma suspensão existencial, e, em seguida, uma retomada, um choque de desestrutura e rearranjo, culminando no soco na própria face – movimento nada pacífico de rasura e êxtase de Joana.

Considerações finais: *palavra pouca e excessiva*

Há, em Clarice, uma angústia por tentar alcançar a coisa e, necessariamente, falhar nesse processo. Mas acreditamos que nesta busca haja um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de ajuste de foco para captar, beber a realidade e espantar-se com ela, não sendo importante o quão *ordinária* é a coisa em si, mas o quão *extraordinário* é o afeto decorrente do encontro.

No entanto, nomear segue falho – é a atenção de que falávamos no início –, e não dá conta do acontecimento. Em *A legião estrangeira*, no conto “A mensagem”, Clarice Lispector narra dois personagens que “tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco. (...) Poesia? Oh, como eles a detestavam.” (LISPECTOR, 1964, p.39). Detestar a palavra “poesia” é detestar a nomeação, porque, eles sabem, aí é que se perde a poesia em si, ou mesmo o afeto poético.

Voltemos ao texto “Por não estarem distraídos”: “Então a grande dança dos erros (...). Tudo porque quiseram dar um nome” (LISPECTOR, 1964, p. 132). O dolorido e

necessariamente falido processo de *nomear* vai encontrar seu avesso no processo desejante de *perguntar*, como apontará outro texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?”:

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama esta mágoa e este rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome. (LISPECTOR, 1964, p. 139-140)

Diante do acontecimento, a palavra é simultaneamente pouca e excessiva – porque sempre inadequada, não alcança, não pode alcançar. Mas tentamos – desejamos –, e nesta tentativa talvez more o milagre. E, se é esse o único modo de chamar, perguntemos.

Referências:

- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Frago, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior, Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.
- _____. “Cinco proposições sobre a psicanálise”. In: **A ilha deserta e outros textos**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica coord. Benedito Nunes. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- _____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: **Alea: Estudos Neolatinos**. Vol. 12, nº 1. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun de 2010. p. 68-96
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1974.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

UM CORPO RAREFEITO: A LEVEZA DE LEILA FERREIRA EM A ARTE DE SER LEVE

André de Souza Pinto*

Em *A arte de ser leve* (2010), a jornalista Leila Ferreira, ao transformar pequenas entrevistas e relatos em crônicas, propõe narrativas permeadas pela ideia de leveza. A escrita que deveria ser, a princípio, pesada, visto que o texto é fruto de um trabalho jornalístico, tal como uma notícia, ou uma entrevista formal, torna-se leve, pois suas histórias se assemelham a conversas entre amigos, registradas por uma entrevistadora que, por meio da palavra, sugere ao leitor, a leveza necessária ao viver, tal como um beija-flor parado no ar ou uma pluma que flutua.

O título do livro aponta, assim como os nomes dados aos capítulos – “Duas rodas”, “Gentileza”, “Bom humor”, “Descomplicação”, “Desaceleração”, “Convivência” e “Felicidade?” –, para um projeto literário que assinala pequenas condições que permitem ao sujeito, o que escreve e o que lê, em condição compartilhada, encontrar leveza na vida, escapando, ainda que fugazmente, do inegável peso do viver.

O conceito de leveza, apresentado por Ferreira, não se prende a ideia de algo “que aliena e nos condena à superfície” (FERREIRA, 2010, p. 12). Ela busca refletir acerca dessa noção, ao retomar as proposições de Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), que, ao analisar a oposição leveza/peso, estabelece a leveza como um valor, uma possível especificidade e qualidade da literatura.

De acordo com o autor, “[m]uito dificilmente um romancista poderá apresentar a sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea” (CALVINO, 1990, p. 19), se aproximando, assim, da constatação amarga, segundo ele, a que chegou Milan Kundera, em *A insustentável leveza do ser* (1985), que afirma o “Inegável Peso do Viver” (CALVINO, 1990, p. 19).

Calvino, ao mencionar Kundera, afiança que, para esse escritor, “[o] peso da vida [...] está em toda forma de opressão; a intrincada rede de constrições públicas e privadas acaba por

*Doutorando em Estudos Literários e Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: andre.sphn@hotmail.com.

aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas” (CALVINO, 1990, p. 19). Segundo Calvino, “tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável” (CALVINO, 1990, p. 19), fato que será exemplificado, no romance de Kundera, pelo caso de amor entre Tomas e Tereza.

Em *A insustentável leveza do ser*, Tomas, após sete anos “acorrentado a Tereza” (KUNDERA, 1985, p. 36), a mulher que amava e por quem nutria uma doentia compaixão, sentindo, ainda, “como se carregasse bolas de ferro amarradas nos calcanhares” (KUNDERA, 1985, p. 36), após breve momento de “encantamento melancólico” (KUNDERA, 1985, p. 36) e uma “doce leveza do ser” (KUNDERA, 1985, p. 37), se encontra, novamente, aniquilado “por um peso que jamais conhecera” (KUNDERA, 1985, p. 37).

A relação entre os personagens de Kundera delineia uma dura confirmação, semelhante ao último movimento do quarteto de Beethoven, conforme alusão feita pelo narrador: “Es muss sein! Tem de ser assim” (KUNDERA, 1985, p. 39).

O peso que, segundo Kundera, a música de Beethoven teria, valor atribuído, provavelmente, pelos “exegetas [...] do compositor” (KUNDERA, 1985, p. 39), todos nós o compartilharíamos, pois “o que faz a grandeza de um homem é ele carregar seu destino como Atlas carregava sobre os ombros a abóbada celeste” (KUNDERA, 1985, p. 39).

Dessa forma, o peso seria, então, inerente às relações humanas e uma condição inescapável do sujeito, ultrapassada, ao que aparece, pela proposição de Calvino, que afirma que “talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapem à condenação” (CALVINO, 1990, p. 19) elementos que estão presentes no livro de Leila Ferreira.

De acordo com a autora,

[q]uando penso em leveza, penso na possibilidade de sermos pessoas capazes de deixar o mundo menos opaco, menos pesado, menos inerte. [...] pessoas que conseguem também fazer a viagem [...] de sair delas próprias para enxergar o outro [...] (FERREIRA, 2010, p. 12).

Essa definição de leveza, sinaliza, desse modo, para um modo de viver mais leve. A viagem, a que ela se refere é feita por um sujeito em “Duas rodas”, cujo deslocamento é feito em cima de uma bicicleta e com pouco peso, contrapondo-se às pessoas que andam sempre com um caminhão nas costas, ou seja, com excesso de peso e de bagagem.

Por intermédio de pequenas crônicas, cujos personagens buscam se despojar de tudo aquilo que traz peso para a vida, para o corpo, Ferreira apresenta, assim, um elenco de vidas que se tornam, cada um a seu modo, mais leves.

Calvino afiança que seria difícil, a partir de exemplos da contemporaneidade, apresentar uma ideia de leveza, mas, Ferreira, ao abordar conceitos que sugeririam este aspecto nas relações humanas, tal como a gentileza ou o bom humor, expõe aspectos que sinalizaram para a ideia de leveza, evidenciada pelo cotidiano dos seus entrevistados.

Leveza estaria, pois, para “um despojamento da linguagem” (CALVINO, 1990, p. 28), ou para uma “narração de um raciocínio [...] no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis” (CALVINO, 1990, p. 29) e, por fim, para “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (CALVINO, 1990, p. 29-30), configurando, com isso, pequenas marcas que evidenciariam o caráter etéreo de um texto.

A partir dessas definições, é possível ler a narrativa produzida por Leila Ferreira e, por intermédio dos pequenos índices de leveza, vislumbrar o seu projeto literário.

De acordo com a escritora,

[o] que está aqui é o trabalho de uma jornalista que conversou com muita gente sobre o tema e as reflexões de alguém que há quase trinta anos se trata de depressão e de síndrome do pânico, criou uma relação de convivência com a fluoxetina muito mais próxima do que gostaria e [...] acredita na possibilidade de [...] vivermos todos (ou quase todos) com mais suavidade e [...] mais leveza (FERREIRA, 2010, p. 272).

A busca pelo conceito de leveza, cuja narrativa pessoal se vê imbricada com a matéria narrável de suas crônicas, sugere uma mescla de dois discursos: o textual, representado pelas narrativas compiladas que compõem as histórias narradas no livro; e pequenos índices de realidade, no que diz respeito à narrativa biográfica de Ferreira.

As crônicas de *A arte de ser leve* são, ainda, permeadas por palavras que, ao contraporem a ideia de leveza e peso, reforçam a primeira, tal como asas e chumbo (FERREIRA, 2010, p. 100), ou vida e morte, sendo que essas figuras podem assumir um valor emblemático para o leitor, evidenciando, por meio dos relatos feitos, a vivacidade necessária para se escapar do peso de viver e enxergando, ao mesmo tempo, leveza na vida.

A autora ressalta, em trechos distintos, a questão da morte, assinalando, no entanto, uma nova possibilidade de se ver o fim, isto é, dando leveza, por meio de palavras com valor imagético e com a utilização do humor, para a finitude do sujeito.

Na narrativa de Ferreira, os comerciantes Pedro e Regina, personagens entrevistados pela autora, misturam a funerária e a floricultura familiar, em “Sem requebrar”, contrapondo e criando imagens, que ora se apresentam como o mais puro e inegável peso do viver, cujo resultado é a morte, ora se assemelham à delicadeza e à leveza de uma flor.

Segundo eles,

[n]a floricultura, lidamos com casamentos, nascimentos, aniversários, comemorações – lado festivo da vida. Na funerária, estamos em contato com a morte e a dor. [...] É preciso ter um preparo emocional grande. [...] provoco o riso mesmo, para deixar o dia mais leve (FERREIRA, 2010, p. 229).

Nota-se, no entanto, que a imagem criada pela contraposição dos dois ambientes, a funerária e a floricultura, é, em ambos os casos, de leveza, pois a flor, presente nos dois lugares e associada a ideia de leveza, sendo encontrada tanto nas comemorações quanto nas homenagens póstumas, tem, aqui, um valor metafórico, pois está presente nos dois espaços.

Na crônica “Sem dramatizar a vida”, ao relatar o caso de Terêncio, a escritora sinaliza uma situação estranha, cujo o peso da morte é substituído pela leveza do humor, pois, em seu epitáfio, a frase “Só me faltava essa!” (FERREIRA, 2010, p. 105) retira o peso da lápide sobre o túmulo de Terêncio, dando, assim, por meio do despojamento da linguagem e do humor, um caráter mais leve para a situação.

Dessa maneira, o humor “é um redutor de peso: tanto a vida fica mais leve, como eles próprios pesam menos para quem está ao lado” (FERREIRA, 2010, p. 80) e uma marca do livro de Ferreira. Suas crônicas, ao darem voz aos entrevistados, ressaltam a leveza que permeia as histórias. Dadá Maravilha, ex-jogador de futebol, afirma, por exemplo, que: “Três coisas param no ar: o helicóptero, o beija-flor e Dadá” (FERREIRA, 2010, p. 249), dando destaque para o ato de voar, realçado pela figura emblemática do beija-flor.

A imagem evocada pelo colibri é retomada, também, por Odone, da crônica “Oh, céus! Oh, vida!”, que, ao comentar acerca de uma conhecida, Dona Fia, afiança que ela “não gasta chinelo. É tão leve que flutua. Não tem tempo ruim com ela” (FERREIRA, 2010, p. 90). Ao

atribuir características de um ser alado aos personagens, a cronista realça, a partir da liberdade do voo, a ideia de leveza, ou seja, de algo que não se prende ao chão, leve que é.

Por fim, na crônica “Ossos portugueses”, a escritora relata a história de um mestre de obras que ao ser colocado diante da possibilidade de aprender a ler, responde: “Aprender a ler? Deus me livre! Já não chega o que sou obrigado a escutar?” (FERREIRA, 2010, p. 137). A pergunta, dada como uma espécie de resposta, acentua o peso da palavra, pois a leitura, assim como a escuta, seria como um fardo que o personagem não deseja carregar.

Se João, o mestre de obras, não quer o peso que a leitura tem, para ele, a mãe enlutada, em “O exercício do silêncio”, consegue encontrar a leveza no silêncio, o que se aproximaria, ao que parece, do despojamento da linguagem a que se refere Calvino, pois o não dito, ou o não dizer, é, aqui, a leveza, trazida pela inexistência da palavra.

A autora afirma que:

[E]m nenhum momento esta conversa teve a intenção de enveredar por esses caminhos conceituais da felicidade e da leveza. Muito menos agora, que é hora de concluir... sem concluir. Conceitos e conclusões de peso deixo para eles, os especialistas (FERREIRA, 2010, p. 272).

O projeto literário da escritora, ao retomar as proposições de Italo Calvino sobre a leveza, busca, sobretudo, ser leve, como aliás, pode ser considerado o texto do cotidiano que a crônica evoca. Injusto seria classificar o texto como autoajuda. Ao refletir sobre a condição humana que poderia se ligar a ideia de felicidade, aspecto que irá se contrapor a depressão e infelicidade, marca-se, também, para além da promessa fácil de uma peça formatada para um mercado ávido por narrativas com o apelo frágil da fórmula da busca pela felicidade, de um texto reflexivo, sem condescendências, mas também sem ser grandiloquente ou afetado.

Referências:

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERREIRA, Leila. **A arte de ser leve**. São Paulo: Globo, 2010.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Trad. Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

CLARICE LISPECTOR: CRÔNICAS, CORPO E ESCRITA

Angela Maria Rodrigues Laguardia*

“Ver é a pura loucura do corpo” (Água Viva)

Introdução

Este trabalho pretende refletir sobre algumas das crônicas de Clarice Lispector, publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, reunidas em grande parte em *A Descoberta do Mundo* (1984), antologia postumamente editada por seu filho Paulo Gurgel Valente.

Nossa análise visa por um lado, ajudar a compreender o nascimento da cronista dentro do percurso da escritora. E por outro, procura configurar a mulher e a personagem que emerge dessa escrita. Para isto, somos conduzidos também, por um fator importante no contexto biográfico de Clarice, que pode ser considerada como início de um ciclo de sua escrita ou fase que se inaugura _ o acidente que sofrera, em 1966. No incêndio, a parte mais afetada de seu corpo foi sua mão direita, fato que a obrigaria a reaprendizagem do escrever, e deixaria marcas nesta “escrita e corpo” das crônicas que escreveria para o *Jornal do Brasil*, quase um ano depois.

1- O nascimento da cronista do *Jornal do Brasil* e a antologia *A Descoberta do Mundo*

A Descoberta do Mundo reúne 468 títulos das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* entre agosto de 1967 e dezembro de 1973. A obra apresenta “uma continuidade” que permite ao leitor da antologia compreender como os textos que, “aparentemente”, não se enquadrariam no gênero (comentários, recados, trechos de romances, contos, novelas e outros), vão conquistando seu espaço enquanto gênero e também ganham uma proximidade e cumplicidade entre Clarice Lispector e os leitores de suas crônicas.

Este espaço viria também a contribuir para a divulgação das obras da escritora. Para Teresa Montero, inicialmente, foram os contos que tornaram Clarice Lispector mais próxima de seus leitores, principalmente quando a revista *Senhor* publicou contos como *A menor*

*Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, especialidade em Estudos Comparatistas. Barbacena- Minas Gerais /angelamlr@gmail.com

mulher do mundo, *Feliz Aniversário* e *A imitação da rosa*, na década de 50, obtendo uma resposta positiva do público, assim como o interesse das editoras. Esta proximidade aumenta em 1964, com a publicação do romance *A paixão segundo G. H.* e do livro de contos *A legião estrangeira*, alguns dos quais são publicados na revista *Senhor*, “mas a sua recepção se expandiu quando o grande público pôde ler alguns deles na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973” (MONTERO, 2009:13). Clarice escreve concomitantemente na revista *Manchete* e no *Jornal do Brasil*, e muitas das entrevistas para a revista são publicadas também no jornal.

Em sua obra, *Felicidade Clandestina* (1970), a escritora resgata contos de *A legião estrangeira* e crônicas do *Jornal do Brasil*. Trechos de *Água Viva* (1973) também se encontram entre as crônicas. Aqui, com Teresa Montero, pergunta-se: “O que é crônica e o que é conto neste livro? Os gêneros se misturam. Clarice afirmava: ‘Gênero não me pega mais’” (MONTERO, 2009:13).

As crônicas permitiram a Clarice ir além do pretendido, ou vice-versa. Célia Regina Ranzolin, em seu estudo sobre Clarice cronista, descreve esta relação entre seus textos:

A coluna do jornal transformou-se para Clarice, numa espécie de laboratório experimental capaz de permitir as mais férteis realizações da escrita, enquanto material de percepção literária. Com incursões pelo conto e romance, ela trabalhou o texto da forma mais diversa, num jogo intertextual surpreendente, estabelecendo uma relação de trocas dentro de seu próprio discurso (RANZOLIN, 1985:214).

As experiências anteriores de Clarice Lispector no jornalismo, como colunista, podem ter contribuído para este exercício “transgressor” do espaço da crônica. Em 1952, ela assina a coluna “Entre Mulheres”, no semanário *Comício*, sob o pseudônimo de Teresa Quadros, a convite do escritor e jornalista Rubem Braga. Em um contexto do pós-guerra, ela tratava de assuntos do lar e de moda, dava conselhos para as leitoras sobre a silhueta, receitas e até da maneira de prevenir problemas no casamento, entre outros assuntos. Porém, ela foi além dos considerados assuntos fúteis, porque a ficcionista, ou a “personagem Teresa Quadros” acrescentou àquele espaço do *Comício*, seu gosto pela literatura, reproduzindo trechos de textos e referências de autoras como Virgínia Wolf, Katherine Mansfield - e de Clarice Lispector.

Sua segunda colunista fictícia aparece em 1959, como Helen Palmer, no “Correio feminino – feira de utilidades”, no jornal *Correio da Manhã*. Um trabalho menos sofisticado do que o anterior que, sob o patrocínio da indústria de cosméticos Pond’s, tinha a missão de

passar às leitoras, conselhos de beleza que fossem associados aos seus produtos. Um público em que a “rainha do lar” e zelosas donas de casa eram o enfoque da coluna.

Durante este período, Clarice aceita o convite de Alberto Dines para assinar uma outra coluna feminina no *Diário da Noite*, desta vez como ghost-writer de Ilka Soares, modelo e atriz do cinema brasileiro. Com o nome de “Só para mulheres”, “Ilka Soares” conversava com as leitoras desta seção, aproximando-se das leitoras para dar dicas sobre o mundo da moda ou sobre questões relacionadas ao cotidiano da mulher comum. Sua contribuição terminaria em março de 1961.

Assim, em agosto de 1967, quando Clarice novamente recebe o convite de Alberto Dines para participar de uma coluna no *Jornal do Brasil*, sente-se temerosa ao saber que iria escrever crônicas, algo que ainda não fizera e ainda assinadas por ela mesma, sem a “proteção” dos pseudônimos anteriores. Ao mesmo tempo, era um momento delicado da vida de Clarice, sua única atividade extra eram as traduções, e ainda se recuperava de um acidente doméstico, um incêndio provocado por um cigarro, com graves queimaduras, principalmente na mão direita, quase amputada e, abatendo-a profundamente.

No capítulo “O acidente (corpo, a ferida, a escrita)”, de *Figuras da Escrita*, Carlos Mendes de Souza refere-se ao acidente e o momento em que Clarice inicia sua colaboração nas páginas do *Jornal do Brasil*, quase um ano depois do incêndio, exercício que contaminaria o primeiro romance a ser publicado após o episódio, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), e fator que se define como um marco na escrita clariciana:

Com efeito, a partir daqui desencadeia-se, pelo menos aparentemente, um certo deslaçamento de tensões temáticas expressivas, uma atitude nova perante a escrita. Trata-se de um complexo processo de mudança de rumos ao qual não se pode deixar de associar ao acidente” (SOUSA, 2012:496).

É neste contexto biográfico, com a grave queimadura de sua mão direita e a reaprendizagem do escrever, que sua escrita se insere, entre cicatrizes e marcas reveladoras do nascimento da cronista, das faces da escritora, do mito e da mulher Clarice.

2- As crônicas e o ofício de escritora

Percorreremos, deste modo, alguns passos desta trajetória, através de algumas de suas crônicas. E começamos por *Amor Imorredouro*, uma de suas crônicas no *Jornal do Brasil* e publicada em setembro de 1967:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que se pode chamar propriamente de crônica. E além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo que não por dinheiro, a gente se expõe muito (LISPECTOR, 1994:29).

Neste aparente despojamento, Clarice inaugura o tom confessional que imprime a muitas de suas crônicas.

À medida que escreve, a cronista vai-se revezando entre crônicas que contemplam esta a preocupação em não revelar-se; aquelas que possuem um caráter metalingüístico ; outras em que afirma, ou discute sobre ser misteriosa ou não; aquelas em que questiona seu papel de escritora e outras que vão disseminando os sinais autobiográficos, em meio a tantas temáticas contempladas em suas crônicas, assim como as diferentes formas que quis dar a elas.

Neste percurso, o mecanismo de identificação com o leitor é o eixo que conduz ou amarra as crônicas, ora de forma perceptível, ora de forma implícita, em um jogo sedutor e prazeroso com as palavras.

Na crônica *Outra Carta*, ela responde à carta de um leitor que “parece revelar” que conheceu Clarice só a partir das crônicas e que pede à escritora que não largue sua coluna sob o pretexto de defender sua intimidade, porque para ele, o “escritor, se legítimo, sempre se delata”. Ela responde que, embora seus romances não fossem autobiográficos, quem os lê acaba por informá-la de que ela se delata, por isto o cuidado de não expor-se nas crônicas. Porém, ela diz que, paradoxalmente, “[...] lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre” (LISPECTOR, 1994:78).

O leitor é seu interlocutor, tem sua função questionada neste diálogo, ao mesmo tempo em que ocorre o processo de identificação entre escritor/leitor, como descreve na mesma crônica: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo

que inteiramente individual e com reações próprias , é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor”(LISPECTOR,1994:79).

No desvão desta escrita, Clarice provoca o leitor de suas crônicas, insinuando-se pelo caminho da possibilidade, do que não se define, como na crônica *Sim ou não*: “Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também vós” (LISPECTOR,1984:279).

Para José Castello, não interessava a Clarice “[...] escrever ‘para o leitor’, mas ‘ser’ este leitor. Escrevia como uma leitora, que se delicia com as palavras alheias” (CASTELLO, *O Globo*, 2011).

Escrever é um caminho, um modo de aproximar-se do outro, e Clarice, ao longo das crônicas, reporta-se muitas vezes a estes deslocamentos, ora com a angústia de quem tateia o caminho, ora com o entusiasmo da aventura, ora questionando o próprio caminho, ou mesmo “filosofando” sobre ele.

Com o título de *Anonimato*, temos uma crônica, que expõe esta tensão entre o ato da escrita e a “pessoa Clarice”, diante desta proximidade com o público, imposta pelo espaço da crônica, uma entrega em que resiste e, resistindo, ancora-se na palavra “silêncio” para preservar-se e preservar as palavras:

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer [:] já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. (...) Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E este silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. (LISPECTOR, 1994: 75-76).

Em *Ser Cronista*, Clarice indaga-se para indagar o gênero, um “esboço” que ganha forma na sua singularidade:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? (LISPECTOR, 1994:112).

Outras crônicas de natureza metalinguística refletiram sobre o ato da escrita e assinalam esta preocupação constante de Clarice, para quem escrever é transcender o próprio ato. Na crônica *Escrever*, ela expressa este seu sentimento diante da escrita:

Eu disse uma vez que escreveré uma maldição. (...) Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. (...) É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada (LISPECTOR, 1994:134 - Grifos nossos).

Clarice compartilha com o leitor de suas crônicas esta “intimidade” com a escrita, daí a genuína cumplicidade, o passaporte lícito para “colocar-se” com leveza e autenticidade, sem abdicar de seu valor como cronista.

Ela mergulha dentro de si, busca as palavras, questiona suas origens, como demonstra em *Escrever ao Sabor da Pena*, sabor que consiste na procura: “Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona - até vir como num parto a primeira palavra que a exprima” (LISPECTOR, 1994:278).

Ao abordar o tema da escrita em suas crônicas, Clarice estava constantemente lembrando aos seus leitores, sua preocupação com as palavras, não prescindia de seu compromisso com elas, e ainda chamava a atenção para elas: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1994:385).

Outra preocupação de Clarice, revelada através de uma de suas crônicas, denominada *Como É Que Se Escreve?*, prendia-se com seu “ofício de escritora”. Diante do leitor, ela se questiona sobre o conceito do ato de escrever e, também, sobre a razão pela qual ainda não se considerava uma escritora:

Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? como é que se começa? (...) Sei a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. (...) Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve” (LISPECTOR, 1994: 156-157).

Para Clarice, escrever era uma forma de existir: “Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (LISPECTOR, 1994:101). Por isto, dispensava os rótulos que lhe eram atribuídos, questionava-os como uma forma de

não se deixar impregnar por eles, dispensando-os se sentia “livre” para se exercer, para ser Clarice.

3-O mito, a mulher e o corpo

Foram as crônicas que mais “falaram” de Clarice. Embora ela almejasse o anonimato, suas palavras acabavam por suscitar, paradoxalmente, o inverso: “No dia-a-dia, ela caminhava sobre o tênue limite entre mostrar e esconder. Não se queria misteriosa, mas tampouco tinha vontade de se expor” (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 2004:57).

Esta aparente contradição, no decorrer da leitura do conjunto de suas crônicas, ajuda-nos compreender como o mito Clarice se vai delineando através delas e, paralelamente, através de depoimentos ou entrevistas, onde, ora se confirmava, ora se desmentia sobre este mistério que lhe era atribuído.

Em uma crônica escrita em agosto de 1967, denominada *A Surpresa*, temos o olhar de Clarice sobre si mesma: “Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência” (LISPECTOR, 1994:23). Ao surpreender-se, ela surpreende quem lê, um espelho de duas faces que alterna a cronista e a personagem Clarice.

Quase um ano depois, na crônica *O Meu Próprio Mistério*, ela resume-se assim: “sou tão misteriosa que não me entendo” (LISPECTOR, 1994:116).

Perscrutar o mistério? Em *Fernando Pessoa Me Ajudando*, crônica do mesmo ano, ela alude ao poeta e aponta o jogo ambíguo do revelar-se:

Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte de mim. (...) O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos (LISPECTOR, 1994:136-137).

Três anos mais tarde, em janeiro de 1971, em entrevista para o *Correio do Povo*, Antonio Hohlfelt lhe indagaria se suas crônicas seriam uma confissão. Ela, sem negar nem confessar, justifica-se, dizendo: “Eu preciso do dinheiro. A posição de um mito não é muito confortável. Por isso eu gosto de crônica. Porque ela diminui a distância que existe entre mim e o leitor” (ROCHA, 2011: 58).

É o leitor que ouve seu “Grito”, como na crônica assim intitulada: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito! de cansaço (LISPECTOR, 1994:81).

Do âmago, a mulher que emerge da escrita. Em *Trechos*, crônica de 18 de setembro de 1971, o enunciado nascimento, revelação e cicatriz:

Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para a frente – como em dores de parto – e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim (LISPECTOR, 1994:376).

Em crônicas esparsas, as menções às marcas deixadas em seu corpo, em pedido de “aparente” descaso, como em *Ao Linotipista*, crônica de fevereiro de 1968: “Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê” (LISPECTOR, 1994:74). Mas é em *Rispidez necessária*, crônica que não consta da antologia *A Descoberta do Mundo*, de 16 de maio de 1970, que Clarice descreve seu sofrimento após o acidente e o papel decisivo do Dr. Fabrini em sua recuperação:

Quando fui gravemente acidentada, depois dos primeiros cuidados de emergência no pronto-socorro, mandaram-me para a clínica do Dr. Fabrini, pois eu precisaria de muitos enxertos. Dr. Fabrini é um homem cortês bondosíssimo e educado, pronto a sorrir discretamente se for o caso. O que não impede que às vezes tenha que ter uma severidade aparentemente cruel. Por exemplo: ele proibiu visitas nos primeiros dias de internação. Mas visitas me distraíam da dor ininterrupta, e continuei a recebê-las. Dr. Fabrini soube e disse grave e áspero: “Mais uma visita. Eu lhe dou alta mesmo no estado em que a senhora está”. Assustei-me e obedeci. Só depois vim a entender naqueles primeiros dias de visita eu estivera entre a vida e a morte, e Dr. Fabrini estava querendo me salvar. Outra aparente rispidez. passei três meses deitada. Até que recebi ordem de me pôr de pé e caminhar alguns passos, várias vezes por dia, com auxílio de uma enfermeira. A experiência foi penosíssima: só de me pôr de pé sobre aquelas pernas que já tinham perdido quase toda a flexibilidade, quanto mais andar. Então comecei a adiar o exercício diário, e terminei me negando a fazê-lo. Dr. Fabrini soube e me disse com voz dura e decisiva, “Ou a senhora começa a reaprender a andar agora, ou não será capaz de andar nunca mais”. A ameaça de uma paralisia atemorizou-me, e, apesar da dor intolerável, andei todos os dias alguns passos. Mais uma vez eu tinha sido salva pela sua apenas aparente dureza (RANZOLIN, 1985:71-72)

Ao enaltecer os cuidados do médico, ela, por certo, minimiza para si e para o leitor a dor. As palavras são cicatrizes de um corpo que reaprendera a escrever e se locomover.

Nos ciclos da vida e das estações, as palavras de Clarice estão presentes. Não por acaso, elege a primavera como tema de quatro crônicas. Sua proximidade e chegada estão marcadas na memória do corpo, o acidente ocorrera em 14 de setembro de 1966, assim como seu renascimento em plena primavera.

Em *Primavera ao correr da máquina*, de setembro de 1967, Clarice anseia pela experiência de viver intensamente e ao mesmo tempo morrer:

A quem darei minha morte? que será como os primeiros calores frescos da estação. Ah, como a dor é mais suportável e compreensível que essa promessa de frígida e líquida alegria da primavera. [...] Ms nunca morrer antes de realmente morrer: pois é tão bom prolongar essa promessa (LISPECTOR, 1994:74).

Eu sei o que é primavera, é o título e afirmação de sua crônica de outubro de 1968. A imersão transcende a experiência para se tornar premonição:

Sinto que viver é inevitável. Posso na primavera ficar horas sentada fumando, apenas sendo. Ser às vezes sangra. Mas não há como não sangrar pois é no sangue que sinto a primavera. Dói. A primavera me dá coisas. Dá do que viver. E sinto que um dia na primavera é que eu vou morrer. De amor pungente e coração enfraquecido (LISPECTOR, 1994:141).

Na primavera de 1977, em 9 de dezembro, Clarice se foi para sempre. Completaria sua “Descoberta do Mundo” iniciada, também, em dezembro longínquo.

Conclusão

Ao percorrer as crônicas de Clarice Lispector em *A Descoberta do Mundo*, com destaque para aquelas que elegemos para o presente trabalho, podemos perceber como Clarice constrói um espaço que vai além do modelo convencional do gênero cronístico: descobre-se para “descobrir o mundo”, movendo-se entre as fronteiras da literatura e do jornalismo.

Nesta “travessia”, conseguimos entrever como ocorre a relação ficcional/factual de seus textos com o leitor de suas crônicas, cujo processo de genuína identificação por si só, já justificaria o mito e o mérito clariciano.

Mas suas crônicas vão mais além, delas emergem a mulher, o corpo ferido pelo acidente e as palavras geradas pelas cicatrizes deste período delicado e profundo. A “escrita e o corpo”, sob a camuflagem dos diversos rótulos atribuídos à escritora — hermética, inacessível, estrangeira —, encontra nas crônicas o espaço de possível revelação ou experiência autobiográfica.

Referências:

CASTELLO, José. **O Globo**. Caderno Prosa e Verso. Rio de Janeiro, 8 jan.2011.

Clarice Lispector. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles, n.17/18, Dez.2004

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. I Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MONTERO, Teresa. **Clarice na Cabeceira**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da Escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

RANZOLIN, Célia Regina. **Clarice Lispector Cronista: no *Jornal do Brasil* (1967-1973)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

ROCHA, Evelyn. **Clarice Lispector – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

APAGAMENTO DA FIGURA FEMININA EM WUTHERING HEIGHTS

Anna Katharine Lamellas Pinto Homem*

Simone de Beauvoir, em *The Second Sex* (2011), afirma que o casamento era o único destino socialmente aceito para uma mulher. Tony Tanner em *Adultery in the Novel* (1981) corrobora com essa afirmação ao explicitar que as mulheres eram definidas pelos contratos sociais feitos em seus nomes. Tanto Tanner quanto Beauvoir evidenciam a passividade feminina durante as negociações matrimoniais entre o pai e o pretendente.

Em uma discussão sobre a mulher de seu tempo, Beauvoir afirma que ainda em meados do século XX, existindo a escolha entre trabalhar ou se tornar uma esposa, muitas mulheres optavam pela segunda opção, uma vez que isso as fazia senhora de uma casa e as possibilita atingir status sociais que apenas como mulher não seria possíveis.

(...) o casamento a prende à um homem e a torna senhora de seu lar. (...) Mesmo quando é mais emancipada, a vantagem econômica masculina a força a preferir um

*Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa, UERJ. Rio de Janeiro - RJ. Katharine07@gmail.com

casamento a uma carreira; ela buscará um marido cuja situação social e financeira é superior a dela (...) (Beauvoir, 2011, p. 443)¹

Aceitar ao convite de participar da sociedade como esposa e representante de um ideal de mulher, cuja principal função é manter a moralidade, é uma proposta que poucas negariam. Se a mulher do século XX ainda se via forçada a esse molde, vale pensar que durante o século XIX já existia impossibilidade de ultrapassar os limites da Instituição do casamento burguês.

Como seres idealizados, as mulheres vitorianas eram postas em altos pedestais, onde todos buscavam uma perfeição moral. Qualquer ação que transgredisse as regras sociais, as regras impostas pela moralidade, a levava a se tornar esse Demônio do Lar, essa mulher caída. *Tess of the D'Urbervilles* (1891), escrito por Thomas Hardy, ilustra justamente as consequências impostas pela sociedade a uma mulher considerada caída. Tess é apresentada como vítima, mas mesmo assim paga com a vida por ter quebrado as normas da moralidade.

Em 1857 criou-se o *Divorce and Matrimonial Causes Act*, onde foi facilitada a obtenção do divórcio uma vez que passou a fazer parte da vara civil. Contudo, essa lei tinha diferentes características para o homem e para mulher. A partir desse momento, o homem pode pedir divórcio de sua esposa devido a um adultério da parte dela, contudo o mesmo não pode ser dito da mulher. Para uma mulher pedir o divórcio, não bastava apenas o adultério comprovado do marido, mas este precisa ser agravado por outras causas tais quais como: crueldade, incesto, bestialidade ou bigamia. Se a mulher conseguisse o divórcio, ela tinha direito de pedir uma ordem de proteção para ter direito à propriedade própria (Geenblatt, 2005 p. 991).

Em 1882 foi criada a *Married Women's Property Act*, lei essa responsável por reconhecer, pela primeira vez, legalmente o status da mulher enquanto cidadã. Por essa lei, a esposa passa a ter direito à propriedade, uma vez que até então tudo que pudesse pertencer à esposa (propriedade, herança, salário) era de responsabilidade do marido após o casamento.

Tendo-se em vista que os casamentos no século XIX não se tratavam mais que um negócio no qual uma mulher era negociada entre pai/irmão e o futuro marido (Tanner, 1981 p. 6; Beauvoir, 2010 p. 440), pode-se perceber aqui uma dobra. A mulher não possuía direito a

¹(...) marriage chains her [a woman] to a man and makes her mistress of a home. (...) Even when she is more emancipated, the economic advantage held by males forces her to prefer marriage over a career; she will look for a husband whose situation is superior to her own

uma cidadania plena, não era considerada um indivíduo social perante as leis, mas sim uma mercadoria a ser definida pela sua relação com um homem: filha, irmã, esposa e até mãe. Seus poucos direitos garantidos enquanto solteira eram apagados após o casamento. Como vimos, ao se casar, ela perdia qualquer bem que tivesse em seu nome (propriedade, salário, herança), já que antes da *Women's Property Act* de 1882, após o casamento todo e qualquer bem pertence ao marido. Com seus direitos anteriores castrados, ela acaba por se dobrar, reagindo aos estímulos sofridos socialmente e, conseqüentemente, gerando sua subjetivação como Anjo do Lar.

Em *Wuthering Heights* é importante se ter em mente que se trata de uma narrativa deslocada do tempo da ação a partir de diversas narrativas, ou seja, que a história não é diretamente contada pelos protagonistas, mas sim relatada por Mr. Lockwood que a está ouvindo de Nelly Dean, logo tudo que conhecemos da narrativa foi descrito através do ponto de vista dos outros, de forma indireta, deixando momentos de silêncio a serem interpretados pelo leitor.

Catherine Earnshaw é apresentada desde o início da narrativa como selvagem e fora dos padrões de como uma menina deveria se comportar. Sua amizade com Heathcliff era contrária a todas as normas sociais da época. Contrária aos romances da época, Catherine não correspondia ao imaginário referente ao Anjo do Lar. Ela era decidida e mimada, não tendo objeções a expressar suas opiniões, o que é contrário à imagem passiva do anjo. Suas tardes correndo pelas charnecas com Heathcliff, brincando sem supervisão, demonstra o lado selvagem dos dois, separados da sociedade. O amor que nasceu entre os dois personagens é um amor não cultivado socialmente, logo fora dos padrões de como uma relação deveria ser desenvolvida.

Ao escolher casar com Edgar Linton, Catherine aceita o convite social para se tornar o anjo do lar, desenvolvendo um dos diálogos mais marcantes do século XIX, relatando que amor não é o suficiente para uma relação, que é necessário se curvar às pressões sociais para ter uma chance de progredir e ser aceito.

Casamento, para a época, não era a união de duas pessoas que se amam, mas sim um negócio que busca encontrar o melhor parceiro social para manter seu status ou então aumentá-lo (Beauvoir, 2010 p. 444). Catherine precisa de um bom casamento para poder

ajudar Heathcliff socialmente. Amor romântico, amor real ou qualquer outro tipo de amor não eram considerados fatores da equação casamento, mas sim o status social e a riqueza.

Ao escolher casar com Edgar Linton, Catherine é obrigada a abandonar todas as suas vontades e desejos que não seriam socialmente aceitos. Ela teve que reprimir seus sentimentos e seus impulsos que durante toda sua infância foram aflorados e desenvolvidos em suas caminhadas com Heathcliff. Edgar Linton representa um convite à norma, uma chance de se aproximar do ideal feminino do século XIX, ideal esse representado pela imagem do anjo do lar. Desde seu primeiro contato com a cultura enquanto se recuperava na casa dos Lintons após ser mordida por um cachorro, Catherine negocia sua identidade errante, ora como selvagem ao lado de Heathcliff, ora como *Perfect Lady*, conceito esse apresentado por Vicinus e discutido no capítulo anterior. Catherine acaba por aceitar o convite à cultura.

Heathcliff é descrito com características contrárias ao homem vitoriano: selvagem, pobre, moreno, cigano. Ele foi achado abandonado na estrada e foi criado em Wuthering Heights junto à Catherine. Nelly nos leva a acreditar que ele era quieto, sabendo escolher suas batalhas dentro da família, e que fazia todas as vontades de Catherine, sendo apaixonado por ela.

As pressões sociais obrigam Catherine a se dobrar e reprimir seus desejos. Entretanto, uma vez que ela viveu toda sua infância e parte de sua adolescência livre, essa repressão a tensiona de forma que onde a desdobra terá que acontecer. O desdobramento de Catherine ocorre quando Heathcliff volta a Wuthering Heights após três anos fora. Se deparar com sua outra metade, com ela mesma – uma vez que ela já afirmou que ela é Heathcliff, se ver em Heathcliff desencadeia o desdobramento que a leva à morte.

A imagem da mais famosa passagem do romance merece uma pausa para melhor ser analisada. Na cozinha escura, Catherine em uma fala que se apresenta quase como solilóquio afirma: “Eu sou Heathcliff! Ele está sempre, sempre no meu pensamento: não como um prazer, mas como meu eu mais íntimo.”² (Brontë, 2012, p. 88). Ela não parece estar dialogando com Nelly, nesse momento ela parece estar em processo de exegese, um levar para fora seus sentimentos, expor ao mundo seus pensamentos mais profundos.

²“I *am* Heathcliff! He’s always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being”

Ao analisar a frase *I am Heathcliff* temos que chamar a atenção para todos os seus detalhes. Catherine afirma claramente que ela é Heathcliff. O verbo *to be* do inglês pode ser traduzido para o português de duas formas: ser ou estar. No caso da fala de Catherine, ela o utiliza com sua função de verbo de ligação, juntando ela e Heathcliff em um ser, o que denota um estado de igualdade. Contudo essa igualdade é desigual, já que Catherine, uma vez que é mulher, nunca poderá ser o que Heathcliff representa. Existe aqui então uma falha trágica nesse entendimento epifânico de Catherine.

Segundo Julia Kristeva, na linguagem falocêntrica, onde a referência de sujeito é sempre o homem e a mulher é sempre objeto da linguagem, “para mulher, a única possibilidade de subjetivação dentro da linguagem historicamente masculina seria o lugar do não, da transgressão final da morte” (Pinho, 2016, p.7). A única escolha da mulher do século XIX é ser objeto da linguagem ou então ser sujeito junto à morte, o que é apenas uma ilusão de sujeito. Apenas na morte pode a mulher se afirmar ainda que através da negação da vida. Catherine chega de fato à conclusão que Kristeva aponta, já que não pode ser Heathcliff, ela decide morrer, se auto-apagar da narrativa.

A morte de Catherine encerra o enredo da primeira narrativa do romance. Heathcliff esbraveja aos ventos exigindo a volta de Catherine como um fantasma para assombrá-lo. Heathcliff não se curva às pressões sociais e aparenta continuar selvagem mesmo depois de todos esses anos.

Isabella Linton, por sua vez, é apresentada desde sua primeira aparição como tendo o potencial para se tornar esse ideal de feminilidade, uma vez que não apenas tinha o *status* social necessário, mas também as oportunidades para aceitar o convite a se tornar um Anjo do Lar.

Contudo ao escolher fugir e casar com Heathcliff, ela transgride todas as regras sociais e se tornar uma *outsider*. Ela deixa seu espaço doméstico de segurança com seu irmão e vai para um novo espaço onde ela é repudiada por todos. Ao casar, ela não mais pertence à família de seu irmão e agora é propriedade de seu marido. Após sofrer abusos que não justificavam um pedido de divórcio dentro das leis vitorianas, Isabella foge de seu marido, transgredindo mais uma vez seu papel social.

Após fugir, Isabella sofre um processo de apagamento. Primeiro ela desaparece fisicamente da narrativa e depois seu nome é apagado, sendo referida como mãe do filho de Heathcliff. O leitor fica sabendo de sua morte apenas pelo aparecimento de seu filho, logo ela é apagada pela moralidade do texto.

Catherine e Isabella são apagadas dentro da narrativa, porém de formas diferentes. Enquanto Catherine escolhe se auto-apagar da narrativa, escolhendo o suicídio, Isabella sofre com suas escolhas e é apagada da narrativa por uma força alheia a si mesma. Mesmo tentando manter contato através de cartas, o leitor não a ouve novamente.

Referências:

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. London: Vintage Books, 2011.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Penguin Classics, 2008. [1847]

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. London: Penguin English Library, 2012. [1847]

GOLDFARB, Russell M. "Victorian Sexual Morality" In: **Sexual Repression and Victorian Literature**. New Jersey: Bucknell University Press, 1970.

FOUCAULT, Michel. **History of Sexuality: The Will to Knowledge**. London: Penguin, 2006.

GREENBLATT, Stephen & ABRAMS, M H. **Norton Anthology of English Literature vol. II**. New York: W. W. Norton & Company, 2005.

KRISTEVA, Julia. "About Chinese Women" In: MOI, Toril. **Kristeva Reader**. New York: Columbia University Press, 1986

PINHO, Davi. "Virginia Woolf: do suicídio feminino em Julia Kristeva à androginia." 2016

TANNER, Tony. **Adultery in the novel**. London: The John Hopkins University Press, 1981

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Vindication of the Rights of the Women** 1972

WOOLF, Virginia. "Professions for Women"

QUANDO A LOUCURA É CRIAR: SINHÁ OLYMPIA

Bárbara Buzatti Lopes de Faria*

Olympia Angélica de Almeida Cotta morreu no dia trinta de outubro, em 1976, aos 87 anos, em consequência da debilidade de seu corpo por causa da arteriosclerose e foi enterrada no cemitério da Igreja de São José em Ouro Preto, MG. Podemos dizer que o mal menor em sua vida tenha sido este: as veias “menos resistentes” que contribuíram para sua morte. Sinhá Olympia já tinha passado por coisas piores.

Nem sempre fora aquela senhora vista socialmente como a louca da cidade. Toda vida teve educação privilegiada, era uma moça muito bonita, que tocava piano, tinha aulas de latim, fazia poemas, sua família era de classe favorecida, e chegou até a encaminhar-se para o magistério por volta dos vinte anos.

O que não sabemos, é o como Olympia travou uma relação problemática e sofrida com o amor. É certo que enfrentava seu próprio entrave criando, tentando tornar tudo mais vivível. Quando jovem, Olympia era muito cortejada mas ainda que saibamos deste dado não é possível definirmos, em verdade, *se e o que* ocorreu para que o amor se transformasse em sofrimento para ela.

Em uma de suas versões, teria se apaixonado por um homem pobre porém seu pai não aprovava o relacionamento e a mãe do rapaz, indignada, enviou à Olympia abacates amaldiçoados e depois de comê-los ela nunca mais pôde ser a mesma. Nas suas *contações* Olympia se resignificava constantemente, e trazia suas histórias, suas versões de si, com uma potência reveladora. Mas não podemos negar que parece haver algo metaforizado nesta maldição, nestes abacates.

Sabemos que Olympia, quando jovem, sofreu uma *tensão social* por consequência da sua escolha de ser uma mulher solteira. E se uma mulher solteira, até hoje, é transgressora do modo de vida convencionado pelo patriarcado¹, é quase óbvio perceber que Olympia, opunha-

*Graduada em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e mestra pelo Programa de Pós Graduação Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Natural de Belo Horizonte - Minas Gerais. Seu endereço eletrônico é: barbara.buzatti@gmail.com.

¹Entendemos aqui o patriarcado como um lugar que Tiburi (2009) elucida “a propósito, o patriarcado é o lugar em que mulheres são submetidas pelo discurso. Não deve, portanto, ser entendido apenas como um modelo universal da racionalidade, da ética e da estética que dele decorrem organizando-se como ideologia, mas como a

se às expectativas da tradicional família mineira. E pelo reverberar da tensão provocada pela diferença, Olympia passou por um período de intensa depressão. Se manteve silenciosa, mas, após o silêncio tentar morada, voltou a falar e buscar um modo para tornar a tristeza da ordem do tolerável, do suportável.

Vale salientar este período, porque ele marca a possível construção e presença, de um sentimento de não corresponder às expectativas, não se ver representada em seu grupo social e ter dificuldades para lidar com suas regras, suas proposições e pronunciamentos morais. Tanto é que, os parentes e “amigos”, já compartilhavam certo desconforto advindo da sua presença. Olympia passou a ser vista como uma mulher inconveniente, de comportamento forte demais, logo, em uma lógica correcional, pouco sociável.

Ao lidarem com Olympia (com sua potência de criar e seu espírito livre, com uma mulher que tinha gosto por andanças solitárias, e que tinha depressão) não fizeram nada além do que condená-la, silenciando suas diferenças, para prevalecerem escorados nos castelos de areia dessa falaciosa moral, da falaciosa “sociabilidade”.

Olympia, além de lidar com as desaprovações sociais no que dizia respeito às suas escolhas, teve que responder até por aquilo que não passava pelo campo das escolhas: a condição de sua saúde mental. Balançada pela forte depressão e angustiada pelas pressões sociais, conta-se que um dia Olympia teve um surto histórico em praça pública, ela havia bebido bastante e, na Praça Tiradentes, contou aos berros os causos incômodos, expôs os escândalos protagonizados por muitos moradores, revirou o lixo dos burgueses.

Podemos dizer que o comportamento de Olympia começava a se delinear como desviante. A noção sociológica de desvio, que está associada ao estudo dos *outsiders* (BECKER, 2008), compreende a infração de uma regra geralmente aceita, e que o passa a ser, a partir das relações de poder, quando uma regra deixa de ser contestável. O desviante é necessariamente rotulado como tal, porque o desvio é criado pela sociedade, bem como as regras. Becker (2008) elucida que o desvio é criado pela sociedade não no sentido de que as possíveis causas do desvio estariam alocadas na situação social em que vive o sujeito desviante, ou mesmo, por fatores sociais que poderiam incitar sua ação de desvio, mas, no

prática cotidiana dessa racionalidade que instrumentaliza mulheres. Ora, o patriarcado não é apenas metafísico, mas deve ser visto em seu fundamento ético-político, que se define pela ação *contra* as mulheres. Assim é que ele se constitui como o nome próprio da violência que costura um pensamento e uma prática contra mulheres da família à publicidade, da maternidade à pornografia.” (TIBURI, 2009).

sentido de que “grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio” (BECKER, 2008, p. 22). Sendo assim, Becker (2008) usa o termo *outsider* para designar a pessoa que é considerada por outras como desviante, que infringe regras.

Essa quebra das regras, provocada pelas transgressões de Olympia, não sairia impune e então, foi pela primeira vez internada por sua família, no então Hospital Psiquiátrico de Barbacena. E neste lugar, comparável à um campo de concentração, viveu cerca de nove meses. Olympia era diagnosticada com *Erotomania*, síndrome descoberta pelo psiquiatra francês Gaëtan Gatian de Clérambault (1872/1934) e não sabemos ao certo se o diagnóstico foi dado antes ou após seu surto. Para entendermos a *Erotomania*

[...] é preciso destacar o elemento fundamental, que Clérambault aponta como *gerador* da Erotomania, que seria o *Postulado Fundamental*: a certeza de estar em comunhão amorosa com um personagem eleito, isto é, a convicção do sujeito de que o outro o (a) ama. O *Postulado*, por definição, é uma proposição assumida e utilizada fora de demonstração (um termo equivalente ao de axioma). É o elemento que une todos os outros e é aquele em torno do qual giram as interpretações delirantes, determinante de todos os raciocínios, atos e comportamentos. Funcionando como um núcleo estrutural do delírio, é a partir dele que toda a construção delirante a respeito da relação amorosa estabelecida pelo sujeito se dará.

[...] seriam as características do Objeto do amor: em geral, uma pessoa de *status* mais elevado (social ou intelectual), é ele o responsável (no delírio) pelos avanços amorosos em direção ao sujeito, isto é, foi ele quem começou e que ama mais, ou que ama sozinho. É ele (ou ela) quem se apaixona pelo sujeito, humilde e amado, a par da convicção de que o universo “conspira” a favor desse romance. (BRESSANELLI, 2012, p. 440).

Poderíamos, a partir da concepção da Síndrome da Erotomania, elaborar várias reflexões em torno do diagnóstico de Olympia, e sua relação sempre problemática com o amor. Porém, nos interessa olhar, antes de tudo, as condições pouco alegres de sua vida e saber da forma que ela encontrava e conseguia, viver em sociedade e com alegria. É necessário também, reiterar que Olympia sofreu com as estratégias do que Foucault (2008) em *História da loucura* chamou de *mundo correccional*, e que através das práticas de internamento mostrou seu sentido que “[...] se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um só passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”.” (FOUCAULT, 2008, p. 79) depois de Olympia deixar entrever o risco iminente de surto, buscaram, de fato, sua eliminação espontânea.

Olympia ficou gestante de sua loucura, administrando física e mentalmente as condições deploráveis as quais vivia no hospital que ficou conhecido por protagonizar um período retratado como o *Holocausto Brasileiro*²(ARBEX, 2013). Ela, que tinha condições privilegiadas, pela primeira vez, enfrentava uma situação de miséria e tortura. Quando retornou a Ouro Preto estava irreconhecível, muito magra, com o olhar distante, e o corpo coberto de escoriações e hematomas, que teriam sido inferidos pela prática da lobotomia.

Após o nascimento de sua loucura, Olympia toma a impactante decisão de viver perambulando pelas ruas, pedindo esmolas aos pobres, ou, como dizia ela, pedindo “o dólar” e para consegui-lo, começou a contar histórias. Deu uma repaginada em seu visual, começou a circular com enormes chapéus. Usava várias saias ao mesmo tempo, não abria mão do seu fiel cajado, e tudo deveria ser bem exuberante e colorido. Além do que já havia no seu corpo, suas marcas e vestimentas, Olympia incorporava tudo da vida e da rua. Papéis de bala, maços de cigarros vazios, penas, fotografias, broches e outras coisas mais que encontrava ou trocava. Volta e meia, retornava à casa de sua família para tomar um banho, comer ou dormir.

Sua capacidade sublimatória, ou, de tornar a vida mais vivível, vinha das suas histórias, e assim, conseguia interagir com os turistas e estudantes da cidade, se inscrever socialmente, ser *desviantee* se empoderar disso. Olympia, passou a viver da rua e na rua, a dor e a delícia de ser louca. E nessas andanças conheceu pessoas importantes, que se encantaram em sua companhia, como Sartre, Simone de Beauvoir, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, e também foi homenageada com canção por Ronaldo Bastos, Toninho Horta e Milton Nascimento. Vale dizer que somente esteve entre essas figuras, porque ser quem era, porque contava suas histórias, porque era, de fato, uma obra de arte viva.

² Em *Holocausto Brasileiro*, Arbex (2013) relata os horrores das internações compulsórias, os tratamento inadequado aos internos (que dirá os mais pobres), as condições insalubres, que ocorriam no Hospital Colônia de Barbacena – Mg, onde Dona Olympia ficou internada. Durante seu funcionamento, foram registradas mais de 60 mil mortes.



Fig. 1: *Sartre, Sinhá Olympia e Simone de Beauvoir*³

Sinhá Olympia “[...] contava histórias como se as tivesse vivido. Em suas memórias transitavam, com naturalidade, personagens como a Princesa Isabel, Tiradentes, Chico Rei, Dom Pedro I e II e muitos outros. Ela mesma parecia ter saído dos livros de histórias”(GRAMMONT, 2006) e já havia sido amante de Chico Rey e Tiradentes e falava muitas coisas relacionadas com o amor. Nesta troca, ganhava era nas relações de afeto que estabelecia com quem conversava, além de conseguir, cada dia mais, construir para si um novo lugar.

As histórias que Olympia contava eram delirantes, surpreendentes alterações de pensamento, algumas mais nítidas e conclusivas, e outras completamente enigmáticas. Talvez, tenha sido através da fantasia, o seu modo de realizar o amor não sucedido e tolerar a memória do cárcere e dos enfrentamentos sociais. Seus desejos pareciam encontrar satisfação através da fantasia. Em sua elaboração a respeito das fantasias (devaneios) Freud (1996) elucida que

[...] Todo desejo tende, dentro de pouco tempo, a afigurar-se em sua própria realização; não há dúvida de que ficar devaneando sobre imaginárias realizações de desejos traz satisfação, embora não interfira com o conhecimento de que se trata de algo não-real. Desse modo, na atividade da fantasia, os seres humanos continuam a gozar da sensação de serem livres da compulsão externa, à qual há muito tempo renunciaram, na realidade. Idearam uma forma de alternar entre permanecer um animal que busca o prazer, e ser, igualmente, uma criatura dotada de razão (FREUD, 1996, p. 91).

³Fonte: Fotografia desconhecida, fornecida por Luiz Navaro em
<<https://cinemadearquivo.wordpress.com/tag/jean-paul-sartre/>>. Acesso em: Jan. 2016.

A felicidade encontrada na fantasia deixa quem devaneia livre da “aprovação da realidade” (FREUD, 1996). Do mesmo modo, a infração da *pessoa desviante* em grupo social que estabeleceu regras as quais essa *outsider* não se identifica, ao mesmo tempo em que rotula, lhe confere uma espécie de autonomia, uma alforria do seu comprometimento com a verdade, e com as tradições. Olympia podia ser nas ruas, tudo o que lhe foi sempre negado, podia sentir-se livre, empoderada, alegre.

Já vimos nesse trabalho que a sublimação em Freud é uma noção inacabada, que, portanto, pede que sua estrutura seja aberta. Poderíamos supor que, em Olympia, seu desvio era sua performatividade, contar suas histórias e pedir suas esmolas, era fazer falando. Seria possível também, dizer da capacidade sublimatória de Olympia, já que transformava suas pulsões de vida (sexuais) em suas ações nas ruas, em suas saias, chapéus, e histórias.

Ah meus meninos, vocês são novos e não sabem o sofrimento que passei. Fui obrigada a fazer promessa de pedir esmolas, sair mendigando para socorrer aos pobres e também fazer valer a minha pessoa. Eu fiquei sem coisa alguma. Agora, imagina você meu filho, que martírio, sem o povo saber por que ando mendigando, porque que eu ando como uma mendiga, no meio da rua, pedindo. E ganho tudo, e protejo a quem não tem, a quem precisa⁴.

Articulando Olympia com Estamira (já citada neste trabalho), como duas mulheres que sofriam diante das condições sociais e psíquicas, buscamos revelar nosso desejo de tentar perceber quando a loucura é criar. Entendemos a noção de performatividade como princípio de ação, do quando dizer é fazer. Pensando em como tornar a vida mais vivível, em *Vontade de potência*, Nietzsche (2010) nos diz que sua obra se destina a poucas pessoas, à pessoas livres, para as quais

[...] não há mais proibição: reconquistamos passo a passo o direito a todas as coisas proibidas. Dar provas de poder e de segurança conquistados mostrando que “desaprendemos o medo, sentir-se livre para trocar a desconfiança e a suspeita pela confiança em nossos instintos, saber amar-se, honrar-se na própria sabedoria – até mesmo na própria loucura; ser um pouco tolo, um pouco deus; não ser nem cavaleiro de triste semblante nem coruja; nem uma serpente⁵. (NIETZSCHE, 2010, p. 16).

Dona Olympia e Estamira, não eram consideradas artistas, mas, me parecem que sabiam amar-se, sentir-se livre, confiavam nos instintos, e honravam-se na própria sabedoria, uma *fazendo valer a própria pessoa* e a outra *revelando sua verdade* e os “*trocadilos*”. Para Olympia, a criação era transformar dor em abacate amaldiçoado e para Estamira “a criação

⁴Transcrição da fala de Olympia em *Dona Olímpia de Ouro Preto*, documentário do ouropretano Luiz Alberto Sartori Inchausti, 1971. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B_DKbm-r1o4>. Acesso: Jan. 2016.

⁵§4 – *Vontade de potência*. (NIETZSCHE, 2010, p. 16).

toda é abstrata: os espaços inteiros são abstratos, tudo é abstrato. Estamira também é abstrata⁶.”

Que podemos dizer das suas vidas, senão dizer que eram uma vidas de criação? Consultamos a noção de *performer*, e para Pavis (2008) “[...] o *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2008, p. 284)”. Ainda que possa parecer rígido e definitivo o olhar de Pavis (2008) a respeito dos atores e atrizes, sua noção de performer nos vale, ao pensarmos nessa encenação do eu. Dona Olympia e Estamira, *performers outsiders* e amantes da fantasia, da poesia, falavam agindo e em seu próprio nome. Nossa atenção se volta para outra sugestão dada por Nietzsche, da vida como obra de arte.

Ainda que não seja possível lançarmos assertivas, no que se refere a vida dessas mulheres, já que, não temos dados suficientes para tal (além dos documentários, pesquisa de campo e conversa com pesquisadores) tampouco pretendemos tentar especular sobre. Recorremos a essas mulheres para podermos dizer deste caminho que aproxima a loucura da arte, que gera interação social e que pode ser menos sofrido.

Em conversa com o artista Valfredo Garcia, que pesquisa em seu corpo a performatividade de Olympia, ele lembrou um jargão da senhora. Quando as pessoas na rua perguntavam sua idade como forma de questionar a veracidade de suas histórias, ela os dizia: - “Não vê que eu tenho mais de dois mil e quinhentos anos de sabedoria?”, de fato tinha, e já sabia muito bem que se sentia mais forte, que sentia alegria.

⁶ Transcrição do trecho do documentário *Estamira*, dirigido por Marcos Prado, produzido em 2004 e lançado pela Europa Filmes em 2006.



Fig. 2: *Sinhá Olympia*, por Ruy Bittencourt⁷



Fig. 3: *Olympia jovem*⁸.

⁷ Fonte: <http://olhares.uol.com.br/dona-olimpia-autoria-ruy-bittencourt-foto61129.html>, Acessado em: 11 Set. 2013.

⁸ Fonte: Foto do acervo da família, publicada pela revista *A cigarra* – setembro de 1957, reportagem de Eugênio Silva e Fritz Teixeira de Sales. Disponível em: <<http://www.ouopretoourworld.jor.br/donolimpia.htm>>. Acesso em: Ago.2014.

Referências:

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. Rio de Janeiro : Zahar, 2008.

BRESSANELLI, Juliana. **Erotomania: os impasses do amor e uma resposta psicótica**. Rio de Janeiro: Revista ágora, v. XV número especial dez 2012, p. 437-451.
CRUXÊN, Orlando. **A sublimação [Psicanálise passo-a-passo; 51]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre a psicanálise: parte III [1933]. In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

NIETZSCHE, Friederich. **Vontade de potência**. Tradução: Antônio Carlos Braga; Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

TIBURI, Márcia. O documentário de Carla Gallo **O aborto dos outros** é o enunciado direto da dissimulação com que se trata a questão do aborto no Brasil atual. **Revista Cult**. Edição 138, agosto, 2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/filosofia-marcia-tiburi-4/>>. Acesso em: 10 Fev. 2016.

BOCA TESA DE PALAVRAS: O CORPO-FLUXO NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR.

Brenda K. Souza Gomes*

O que se dispõe no encontro

“Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça.”
Gilles Deleuze

Encontrar-se com Ana é, como nos diz Deleuze e Guattari (1992), traçar um plano sobre o caos. Tomar contato com uma sensibilidade “meio caótica e mais desorganizada”¹, visto que, ao leitor é disposto um terreno sinuoso, cheio de buracos, entraves, e caminhos diversos, que acabam por não permitir, que nesse território se incorra no risco de uma leitura inocente ou castradora, sendo necessário, e aí vale o alerta da poeta, certa iniciação em poesia (CESAR, 1999). Desta iniciação não decorre se ter lido todos os cânones, ou coleções gigantescas de grandes autores, mas sim em perder o olhar perscrutador de verdades quando em contato com o texto literário, admiti-lo, pois como uma construção movediça, uma potência que se cerca de vozes, referências, intertextualidades, e que permite ao leitor, quando em contato com o corpo do texto poético, se entregar ao prazer de ler, e se entregar aos possíveis de um encontro, aos novos signos e enunciados que surgem a partir dos agenciamentos que os envolvem, – a ele leitor e texto.

(...) há, em um agenciamento, como que duas faces, ou menos, duas cabeças. Estados de coisas, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afeto); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos. (DELEUZE; PARNET. 1998, p. 84)

A partir de um encontro entre um corpo e outro, e aqui falamos especificamente do corpo-texto, que corresponde a poesia de Ana Cristina, e o corpo-leitor, assim como os possíveis encontros feitos pela poeta, novos agenciamentos vão sendo produzidos, um modo de um corpo se altera frente a outro, permitindo assim que surjam outros signos, enunciados,

*Mestranda em Literatura/Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Estadual de Montes Claros- UNIMONTES. Reside atualmente na cidade de Montes Claros-MG. E-mail: brenda.moraes6@gmail.com

¹ Ao se referir sobre literatura feminina em depoimento no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, Ana Cristina nos diz: “Acho que existe um tipo de sensibilidade feminina, que é uma sensibilidade meio caótica, é uma sensibilidade mais sutil, é mais desorganizada.”

afetos, sob um plano que é em primeira instância desequilibrado, caótico, ininteligível. Esse “movimento” do corpo em face de outro é o primeiro dado de que o texto poético desperta sobre nós afecções, e a partir disso intuímos a impossibilidade de se sair ileso daquilo que se dispõe no encontro, nesse sentido:

Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro (DELEUZE; PARNET. 1998 p. 73).

Tudo parte do encontro, de como o corpo é capaz de compor junto/compor com, na sua relação com o mundo e com os signos que dali surgem. Se aumento ou diminuição de potência, pensamos e conhecemos o mundo quando nos afetamos por ele, e é aí que reside a potência de um corpo, sobre o poder de afetar e ser afetado. Deleuze, enquanto leitor de Espinosa, nos alude que aquilo que define o corpo, ultrapassa justamente um plano organizacional, o estriamento de linhas que fixam formas, e que constituem o sujeito a partir de suas formas e funções orgânicas. Um corpo não é potente por isso, mas sim pela capacidade que tem, de no encontro, devir outra coisa, ao compor-se sempre por novos afetos.

Dentre todas as possibilidades que nos permite pensar a literatura enquanto campo de experimentação é a potência do corpo, enquanto fruto de encontros firmados no plano de expressão poética, que configura com maior relevo aos nossos interesses. A escrita convulsiona a forma, produz fissuras na língua; ela, quando em estado de grande saúde faz brotar aftas na boca, faz gaguejar a palavra, e é nessa gagueira que determinados processos de criação encerram, que todas as potências são possíveis. Envolver-se com literatura, em estado convulso é, pois, treinar o grande fôlego que o corpo exige, esse atletismo que se exerce na fuga das defecções orgânicas, como nos diz Deleuze.² É esse corpo desertor de suas funções, que corre fora da forma do organismo e de todas as doenças que estão incluídos na forma “homem”, que se apresenta ao nosso encontro a poética de Ana C. Cesar. A poeta introduz o corpo, no corpo do poema, construindo armadilhas ao leitor desavisado e ávido pelas insinuações de “verdade” construídas em seu texto, e o corpo faz parte desse jogo que se quer

² “Toda escrita comporta um tipo de atletismo; porém, longe de reconciliar a literatura com os esportes, ou de converter a escrita num jogo olímpico, esse atletismo se exerce na fuga e na defecção orgânicas: um esportista na cama” DELEUZE. *Crítica e Clínica*, p. 12

revelador de intimidades, assim, a poeta o articula, enquanto instância física, e o faz com frequência fio condutor do trabalho poético.

Gosto da minha mão quando há um elástico no punho.
Ou mesmo um barbante branco,
Esfiapado,
Desses que os padeiros usam para embrulhar
O pão.
Então os meus dedos ficam longos e repousados
E parecem não dizer nada
Rindo-me de dentro de um silêncio me apraz.

Baixa o teu jornal, homem! (CESAR, 2013, p. 143.)

O corpo, (ou os corpos) que se apresenta e se dispõe a nós, no encontro com a poética de Ana Cristina, é um desenho que se traça no momento de leitura, que se faz por linhas que a primeira vista o organiza enquanto instância física, orgânica, – e que por isso, talvez seja capaz de pressupor um ente subjetivo, um sujeito por trás desse corpo que se alinhava –(são essas linhas que organizam a poética sob determinados índices, como: mulher, escritora, suicida), e em linhas que o destituem dessa força, e traçam sobre ele outro plano de composição, que não responde mais às demandas estruturais do eu, ou daquilo que se diz de um sujeito social.

O corpo que se desenha

Pensem em dois modos de apreensão para o corpo que se desenha a partir da poética de Ana C., um que corresponde aquilo que se vê, através do “olho-retina”, e aquilo que se apresenta por trás do visível, que só pode ser apreendido pelo “corpo-vibrátil”³, – “corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão.” (ROLNIK, 2006, p. 31). Na superfície do texto surgem os primeiros dados do corpo, o desenho que começa a se apresentar ao leitor, ao “olho-retina”, como nos diria Suely Rolnik, constrói-se por pernas, mãos, boca, dentes, seios, que enunciados sob a perspectiva de um eu que fala, ou que se pronuncia desse modo, – na primeira pessoa, constrói ações com o corpo, traduz gestos, e apresenta cenas por meio de um procedimento que a primeira vista é representativo, no sentido da construção de um ato que tem seu ponto

³ As noções de olho-retina, e corpo-vibrátil, aqui citadas, são apresentadas a partir da fala de Suely Rolnik (2006), e dizem aqui sobre duas formas de apreensão do mundo. No escopo dessas noções, o mundo é captável pelo sensível do órgão (olho-retina), e pelo vibrátil do corpo, aquilo que corresponderia ao movimento, efeito dos encontros, sendo, desse modo, independente de uma estrutura orgânica.

de apoio no corpo, no movimento que ele executa. Nesse sentido, o corpo constitui-se a partir da performance, já que no escopo da ideia de performance estaria presente, segundo Paul Zumthor (2007), a ideia de presença do corpo.

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. E difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio. (CESAR, 2013, p. 206.)

A exemplo daquilo que se apresenta enquanto construção de cena, temos o poema acima que, como dissemos, vem precedido pela primeira pessoa, *enquanto [eu] leio/ meus seios/ [eu] rabisco/meus textos* – que de certo modo, através de uma enunciação que se apresenta pelo corpo constrói um retrato: trata-se de uma figura feminina, que a primeira vista executa um ato de leitura. No primeiro bloco, a referência de corpo é o *seio* que funciona como ponto de partida para que as outras ações se desenrolem, *concentrar-se/ rabiscar*. Na segunda parte do texto, as ações não giram mais em torno de um referente direto de orgânico, este é substituído pelo vocábulo *texto* e as relações que o corpo-leitor faz a partir dos atos que executa. Por meio dos dados que o próprio texto apresenta, os significados, bem como as funções que estariam ligadas a figura do *seio*, enquanto índice orgânico, são deslocados e passam a dizer não de uma figura em si, um ente, mas sim de um encontro de quem lê algo, e escreve a partir dos afetos que o texto do outro firma no próprio corpo; alguém que se nutre de um corpo outro (*tetas dos poetas*), e se compõe ao mesmo tempo em que o encontro se desenrola; desse modo, o corpo/seio torna-se *texto*, corpo de escrita à medida em que o *texto* também deixa de ser, para entrar num outro regime de significado, que é por conseguinte o do corpo/seio. O resultado disso é como nos diria a poeta, uma *poética quebrada pelo meio*, angulosa, cheia de arestas, que lanceta os significados aparentes.⁴

O corpo visto no meio dessa poética quebrada é um composto de sensações, e é na potência maior do ato de criar, que perdemos de vista o ponto onde poderíamos marcar, traçar as diferenças daquilo que é corpo, texto, ou puro movimento de escrita em Ana C., pois ambos perdem o território das significações ordinárias, e se tornam parte de um mesmo oco, quando apresentados pela poeta.

⁴ Em depoimento no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983, Ana Cristina ao falar da poética moderna indica proposições que colocam a poesia nesse lugar do corte, do não linear, do caótico e fragmentário. O que é, inclusive facilmente observado na poética da autora. (Cf. CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. 1999. p. 261)

Corpo, texto, movimento, e escrita se misturam, se interpenetram: “Olho por muito tempo o corpo de poema/ até perder de vista aquilo que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/um filete de sangue/nas gengivas.” (CESAR, 2013, p.13).Corpo-escrita, sendo a escrita, um devir que o atravessa, o que se interpõe a nós é matéria pulsátil sempre em vias de tornar-se, que se constitui pelos fluxos que o atravessam, já que, como nos lembraDeleuze e Parnet (1998)⁵, essa seria a função maior da escrita, ser fluxo que se conjuga com outros fluxos, e estar por esse motivo numa zona que é mutável e se constitui por linhas intensivas, captáveis apenas pelo “vibrátil” do corpo.

Referências:

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz.Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro.São Paulo: Escuta, 1998.
LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS editora, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

⁵ Em diálogos, Deleuze e Parnet nos dizem que “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa.” (DELEUZE; PARNET. 1998, p. 63)

HISTÓRIAS CONTADAS ATRAVÉS DO CORPO

Bruna Carla dos Santos*

Ao trabalharmos com Ana Cruz e Conceição Evaristo, percebemos como elas dão vivacidade às mulheres, mães, filhas e netas de senhoras que (re)tecem suas vidas aos transmitirem ensinamentos, práticas e tradições; que contam histórias retomando gestos que as singularizam. Ao evidenciar essas mulheres e trabalhar com as memórias coletivas e individuais que fazem parte de lembranças acolhidas como matéria de poesia, ambas as escritoras acolhem também vivências e experiências que ainda caminham entre nós. Assim, o presente trabalho tem o objetivo de refletir, a partir da literatura de Cruz e Evaristo exibem marcas da memória, tradição no qual se mostra nos corpos das personagens.

Introdução:

Ciente da importância da obra de Ana Cruz e Conceição Evaristo, irão neste trabalho ressaltar estratégias poéticas que procuram revisitar o passado e valorizar as experiências vividas por seu povo. Podemos dizer que os poemas das duas escritoras conferem-nos o direito à literatura sobre o qual Antonio Candido discute em seu artigo. As duas escritoras, ao trazerem para suas obras as suas memórias, praticam rituais de “escrevivências” com que procuram dar visibilidade às lembranças de histórias passadas, recuperando memórias individuais e coletivas referentes ao povo a que pertencem.

Na obra das duas escritoras, é possível perceber a necessidade de o presente ser tecido com fragmentos de memórias, com a busca de tradições afro-brasileiras. Os poemas das escritoras deixam claro que a reminiscência é um forte traço de suas escritas. Em tempos de forte apelo à memória, seus poemas apontam para a necessidade de ampliação dos estudos ligados a experiências e vivências do povo afrodescendente, para a revisitação de saberes que, na literatura produzida pelas duas escritoras, exibem-se em retalhos de vidas que remetem a costumes perpetuados até os nossos dias, recontados a partir de diferentes estratégias.

Essa preservação das lembranças do passado e a preocupação de retratar a realidade vivida por elas e pelo grupo a que pertencem tornam-se mais intensas porque se instalam numa época em que diferentes tecnologias e várias outras formas de recuperação de vozes silenciadas estão propiciando uma reflexão mais bem-fundamentada sobre o esforço voltado a “salvar do esquecimento as histórias de vidas mergulhadas na pobreza e no abandono”

*Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professora pela estadual de Minas Gerais.

(FONSECA, 2013, p. 258). Nesse processo, os textos das escritoras dialogam com outras histórias, iluminam movimentos e espaços que motivam seus leitores a assumir um sentimento de pertencimento e a perceber as feições da literatura produzida por elas como forma de resistência, ainda que, muitas vezes, essa resistência possa ser abafada pelos interesses de editoras e meios de divulgação que ainda se voltam, de maneira muito tímida, à produção literária de escritoras negras.

Neste primeiro momento, então, tentaremos verificar quais os recursos e percursos de que a poetisa mineira Ana Cruz se apodera para a construção de seus poemas. A escritora nasceu em Visconde do Rio Branco, Zona da Mata mineira, tendo, mais tarde, estudado jornalismo. Atualmente reside no Rio de Janeiro. Inaugurou seu percurso literário em 1997 com a publicação do livro *E... Feito de luz*, reeditado em 2006. Em 1998, lançou o jornal literário *De Mina*, com poesias de vários autores e também com crítica literária. Em 1999, publicou *Com perdão dapalavra* e, dois anos depois, veio a público *Mulheresq'rezam*. Em 2008, publicou *Guardados damemória* e, em 2016, *Eu não quero flores de plástico*.

Em todos os livros publicados até o momento, a escritora explora, como se vem acentuando, situações do dia a dia, fazendo referências a tradições africanas herdadas dos antepassados. É possível afirmar que alguns poemas de seus livros apresentam um eu lírico que retoma o “legado de reproduzir o passado como base para o presente, que constrói o futuro”, como afirma Pereira (2003, p. 109). O eu lírico, ao exprimir sentimentos que se amparam em tradições guardadas pela memória, celebra o amor, as decepções e as recordações que, como ritos, remetem à história de um povo que foi escravizado, no passado. Podemos dizer que os poemas que compõem os livros de Ana Cruz fazem dos rituais de rememoração uma forma de libertação. Neles, as reminiscências são uma força de transmissão do legado recebido dos antepassados a ser repassado às gerações futuras. Vários são os temas que fertilizam a sua escrita e revelam o seu cuidado em detalhar a vida de personagens que “definem o que é comum a um grupo e o que os diferencia dos outros” (PEREIRA, 2003, p. 1), num processo que fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento.

Os poemas de Ana Cruz retomam o ato de contar vivências e experiências que fortalecem a necessidade de se pensar na preservação de costumes e tradições. Esse ritual está relembrado no poema, “Para todos os dias”, do livro *E... Feito de luz* (1997), em que se retomam cenas de uma infância que desabrocha resgatada pelo olhar de uma menina, agora mulher. O olhar se volta à infância e, por meio da recordação, revivem-se transformações que se mostram na natureza, marcando a passagem do tempo e também aspectos de uma mudança que se dá no corpo de meninos e meninas. A intenção é também resgatar a história de

mulheres que fizeram e fazem parte de um cotidiano enraizado na cultura afro-brasileira e nele estão as parteiras, as benzedeiras e as alegres faladeiras.

Ao encenar memórias, lembranças e recordações de tempos passados, a escritora contempla traços da população afrodescendente deixados por seus ancestrais, muitos deles existentes até hoje, em práticas como a de “curar o umbigo”, que remete a costumes antigos relacionados aos cuidados com os recém-nascidos. Além disto, os versos do poema “Para todos os dias” constroem sentidos que se referem ao espaço reverenciado pelas descrições de aspectos físicos do lugar de nascimento e das práticas que o configuram. É importante, nesse sentido, observar a construção do poema.

Para todos os dias

Nasci onde o rio fazia uma curva
para descansar,

O fogo, água e mato.
A certeza, o tempo passando sem pressa.
A voz dos meninos se transformando.
Flores nas meninas começando a nascer.

Cigarra acordou cantando uma canção diferente
e o céu tá côvado, sinal de chuva passada.

Milho, manga, formiga cabeçuda,
todo mundo, tudo vida.

E o fogo aceso, sempre aceso,
o calor no calor,
o calor no inverno,
Criolas sempre em alerta,
fazendo de conta
que não davam conta.
Água e brasa
e a mulher que benzeu todos nós.
meu umbigo seco sagrado,
guardado num pedaço de pano,
anos depois devolvido à terra.

E a rádio chique de cinco faixas de meu pai,

E o fogo,
tinha fogo por todos os lados.
Até mesmo num amontoado de cinzas velhas
havia fogo abafado.

As rezadeiras, benzedeiras, parteiras milagreiras,
alegres faladeiras.

Variedade de santas tristes,
abandonadas nas paredes.
Mal amoradas.(sic)
Tristes demais para quem ganhara o paraíso!

Um dia do passado
norteando os dias do presente!
Minha avó contando histórias
distribuindo heranças.

História de uma família
que acompanhou o progresso,
mas não quis levar
o patuá de identidade.

Desembestaram atrás do progresso,
sem saber que progresso era aquele
e para onde ele estava indo.

Daí, o progresso progrediu
só de um lado,
progrediu ainda mais

quem já era progredido.

E essas pessoas ficaram
feito folha seca
ao vento.....

Arrebatamento...
Juízo final...
Ressuscita,minha avó,
para dar jeito
nesse meu mundo.

(CRUZ, 2006, p. 10)

O poema, trazido na íntegra, permite que acompanhem as transformações de uma vida nascida em um cenário marcado por tradições e histórias que tornam vivas as lembranças evocadas. As experiências ouvidas e vivenciadas acompanham as mudanças na natureza, o desabrochar da vida com suas experiências e brincadeiras, em um ambiente demarcado por “rio, fogo e água e mato” (CRUZ, 2006, p. 8). O cenário lúdico de brincadeiras, danças eritas, recheado de simplicidade e afeto, também acolhe o outro e suas diferenças, que fazem parte de uma construção identitária. Revive-se a singeleza do campo, do ar, da vida e da leveza de dias que passavam sem pressa: “Um dia do passado/norteando os dias do presente!”.

Outro símbolo mostrado pela autora é a tradição marcada por mulheres que trazem vida não só no ato de darem à luz, mas também em experiências de fincar suas raízes e preservar um legado a ser transmitido. Mulheres negras, como ressalta Gizêlda Melo Nascimento (2008), que se reduplicam-se em várias mulheres na transmissão de hábitos, nas formas de agir e pensar e na manutenção de crenças. Todos esses elementos fazem parte da obra de Ana Cruz quando ela descreve em seus poemas as lembranças da avó, irmãs e tias que ajudam a construir sua “História de uma família”: “Minha avó contando histórias/

distribuindo heranças.” Nos poemas de Cruz, há uma busca por “reconstruir” um tempo pontuado pelas tradições da cultura popular. Ao lermos os seus poemas que falam de vivências religiosas e costumes herdado dos antepassados, percebemos a intenção de reverenciar os valores cultivados por mulheres afrodescendentes, transplantados para o Brasil, referidos em seus poemas na alusão ao “(...) amontoadado de “rezadeiras, benzedeiras, parteiras, milagreiras/ alegres faladeiras”, ou seja, mulheres de linhagens fortes.

A intenção poética de Ana Cruz reverencia, portanto, mulheres com gestos singelos, mas marcantes, que fizeram parte da história de populações brasileiras. Quem nunca, na infância, foi benzido por uma benzedeira? Que mãe mais antiga ouavó não recorreu a uma parteira? Quantos não tiveram uma avó negra contadora de histórias? Quem não se lembra daquela pessoa representativa de sua família e de outras que faz parte da memória coletiva de um povo, remetendo a um cotidiano em que a benzeção, o conselho solicitado em horas de aperto ou de doença e o cordão umbilical enterrado no terreiro são fortes lembranças evocadas?

Do mesmo cotidiano, fazem parte as “santas tristes, /abandonadas nas paredes./Mal amoradas. (sic)/Tristes demais para quem ganhara o paraíso!”. Assim, tais reflexões nos permitem perceber, na obra da Poetisa, os espaços trazidos pela memória: “a mina d’água, o rio, o fogo sempre aceso”, elementos de um cenário próprio de quem convive com essas referências. Ao mesmo tempo, interagem-se traços da memória individual, porque diferencia o outro em sua singularidade, e da memória coletiva, quando se reforça o sentimento de pertencimento a um grupo e a um lugar. Ricoeur (2007, p. 158) considera que o corpo, enquanto vinculado a um espaço, liga-se a lembranças bem como ao ambiente a que elas remetem.

Tais aspectos são marcantes na poesia de Ana Cruz e ficam acentuados quando o eu lírico relembra, poeticamente, “A voz dos meninos se transformando./Flores nas meninas começando a nascer.” São esses meninos e meninas que crescem e se desenvolvem relacionando-se com o ambiente também em mudança. O corpo – da poetisa e do poema – finca suas raízes num lugar que é recuperado por meio da memória, um lugar onde estaria enterrado um “umbigo seco sagrado, /guardado num pedaço de pano, / anos depois devolvido à terra.” Desta forma, poética Ana Cruz, nos mostra estas mudanças.

Assim, com a pesquisa da obra de Ana Cruz me fez voltar aos textos de Conceição Evaristo, particularmente aos poemas do seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2011). Conceição Evaristo é como Ana Cruz, mineira, nascida em Belo Horizonte e residente no Rio de Janeiro. Vem se despontando no cenário literário com uma grande

contribuição em prosa e em poesia, principalmente pela “evocação à história dos afro-brasileiros e brasileiras, ressaltando como fonte a oralidade”, como bem acentua a estudiosa Assunção de Maria Silva e Sousa, no prefácio do livro de Conceição Evaristo, *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

A marca de seus livros, na literatura afrodescendente, é a revitalização da cultura herdada de seus ancestrais e a criação a partir de suas memórias e da do povo negro brasileiro. O tema da memória é o que caracteriza os seus livros, sejam de poemas, seja prosa. Conceição Evaristo legitima seu nome no cenário cultural afro-brasileiro contemporâneo, o que a torna uma autora singular. Suas obras vêm sendo avaliadas por vários estudiosos, e seu livro de contos *Olhos D'água* recebeu o Prêmio Jabuti, em 2015, na categoria “conto”. E é crescente o número de dissertações e teses defendidas sobre a sua obra.

A memória como construção do sujeito se refaz a partir de uma disposição para retomar o que ficou para trás ou do que pode ser construído em novos trajetos de existência. Como marca desses percursos está a intenção de revisitar as memórias silenciadas e de fortalecer formas de identidades definidas pelas vozes das memórias coletivas e individuais que lutam contra um discurso de apagamento de histórias vividas, no passado, pelos herdeiros das experiências e tradições dos africanos escravizados. Nesse sentido, podemos dizer que os poemas de Evaristo assumem o propósito de retomar essas histórias, tornando-as uma motivação para sua produção criativa de textos. Vasculhar as memórias silenciadas é assumir o direito à palavra para que, como salienta Jay Winter (2006, p. 75), sejam restauradas “novas identidades políticas e étnicas em várias regiões voláteis”.

É interessante destacar que esse movimento tende a crescer, pois, muitas vezes, a História e a Política não irão dar conta de investigar histórias e micro-histórias de tantas vidas silenciadas. Winter (2006) considera que caberá à literatura, com sua forma de encenar as vidas marginalizadas, pondo em cena personagens subjugados e postos à margem, alterar esse cenário. Nesse sentido, a literatura de Conceição Evaristo, construída em narrativas e poemas que têm raízes fortes fincadas nas identidades coletivas e na história do povo negro, pode caracterizar uma “contra-história que desafia a falsa generalização na História” (WINTER, 2006, p. 72). Dialogando de certa forma com esse pensamento, a reflexão de Michel Pollak (1989) também enfatiza que retomar as histórias silenciadas por meio das memórias, lembranças e recordações é ordenar acontecimentos que balizaram uma existência por meio de laços que se constituíram na construção do indivíduo e na sua relação com os outros.

Há outro poema de Conceição Evaristo que caracteriza esse modo de lidar com as reminiscências. Referimo-nos a “Filhos na Rua”, que, logo nos primeiros versos, alude a imagens também presentes nos poemas analisados até aqui.

Filhos na Rua

O banzo renasce em mim.
Do negror de meus oceanos
a dor submerge revisitada
esfolando-me a pele
que se alevanta em sóis
e luas marcantes de um
tempo que está aqui.

O banzo renasce em mim
e a mulher da aldeia
pede e clama na chama negra
que lhe queima entre as pernas
o desejo de retomar
de recolher para
o seu útero-terra
as sementes
que o vento espalhou
pelas ruas....

(EVARISTO, 2011, p. 19)

O poema, ao recuperar vivências que foram atropeladas durante anos, aborda o sentimento relação à perda da terra natal, ao estado de depressão que acometia os escravos logo que chegavam ao Brasil.

É interessante, neste sentido, observar o que considera Carlos Haag (2010), no artigo intitulado “A saudade que mata”. Haag afirma que o termo “banzo”, usado para explicar o malque levou à morte muitos africanos escravizados, trazidos para as Américas de pertencimento a uma história marcada pelo sofrimento do povo negro significadode termos como “banzo”, “negror”. No poema, a palavra “banzo” assume diversos significados, mas guarda também sentidos atrelados à sua raiz doquimbundo¹ “mbanza”, um deles ligado ao termo “aldeia”, de acordo com o *Dicionário Kimbundo-Português* (s.d.), de A. de Assis Júnior”. No *Dicionário da escravidão negra do Brasil*, Clóvis Moura reafirma, no termo, o sentimento de melancoliaem Américas, foi sempre entendido na esteira dos sintomas da nostalgia europeia, ligado, portanto, a uma doença que já vinha sendo estudada desde o século XVIII, na Europa. O autor, valendo dos estudos de Ana Maria GaldiniOda,justifica a necessidade de se aprofundarem outros sentidos ligados ao termo “banzo”, bem como pensá-lo como uma estratégia de resistência, semelhante a recursos utilizados pelos escravizados,

¹ Língua da família banta, falada em Angola pelos Ambundos.

como o suicídio, o enforcamento, o “comer terra” e outras manifestações extremas de resistência contra a escravidão.

As explicações sobre a origem do termo “banzo” se fazem necessárias, porque em sua gênese está o sentido buscado por Evaristo no poema “Filhos na rua”. O verso inicial do poema, “O banzo renasce em mim”, recupera o sentido da melancolia e da depressão que causavam a morte de muitos dos escravizados africanos, mas, ao mesmo tempo, parece reacender o sentido relacionado com “aldeia”, citando o termo no verso da segunda estrofe, porque é esse sentimento de pertencimento a um grupo que impulsiona a continuação da luta pela causa do povo negro.

O sofrimento revisitado faz com que sejam lembrados o cativeiro e a servidão, retomando também as marcas físicas do corpo e as sequelas das feridas deixadas na alma e na memória de quem conviveu com a dor. No entanto, como se expressa no poema, a “dor submerge revisitada/ esfolando-me a pele/que se alevanta em sóis/ e luas marcantes de um/ tempo que está aqui” ajudam a construir mecanismos de cura que se mostram em um “tempo que está aqui”. O tempo da retomada do passado é o do agora e as marcas, ainda presentes no corpo e na alma, assumem outros sentidos. Ao recuperar o passado, a dor emerge dele “revisitada” e ajuda a compor outros sentidos, outras propostas de vivências.

O “banzo” que causou a morte de milhares de escravizados renasce como força que reitera a decisão anunciada no poema-epígrafe deste capítulo, quando se tem a certeza de que “recordar é preciso”. Recordar é o mecanismo que impele a composição de percursos da memória que os poemas de Evaristo retomam e também assumem. A dor traumática está na pele como um sinal visível que JayWinter observa quando diz: “quando estes homens e mulheres carregam as cicatrizes de tais memórias, mesmo quando não receberam um arranhão” (WINTER, 2006, p. 84). O teórico se refere à violência traumática vivida pelos negros africanos e pelos afrodescendentes. Estes, na atualidade, convivem com as sequelas desse trauma vivido de forma intensa e cruel por seus antepassados, algumas delas, inclusive, definindo o destino de seus descendentes. Remexer nessas memórias é se confrontar com vários tipos de violência que são recuperados e com outros que caracterizam os modos como os descendentes de escravos foram assumidos como estranhos na sociedade que os explora ainda.

As estratégias poéticas usadas pela escritora intentam reforçar o sentido de traços da memória recuperados pelo ato de rememorar. A reiteração da mesma frase, na abertura de cada uma das duas estrofes, além de se referir ao sentido do termo “banzo” como a saudade do que ficou na África, funciona como impulso ao grito que se quer fazer audível e carregado

de significações. Os significados de “banzo” nesses versos repetidos, além de explorar o recurso poético da reiteração, faz-se retomada, “revisitada” de situações históricas. Em suas “memórias literárias”, Evaristo nos possibilita ter acesso a ações que contrariam a “história oficial” defendida pelos senhores de escravos e pelos que lamentaram a perda incomensurável de grande parte da mão de obra trazida da África.

No poema analisado, a poetisa inscreve um “eu” feminino dono de uma voz que deseja ser ouvida por todas as mulheres que tiveram os seus “filhos-sementes” arrancados do seu “útero-terra”. Evaristo, de modo sutil, mas preciso, produz uma quebra de hegemonias ao desestabilizar a negação que a própria literatura, por vezes, legítima, quando pouco se interessa pelos temas ligados à escravidão negra. Ela o faz a partir de um ponto de vista menos compactuado com o interesse dos proprietários, o que subtrai da literatura afrodescendente o poder mais forte que ela poderia ter, no Brasil, quando comparada, por exemplo, com a literatura norte-americana. A poetisa abre espaço para que, em seus escritos, possa ser ouvido o “banzo” que renasce da vivência revolvida nos oceanos de sua memória e na dos seus iguais, com o intuito de revisitar a dor que se atormenta e, a partir dela e com ela, construir novos mundos, ainda que só possíveis no âmbito da literatura. E, ao dar a voz à mulher negra, Conceição Evaristo consegue abrir um espaço no qual, muitas vezes:

Procura-se desarmar as «mordaças pesadas» e permitir que as palavras construam modulações de uma escrita que, aos poucos, se desgarrar de uma intenção pragmática tão presente na literatura de combate, seja ela africana ou afro-brasileira. Questões outras, aos poucos, assumem as letras do texto com sutis intenções, configurando uma escrita que, não sendo propriedade de mulheres, com elas ganha certamente instigantes sugestões. (FONSECA, 1998, p. 1)

Como sinaliza Fonseca (1998), na citação acima, Evaristo em vários textos seus e também no poema em referência, agencia uma linguagem e um tipo de escrita com os quais pretende construir ligações entre o passado, como no poema em que se vale de significados do termo “banzo”, e procura construir imagens do presente, a partir de termos como os que constroem o título metafórico “Filhos na rua”. Devemos considerar que faz parte do seu processo criativo aludir a rastros de memórias que se atualizam, seja pela mediação da escrita, de gestos e de tradições postos a ressaltar o que foi esquecido sem ser revisitado, seja pela resistência à ordem que legitimou o tráfico negreiro e a exclusão dos descendentes de escravizados do processo legítimo de cidadania. Como no poema em referência, o grito recupera traços de uma memória silenciada, com a força da “chama negra” que brota do processo gerador de sua escrita.

Os escritos de Evaristo, sejam pautados em recordações e histórias dos que sofreram a dor que se inscreve na cor da pele negra, sejam marcados pelo desejo de mergulhar nessas

histórias para revisitá-las, transformam-se na possibilidade de recolher traços de uma identidade coletiva e individual para com eles ressignificar o presente. Conforme acentua Huyssen (2000, p. 17), com as metanarrativas que ficaram à margem da sociedade, ao serem “revisitadas” por um discurso pautado por movimentos de diásporas, heranças, rituais e resistências, reafirmam-se ressonâncias de escritos e reescritos. A obra de Conceição Evaristo parece reafirmar o que Halbwachs aponta, quando acentua

que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós, são na verdade, inspiradas pelo grupo. (HALBWACHS, 1990, p. 9)

É importante ressaltar que, quando a escritora nos possibilita, através de seus escritos, alcançar uma nova versão da história contada sobre a diáspora africana, em que há possibilidades de outras falas e escutas e até mesmo possibilidades de “inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (POLLAK, 198, p. 3), os silêncios e os “não-ditos” que encobrem vítimas e situações explicitam que a memória tem sua ambiguidade. Pode remontar a momentos prazerosos, mas também pode nos remeter a fatos traumáticos e a barbáries. Como acentua Pollak (1989, p. 3), a lembrança traz de volta o todo vivido e o que pode ser descoberto a partir desta brecha aberta pela capacidade de acessar o passado.

Referências :

ALMEIDA, Dinoráh Lopes Rubim. **Desafios da memória como fonte histórica:** esquecimentos, silêncios, mutações e realidades. Disponível em: <<https://goo.gl/IYXBs>>. Acesso: 27 maio 2016.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BEZERRA, Kátia da Costa. A cor da ternura: tecendo os fios da memória. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). **Poéticas afro-brasileiras.** Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUC Minas, 2012. p.117-130.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 395 p.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1983. 220 p.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Espaços Literários e suas expansões.** Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397/1495>>. Acesso em: 09 out. 2016. (p. 1-15).

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos.** 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. 269p.

CRUZ, Ana. **E... Feito de luz**. Niterói-RJ: Ykenga Editorial Ltda., 1995. 73p.

_____. **Mulheres q'rezam**. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2001. 129p.

_____. **Guardados da memória**. Niterói-RJ: Ed. da Autora, 2008.95 p.

DUARTE, Eduardo Assis. **Conceição Evaristo**: literatura e alteridade. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafrro>. Acesso em: 01 fev. 2016. (p. 1-5).

_____. **Literatura Afro-brasileira**: um conceito em construção. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafrro>. Acesso em: 01 fev. 2016. (p. 1-10).

_____. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v.13, n. 25 , p. 63-79, jul. 2009.

_____. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica: história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.103-116. v.4. (Humanitas).

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. 95 p.

_____. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafrro>. Acesso em: 08 set. 2016. (p. 1-15).

UMA POÉTICA DO SOCO: ANGÉLICA FREITAS E O FEMININO INSURGENTE

Bruna Kalil Othero Fernandes*

*não queria fazer uma leitura
equivocada
mas todas as leituras de poesia
são equivocadas
Angélica Freitas*

Ao que serve uma mulher

*para que serve um útero quando não se fazem filhos
[...]
i piri qui*

Tentar definir a figura da *mulher* é uma tarefa difícil – a essa palavra, estão ligados inúmeros desdobramentos, construindo o seu significado, complexo e extenso. A visão tradicional, embora seja muito limitada, dita que uma mulher é um ser humano portador de útero, portanto, potencialmente mãe. Simone de Beauvoir, na bíblia feminista *O Segundo Sexo*, denuncia a maternidade imposta ao gênero feminino:

a mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. [...] O termo ‘fêmea’ é pejorativo, não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

Ao que Frighetto endossa: “a redução do feminino ao útero faz com sejam ignoradas as potencialidades das mulheres como sujeitos autônomos, as aspirações de sua subjetividade, os papéis possíveis a serem ocupados no interior das relações sociais e de poder” (FRIGHETTO, 2015, p.1311).

Porém, em 2017 – por mais que muitos se prendam a essas velhas crenças –, já se sabe que ser mulher vai além da presença de um órgão ou não, uma vez que conhecemos as teorias de gênero e o fenômeno da transexualidade. Existem mulheres sem útero, existem pessoas com útero que não se identificam como mulheres, e nada disso é anomalia; mas meramente fato. Entretanto, vivemos em um mundo marcado profundamente pelos pilares do

*Bacharelada em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, brunakalilof@gmail.com

machismo, ideologia que prega a superioridade dos homens sobre as mulheres. Para que ela se sustente, é preciso que o signo *mulher* seja uma construção, ensinada desde a infância às meninas – o que remete à famosa máxima de Beauvoir: *não se nasce mulher, torna-se*.

Ciente da importância da arte como porta para a reflexão e mudança, neste breve ensaio, pretendo explorar uma obra que cumpre a função de denunciar a violência e intolerância, ao mesmo tempo que se utiliza de novas formas de fazer literatura: *um útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2013), da pelotense Angélica Freitas. O livro é uma coletânea de poemas sobre o feminino, porém, contestando os valores que são impostos a esse gênero. A poética de Angélica não comove pelo sublime, pelo belo – o que inicialmente se espera de um livro sobre mulheres, seres considerados delicados, frágeis –, e sim pela violência, o grotesco, a subversão dos discursos de opressão, que são expostos para evidenciar suas falhas. De acordo com Jean-Luc Nancy, “a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia” (NANCY, 2005, p. 11) – e é isso que acontece quando lemos *um útero*, já que a poesia é feita por meio de colagens e recortes, numa apropriação das falas alheias, com o objetivo de contestá-las.

A também poeta Laura Erber, em resenha sobre o livro para o Jornal O Globo, afirma que há uma “vontade de colocar em crise o signo mulher e suas interpretações, e criar, pela via do poema, uma nova elasticidade semântica, mais paradoxal e, portanto, menos excludente” (ERBER, 2012). Na primeira seção de poemas, “uma mulher limpa”, podemos observar que o tratamento sobre a mulher é mutável, se analisarmos a história. Antes da socialização e da invenção dos papéis de gênero, não havia diferenciação entre homens e mulheres, eram todos tratados como animais: “há milhões, milhões de anos / pôs-se sobre duas patas / a mulher era braba e suja / braba e suja e ladrava” (FREITAS, 2013, p.11). Agora, anos depois, num momento onde a opressão feminina já se impôs na cultura, a mulher “não ladra mais, é mansa / é mansa e boa e limpa” (FREITAS, 2013, p.11).

Os papéis de gênero, responsáveis por manter o *status quo* patriarcal, ditam como deve ser o ideal de mulher. Angélica, irônica, leva isso ao pé da letra: “a mulher é uma construção / deve ser / a mulher basicamente é pra ser / um conjunto habitacional [...] / nada vai mudar – / nada nunca vai mudar – / a mulher é uma construção” (FREITAS, 2013, p.46). Parte dessa construção estabelece que a esfera privada é feminina, enquanto o espaço público é masculino. Apropriando-se e subvertendo esse clichê, a poeta se utiliza de um tema muito

brasileiro – o churrasco –, ainda mais conservador no seu estado de nascimento, o Rio Grande do Sul:

os churrascos são de marte / e as saladas são de vênus // me dizia uma amiga que os churrascos / cabem aos homens porque são feitos / fora de casa // às mulheres as alfaces / às alfaces as mulheres // que alguém se rebele e diga / pela mudança de hábitos // assar uma carne no forno / seria um paliativo não seria uma solução / que suem as lindas na frente da churrasqueira / e que piquem eles as folhas verdes(FREITAS, 2013, p.76).

Ao expôr as funções destinadas aos gêneros, também “recorre à repetição para desarticular estruturas binárias em que a mulher (e o homem) são constantemente aprisionados”(ERBER, 2012). Isso ocorre no trecho em que contrapõe as tarefas masculinas às femininas, porém, identificando-as somente à mulher, lembrando também que hoje ela cumpre jornada dupla, dentro e fora de casa: “as mulheres são / diferentes das mulheres / pois / enquanto as mulheres / vão trabalhar / as mulheres ficam / em casa / lavando a louça / e criam os filhos / mais tarde chegam / as mulheres / estão sempre cansadas / vão ver televisão.” (FREITAS, 2013, p.85).

Além das questões ligadas ao papel feminino imposto às meninas cisgêneras desde o nascimento, Angélica também aborda a “mulher depois”, título de um poema sobre transexualidade:

queridos pai e mãe / tô escrevendo da tailândia / é um país fascinante / tem até elefante / e umas praias bem bacanas // mas tô aqui por outras coisas / embora adore fazer turismo / pai, lembra quando você dizia / que eu parecia uma guria / e a mãe pedia: deixa disso? // pois agora eu virei mulher / me operei e virei mulher / não precisa me aceitar / não precisa nem me olhar / mas agora eu sou mulher (FREITAS, 2013, p.35).

O curioso é que Angélica, após reflexões, se retratou sobre esse poema, considerando que não se “vira” mulher, uma vez que o corpo apenas se adequa à identidade da mente. Como dito no início do ensaio, o que define o gênero feminino não é o órgão sexual – a mulher não precisa necessariamente de um útero, pode adquiri-lo (caso das mulheres trans) ou perdê-lo (caso de mulheres cis que sofrem com alguma doença e precisam retirar o órgão). A genitália está no campo da biologia, enquanto o gênero, que expressa a nossa identidade, está no campo social; é esse último que realmente importa. E, infelizmente, cisgêneras ou transgêneras, todas as mulheres sofrem opressão simplesmente por se identificarem como tal.

Por fim, surge a pergunta: para que serve uma mulher? Ao que Angélica provoca: “para que serve um útero quando não se fazem filhos” (FREITAS, 2013, p.59). Se a mulher

não se define pelo útero, e se o seu útero não precisa necessariamente ter filhos, ao que servem? *A quem servem?*

A (falta de) autonomia do corpo feminino

*quem manda nas entranhas
de mamãe*

Uma das pautas mais discutidas pelo feminismo contemporâneo é a questão da autonomia do corpo da mulher. Tendo em vista problemas ainda latentes, como o aborto e o estupro, chegamos à pergunta: a quem o corpo feminino pertence? Se não são das mulheres decisões cruciais como a maternidade ou o consentimento sexual, só se pode concluir que elas não possuem liberdade sobre sua própria matéria.

A poesia de Angélica toca nessa ferida por várias frentes, como a infantilização da mulher, o que contribui para a cultura do estupro e da pedofilia: “você comeria a joanna newsom? // você diria que ela parece uma menininha / que usa botinhas e que pelo rasgo do vestidinho / pode ver sua calcinha?” (FREITAS, 2013, p.77). Através de diminutivos e da recorrência da língua do I, uma brincadeira de criança – “i piri qui”, “im itiri i di timinhi di im pinhi” – a poeta critica a sociedade que sexualiza meninas e infantiliza adultas, impondo a ideia de que a sensualidade da mulher está ligada à juventude. E o perigo desse discurso é que ela naturaliza a pedofilia, criando outra estrutura de dominação, além da de gênero; homens mais velhos sobre moças jovens.

Esse mesmo pensamento é quem objetifica o corpo feminino, endossando a falta de autonomia dele, literalmente fragmentado, partido em pedaços: “dos animais deste mundo / com unhas ou sem unhas / é da mulher ébria e suja / que tudo se aproveita // as orelhas o focinho / a barriga os joelhos / até o rabo em parafuso / os mindinhos os artelhos” (FREITAS, 2013, p.13). Há também ironia sobre a objetificação no seguinte trecho, que compara uma moça a um carro, desejada pelo sexo oposto: “e havia uns cinco rapazes pelo menos / que pensavam desposá-la / porque era conhecido o seu custo-benefício / muito mais quilômetros por litro / etc etc etc” (FREITAS, 2013, p.26).

O desejo masculino, aliás, é quem silencia o desejo feminino. É o que podemos observar no poema “mulher de vermelho”, no qual a cor do vestido e a escolha das roupas são interpretadas como um indicativo de que o corpo dentro dele está disponível:

mas ela escolheu vermelho / ela sabe o que ela quer / e ela escolheu vestido / e ela é uma mulher / então com base nesses fatos / eu já posso afirmar / que conheço o seu desejo / caro watson, elementar: / o que ela quer sou euzinho / sou euzinho que ela quer / só pode ser euzinho / o que mais podia ser (FREITAS, 2013, p.31).

Esse texto toma a voz do estuprador para si, que culpabiliza a vítima ao perguntar “mas o que ela estava vestindo?”, como se a roupa vermelha fosse tão provocante a ponto da violência se tornar inevitável. “A partir desse recorte inicial a respeito do olhar preconceituoso atribuído ao corpo da mulher, um corpo que consome, que é produzido socialmente, a questão da sexualidade se amplia à medida que representa “perversões” sexuais” (NOGUEIRA, 2016, p.78), afirma Nogueira. O fim do poema ironiza o ego masculino que se acha tão superior – “sou euzinho que ela quer”. Beauvoir (1967) formaliza essa relação de poder do homem sobre o corpo da mulher:

‘consistindo o ato gerador na ocupação de um ser por outro’, escreve Benda (Le Rapport d'Uriel), ‘impõe por um lado a ideia de um conquistador e por outro de uma coisa conquistada. Por isso, quando tratam de suas relações amorosas, os mais civilizados falam de conquista, de ataque, de assalto, de assédio, de defesa, de derrota, de capitulação, moldando nitidamente a ideia de amor na ideia de guerra. Esse ato, comportando a poluição de um ser por outro, impõe ao que polui certo orgulho e ao poluído, ainda que anuente, alguma humilhação.’ Esta última frase introduz um novo mito, o de que o homem inflige uma mácula à mulher (BEAUVOIR, 1967, p. 113).

Além de reger a libido em relações heterossexuais, a figura impositiva do patriarcalismo também interfere em relacionamentos lésbicos, recusando-se a reconhecer relações sem a presença do falo: “eu tive uma namorada / com superpoderes / de invisibilidade / e quando andava com ela / também era invisível // mas quando ela usava / uma blusa transparente / virava a incrível / mulher-teta” (FREITAS, 2013, p.86). Ao mesmo tempo que condena o amor entre mulheres à invisibilidade, a sociedade patriarcal o fetichiza – somente se ele servir ao seu prazer. De acordo com Tatiana Pequeno,

trata-se, portanto, de uma questão de poder do corpo feminino que, aparelhado pela lógica misógina e mercadológica, entende a sua subjetividade e admite apenas a partir da confirmação do desejo e da apropriação pelo masculino (PEQUENO, 2016).

A fragilidade do discurso que quer dominar o comportamento feminino no sexo tem seu ápice na “mulher de respeito”, medida a partir da sua vida sexual: “diga-me com quem te deitas / angélica freitas” (FREITAS, 2013, p.39), aqui com uma dose bem-humorada de autoficção. Essa fiscalização sobre a sexualidade alheia é quem determina se as mulheres são

“para casar” ou “para ficar”. Segundo Nogueira, “a poesia de Angélica Freitas apresenta-se como uma relevante problematização dessas “subjetivações” construídas em torno do corpo da mulher ao longo dos anos” (NOGUEIRA, 2016, p.76).

Se a mulher de respeito que não dorme com ninguém é o modelo exemplar, em *um útero é do tamanho de um punho* podemos encontrar muitas desviantes desse ideal. “uma mulher gorda / incomoda muita gente / uma mulher gorda e bêbada / incomoda muito mais” (FREITAS, 2013, p.16), a “mulher barbada / barbaridade” (FREITAS, 2013, p.24), a “mulher que não perdia / a chance de enfiar o dedo no ânus” (FREITAS, 2013, p.23), e a “mulher de valores” que despachava os filhos e o marido “pra jogar o seu mahjong / descansada / mal podia esperar / que chegasse a manhã / e reabrisse a sua bolsa / de valores” (FREITAS, 2013, p.33) são só alguns exemplos. Encontramos também a “mulher de regime”, que denuncia a pressão estética da sociedade sobre o corpo feminino, que deve, obrigatoriamente, ser magro:

regina você precisa fazer um regime você está enorme / você fica aí nessa cama comendo biscoito / e usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas / um saco de batatas com um furo pra cabeça / também não precisava óbvio que fiquei magoada / primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão / daí eu comecei regime porque me sentia mal / eu me sinto mal eu me sinto tão mal (FREITAS, 2013, p.41).

Diante da imensa coerção para que as mulheres sigam o padrão de beleza magro, caso não o alcancem, se sentem extremamente mal e perdem a autoestima, como a Regina do poema. Esse quadro, infelizmente comum, pode levar a distúrbios alimentares como anorexia e bulimia, doenças que se expressam majoritariamente em jovens moças. Nogueira afirma que os poemas de Angélica apontam

representações fragmentadas, inacabadas e plurais que sugerem um entendimento de que a identificação é um processo móvel, instável que deve não se ater às práticas reguladoras, estando ciente de que está sempre inserido nelas. A histeria que tentam ainda hoje atribuir ao corpo feminino assume, assim, significância frágil entendida como um constructo hierárquico que, por si só, não se sustenta, e que deve ser visto como uma teia de limites forjados com a qual se deve, incessantemente, romper (NOGUEIRA, 2016, p.82).

O soco de quem não se cala

um útero é do tamanho de um punho

não pode dar soco

Em 1932, na sua célebre conferência *O Poeta e o Tempo*, a poeta russa Marina Tsvetaeva fez importantes reflexões sobre a poesia e a respectiva época na qual ela se insere:

ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só refleti-lo. Refleti-lo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo. Ser contemporâneo é criar o próprio tempo, ou seja, lutar contra nove décimas partes desse tempo, como se luta contra nove décimas partes do primeiro rascunho (TSVETAeva, 2017, p.19).

E Angélica é contemporânea no melhor sentido da palavra: quando nos deparamos com a bomba que é o título *um útero é do tamanho de um punho*, surgem algumas questões imediatamente. Essa frase, geralmente utilizada em contexto médico, ganha toda uma outra ressignificação quando intitula um volume de poesia. Ao medir o útero – órgão caracterizador do feminino – pelo tamanho do punho – que remete ao soco, ao levantar –, uma nova identificação é feita: se antes o feminino era ligado à fragilidade, agora ele é relacionado à luta. Quando se pensa nos campos semânticos de “útero” e “punho”, também podemos relacionar a capacidade que ambos possuem de acolher algo como uma mão fechada – no caso do útero, o feto. Segundo Frighetto,

essa associação também evoca as forças externas incidentes sobre o útero e sua capacidade reprodutora, principalmente na obrigatoriedade da gravidez e na proibição da prática de aborto, quando diversas instituições e agentes externos à mulher e a sua esfera íntima – o legislativo, a igreja, a escola, a mídia, os religiosos, os cientistas, os médicos – determinam sobre seu corpo e sua decisão de gerar ou não uma criança (FRIGHETTO, 2016, p.1304).

E Angélica sabe muito bem como dar socos consecutivos nas convenções. O poema-título narra uma série de incidentes relacionados a esse órgão, como a dependência que os outros seres têm dele: “um útero é do tamanho de um punho / num útero cabem cadeiras / todos os médicos couberam num útero / o que não é pouco” (FREITAS, 2013, p.59). Há também a discussão religiosa e conservadora que envolve o início da vida, proibindo a realização de aborto, considerado pecado profano:

um útero é do tamanho de um punho / num útero cabem capelas / cabem bancos / hóstias crucifixos / cabem padres de pau murcho / cabem freiras de seios quietos / cabem as senhoras católicas / que não usam contraceptivos / cabem as senhoras católicas / militando diante das clínicas / às 6h na cidade do México / e cabem seus maridos / em casa dormindo / cabem cabem / sim cabem / e depois vão / comprar pão (FREITAS, 2013, p.61).

Ao pensar na poesia de *um útero* como contemporânea, podemos considerar a análise de Florencia Garramuño sobre o que se produz, atualmente, na América Latina:

a escrita pressiona os limites entre os gêneros e produz textos fortemente híbridos. Trata-se, entretanto, de uma hibridez que não se manifesta apenas na mescla de diferentes modalidades discursivas, mas que chega inclusive a pressionar – de forma muito intensa em alguns casos – os limites da literatura para localizá-la em um

campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece resultar irrelevante (GARRAMUÑO, 2009, p.28).

O texto híbrido de Angélica vai desde a apropriação de discursos alheios – como acontece quando o poema toma a voz do opressor para desconstruí-la – até inaugurar novas formas de fazer poesia, o que é o caso da série “3 poemas com o auxílio do google”. Essa seção possui três textos, “a mulher vai”, “a mulher pensa”, e “a mulher quer”, todos feitos através de repetição e acumulação: uma anáfora (o título) seguida de sugestões sexistas que o Google dá quando se pesquisa. A intenção política desse tipo de construção é mostrar como o inconsciente coletivo funciona – há algo mais público que o Google? –, denunciando o machismo presente nos resultados mais pesquisados.

A utilização subversiva de retalhos da linguagem continua em poemas como “Uma canção popular (séc. xix-xx)”:

uma mulher incomoda / é interdita / levada para o depósito / das mulheres que
incomodam // loucas louquinhas / tantas da cabeça / ataduras banhos frios /
descargas elétricas // são porcas permanentes / mas como descobrem os maridos /
enriquecidos subitamente / as porcas loucas trancafiadas / são muito convenientes //
interna, enterra (FREITAS, 2013, p.15).

Por meio de uma releitura da canção “um elefante incomoda”, a poeta revisita um fato passado – a internação em hospícios de mulheres desviantes, tidas como histéricas – de forma mordaz e crítica, expondo a violência que elas sofriam. De acordo com Tsvetaeva, “toda a contemporaneidade nos nossos dias é a coexistência dos tempos: do princípio e do fim, um laço vivo – que só pode quebrar-se. Toda a contemporaneidade – a periferia” (TSVETAEVA, 2017, p.6). E é isso que acontece no poema, no qual o velho e o novo coexistem – o mesmo fato histórico é analisado, porém, na atualidade há uma visão diferente, decantada após o tempo que se passou.

O próprio eu-lírico de Angélica admite: “queria escrever um poema / bem contemporâneo / sem ter que trocar fluidos / com o contemporâneo // como roland barthes na cama / só os clássicos” (FREITAS, 2013, p.52). Ao que Alberto Pucheu, no ensaio “Apoesia contemporânea”, replica:

e que, além disso, eclodida do cotidiano, nem atrasada nem adiantada em relação a nada, nem na vanguarda nem na retaguarda de nada, contemporânea, ela [a poesia] traga, ainda que sem nem precisar saber, a inscrição do arcaico na materialidade mesma de sua superfície (PUCHEU, 2014, p.273).

Angélica Freitas escreve uma poética do soco: expõe a violência, crua, sem floreios, como um meio de denunciá-la. O útero, semelhante a um punho pronto para a luta, se rebelou. O feminino não aceita mais depender de ninguém, ou ser considerado *o segundo sexo*.

eu durmo comigo/ deitada de bruços eu durmo comigo/ virada pra direita eu durmo comigo/ eu durmo comigo abraçada comigo/ não há noite tão longa em que não durma comigo/ como um trovador agarrado ao alaúde eu durmo comigo/ eu durmo comigo debaixo da noite estrelada/ eu durmo comigo enquanto os outros fazem aniversário/ eu durmo comigo às vezes de óculos/ e mesmo no escuro sei que estou dormindo comigo/ e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir ao lado. (FREITAS, 2013, p.55).

Dormindo e vivendo consigo, consciente de que não é só um útero, nem só um punho, mas maior do que a soma deles, maior que só um corpo; a mulher, insurgente, se basta.

Referências:

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. v. 1.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

ERBER, Laura. Resenha de “um útero é do tamanho de um punho”, de Angélica Freitas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 dez. 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.html>>. Acesso em: 20 jan.2017

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. Um útero é do tamanho de um punho, ou sobre as interdições do feminino. **Revista Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n 3: p. 1303-1317, set./dez. 2015. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1058/639>>. Acesso em: 19 jan. 2017

GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca; literature y desencanto**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. São Paulo: Edições Vendaval, 2005.

NOGUEIRA, Jucilene Braga Alves Mauricio. (Des) limites: a sexualidade na poesia de Angélica Freitas. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana: Gepiadde, v. 20, n. 20, p. 69-83, jan./abr. 2016.

PEQUENO, Tatiana. Indiciar duplamente o silêncio: mulher, lesbiandade e poesia. **Cult**, São Paulo, 24 nov. 2016. Disponível em:<<https://revistacult.uol.com.br/home/indiciar-duplamente-o-silencio-mulher-lesbiandade-e-poesia/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

PUCHEU, Alberto. **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2014.

TSVETAEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Cadernos de Leitura nº66, Chão da Feira, 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad66.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

ARQUIVAMENTOS E RESISTÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO

Calila das Mercês*

Canindé 1940.

*Um amanhã
possível realidade.
Uma honestidade
Humanidade nua
Um despejo em papéis
Um pedaço da fome
Invadiu
Resistiu
infiltrou
Corroeu um sistema e foi pra cima
Muito bem Carolina!!!
Pérola preta espelho da vida
Pé na porta de uma cidade letrada
Levantou a cortina da hipocrisia
Do monturo à alvenaria.
E então o silêncio.
A morte da poesia*

*Te escuto e te vejo
Dizendo e escrevendo
“A favela é um quarto de despejo”*

Letras Negras - Larissa Luz/ Pedro Itan

*Fui procurar minha mãe.
– A senhora pode me dar o endereço de Deus?
Ela estava nervosa, deu-me uns tapas. Fiquei horrorizada: “Será que a minha mãe não vê a luta dos negros? Só eu?”. Se ela me desse o endereço de Deus eu ia falar-lhe. Para ele dar um mundo só para os negros.*

Carolina Maria de Jesus em Diário de Bitita

Um dia li em voz alta para mim mesmo e senti que quase não gaguejava mais. Passei, então, a copiar tudo que eu gostava num caderno e veja isto aqui. Estas palavras riscadas abaixo:

Os sonhos dão para o almoço, para o jantar, nunca.

Conceição Evaristo em Becos da memória

“A favela é um [o] quarto de despejo”. Começo o artigo parafraseando Carolina Maria de Jesus, como em “Letras negras” do álbum *Descolonizada* da jovem artista negra Larissa Luz, e evoco algumas indagações desgostosas. Quantos becos de memórias, quantos diários de moradores de favelas, quantos nós em diferentes vozes e ecossão descartados e

*Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural/Estudos Literários (UEFS). E-mail: caliladasmerces@gmail.com

descreditados por conta dos locais de fala e de características biológicas? Até quando *Quarto de despejo* (1960), escrito na década de 1950 pela escritora negra moradora da antiga favela do Canindé em São Paulo, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), deixará de ser atual e passará a ser um livro ficcional em relação aos moldes de vidas atuais ou um livro de memórias duras de um tempo passado?

Mesmo que diluídas, os únicos registros trazidos pelos ancestrais dos negros brasileiros são as suas memórias. Durante boa parte da história do Brasil, as favelas foram e ainda podem ser *quartos de despejo*, com seus cotidianos miseráveis, violentos, famintos e dolorosos. Dores latentes que são rememoradas em cada ato de racismo que ainda perdura como brindes corriqueiros de uma sociedade imatura e desumanizada.

As vozes e até o choro de quem apanhou e apanha nesta e desta sociedade durante séculos ainda são escutados com dificuldade. O que parece nos dias de hoje como uma “atitude surrealista”, ao tomar como determinante de atitudes e ocupação de espaços de poder a ênfase de aspectos biológicos como diferenciadores de uma população miscigenada ou híbrida que pode ser ampliada segundo Michel Foucault nas reflexões registradas no livro *Em defesa da sociedade*, no qual ele traça uma série de pontuações sobre biopoder e racismo:

Com efeito o que é o racismo? É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. (FOUCAULT, 2010, p. 214)

Diante de todos os paradoxos que aparecem relacionados ao termo raça – nos quais não nos aprofundaremos nesta ocasião – para esta discussão observaremos a abordagem relacionada a hierarquia presente entre diferentes grupos. A fragmentação de pessoas, seria, segundo o autor, a primeira função do racismo, e em seguida o apagamento, a morte “da raça ruim” a fim de deixar o entorno mais puro. As fontes oficiais da história do Brasil inicialmente eram tomadas por agentes brancos que contavam, escreviam e publicavam as histórias através de uma perspectiva elitista, emudecendo os demais grupos, ou falando por esses grupos de maneira incoerente, incompleta, preconceituosa, e sem uma compreensão plena, estendendo-se da história para a literatura.

Mesmo hoje, com o relativo fim da escravidão, a percepção de conquistas de indivíduos negros em âmbitos mundiais e a presença dos negros em diferentes ambientes, o

movimento de contar o que acontece através de literaturas de autoria negra sobre negras e negros que nascem de diferentes pontos do país é vista, por vezes, com estranheza e/ou sem muita credibilidade e prestígio pela grande mídia e pela crítica especializada que ainda é dominada por um grupo não tão diverso. E mais, quando contadas por vozes não masculinas e não brancas algumas lacunas são ampliadas. A prova disso são os recorrentes prêmios e eventos literários que tem prestígio no país, porém, com poucos participantes e convidados negros, e ainda menos mulheres negras convidadas.

Evidenciar individualmente personagens que eram e ainda são vistos, dentro de um senso comum, de maneira estereotipada, afirmando as diferentes identidades das mulheres negras e dos homens negros é uma das ações visíveis na literatura escrita por mulheres negras, como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo (1946), em que se tem presentes nas obras a ancestralidade, as críticas sociais, a condição da mulher negra e o recorrente deslocamento das negras e negros na sociedade. As obras delas têm sido observadas com mais cuidado atualmente, em especial, pela crítica literária, pela academia e por diferentes.

Carolina Maria de Jesus, cujas publicações tiveram difusão a partir da década de 1960, nasceu em Sacramento (MG), filha de meeiros de uma comunidade rural, mudou-se, como muitos, através do êxodo rural, para São Paulo em busca de melhores condições. Em Canindé, favela da zona norte, ela trabalhou como catadora de papéis e outros objetos para reciclagem. E é a partir deste local de fala que Carolina de Jesus começa a desenvolver suas obras, destacando-se entre os escritores brasileiros e servindo de inspiração para que as escritoras mulheres negras sigam acreditando na possibilidade de fazer uma arte literária. Como é o caso da também mineira Conceição Evaristo, escritora contemporânea, que nasceu em Belo Horizonte. Mas que antes de tornar-se artista das letras, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e migrar para uma grande cidade, no caso dela o Rio de Janeiro, teve uma vida desafiadora que continua até hoje.

Este trabalho tem como objetivo dialogar sobre os becos e diários que nos pertencem, sem se distanciar política e socialmente da atualidade. Pensar a arte literária sobre a resistência negra presentes em espaços urbanos e evidenciados em *Diários de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus, e *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo; e, também, elucidar a ideia de deslocamentos, geralmente impostos e forçados, e arquivamentos possíveis da trajetória do povo negro nos romances.

Escrevivência, representação e arquivamento

As outras histórias, as histórias que ninguém vê, a dor do outro, sugere falarmos sobre humanismo e o papel do intelectual que, segundo Edward Said, é “apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão” (SAID, 2007, p. 170). Resistir e refletir. O que pode soar como ingenuidade serve para pensarmos em duas questões: o que torna livros fundamentais para a compreensão de um tempo, local e de quem o escreveu? O que faz uma obra literária e/ou artística, além da fruição, experiência estética de quem o lê/vê, agregar ou adquirir uma espécie de arquivamento?

Traçando desafios, questionamentos, críticas e todas as profusões que envolviam homens e mulheres familiares, vizinhos, patrões e indivíduos em geral dos locais que pertencia, *Diário de Bitita* é um romance, para alguns um livro de memórias, dividido em 22 partes, nas quais Carolina Maria de Jesus faz relatos a partir da infância da menina Bitita, como ela era chamada. É a partir do olhar da criança, moradora de uma favela, órfã de pai, consciente do seu local de fala inicial – criança, negra, pobre – que a história é narrada. Uma versão da história do Brasil que se passa em um ambiente que até os dias atuais ainda sofre preconceitos e discriminações para quem nasce e reside.

Embora o livro traga no título e na ficha catalográfica a palavra “diário”, ele não possui este formato, se enquadrando em um gênero híbrido que pode perpassar romance e livro de memórias. Capítulos intitulados como *Infância*, *As madrinhas*, *A festa*, *Ser pobre*, *Um pouco de história*, *Os negros*, *A família*, *A cidade*, *Meu genro*, *A morte do avô*, *A cultura*, entre os demais, demonstram uma variedade temática que não necessariamente atende a uma ordem cronológica, típica dos diários, mas que em um tom memorialista, apresentam facetas do pensamento e a realidade daquela menina até a fase adulta, quando passa a atuar como cozinheira.

No capítulo *Os negros*, a autora constrói, a partir de menções que beiram a moral e a ética dentro de uma memória, uma das histórias dos seus ancestrais, incluindo a bisavó, o seu avô, sua tia e as tristezas e desafios do povo negro - menciona até o “famoso quilombo” dos Palmares e o líder Zumbi.

Havia os pretos que morriam com vinte e cinco de anos: de tristeza, porque ficavam com nojo de serem vendidos. Hoje estavam aqui, amanhã ali, como se fossem folhas espalhadas pelo vento. Eles tinham inveja das árvores que nasciam, cresciam e morriam no mesmo lugar. Os negros não são imigrantes, são acomodados. Não sonham com outras plagas. [...] A escravidão era como a cicatriz na alma do negro. (JESUS, 2007, p. 61)

A narradora Bitita é experienteque, além de contarcom doses de ironia e crítica, participa e insere interlocuções que vão de intertextos, como citações de escritores como Castro Alves, Rui Barbosa, entre outros, até fatos históricos ocorridos no país, à escravidão, passando pela inconfidência mineira até o governo de Getúlio. “E os homens, quando se reuniam, falavam de Getúlio. Que era o pai dos pobres. E eu comecei a gostar do Getúlio e pensava: ‘Será esse político que vai preparar um Brasil para brasileiros?’” (JESUS, 2007, p. 158)

Esse é um livro que sinaliza a oralidade do povo negro, a inserção da leitura e de passagens de quando Bitita lê e escreve, além da sua fome de saber constante. Após a infância, a narradora destaca seus deslocamentos para trabalhar, para cuidar da doença, suas frustrações com a vida. Percebe-seque aquela menina sabida do início da trama se torna uma mulher interessada, interessante, que lia e ainda écheia de disposição e esperança, apesar da realidade e vivências difíceis. Talvez os sonhos e os olhos dela fossem os mesmos, “quem sabe ia conseguir meios para comprar uma casinha e viver o resto de meus dias com tranquilidade” (JESUS, 2007, p. 206).

Outro convite para caminhar pela favela. Na verdade, por becos. Subir e descer morros, num ir e vir de histórias de figurascomo Vó Rita, Tio Totó, Cidinha-Cidoca, Maria Velha, Negro Alírio, Bondade, Ditinha, Balbina, Filó Gazogênia, Negra Tuína, e, a personagem que também apresenta as histórias, a menina Maria-Nova. Como se ao passear pela favela pudéssemos ser cúmplices das narrativasdas pessoas e ouvíssemos suas particulares vivências. Ao enxergar a favela de*Becos da Memória*, Conceição Evaristo apresenta no romance numa estética, por vezescinematográfica,a vida daquelas mulheres negras e homens negros, com suas dores, deslocamentos, silêncios, perdas e abandonos, sem julgamentos e sem os isentardahumanidade plural presente em todos.

Os corpos dos indivíduos negros brasileiros carregam estereótipos que se perpetuaram como direcionados aos afazeres manuais, ao sexo e resistente a grandes esforços, já em *Becos da memória* tornam-se diversos, são corpos que além da cor escura possuem os variados sentimentos e sensações.Corpo que deita, que se embola, que sente dor, que adocece, que sente saudade, “que pede a terra”, cansado, que ama, que vomita, que chora etc. Sensações que quase nunca são mencionadas na nossa literatura para personagens negros, que quando são inseridos em outras obras aparecem como figurantes ecoadjuvantes, apenas compondo a vida dos outros personagens (brancos) tidos como mais importantes. Autora de *Ponciá Vivência* (2003) e do mais recente *Olhos d'água* (2015), Conceição Evaristo chama atenção para os locais urbanos, como as ruas do morro, o rio, e os objetos que compõem os ambientes tão

simbólicos, como os barracos e as tinas de lavar roupa. Com dramaticidade e crítica, a escritora aponta para questões, como os deslocamentos forçados:

Todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigando a ir? Havia famílias que moravam ali há anos, meio século até ou mais. O que seria a lei usocapião? Eram estes pensamentos que agitavam a cabeça de Maria-Nova, enquanto olhava o movimento de tratores para lá e para cá. (EVARISTO, 2006, p. 102)

Evaristo durante a narrativa descreve, através de personagens femininas, questões sobre a vida e a morte de pessoas negras e pobres que são experienciadas de outras maneiras. Fala de como eram vistas as mulheres que engravidavam, a relação delas com a maternidade e o fim da vida, ao utilizar a metáfora das tinas de lavar roupa, que devem estar sempre molhadas, e que a da Filó Gazogênia não lavava mais roupa. “Filó Gazogênia não vem hoje? Ela não virá mais nunca. É preciso manter a tina cheia, as madeiras molhadas. Filó Gazogênia cansou, encheu-se da vida. A morte veio esvaziando tudo.” (EVARISTO, 2006, p. 154)

Diário de Bitita e Becos da memória podem ser lidos como continuidade, por serem narrativas de negras e negros que se inter cruzam e se complementam apresentando espaços similares da origem até os futuros deslocamentos. Ao realizar as leituras das duas obras pode-se ter a impressão de que absorvemos informações urgentes ou que são inseridos ali dados não muito conclusos sobre as personagens. Esta dinâmica de emergência se dá pela necessidade de expressar a pluralidade de personagens negras e negros que seriam emudecidos se não fossem estes espaços para várias representações. Então, em vez de uma obra toda focada em um indivíduo, as duas escritoras tecem narrativas sobre vários negros e negras em períodos (que vão da escravidão até o momento em que foi escrito) e locais (da favela até a cidade grande), deixando-as perenes e necessárias as presenças e falas que ecoam até hoje.

Segundo Regina Dalcastagnè em “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea” assim como outros segmentos do discurso, o campo literário também é um espaço de exclusão. Ao perceber que as representações sociais que são construídas e utilizadas na literatura, o entendimento de que as minorias precisam ser ouvidas e falar por si mesmas – com suas muitas vozes, apesar de utilizarmos o termo minoria e também fragmentá-los em grupos – é algo ainda a ser alcançado na sociedade.

Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo,

discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria”) na representação literária. Tudo isto se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério. (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20)

As duas autoras trabalham para que a representação atente para a diversidade de questões e particularidades do outro. Por pertencerem a locais de fala que representam em suas obras, não é a voz do forasteiro quem conta tais *realidades*, são vozes conscientes dos seus papéis nos respectivos contextos.

Embora em *Diário de Bitita* a olhar seja o da mulher, a narrativa tem uma atenção com os vários personagens, somos apresentados a vozes diversas, versões diferenciadas das negras e negros, que são tão estereotipados em outras obras, e com frequência, parecendo sempre serem os mesmos. Do mesmo modo em *Becos de memória*, outra mulher discorre sobre as diferentes histórias que ouviu e tenta em curtos capítulos percorrer pelo que seria necessário não esquecer, persiste uma atenção para com os seus ancestrais como protagonistas de seus tempos e de seus dramas. Estes arquivamentos, ora falhos, ora resistentes, apresentam-se úteis para a ficcionalização de memórias de tempos e favelas que não existem mais, porém muitas das questões do passado levantadas pelas escritoras através de seus arquivos estão além de meros registros em livros, os mesmos problemas sociais apresentados por elas como a fome, a solidão do desemprego, o racismo, a corrupção, ainda existem.

Arquivar memórias, registros e histórias do passado. A respeito do arquivamento, termo que continua se relacionando bem com a contemporaneidade, devido nosso contexto histórico de tantos acontecimentos catastróficos de destruição em massa, podemos observar nele algumas questões como a censura, a negação e também a resistência como outra possibilidade. Vide holocausto, ditaduras militares na América Latina, dizimação dos indígenas e negros no Brasil, só para citar alguns que sempre foram arquivados pelas fontes oficiais de acordo a convenções e interesses políticos. Ter ciência destes acontecimentos, não silenciar vozes diferentes, não perder de vista o que aconteceu com indivíduos de diferentes locais de fala é o que podemos chamar de arquivo. Podemos acrescentar também as maneiras que ordenamos hierarquicamente estas informações e quem detém o poder para fazer esta ação. Ou seja, poder e arquivo caminham juntos.

O teórico francês Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* explicita alguns desvios e falhas que temos ao arquivar, e salienta a importância da crítica e da desconstrução do arquivo de

pensarmos em mais interpretações sobre o que está registrado. Ele faz uma analogia do problema do arquivamento com a pulsão de morte:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d'archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo "en mal de", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome "mal" poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum "mal de", nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p.118-119)

Se pensarmos na ordem social em que vivemos e nos dispositivos que sempre tiveram o poder de arquivar, compreenderemos a importância da inserção das escritoras negras no campo literário, por exemplo. Percebe-se assim a importância da representação através de memórias próprias e dos próximos, o ato de um indivíduo que já passa a pertencer a um coletivo, uma tentativa de ressaltar dados que não poderiam ser ditos e conhecidos por todos se não lutassem para pautá-los através da arte literária que é tão elitista e, por vezes, arbitrária. A literatura de mulheres negras é ligada, sobretudo, à resistência, ao afeto, a um local de acolhimento, de identificação de um grande grupo, do povo preto.

Literatura, mulheres negras e resistência

Local: Brasil. Tempo: 2017. O contexto atual dos movimentos sociais brasileiros ainda demonstra alguns incômodos em relação às suas representações. Porém, o ativismo e algumas discussões têm ocorrido constantemente devido a popularização e o fortalecimento de grupos em redes sociais na internet e também de algumas ações realizadas nos últimos governos, como a criação de alguns ministérios como o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos – agora extinto – que trouxeram à tona algumas – não todas – questões para minimamente serem pontuadas, debatidas e, em certos casos, dar visibilidade, garantir o direito de minorias e melhorar as representações de frentes que sequer eram mencionadas no país.

Grupos de mulheres que falam sobre suas diferentes condições pessoais (mulheres negras, indígenas, transsexuais, grupos sobre o uso dos cabelos crespos, sobre as religiões de matrizes africanas), profissionais de diferentes segmentos (empregadas domésticas, mulheres

jornalistas, escritoras negras) e pautas que eram e ainda podem ser vistas como tabus (assédio, violência doméstica, estupro, racismo, misoginia, homofobia, etc).Mulheres que se unem para fomentar ideias e colocar para frente projetos que viabilizem desde seus pequenos trânsitos da vida cotidiana – conquista de um vagão exclusivo para mulher no metrô, devido às lutas contra o assédio – até o aumento do ingresso de mulheres em alguns setores antes tidos como masculinos, no caso da construção civil, por exemplo. De acordo com a filósofa e cientista política estadunidense Iris Marion Young em *Representação política, identidade e minorias*, em que entre diferentes recortes faz um apanhado sobre a subrepresentação de grupos marginalizados na maior parte das democracias contemporâneas:

Essas demandas evidenciam que numa sociedade ampla e com muitas questões complexas os representantes formais e informais canalizam a influência que as pessoas podem exercer. Por essas razões, muitas propostas recentes de maior inclusão política nos processos democráticos defendem medidas que propiciem maior representação dos grupos sub-representados, especialmente quando esses grupos são minorias ou estão sujeitos a desigualdades estruturais. Ativistas dos movimentos de mulheres de muitos cantos do mundo, por exemplo, apontam que legislaturas ocupadas majoritariamente por homens não podem representar devidamente as mulheres. Em resposta a isso, alguns governos têm decretado medidas voltadas a proporcionar maior presença feminina nos órgãos legislativos, geralmente determinando que os partidos incluam uma certa proporção de mulheres nas suas listas de candidatos. (YOUNG, 2006, p. 140-141)

Ao relacionar todas estas questões sociopolíticas atuais com literatura escrita por mulheres negras, observa-se ainda uma lacuna grande nas ações que podem representá-las e valorizá-las como é feito em relação aos demais escritores no país. Convites para participação em feiras literárias internacionais, como a Feira de Frankfurt, traduções de livros para outros idiomas, crítica especializada, grupos de pesquisa na academia, revistas e jornais literários, convites para eventos de destaque internacionalmente.

Diário de Bitita, escrito na década de 1950, primeiramente foi publicado na França (*Journal de Bitita*) em 1982 e no Brasil somente depois da morte da autora. Conceição Evaristo somente conseguiu publicar *Becos da memória* depois de 20 anos, em 2006, tendo que bancar financeiramente para que a publicação saísse do papel e com dificuldade de circulação pudesse chegar aos leitores. Ambas escritoras mulheres negras até o presente momento não foram publicadas em uma grande editora, não foram homenageadas em um evento como a Festa Literária de Paraty (FLIP), por exemplo, não recebem nenhum prêmio importante e nem foram citadas a ocupar alguma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Segundo Pierre Bourdieu os detentores de maior capital, ou seja, que revelam algum tipo de poder e autoridade são os que dominam um campo, enquanto os outros são dominados. Dentro dos campos embates e disputas acontecem e os indivíduos que já detêm uma posição social privilegiada na sociedade raramente abrem espaço para que os historicamente emudecidos possam também transitar pelo campo. E quando acontece, tem os interesses pessoais que não se perdem com a ação. Salvo exceções, em um ambiente social em que a diferenciação tem um peso, os agentes e instituições ditam as regras exatamente para manterem certas regalias, monopólios e fechar ainda mais os privilégios do campo:

Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 65)

Em um país em que ser mulher negra é estar ocupando os maiores índices de feminicídios nos últimos dez anos (a violência cresceu 190,9%) como indica a pesquisa da Organização das Nações Unidas (ONU), assim como estar no quadro dos menores salários pagos em relação às outras mulheres não negras e homens, segundo pesquisas realizadas pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA/2016), não é um local de fala tranquilo e confortável. Ao contrário dos cargos de liderança e ainda o tão sonhado ingresso nas universidades públicas, apesar das mulheres em geral serem maioria, as negras ainda ficam distantes nos quesitos inserção e progressão nas carreiras acadêmicas.

Ser escritora negra lida, traduzida e premiada ainda é, em abril de 2017, não ser publicada em uma grande editora e não ter a obra distribuída para a própria comunidade negra nas escolas. Na tentativa de quem domina violentar-nos simbolicamente, nós, junto com as mulheres negras, escritoras de si e dos seus, precisamos persistir. Diante do exemplo das histórias de Conceição Evaristo e de Carolina Maria de Jesus que deixaram e amplificam seus recados, seus arquivamentos até hoje, através de uma arte literária que “Invadiu / Resistiu / Infiltrou / Corroeu um sistema e foi pra cima.” E continua...

Referências:

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia deMoraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 2ª.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

_____. Quarto de despejo: **Diário de uma favelada**. 9ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

ITAN Pedro. LUZ, Larissa. **Letras negras**. Intérprete: Larissa Luz. 2016. Disponível em: www.larissaluz.com. Acesso em: 10 de julho de 2016.

Portal Brasil. **Desigualdade salarial entre homens e mulheres cai em 10 anos**. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2016/03/desigualdade-salarial-entre-homens-e-mulheres-cai-em-10-anos>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

_____. **Negras são maiores vítimas de homicídio de mulheres no País**. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2015/11/mulheres-negras-sao-mais-assassinadas-com-violencia-no-brasil>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Cia. Letras, 2007.

YOUNG, Iris Marion. **Representação política, identidade e minorias**. Trad. Alexandre Morales. Lua Nova, São Paulo, n. 67, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n67/a06n67>. Acesso em: 1 de julho de 2016.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E DIÁSPORA NO POEMA “VOZES-MULHERES”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Camila Silva Correa Maia e Silva*

Introdução

Este trabalho propõe uma análise sobre a memória, identidade e diáspora em um dos importantes poemas da escritora negra brasileira Conceição Evaristo, “*Vozes Mulheres*”.

Evaristo coloca-se como mãe, mulher, negra e está sempre pronta para responder e lutar pelas necessidades do outro.

Diante de tal fato Cecy Barbosa Campos afirma: “Conceição Evaristo estende sua luta pela possibilidade de falar do outro à possibilidade de dar ao outro a oportunidade de falar para que ele possa se manifestar e expressar suas ideias” (EVARISTO, Conceição. “A poética de Conceição Evaristo”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p. 272).

Para Evaristo a escrita é um ato de resistência, de luta contra a sociedade hierarquizada.

Cuti em seu livro “*Literatura negra – brasileira*”, comenta o que é a escrita negro brasileira para ele: “Quando alguém se põe a escrever, não é verdade que escreve para si mesmo. Já no ato da escrita, um leitor ideal vai se formando na mente do escritor, alguém que ele gostaria, intimamente, que lesse seu texto.../ autor e leitor. É um ato de comunicação”. (CUTI, 2010, p. 28).

Conceição Evaristo

Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Formou – se professora no antigo curso Normal. Foi aprovada em um concurso municipal para o magistério quando residia no Rio de Janeiro. Graduou – se em Letras pela UFRJ, e é mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa brasilidade* (1996) é Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro - brasileiros Nei Lopes e Edmilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto. Muitos de seus contos já foram publicados no exterior. Evaristo é ensaísta e romancista participa ativamente nos movimentos sociais.

*Graduada em Letras e Pós graduada em Literatura e Cultura Afro Brasileira pela Universidade Federal de Juiz de fora (NEAB). Estudante do curso de Inglês da UFJF.

A poesia da autora que até então circulava em antologias e nos *Cadernos negros*, ganha maior expressividade com a publicação de *Poemas da recordação e outros movimentos* em 2008.

As obras de Conceição, em linhas gerais, exprimem preocupação com questões-étnicas – sociais, apontam para o legado cultural dos afrodescendentes na cultura brasileira e delineiam uma imagem positiva dos mesmos, em especial da mulher negra, através do tom de grande sensibilidade da autora para manejar essas questões.

Tanto na prosa como na poesia, a escritora Conceição Evaristo mostra-se uma mulher preocupada com as questões sociais, independentemente de diferenças étnicas, culturais e/ou de classes. Evaristo toma para si, a necessidade de engajamento em prol do outro, ou seja, o sujeito coletivo, escrevendo sempre sobre sua resistência e insubordinação, sem perder de vista a ternura que a caracteriza.

Sobre o ato de escrever, Evaristo diz: “Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez um desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança” (EVARISTO, p.2) “Do tempo/ espaço aprendi desde criança a colher palavras... Eu, menina repetia, inventava. Cresci possida pela oralidade, pela palavra... Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa – poesia.” (GENERO E ETNIA, pag.1)

Para a autora o ato de escrever seria uma forma criada para poeta falar e denunciar a sua posição diante dos fatos vividos. Como ele sempre diz em seus trabalhos um ato de resistência de criação de identidade. Vejamos o que ela diz em um dos seus atrigos: “Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio... Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança – canto que o meu corpo não executa, e a senha pela qual acesso o mundo.” (GENERO E ETNIA, pag.1)

Literatura negra

A literatura negra traz como lógica a observação, transformação e crítica do real. Essa literatura tenta reelaborar, refazer e recompor uma cultura exilada que se perdeu pelos caminhos da África até o Brasil. Para Zilá Bernd:

“... a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a ‘cultura negra’ foi considerada fora – da – lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros”. (BERND, 1988, p. 22).

Sobre o vazio e esquecimento deixado pela sociedade em relação à literatura negra, Eduardo De Assis Duarte comenta:

“Da mesma forma como constatamos não viver no país da harmonia e da cordialidade, construídas sob o manto da pátria amada mãe gentil, percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social.” (DUARTE, Eduardo de Assis, Literatura, política, identidades. Belo Horizonte: FALÉ – UFMG: 20095)

Na literatura negra o sujeito está ligado ao coletivo, e não só ao individual. O sujeito na literatura negra é marcado por sua cumplicidade em relação aos outros sujeitos. Evaristo trabalha a questão da memória ligada ao sujeito individual e coletivo, ela afirma que:

“A literatura negra apresenta um forte teor ideológico, pelo fato de lidar, de tomar como pano de fundo e de eleger como sua temática a história do negro, a sua inserção e as relações étnicas da sociedade brasileira... Quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico – burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo.” (EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p.135-136)

Para escrever a literatura negra o poeta realiza um estudo onde rememora aspectos da memória de um povo. Sobre isso Conceição Evaristo tem um parecer: “A literatura negra nos traz a revivência dos velhos *gritos* africanos, guardiões da memória, que de aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador. (EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p.136).”

Ao escrever Conceição Evaristo propõe um estudo a partir das necessidades do sujeito “negro” sem mesmo julgá-lo por sua cor, etnia ou condição social. Ela afirma ainda:

“O que caracteriza uma literatura negra não é somente a cor da pele ou as origens étnicas do escritor, mas a maneira como ele vai viver em si a condição e a aventura de ser negro escritor” (EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p.135-136)

“Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro. Imagem nascidas de uma sociedade escravocrata perpassam, até hoje, profundamente, pelos modos das relações sociais brasileiras.” (GÊNERO E ETNIA, pag.5)

“.... pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Torna-se o

lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (GENERO E ETNIA, pag.7)

Para o escritor afro – brasileiro é um enorme desafio escrever sobre sua cultura e sua história. A literatura negra brasileira ainda tem muitos obstáculos a serem enfrentados, uma vez que ainda está muito ligada à literatura dominante que “ainda consagra o negro como “res”, coisa “ex-ótica” e que não cabe no campo de visão de um olhar viciado, limitado, que não compreende a alteridade, a não ser por um juízo de valor.” ((EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p.136).”

O conceito de literatura afro-brasileira, literatura negra, ainda é uma questão polêmica por isso a literatura é por si só um ato de resistência, uma parte importante no debate sócio político, uma “arma” para ser utilizada contra a marginalização.

Segundo Cuti a literatura negra não é só questão de pele, são sentimentos de nacionalidades que nos traz um lado do Brasil que é camuflado. “E a literatura é poder, poder de convicimento, de alimentar o para si mesmo imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação.” (CUTI, 2010, p. 12).

Análise do poema "Vozes-mulheres" de Conceição Evaristo

Vozes-mulheres é um dos poemas mais lidos e estudados da autora Conceição Evaristo. Nele Evaristo faz uma representação da trajetória das famílias negras no Brasil, relembrando e recuperando a história delas.

A poeta usa desse poema para realizar uma reflexão sobre o passado dos negros nos porões dos navios, nas senzalas, nas cozinhas e nas favelas, como comenta Cecy Barbosa Campos em seu artigo: “a voz da bisavó evoca as raízes africanas e memórias pessoais relembram os terrores da rota dos Navios Negreiros com porões apinhados de adultos e crianças sem infância que ecoam lamentos” (EVARISTO, Conceição. “A poética de Conceição Evaristo”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p. 274).

Além do coletivo o poema explora também a memória individual da voz poética. Percebemos isso quando na maioria das estrofes é utilizado o pronome possessivo “*minha*”.

Ao escrever seus poemas, Evaristo põe toda emoção de ser poeta, mãe, professora e negra. A escrita do poema de Evaristo é a vida contada e recontada nos versos de seus poemas. Sobre isso Cuti em seu livro comenta: “A literatura nos traz a história emocionada, não apenas a informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os “eu líricos” são dotados na obra. Assim, os escritores

negros – brasileiros vão se posicionar também no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de infoque literário.” (CUTI, 2010, p. 93) Ele ainda afirma que: “A literatura, além da técnica, exige energia vivencial. (CUTI, 2010, p. 93)

O texto poético “*Vozes mulheres*” narra trajetória de mulheres negras em nosso país. Sob o olhar da sociedade patriarcal, vozes caladas ecoam no texto poético. Vejamos:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio,
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
[...]
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos donos de tudo.
[...]
A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
[...]
(EVARISTO, 2008, p11)

Os três primeiros versos nos trazem a idéia de um passado de sofrimento que não se pode e nem sequer esquecer. “Avoz da minha bisavó/ ecoou criança/ nos porões do navio” as imagens evocadas sugerem a diáspora e a desumanidade do transporte nos navios do tráfico. Estamos no terreno da memória coletiva, uma vez que a poeta não viveu o que narra, mas o ecoar do passado ainda está presente no seu fazer atual, dá sentido à vida.

Sobre a imagem do navio “... *ecoou criança/ nos porões do navio*,” Paul Gilroy em seu livro “O Atlântico Negro”, também comenta: “Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe....A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento.” (GILROY, 2001, P. 38). “... *ecoou criança/ nos porões do navio*”

Gilroy ainda comenta que o Atlântico Negro é simbolo de lutas, trocas culturais e identidades: “a história do Atlântico Negro, constantemente ziguezagueando pelos povos negros – não só como mercadoria, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania – propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento (location), identidade e memória histórica.” (GILROY, 2001, p.59).

“A voz de minha bisavó”, a voz que narra não é de uma pessoa que olha de fora, a contar de outro, mas de uma perspectiva de dentro “*minha bisavó*” o “eu enunciador” assume a partir do possessivo “minha” sua identificação de destino. Gilroy em seu livro escreve que “é a luta para tornar os negros percebidos como agentes como pessoas com capacidades

cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno – que é para mim a razão primordial para escrever este livro”. (GILROY, 2001, p.40)

Em seguida a memória é expressa pela avó através de um eco de obediência, mostrando que as mulheres não podiam reagir diante dos “*brancos donos de tudo*”. Esses ecos lamentos relembram a perda do lar e do lugar de origem.

No livro “Da Diáspora” de Stuart Hall, é mencionado o momento em que povo é “tirado” da África e que ao retornar a terra de origem eles vêem a terra irreconhecível. “Muitos sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem – se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente.” (HALL, 2003, p.27).

Na terceira estrofe ouvimos a voz da filha que tem muito a nos dizer: “*A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes*”. Ao final a voz da filha contempla todas as vozes mesclando o tempo passado, presente e futuro carregando consigo a história de todas às mulheres afro – brasileiras. Nesse momento o poema não só fala do individual como também engloba o coletivo “*A voz de minha filha / percorre todas as nossas vozes...*” (Evaristo, 2008, p.11).

Stuart Hall comenta também em seu livro que vivemos em uma sociedade composta por muitas vozes (miscigenação) vejamos: “Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença” (HALL, 2003, p.30).

“Na estrofe de cinco versos, somos apresentados à mulher que dá origem a uma linhagem. Sua voz ainda ecoa no presente familiar.

Vejamos: “ecoou baixinho revolta” sugere-nos uma voz que não está silenciada; “no fundo das cozinhas alheias” sugere-nos exploração e “recolhe em si a fala e o ato” agora a voz não é mais lamento e sim um ato.

Nesse poema Evaristo não demonstra apenas preocupação em relação ao individual, mas também ao coletivo, ela vê a necessidade de falar de si e pelos seus. Sobre essa individualidade e coletividade na obra da autora. Eduardo de Assis Duarte comenta:

“[...] Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, caracteriza não apenas os escritos de Conceição Evaristo, mas da grande maioria dos autores afro – brasileiros, voltados para construção de uma imagem do povo negro infensa aos estereótipos e

empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente, de resistência à opressão.” (DUARTE, 2006, p.2)

Evaristo diante das lembranças prefere não ter que lembrar, como completa Cecy Barbosa Campo: “Há boas e más lembranças e Evaristo prefere deixar as rugas marcadas pelo sofrimento, ocultas” (EVARISTO, Conceição. “A poética de Conceição Evaristo”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p. 282).

Conclusão:

Após o estudo deste trabalho podemos concluir que a memória, diáspora e identidade são itens chaves na poética de Conceição Evaristo, com esses itens a autora trabalha o passado, presente e um futuro possível.

Tanto na prosa quanto na poesia a escritora além de trabalhar o aspecto da memória mostra-se também preocupada com a sociedade e as injustiças do mundo. Por isso mantêm-se engajada em defender os direitos humanos sem levar em conta a etnia, cultura e classe social.

Conceição Evaristo é a autora que vem para lutar e tentar mudar uma sociedade já marcada por certos padrões literários. Ela propõe uma literatura engajada e a favor da coletividade, com muita ternura e delicadeza e quando ao escreve a autora consegue tocar à alma e o coração do leitor.

Cecy Barbosa Campos comenta sobre a poeta Evaristo:

“Conceição Evaristo é, portanto uma poeta da maior importância na literatura brasileira contemporânea, conseguindo aliar a questão étnica à poética, o protesto ao lirismo e à emoção.” (EVARISTO, Conceição. “A poética de Conceição Evaristo”. In: PEREIRA, E. A.. Um tigre na floresta de signos 2010, p. 284).

Através deste poema Conceição Evaristo revisita toda a nossa história, procurando fazer ouvir todas as vozes abafadas que um dia não puderam falar. Por meio do poema as vozes das mulheres guerreiras, fortes e inteligentes encontram uma maneira de resistir, lutar, denunciar e permanecer.

Espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar bem, dançar, cantar, mas não escrever. À vezes me perguntam: “você canta? E eu digo: “não canto nem danço”.

Conceição Evaristo

Referências:

BERD, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

EVARISTO, Conceição. “Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: **Mulheres no mundo** – Etnia, Margialidade e Diáspora. Nadilza Martins de Barros Moreira e Liane Schineider (orgs), JoãoPessoa: UFPD, Ideia / Editra Universitária, 2005.

_____. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

CUTI. **Literaaura negro-brasileira**. São Paulo, Selo Neg, 2010.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo, Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identides e Mediações Culturais. Belo Horizote, Ed. UFMG, 2003.

Culturas e diásporas africanas / organização Cláudia Regina Lahni. [et al.]. – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009. 182 p.

No berço da noite: religião e arte em encenações de subjetividades afrodescendentes / Organizadores: Robert Daibert Júnior; Edmilson de Almeida Pereira. Juiz de Fora: MAMM Ed. 2012.

Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil / Edimilson de Almeida Pereira (organizador) – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. – (Coleção Setefalas) 752p.

SIMPÓSIOS:

Curso: Literatura de Afrodescendentes. “A vida e a obra de escritores brasileiros” 16 de maio a 06 de Junho de 2013. UFJF – MAMM. Professora: Cecy Barbosa de Campos.

O CORPO EM LUIZA NETO JORGE: ASPECTOS DA POESIA

Carolina Alves Ferreira de Abreu*

Preâmbulo

Falar sobre Luiza Neto Jorge é ter em mãos uma tarefa árdua e não menos cativante a se fazer nessa constante relação em que sua obra insere-se. De um lado, a palavra enfatizando, contestando e recriando o mundo; de outro, “onde já a minha sombra / é um traço de alarme” (JORGE, 2001, p.), nesse movimento no qual a experiência de ser mulher mistura-se na presença do poema, a poetisa torna-se uma artista essencialmente importante em Portugal da década de 60. Rosa Maria Martelo, uma de suas críticas portuguesas literárias acrescenta: “Luiza Neto Jorge não podia saber que a poesia portuguesa se aproximava de um momento de cintilação muito particular, que passaria por uma fortíssima consolidação das grandes linhas fundadoras da poesia moderna” (MARTELO, 2008, p.9). Década essa de efervescente movimento literário, como Poesia 61¹, ao qual fez parte propondo novos olhares à criação da poesia e consequentemente ao mundo caótico que foi o século XX.

Em um sistema essencialmente patriarcal e ditatorial, Portugal viveu o século XX marcado pelo Estado Novo durante 41 anos, instaurado por Antonio Salazar. Sua visão nacionalista e efetivamente hegemônica sugeria “um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador” (ROSAS, 2001, p.1032). Uma espécie de mito do recomeço àquele Portugal desbravador. Outro ponto essencial das ideias salazaristas consiste no poder da religião católica como motivador da conduta na sociedade portuguesa, o que torna essa realidade religiosa vinculada à definição de nacionalidade: “A ordem nova, com os seus conceitos dominantes de autoridade e de nação, só se compreende admitindo uma ordem superior” (ROSAS, 2001, p. 1036). Deus faz-se

*Graduação em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), é mestranda do Programa de Pós - Graduação em Letras Estudos Literários, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Manaus, Amazonas. E-mail: deabreu.carol@hotmail.com.

¹Não se sabe definir concisamente o que foi Poesia 61, mas sim o fato da união de cinco jovens poetisas e poetas, dentre os quais Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, FiammaHasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Casimiro de Brito faziam parte. Essa nova manifestação artística tinha como empenho refazer de um lado os caminhos literários através do experimento estético, sugerindo a leitura do poema em uma dimensão múltipla, desviante, naquilo que a linguagem poética moderna permite; e de outro, questionar as motivações sociais, implicando a escrita como denúncia e como resistência a toda forma de opressão humana.

presente na prática religiosa e política, formas indissociáveis na conduta autoritarista de Salazar.

A poética de Luiza Neto Jorge surge na conjunção ditatorial como um elemento de resistência, experimentando as formas, partindo do texto e suas nuances, para o modo de refletir e modificar o espaço autoritarista vivenciado pela sociedade portuguesa. Constitui-se uma literatura bem construída estruturalmente, mas também engajada enquanto forma de arte, para citar novamente Maria Martelo: “A escrita de Luiza Neto Jorge constitui-se, continuamente, como uma escrita de resistência e de exigência de um mundo outro. Mas raramente ela o diz abertamente porque, em lugar de o dizer, prefere ser performativa” (MARTELO, 2008, p.15) com aquilo que a escrita da poetisa traz de desordem no sentido de desestruturar ao mesmo tempo as leis da gramática e o autoritarismo presente em seu tempo.

Em meio à turbulência da ditadura, das formas no tempo como se propagam os ideais patriarcais, esse corpo histórico presenciado por Luiza atravessa ao mesmo tempo o corpo da mulher, delimitado como objeto de estudo neste artigo, e mais especificamente nos dois poemas que se delimitaram para observar. O que se deseja traçar é uma análise sob a perspectiva feminista através de algumas ideias que foram delineadas para que a análise dos poemas se fizesse mais compreensível. Este artigo fundamenta-se, ainda, por meio de um pequeno movimento sob algumas considerações acerca do feminismo e do criticismo literário feminista, para enfim considerar a literatura como elemento de significação na temática da condição feminina.

Um breve percurso feminista

Este tópico pretende, de forma breve, traçar um histórico das formas de dominação e de resistência, ou melhor dizendo, das formas como se pode vir a definir a perspectiva feminista no século XX. Antes, é preciso situar o feminismo como uma realidade de complexa definição, posto que este se atrela à constante busca pelas formas de libertação do patriarcado, mas também se fundamenta sob contradições, progressos e modificações evidenciadas junto às instâncias que o perpassa. Não significa que o movimento feminista caracteriza-se desorganizadamente. Pelo contrário, amplia-se na sua forma de repensar e recriar as identidades femininas sob a hierarquia masculina em sua forma visível e invisível de se estabelecer.

O termo feminismo reitera uma definição longe de ser ela única - daí novamente a complexidade e o cuidado com o termo -. A experiência vivida por uma mulher branca, por exemplo, faz-se diferente da experiência vivida por uma mulher negra, e essa evidência revela

não somente um aspecto do feminismo – por que não feminismos? –, como ainda as variadas formas de movimento que têm surgido para não torná-lo homogêneo. De outro modo, este artigo focará naquilo que se pretende: o domínio masculino, o itinerário feminista, a forma de resistência perante a força de uma história que nunca fora da mulher.

Atentos agora ao fato de que não há concisamente uma resposta clara ou concluída, este tópico salienta observações, embora breves, dos embates e exercícios do feminismo durante seu processo de difusão na história, perante um legado silencioso. Para ajuda neste trajeto, o livro intitulado *O que é feminismo*, de Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), no qual as duas teóricas abordam a sujeição da mulher diante das épocas marcadas pela força masculina, mas também pelo embate.

O trabalho teórico das autoras delineia a condição da mulher desde os tempos gregos até as formas mais contemporâneas no século XX. Na Grécia Antiga, a mulher “ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão somente estas executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre”(ALVES; PITANGUY, 1985, p. 11), definindo livre a categoria masculina e as demais (mulher, escravo e estrangeiro) como excluídas da vivência ateniense. Desenvolve-se uma espécie de divisão hierárquica nas práticas: as atividades nobres, destinadas ao homem, como a filosofia, a arte e a política; as atividades ligadas “à subsistência do homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12), designadas às mulheres, mas ainda a procriação da espécie humana e o cuidado com os filhos e filhas.

A história das mulheres em Atenas leva à compreensão de uma vida que foge da esfera pública, restringindo-a à vida doméstica, enquanto “era ela excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela civilização grega” (ALVES; PITANGUY, 1985, p.12). Ao contrário do papel intelectual do homem, a mulher não tinha o mesmo acesso à rede de ensino que o primeiro tinha. De outra forma, Branca e Jacqueline salientam as formas de transgressão dessa máxima, como Safo (625 A.C) de Lesbos, poetisa que fundou uma escola de formação intelectual para o gênero feminino.

Saltando no tempo através das civilizações antigas, a época medieval acrescenta-se importante. A princípio, a mulher obtinha um pequeno privilégio: “as mulheres assumiam os negócios da família, sendo-lhes portanto necessário entender de contabilidade e legislação, para efetuar com eficiência as transições comerciais e defender-se em juízo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 16). Mas essa integração fora da vida doméstica deu-se pelo fato do homem afastar-se por motivos variados, como as guerras ou a vida religiosa. Embora pudesse participar de tais ofícios ou ainda sim vir a ser autônoma mesmo casada (com a presença do

homem), as restrições acabavam sendo formas de ceifar a autonomia feminina: “o trabalho feminino sempre recebeu remuneração inferior ao do homem.

Essa desvalorização, por outro lado, provocou a hostilidade dos trabalhadores homens contra o trabalho da mulher, pois a competição rebaixava o nível salarial geral” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18). O que se pretende mostrar, de maneira geral, claro, é a forma como embora obtivessem inúmeras restrições, o campo privado e doméstico em que a mulher vivia muitas vezes adentrava a vida pública. É o caso novamente do exemplo dado pelas teóricas já citadas:

Ainda no século XIV, uma escritora francesa, Christine de Pisan, torna-se a primeira mulher a ser indicada poeta oficial da corte. Pode ser considerada como uma das primeiras feministas, no sentido de ter um discurso conscientemente articulado em defesa dos direitos da mulher. Polemizou com escritores de renome na época, defendendo a igualdade entre os sexos. Afirmou a necessidade de se dar às meninas uma educação idêntica à dos meninos: “Se fosse costume mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como as fazem ais meninos, elas aprenderiam da mesma forma que estes e compreenderiam as sutilezas das artes e ciências, tal como eles” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18).

Christine é uma das vozes que reiteram forças contrárias sob a perspectiva da dominação masculina, porém, não era atribuído um papel social de maior importância em comparação ao homem a mesma: “O poder, monopólio da nobreza e do clero, baseava-se na posse da terra e na ascendência espiritual” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20), construía-se à figura masculina, na Idade Média.

Ainda na mesma época, um acontecimento virá a abater a figura da mulher de forma veementemente violenta: “a caça às bruxas”. Através de uma civilização judaico-cristã muito forte nesse século vivido, essa parte da história é fundamental para compreender um pouco mais o estigma de ser mulher. Pensar nessa concepção religiosa traz à tona duas personagens importantes: Adão e Eva. Adão como “imagem e semelhança” de um Deus masculino, e Eva como um ser originário da costela de Adão. De essência terrena, Eva passa a ser aquela que torna o paraíso uma forma humana e não mais em contato harmônico com o espírito, o Deus (masculino).

A história do conhecimento na filosofia ocidental estabeleceu-se na perspectiva do espírito, em detrimento do corpo e da terra, daí a relação que se faz aqui ao interior feminino à compreensão terrena, então desvalorizada.

Tendo explicitado a visão da mulher sob a ótica religiosa e particularmente a Eva, aquela que no mito cristão deixou de herança a maldição do banimento do paraíso, ou das vias do espírito, da alma, continua-se o trajeto pela Idade Média: “Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20).

É sob essa concepção, que ainda segundo Branca e Pitanguy, afirmam a propagação do estigma do sexo feminino e posteriormente sua perseguição. Mas ressaltam ainda o motivo:

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras”, um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 21).

A perseguição às mulheres torna-se mais evidente quando o discurso médico, como uma organização masculina, agrupa-se ao discurso religioso já propagado e assimila os supostos conhecimentos relacionados “à prática feminina do trato com ervas e do atendimento aos partos” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 22) como algo ameaçador à supremacia masculina e consolidável da medicina. De outro modo, essas mulheres queimadas na fogueira por terem realizado “algo danoso” à visão dos homens na concepção religiosa, não se diferenciavam das outras. O malefício encontra-se na forma de ser mulher: “Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino” (SPRENGER apud ALVES; PITANGUY, 1985, p. 24) e para citar ainda: “E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez, em meio a dores darás a luz filhos, o teu desejo será para o teu marido e ele te governará”(BÍBLIA, Gênesis, 3, 16). Sprenger, inquisidor da Idade Média, deixa isso muito evidente na assertiva anterior. Ser mulher bastaria, sua “natureza feminina” a definira no viés cristão com a sua herança naquela que foi a motivadora da maldição dada diretamente por Deus.

Tendo como base tais assertivas sobre o imaginário da mulher, entende-se que o discurso religioso é um forte propagador para que se gerem estereótipos que perpassam a história e persiste. A figura da mulher frágil, mantenedora de uma perpetuadatradição cristã no ocidente faz-se, mas sobre ela também se produz novas formas de pensar a identidade feminina durante as épocas. Mais precisamente delimitada ao século XX, esta pesquisa pondera movimentos importantes no que se refere a repensar a trajetória feminina e seus artifícios de resistência nas ciências humanas através do feminismo e da consciência ao longo da história do silêncio da mulher:

Os estudos feministas propõem uma redefinição dos processos de subjetividade, uma crítica ao conceito de identidade, assim como ao conceito da própria racionalidade no mundo contemporâneo, que se volta para o passado a fim de se reencontrar, devidamente relativizada, no presente (DIAS, 1994, p. 374).

A citação de Maria Odila ressalta o modo como a perspectiva feminista reitera a compreensão do passado, ou de uma história sempre secundarizada, na qual a mulher viu-se sob a imagem masculina. O retorno, para entender seu movimento, abre possibilidades de

novos olhares sobre si, de análise da dominação masculina, e, sobretudo, a resistir aos modelos instituídos nesta rede de poder em que homens e mulheres baseiam-se.

Em outro viés, a construção da mulher como o Outro, cujo estereótipo é a fragilidade, reforça o discurso opressor e excludente. Conforme escreve Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*:

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1970, p.15).

Simone de Beauvoir explicita algumas considerações primeiras de crucial importância nesta pesquisa. Escrito sob a realidade das decorrências do pós-guerra na Europa, o livro *O segundo sexo* polemiza as condições e especificidades da mulher desde o processo em que o homem assume o poder de modo hierárquico, passando pelas visões estereotipadas da psicanálise, do materialismo histórico e da cultura massiva de dominação masculina.

Algumas dessas considerações teóricas feministas servem para que se pense a condição enquanto sujeito mulher diante de toda uma realidade na qual o seu apagamento fez-se muito fortemente, mas também para demonstrar as forças no estudo das ciências humanas sobre métodos de empoderamento² e a constante busca pelas formas identidades pautadas na experiência da mulher em um sistema patriarcal intenso. A literatura, e mais especificamente a poesia, foca-se como um desses agentes que trazem à tona a temática feminista na forma com que a arte chega a ser um artifício de experimentação do mundo e modificação do mesmo. Empenha-se nesse ponto de vista a presente pesquisa.

Traços do corpo: aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge

Este quarto tópico propõe um enfoque naquilo que é essencial na abrangência desta pesquisa. O corpo é um tema muito ressaltado na poesia de Luiza, e daí o motivo principal, neste trabalho, de salientá-lo como um agente transcorrido por atuantes históricos e sociais, diante de um lugar politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, tendo como parâmetro a imagem do corpo masculino; de outro, o caráter resistente da mulher às formas de dominação. Para citar Luiza: “Sendo com o seu ouro, aurífero, / o corpo é insurrecto. / Consome-se, combustível, no sexo, boca e recto” (JORGE, 2001, p. 79). “O corpo é

²“O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero” (SARDENBERG, 2006, p.1).

insurrecto”, seu ouro, na simbologia tradicional apresenta-se “como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal da perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.669), delimitando-se, aqui, essa perfeição ao conhecimento, da liberdade de usá-lo. O corpo é aurífero, produz ouro, o conhecimento daquilo que ele é, mas, de outra forma, o corpo “consome-se”, destruído pelo fogo, pelo sexo, a fronteira que encarcera e invisibiliza a mulher.

É esse o viés que se pretende entender sobre a poética do corpo na poetisa, pois se o corpo é insurrecto, torna-se ele um agente consciente e transformador, e no sentido mais delimitado dessa respectiva pesquisa, um corpo da mulher que resiste às formas autoritárias, repensando possibilidades tais como Maria Odila da Silva salienta: “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p.374). Conhecer, para transgredir.

O aspecto feminista presente em alguns versos da poetisa faz-se marcado por um tom forte de liberdade na palavra dada à figura feminina. Nesse contexto histórico, já mencionado, a poesia é um elemento de combate a modelos impostos à mulher pela ditadura salazarista, na qual evidencia na família e na figura da mulher o arquétipo da moral portuguesa, a “essencialidade portuguesa” (ROSAS, 2001, p.4), completando as palavras Anne Cova e António Pinto, no artigo “O salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa”: “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a ‘natureza’ que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’ (COVA; PINTO, 1997, p. 72). Pressupõe-se uma sociedade portuguesa patriarcal dentro das estruturas de poder disseminadas pelo Estado Novo, mas não originada nele.

Nessa mesma sociedade, o que havia era um papel muito bem delimitado definido a homens e mulheres, fundamentado pela ditadura através da “diferença natural dos sexos” (COVA; PINTO, 1997, p. 72), sobretudo distinto, mas semelhante no gerenciamento da família e dos bons costumes.

Relacionando ao corpo da mulher, o corpo do poema, em Luiza, essas duas extremidades tocam-se e delineiam uma poética da resistência, aqui percorrida através de algumas ideias de poetas e de poetisas portuguesas, em *Resposta ao inquérito poesia e resistência*, a respeito do conceito de resistência. Resistir a uma soma de coisas, que aqui é preciso delimitar a abrangência da palavra. A ação de resistir não necessariamente a uma tirania, mas a todo um fio de poder difundido sobre o aspecto da figura da mulher, de um lado; de outro, conforme palavras de Diogo Vaz Pinto: “uma resistência a qualquer ortodoxia

cultural que pretenda colocá-la num pedestal ou enquadrá-la num sistema de valores inócuo ou predefinido, segundo certas regras consideradas aceitáveis ou próprias da «boa poesia»” (Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016). A poesia e seu elemento de resistência e de evocação de outro mundo, pela / na palavra, como fora dito por Maria Martelo (2008).

Complementado às palavras a Gastão Cruz, poeta da geração de Luiza Neto Jorge, salienta muito bem sua perspectiva sobre o conceito de resistência:

A questão fundamental reside, talvez, em determinar se a expressão da resistência à opressão imposta pela ditadura se sobrepõe ou não à valorização da palavra poética, ou seja, se a poesia se transforma numa mera arma verbal, perdendo a sua especificidade artística, ou se o poeta consegue conciliar a necessidade de tematizar o protesto e a revolta com as exigências de uma linguagem que não abdique da sua força inventiva como arte (Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016).

O poeta toca no modo como se tenta delinear a perspectiva desta pesquisa: em que sentido a palavra usa-se enquanto elemento de resistência para constatar um tempo autoritário, patriarcal e estigmatizado pela religião e pelo enraizado nacionalismo português? A poesia conseguiria tal proeza? O forte tema social entre os poetas e as poetisas de *Poesia 61*, mas também Sophia de Mello e Ruy Belo, por exemplo, na década de 60, pressupõe de forma evidente: “a atitude de protesto e de denúncia da opressão só se justifica, poeticamente, se mantiver uma aliança consistente com os valores próprios da poesia: densidade verbal, peso da palavra, capacidade de surpreender” (Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016). Essa consciência da palavra, manifesta em Luiza, conduz a poesia a resistir diante das opressões, dos conservadorismos, dogmas, e de tantas formas autoritaristas presentes na vida.

Criticismo literário feminista: em busca de uma expressão

Ao propor a análise crítica do poema, este artigo fundamenta-se na ideia daquilo que se pode chamar de criticismo literário feminista, na concepção de Donna Perry, em “A canção de Procne: A tarefa do criticismo literário feminista”, para desenvolver o olhar minucioso à literatura, mas também a forma não científica “distante, autoritária, cheia de juízos, objetiva” (PERRY, 1997, p. 315) de análise. Determinando outra abordagem, o criticismo ansiava “uma forma mais subjetiva e empática, que lhe permitisse escrever numa linguagem mais pessoal” (PERRY, 1997, p. 315). Posicionar-se enquanto sujeito mulher e crítica feminista

fundamenta-se como uma forma política engajada. É nessa perspectiva que se pretende observar o poema. Sem peso, e sim empenhado na conjuntura de um mundo outro.

Como uma posição política, o criticismo literário “abrange uma ampla variedade de ideias” (PERRY, 1997, p. 316) no que concerne à vivência diferente de cada crítica literária daquilo que vive um homem, na hegemonia literária. A necessidade de pensar um campo de estudo que dê um enfoque à expressão feminina é importante para o empenho de também modificar e contrapor a ideologia patriarcal.

Ler e analisar um texto literário é um processo “pessoal e político (PERRY, 1997, p. 322), tarefa que demanda uma íntima relação entre a experiência da mulher que escreve a literatura e a experiência da crítica a valorá-la. Perry chama a isso de *recurso* intelectual, ou seja, a subjetividade como prática para a análise literária:

A questão não é meramente interpretar a literatura de várias maneiras; a questão é *modificar o mundo*. Não podemos nos permitir ignorar a atividade de ler, pois é aqui que a literatura é realizada como práxis. A literatura age no mundo agindo sobre seus leitores (SCHWEICKART apud PERRY, 1997, p. 322).

Essa afinidade entre a vida das mulheres e aquilo que escrevem reitera outro modo de se posicionar sobre a crítica literária: uma prática entre o olhar da escrita crítica e o da escrita literária propriamente definida em uma abordagem feminista. Perry cita Virginia Woolf em uma bela passagem sobre o sentimento de não se encontrar, ou não obter uma voz definida, dentro a crítica literária tradicional à imagem masculina. Veja a passagem do texto de Woolf, em *Diário de uma escritora*:

Sinto... no mais íntimo de minha mente, que sou capaz de delinear um novo método crítico: algo bem menos rígido e formal... E como, pergunto a mim mesma, poderei fazê-lo? Deve haver algum meio mais simples, mais sutil, mais acurado de escrever sobre livros, como sobre pessoas, se pelo menos eu pudesse descobri-lo. (WOOLF apud PERRY, 1997, p. 315).

Ao ler esse fragmento da escritora britânica, e observar o modo como a mesma se põe enquanto crítica literária, considerações sobre a análise crítica do poema faz-se preciso. Concordo com Virginia, e aqui me posiciono, a respeito da sua desilusão sobre o método de análise tão enfadonho. O posicionamento para pensar o poema, mais especificamente nesta pesquisa, toma como base esse aspecto. Com o motivo de demonstrar novos arredores sobre a literatura e a mulher, sobre seu empenho e sua visibilidade no campo intelectual tão permeado e consolidado pela figura masculina busca-se uma expressão. Qual seria?

Em busca de tal expressão, minha e da poetisa aqui já citada Luiza Neto Jorge, empenho-me a analisar dois poemas seus intitulados “Canção para o dia igual” e “Na

cabeça tem cabelos”, a fim de que se perceba a forma de dominação masculina vigente, a resistência e o embate pela e na literatura.

Procedendo à análise dos poemas, faço uma relação àquilo em comum na temática de ambos: o cabelo. Através de sua simbologia, pensa-se o modo como a ausência e a presença do cabelo significam na relação existente entre a condição da mulher em contraponto a do homem. Na simbologia ocidental, o cabelo denota alguns sentidos aqui tratados. Primeiro, para Juan Eduardo Cirlot, em *Dicionários de símbolos*, “os cabelos são uma manifestação energética” (CIRLOT, 2012, p.13) relacionando essa energia uma força vital superior, representam, ainda, “os bens espirituais do homem. Belos cabelos abundantes significam para o homem e para a mulher evolução espiritual. Perder os cabelos significa fracasso e pobreza” (PHALDOR apud CIRLOT, 2012, p.131). Essa assertiva torna-se essencial para observar posteriormente a análise do poema.

Notambém *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, há algumas outras explanações sobre a simbologia do cabelo. Dentre elas, novamente a força, mas o conceito de força “traz consigo, forçosamente, os de alma e de destino”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.156), ou aquilo que fora dito nos tópicos iniciais a respeito da alma em elevação ao corpo. A força (masculino) alinha-se, então, à concepção de alma (masculino) em detrimento do corpo (feminino) e sua perda de força.

Por meio de toda temática suscitada anteriormente nos tópicos sobre feminismo e o corpo como elemento “insurrecto”, perpassado também pelas situações históricas já mencionadas, bem como a demonstração da simbologia do cabelo no mundo ocidental, perceba o seguinte poema “Canção para o dia igual”:

maria pobre de corpo
não tem mãos

ainda agora nasceu
não tem mãos

maria pobre de corpo
não tem cabelos

viajam no vento as tranças
com selos de nostalgia

maria pobre de corpo
entorna os braços pelo dia

longo ritmo de sede
e vida maria
(JORGE, 2001, p. 29)

Nesse poema, o corpo apresenta-se na precariedade corpórea de ser mulher. Começo por atentar ao título sugestivo: “canção para o dia igual”, no qual penso ser esta canção, pela relação do texto com a música, canto de alguém para algo, o dia igual, o cotidiano de maria. A repetição de “maria pobre de corpo” ou a negação no vocábulo “não” reitera a noção de rotina. O nome “maria”, grafado com m minúsculo, no primeiro, no terceiro, no quinto e no último dístico, valida a condição de sua pequena mobilidade no mundo, de como é árdua a sua experiência em contrapartida ao masculino. Amplio um pouco mais a ideia e saliento a abrangência deste nome, pois já que não é um nome próprio grafado com M, é, decerto, muitas marias, e não uma única. Isso remete ao cotidiano destas marias. O segundo verso “não tem mãos” enfatiza a debilidade do corpo; sem as mãos não se pega, não se luta, não se cria, não se norteia. Como se trabalha, como se sustenta?

No segundo dístico “ainda agora nasceu / não tem mãos” há a imagem de um ser gerando-se, ou seja, a despontar. Os dois seguintes dísticos “maria pobre de corpo / não tem cabelos” e “viajam no vento as tranças / com selos de nostalgia” relacionam-se: ainda se evidencia a realidade do corpo como análise, e embora haja a imagem das tranças ao vento, há o não pertencimento, mesmo na nostalgia que há da trança com o corpo que ela teria, mas não possui. O penúltimo dístico indica a única materialidade deste corpo: o braço. Contudo, ao se entornar pelo dia (novamente o cotidiano, o dia igual), ao se verter, desfaz-se, permanecendo a imagem primeira da indefinição do corpo da mulher.

O poema finaliza com a intenção de retomar um trajeto rotineiro, evidenciado na própria estrutura do poema desde o início, quando este “longo ritmo de sede”, que o dia a dia requer, do cansaço, do outro dia que requer vitalidade, é a “vida maria”, seu trajeto, sua condição.

Na análise do poema “Na cabeça tem cabelos” o título torna-se também sugestivo, no qual há uma marcação no corpo desta imagem: o cabelo. Desta maneira, pretendo pensá-lo na confluência dos corpos na poética de Luiza, na diversidade de formas de leitura e significação do poema, sobretudo na resistência e formas de empoderamento diante da realidade vigente. Veja-o:

Na cabeça tem cabelos
e raízes de cabelo
na loucura

ávido na página do sexo
espécie de fome
enquanto homem

enquanto corpo vestido
seca descora ao sol

ampara o vento
levantando o braço

com a mão reúne
os segredos do tempo

(JORGE, 2001, p. 61)

“Na cabeça tem cabelos” é o verso que abre o poema, recebendo ênfase, já que o verso também corresponde ao título do poema, à marca corpórea do cabelo. O cabelo denota logo a princípio a vitalidade e força deste corpo, um sujeito subentendido, mas decerto feminino, pelos elementos traçados no discorrer do poema. Penso o cabelo enquanto artifício de poder, imagem autônoma e empoderada que a mulher tem do desejo relativo à intelectualidade que este sujeito denota ter. Se na cabeça, enquanto aquele que pensa, reflete, tem conhecimento, e desejo, neste caso específico, esta imagem alarga-se: “há raízes de cabelo / na loucura” por ser ela o sujeito principal da ação do desejo, e assim, romper estruturas condicionantes ao que se espera socialmente de uma mulher. O segundo terceto dá continuidade à concepção da loucura e da quebra com os papéis estabelecidos em uma ordem (ditatorial e patriarcal), pois estar “ávido na página do sexo / espécie de fome / enquanto homem” é uma ação convencionada como intrínseca e natural masculina.

Na penúltima estrofe, o corpo, como “ávido na página do sexo” na estrofe anterior, por isso despido, agora, fora da esfera sexual, é um “corpo vestido / seca descora ao sol”, perpassado por normas, controles, silêncios oriundos dos tempos, rejeições dos ardores e das práticas sexuais, estas características estabelecidas inatas do homem. Nos dois últimos versos ainda da terceira estrofe têm-se uma inversão das coisas, o que afirma este deslocamento da imagem da feminilidade construída e de sua ruptura: “ampara o vento / levantando o braço”, a força humana ao segurar o vento, este furor desprendido, não alcançável. A última estrofe “com a mão reúne / os segredos do tempo” em um gesto demonstra, além do poder de si, o oculto, o não contado, as sabedorias retratadas no sentido feminino, sempre tidas à espreita do conhecimento vigente, o silêncio quebrando-se: a necessidade de ter que falar.

Procedendo à análise comparativa dos poemas, faço uma relação àquilo em comum na temática de ambos: o cabelo. Por meio de sua simbologia, pensa-se o modo como a ausência e a presença do cabelo significam na relação existente entre a condição da mulher na precariedade corpórea e de si mesma, mas ainda pensa-se as maneiras representadas no poema como ruptura às normas vigentes quanto ao comportamento feminino. Na simbologia ocidental, o cabelo denota alguns sentidos aqui tratados. Primeiro, para Juan Eduardo Cirlot,

em *Dicionários de símbolos*, “os cabelos são uma manifestação energética” (CIRLOT, 2012, p.13).

Aideia da simbologia do cabelo no poema “canção para o dia igual” demonstra a força inativa permeada pelo corpo feminino. Mas também as forças terrenas e relacionadas ao corpo muito mais do que à alma: a força ativa. A ausência da mão neste mesmo poema e marca no segundo “Na cabeça tem cabelos”, evidencia a diferença do sujeito entre ambos. Outro ponto essencial é o “corpo vestido”. Se “maria” era “pobre de corpo”, o “corpo vestido” reitera a superioridade com que se estabelece por meio do do braço que levanta e a mão que “reúne / os segredos do tempo”. Braço e mão como membros que, segundo Cirlot (2012) simbolizam a ação, e levantados “o símbolo da voz e do canto” (CIRLOT, 2012, p.371). A voz, decerto, propagada como aquela que fala e tem poder para isto, já que, como “corpo vestido”, embora “descora ao sol”, imponente e transgressor, combate, ainda, e mostra um aspecto semelhante entre este poema e aquele: a condição de subjugada.

Considerações finais

Ao falar sobre o corpo humano, e mais precisamente, o corpo da mulher, reflete-se sua história na humanidade, na qual as concepções do corpo feminino referem-se às relações sociais, às relações culturais, e às relações de poder construídos através do olhar masculino. O corpo torna-se um elemento insurrecto, embora massificado pela realidade patriarcal disseminada durante o século XX envolto à ditadura. Porém, nesse jogo de vir a ser insurgente, a consciência de sabê-lo reprimido, revela à condição da mulher uma forma de embate.

Na poesia de Luiza Neto Jorge, aqui discutida, o corpo é um dos pontos principais de resistir não somente à história ditatorial de Portugal nos anos 60, mas junto à escrita, a uma forma de empoderamento, sobretudo às palavras da poetisa no poema “Sitio lido IV”: “Palavra é o que lembro / ou o que meço?” (JORGE, 2001, p.164). “Palavra”, vocábulo central desses dois versos, interligando-os, é aquilo que se mede ou lembra? Todavia, o poema finaliza-se nesse questionamento. Cita-se a parte V do mesmo poema, para complementar os versos anteriores: “A morada é nesta confluência / do que digo e aquilo que farei / depois e antes de não saber falar” (JORGE, 2001, p. 165). Daí o valor da palavra, do então poema, enquanto forma indissociável daquilo que se experiencia em formas corpóreas na busca por espaços de liberdade que a mulher ainda desconhece.

A intensidade característica nos versos da poetisa, em que “ergo a minha arte do poço / onde flutua” (JORGE, 2001, p.135), dá forma a uma corporificada poesia que longe de ser estritamente metalinguagem, estritamente contextual, relaciona esses dois modos através do empenho e luta contra quaisquer tirarias sobre a mulher, e decerto, sobre o poema em sua criação confinada.

Referências:

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo – fatos e mitos**. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: **Bíblia sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 26ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as Mulheres: Uma abordagem comparativa. In: Penélope: **Gênero, Discurso e Guerra**, nº 17. Lisboa, Portugal, 1997.

CRUZ, Gastão. **Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal)**. Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença**. In: Revista Estudos Feministas, v.2, n.2, 1994.

JORGE. Luiza Neto. **Poesia (1960 -1989)**, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MARTELO. Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. In: MARTINS, Floriano (Org.). **Corpo insurrecto e outros poemas**. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

PERRY, Donna. A canção de Procne: A tarefa do criticismo literário feminista. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. **Gênero, corpo e conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

PINTO, Diego Vaz. **Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal)**. Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. In: **Análise social**. Lisboa, v. XXXV, nº 157, 2001.

SARDENBERG. Cecília Maria. Conceituando “Empoderamento” na perspectiva feminista. In: **I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO**, 2006, Bahia.

OS DIZERES DE ADÉLIA BARROS NO JORNAL A FAMÍLIA

Caroline Pazini Cavalcante*

Introdução

Inúmeras mulheres escreveram durante o século XIX, porém a maioria delas permanece desconhecida do grande público, como é o caso Adélia Barros, que publicou seus escritos em jornais como *A família: jornal litterario dedicado à educação da mãe de família, Echo das Damas e Pacotilha*.

Este trabalho objetiva apresentar algumas das poesias de Adélia e explicar sobre seus textos publicados no jornal *A família* (com destaque para poesia *Núpcias*, que se distingue do restante de sua obra), mas não sem antes contextualizar a escrita feminina no Brasil do século XIX e apresentar o jornal já citado.

A metodologia empregada nesta pesquisa foi a bibliográfica e documental, tendo sido consultados os exemplares do jornal *A família* através do site da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional.

1. Escritoras brasileiras no século XIX

Existiram mulheres escrevendo no Brasil antes mesmo do século XIX, como por exemplo, as escritoras brasileiras Bárbara Eliodora Guilhermina Silveira e Ângela do Amaral Rangel (SCHUMACHER; BRAZIL, 2000), que viveram no século XVIII. Contudo, após a vinda da Corte para o Brasil e a inauguração oficial da imprensa brasileira, o número de brasileiras escrevendo cresceu em muito, apesar de todas as dificuldades que elas poderiam enfrentar.

Na quarta edição do jornal *A família*, Josephina Álvares de Azevedo (22 dez. 1888, p. 1) comenta que "de seis milhões de senhoras, cinco milhões trezentas e vinte e cinco mil são analfabetas" segundo uma pesquisa realizada no ano de 1885. E mesmo que uma mulher aprendesse a ler e a escrever, conseguir praticar a literatura ou escrever em jornais era ainda

*Possui graduação em Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo (2012) e pós-graduação *latu sensu* pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2017). São Paulo (SP). E-mail: caroline.cavalcante@usp.br

mais difícil, pois era comum naquele século que a educação ofertada às mulheres se voltasse apenas para a maternidade e questões domésticas, limitando a criatividade e as experiências de vida das mulheres.

Quando conseguiam escrever, precisavam ainda lidar também com inúmeros desafios. Ao publicarem seus textos, as mulheres do século XIX se expunham publicamente, o que poderia resultar em uma série de julgamentos e censuras, pois eram muitos os que pensavam que as mulheres pertenciam apenas ao espaço privado. Segundo Paixão (1997, p. 8), “falar da mulher escritora é rever a sua história como uma voz ausente do espaço público, até que a imprensa feminina começa a permitir o aparecimento de suas manifestações intelectuais”.

Virginia Woolf cita que uma das provações de ser mulher e escritora era ter que lidar com o *Anjo do Lar*, uma entidade que não tinha “opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo, [...] era pura” (WOOLF, 2016 [1942], p.12).

E de fato, ao realizar uma análise de diversos contos e poemas de escritoras oitocentistas é possível encontrar vários textos amenos, pueris, que falam de amor de forma inocente. Alguns periódicos voltados ao público feminino do século XIX também refletem um estereótipo de gênero pernicioso, reiterando à figura da mulher a “sua fragilidade e delicadeza, a especificidade dos papéis sociais, e se limitam a falar de moda e criança” (DUARTE, 2016, p. 25), além de trazerem em seus títulos

nomes de flores (Rosa, Tulipa, Lírio, Miosótis, Violeta, Falena, Camélia, Jasmim, Bonina, Madresilva, Ramallete); outros se referem a objetos identificados ao público a que se destinavam (Leque, Grinalda, Brinco, Bandolim, Pérola, Esmeralda); ou a pequenas aves e insetos (Colibri, Beija-Flor, Crisálida, Borboleta). (DUARTE, 2016, p. 18-19).

Felizmente alguns jornais eram mais progressistas, e além de divulgar a produção literária feita por mulheres, militavam pela emancipação feminina e por uma educação diferente daquela até então ofertada à maioria das mulheres do século XIX. Um desses jornais foi o *A família: jornal litterario dedicado à educação da mãe de família*, que será apresentado a seguir.

2. O jornal *A família*

Dirigido por Josephina Álvares de Azevedo, o jornal *A família: jornal litterario dedicado à educação da mãe de família* (1888-1894), possivelmente foi um dos periódicos mais interessantes e pertinentes voltados ao público feminino durante o século XIX.

Veiculado semanalmente, este jornal que contava com inúmeras colaboradoras de diversas regiões do país, deu voz a dezenas de mulheres que ali publicaram seus contos, poemas e artigos de opinião, que não raramente traziam pontos de vistas bem distintos uns dos outros.

Este jornal ficou conhecido pela sua forte militância em prol dos direitos das mulheres, trazendo em suas edições artigos que tratavam da emancipação feminina, do sufrágio, da importância de uma educação de qualidade ser ofertada às mulheres, da profissionalização do trabalho executado por mulheres, além de se mostrar interesse em questões sociais.

O periódico se mostrava ousado para os padrões da época, denunciando os males do machismo, dos preconceitos contra determinados grupos étnicos, criticando as desigualdades entre classes sociais, publicando poesias audaciosas, como *Depois do baile* de Alice Moderno, com versos românticos homoafetivos¹, e *Núpcias* de Adélia Barros, que traz como eu-lírico uma mulher consciente de seus desejos pelo noivo, sendo esta última poesia apresentada ao decorrer deste artigo.

Não inesperadamente, o periódico de Azevedo recebeu várias críticas, e segundo Souto-Maior (1995, p. 91), o jornal “parece não ter sido tão popular entre as mulheres em geral como” Josephina esperava. Entre as críticas recebidas (e publicadas na coluna *Como nos tratam* do próprio jornal) está a do jornal *Descalvadense* (1889, apud, A FAMÍLIA, 27 abr. 1889, p. 8), que afirma que a “inteligente escritora, parece-nos, é severa demais ao julgar o sexo feio, que acoima de egoísta e pouco apto a dirigir os destinos da sociedade”.

Mesmo assim o jornal não se intimidava, e entre uma de suas características interessantes está o fato de algumas de suas colaboradoras, apesar de casadas, assinarem com o nome de solteira, demonstrando assim uma certa individualidade e independência para os

¹ Alice Moderno (1867-1946) era homossexual e vivendo durante 40 anos com Maria Evelina de Sousa (FLORES, 2016, p. 91). No poema *Depois do baile* tem-se os seguintes versos redigidos de uma mulher para outra mulher: “[...] Eu quero ver-te, deves ser formosa,/ Qual uma flor das regiões do sul!/ Deves ser linda como é linda a rosa [...]” (MODERNO, 1889, p. 6).

padrões da época, à exemplo de Julia Lopes de Almeida e possivelmente de Josephina Álvares de Azevedo, e talvez Adélia Barros.

3. Os escritos de Adélia Barros

Adélia Barros foi uma escritora e colaboradora frequente nas páginas do *A família*, contudo, mesmo participando do corpo editorial de dezenas de exemplares, somente sete textos podem ser atribuídos comprovadamente a sua autoria, sendo estes os contos *Uma morte feliz*, *Porte Monnaie*, e as poesias *Um dueto na floresta*, *Teu nome*, *O beija-flor*, *Sptecismo e crença* e *Núpcias*.

Quase nada se sabe sobre a vida de Adélia Barros. Seu nome não consta em importantes obras de referências da biografia escritoras brasileiras, como *Mulheres illustres do Brasil*², *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*³ e *Escritoras brasileiras do século XIX*⁴, ou em obras biográficas mais amplas, como *Dicionário mulheres do Brasil*⁵ e *Diccionario bibliographico brasileiro*⁶.

O que se pode verificar até o momento em jornais e documentos arquivísticos oitocentistas, é que o nome “Adélia Barros” aparece também como colaboradora no jornal *Pacotilha: jornal da tarde*, em um exemplar datado de 19 de fevereiro de 1888, e em diversas edições do *Jornal Echo das Damas* do ano de 1888.

Documentos arquivados no Museu Republicano de Itu (Silva, 2005) e o jornal *Município de Itu* (1918, p. 3), localizados no Estado de São Paulo, apresentam o nome uma senhora casada chamada “Adélia Barros Freire” como residente naquela cidade entre a última década do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, contudo não é possível afirmar que esta Adélia Barros é a mesma poetisa do jornal *A família*, pois seu nome é relativamente comum para a época.

² SABINO, Ignez. **Mulheres illustres do Brasil**. Ed. facsim. Florianópolis: Ed. das Mulheres, 1996. XVIII, 280 p.

³ COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**: (1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2002. 750 p.

⁴ SCHMIDT, Simone Pereira (apres). MUZART, Zahidé Lupinacci (org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 2009. 3v.

⁵ SCHUMACHER, Schuma (org). BRAZIL, Érico Vital (org). **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 567 p.

⁶ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. 7 v.

Mesmo que a vida de Adélia ainda seja um mistério, é possível fazer algumas constatações sobre seus textos. Por exemplo, é notável o tom romântico de sua obra, e segundo Oliveira (2009, p. 49), nestes escritos, normalmente "o corpo é apenas o peito que ama, o coração que palpita, os lábios que desejam um leve beijo", pois escritoras do século XIX não raramente careciam de "todo tipo de vivência para criar versos mais ousados".

E realmente, esta é a interpretação que se pode obter da maioria das poesias de Adélia Barros, como *Teu nome*, *O beija-flor* e *Um dueto na floresta*. Nesses poemas é possível perceber uma atmosfera idílica e angelical, como se vê a seguir na poesia *Um dueto na floresta*:

Ela cantava... e a voz imaculada
Subia ao céu em trêmulos adejos!
E a brisa fresca em lúcidos desejos
Vinha beijar-lhe a face acetinada.

Ela cantava... e na azulina esfera
Fitava os olhos úmidos de pranto;
Quem sabe a dor, que nesse triste canto,
Feria o seio em plena primavera?!

E assim chorosa, a tímida donzela,
Ouvia ao longe a música divina,
De etéreos sons, em plácida surdina.

Era um anjo que além... (soberba tela)
Entre flores e luz, tão pequenino,
Vibrava um terno e doce violino!
(BARROS, 31 dez. 1889, p. 2)

E no poema *Teu nome*:

Quando a aurora despontando

Vem seu manto desdobrando
Da mais bela e pura cor,
Já meu peito tão sentido
Recorda um nome querido...
E os lábios dizem – amor.

Quando os pássaros trinando.
As flores todas beijando,
Vêm logo o dia saudar,
Já teu nome tão singelo,
- Que para mim é tão belo –
Há muito quis soletrar!

Quando a rosa perfumada
De orvalhos toda banhada,
De perfumes fugir,
Já em seu cálice cheiroso
Nesse cálix tão mimoso
Vou teu nome proferir.

Mas, se borboleta formosa
Vejo chegar a tal rosa
E longos beijos lhe dar:
Já meu peito com ciúmes
Canta os mais tristes queixumes
Por teu nome, ela beijar.

Em tudo leio teu nome.
Que nem a ausência consome,
Ó minha adorada flor!
Quer nas flores mais formosas,
Ou nas violetas mimosas
- Eu vejo-te, ó meu amor!

(BARROS, 8 dez. 1888, p. 3)

Tal como inúmeras outras mulheres que escreveram no século XIX, possivelmente o “Anjo do Lar” mencionado por Virginia Woolf age sobre estes versos de Barros. Já no conto *Morte feliz* (BARROS, 15 dez. 1888, p. 2) encontramos elementos que remetem (mesmo que tardiamente) ao movimento literário do ultrarromantismo, como o subjetivismo, a presença da morte, o sentimentalismo excessivo e amores sofridos.

Neste conto, Adélia Barros conta a história de uma senhora chamada Clarinda, que se apaixona por uma voz desconhecida, e em desespero, não querendo trair seu marido, comete suicídio. O marido de Clarinda, que na verdade era o portador da voz, ao encontra-la morta, também comete suicídio, pois muito a amava e deste modo ambos poderiam ainda viver seu amor após a morte. A seguir, pode-se ler os últimos parágrafos do conto:

- Oh! Terna e carinhosa esposa! – exclamava ele – Como foste virtuosa e boa! Espera que eu irei aos céus contigo.

E apertando-a de encontro ao seio, sorveu dos lábios as gotas do veneno que ela tomara e morreu feliz e resignado! (BARROS, 15 dez. 1888, p. 2)

E é ainda em tom romântico que Adélia Barros escreve sua poesia mais ousada, para o contexto da época, e a publica no jornal *A família* no dia 4 de maio de 1889.

4. A poesia *Núpcias*

Em forma de soneto, *Núpcias* traz um eu lírico que está consciente de seus desejos, explicitando a sua vontade de abraçar e beijar o noivo várias vezes, em uma época em que as mulheres estavam relegadas ao espaço privado e quando se apresentavam em espaço público, estavam sob severo julgamento da sociedade. Demonstrações de afeto como estas poderiam manchar suas reputações.

Neste poema Adélia almeja que o noivo venha até ela em “lúcidos desejos” e a abrace, e “em noite mal dormida” pensa na felicidade infindável que será ter o noivo em sua vida, de tal modo que suas almas estarão confundidas, como pode-se verificar nos versos abaixo:

Vem doce amor! E no íntimo do seio

Recebe, escuta agora os rogos meus;

Oh! Vem! Não tarde! Que em suave anseio...

Quero provar o mel dos lábios teus!

Dize: "eu te amo"! E em lúcidos desejos...

Vem doce amor... e cinjam-me teus braços!

Seja um hino celeste os nossos beijos,

Sejam elos de amor, os teus abraços.

Eu te direi, que em noite mal dormida,

Antevi sorrindo a intérmina ventura...

Nosso doce viver, anjo adorado.

E assim feliz, noss'alma confundida

Em beijos mil, em risos de ternura...

Celebre o doce amor... nosso noivado!...

(BARROS, 20 mai. 1889, p. 4)

Considerações finais

Ao pensar-se nas mulheres dos séculos passados, é pertinente lembrar que

[...] pretendia-se controlar a sexualidade feminina de várias formas e em diversos níveis. As mulheres, então, ou se submetiam aos padrões misóginos impostos, ou reagiam com o exercício da sedução (também de várias formas e em diversos níveis) e da transgressão (ARAÚJO, 2015, p. 65).

Ao tornar público os versos que manifestavam os seus desejos, e de modo mesmo quediscreto, a sua sensualidade e sexualidade, Adélia Barros transgrediu para com os padrões sociais e de gênero oitocentistas, que eram rígidos e injustos com o sexo feminino. Ao expor a poesia *Núpcias* em um periódico de alcance nacional como era o vanguardista jornal *A família*, Adélia Barros deixou de lado o “Anjo do Lar”.

Referências:

A FAMÍLIA: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família. São Paulo, ano 1, n. 1-23, 1888-1889. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=379034&pasta=ano 188&pesq;=>>.

Acesso em: 11 fev. 2017.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 45-77.

AZEVEDO, Josephina Álvares de. A família. **A Família: jornal litterario dedicado aeducação da mãe de família**. São Paulo, ano 1, n. 4, p. 1. 22 dez. 1888. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=379034&pasta=ano188&pesq;=>>.

Acesso em: 11 fev. 2017.

BARROS, Adélia. Morte feliz. **A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família**. São Paulo, ano 1, n. 3, p. 2. 15 dez. 1888. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=379034&PagFis=289&Pesq;=>>.

Acesso em: 20 maio 2017.

_____. Núpcias. **A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família**. São Paulo, ano 2, n. 23, p. 4. 04 mai. 1889. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=379034&PagFis=289&Pesq;=>>.

Acesso em: 20 maio 2017.

_____. Teu Nome. **A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família**. São Paulo, ano 1, n. 2, p. 3. 08 dez. 1888. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=379034&PagFis=289&Pesq;=>>.

Acesso em: 20 maio 2017.

_____. Um dueto na floresta. **A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família**. São Paulo, ano 2, n. 44, p. 2. 31 dez. 1889. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=379034&PagFis=289&Pesq;=>>.

Acesso em: 20 maio 2017.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. 7 v.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002. 750 p.

DESCALVADENSE. In: A FAMÍLIA: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família. São Paulo, ano 1, n. 22. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=379034&pasta=ano 188&pesq;=>>.

Acesso em: 11 fev. 2017.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX:** dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 415 p.

ECHO DAS DAMAS. Rio de Janeiro, n. 11-53, 1888. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=248207&pesq;=>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

FLORES, Conceição. Alice Moderno: o exercício das letras e da cidadania. **Revista de Escritoras Ibéricas**, Madrid, v. 4, p.75-96, dez. 2016. UNED - Universidad Nacional de Educacion a Distancia. <http://dx.doi.org/10.5944/rei.vol.4.2016.16988>. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/16988>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

MODERNO, Alice. Depois do baile. **A Família: jornal litterario dedicado a educação da mãe de família.** São Paulo, ano 1, n. 17, p. 6. 23 mar. 1889. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=379034&pasta=ano 188&pesq;=>>.

Acesso em: 11 fev. 2017.

MUNÍCIPIO DE ITU. Itu (São Paulo), v. 3, n. 127, 7 abr. 1918. Disponível em:

<http://www.obrasraras.usp.br/jspui/bitstream/123456789/7258/1/Municipio_de_Itu_ano3_n127_1918.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2017.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX** através das páginas do jornal A Família. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. 74 p. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/josefinaalvares-azevedo-voz-feminina-seculo-xix>>. Acesso em: 22 set. 2016.

PACOTILHA. Maranhão, n. 49, 19 fev. 1888. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=168319_01&pasta=ano%20188&pesq;=>. Acesso em: 04 jun. 2017.

PAIXÃO, Sylvia. Introdução. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. **A Silveirinha:** crônica de verão. Florianópolis: Mulheres, 1997. p. 7-15.

SABINO, Ignez. **Mulheres illustres do Brasil**. Ed. facsim. Florianópolis: Ed. das Mulheres, 1996. XVIII, 280 p.

SCHMIDT, Simone Pereira (apres). MUZART, Zahidé Lupinacci (org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 2009. 3v.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Org.). **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 567 p.

SILVA, Marco Polo T. Dutra P.; FREITAS, Pedro Paulo Madeira de. **Documentos arquivados no Museu Republicano de Itu**. 2005. Disponível em: <http://www.marcopolo.pro.br/genealogia/sp/notasitu_ordemalfab.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2017.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O florete e a máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. 1995. 241 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/76228/102461.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 22 abr. 2017

WOOLF, Virginia. BOTTMANN, Denise (trad.). Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. BOTTMANN, Denise (trad.). **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2016. 112 p.

MULHER E FICÇÃO: PERSONAGENS FEMININAS EM OS ANOS

Caroline Resende Neves*

Virginia Woolf e a crítica feminista

Virginia Woolf (1882 – 1941) nasceu em Londres, Inglaterra, tendo escrito diversos romances, ensaios e biografias. Se tornou uma escritora célebre ao utilizar técnicas inovadoras para a época em seu processo de escrita, como o *fluxo de consciência*. Woolf se destacou também por sua crítica literária, voltada principalmente para a escrita feminina e o direito das mulheres, porém na época a recepção foi bastante dura com seus textos. Atualmente há grande interesse e pesquisa em torno desses materiais, e Virginia é reconhecida como precursora no debate sobre o lugar da mulher na literatura.

A autora também é considerada uma das vanguardistas da teoria da recepção, pois preocupava-se com seu público, tinha consciência que seus leitores e críticos provinham tanto do público feminino quanto do masculino e que deveria fazer-se entender por ambos. Para ela a troca entre leitores e escritores era essencial.

Seus dois maiores trabalhos abordando o direito das mulheres são *Um teto todo seu* e *Three Guineas*. O primeiro foi publicado em 1929 e é considerado um texto não só essencial, mas fundador da crítica literária feminista. Virginia fez um trabalho arqueológico, pesquisando autoras ao longo dos anos e analisando por que o trabalho feminino é tão escasso e tão pouco visado pela crítica (masculina, importante ressaltar). Neste livro a autora trabalha com o argumento que a falta de condições externas (falta de recursos materiais, de um espaço privado para se concentrar, de experiências não domésticas e de oportunidades de estudo) afetavam a criatividade feminina, minando, assim, suas possibilidades de sucesso na escrita. Este pressuposto trabalha bem com a teoria de Simone de Beauvoir, que aponta que devido a “uma reduzida experiência de vida as autoras teriam sido levadas a temas mais pessoais e intimistas.” (ALMEIDA, 2009). Isto justificaria também uma maior incidência de escritos femininos na área da prosa e tão poucos no teatro e na poesia.

Three Guineas foi publicado em 1938, podendo ser lido como uma continuação de *Um teto todo seu*. Porém não foi compreendido em sua época tendo sido até mesmo hostilizado pelo público crítico. Esta obra é particularmente importante na análise do livro *Os anos* pois, segundo a biógrafa de Virginia Woolf, Hermione Lee (2016), os dois trabalhos

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente conduzindo a pesquisa *Virginia Woolf e os elementos autobiográficos em Os anos*.

originalmente seriam um só: um livro chamado *The Pargiters*. Seria um texto que mesclaria a abordagem crítica e social (*Three Guineas*) com a ficção, exemplificando a teoria ao narrar a história da família Pargiter (*Os Anos*). Porém, ao longo da escrita, Woolf percebeu que não seria interessante trabalhar dessa forma, e se decidiu por separar os escritos.

O livro crítico foi pensado para ser uma resposta ao questionamento feito a Virginia: como se poderia evitar a guerra? A autora divide então o livro em três partes principais, cada uma representando uma guinea (moeda inglesa). A primeira guinea aborda a construção de faculdades para mulheres e, conseqüentemente, oportunidades de estudos para elas. A segunda guinea debate as profissões para mulheres e, por fim, a última guinea aponta que deve-se combater o fascismo, assustadoramente crescente naquela época.

O legado de Woolf

O livro *Um teto todo seu* é um dos textos mais apreciados pela crítica feminista, não só por ser um dos pioneiros nessa crítica, mas também pela forma como Woolf cria sua narrativa, combinando sua teoria com uma narrativa ficcional, trabalhando seus argumentos com notável eloquência.

Tendo sido tão lido, é possível listar alguns trabalhos que tomaram forma a partir deste livro, como *Sexual Politics*, de Kate Millett, *A literature of the self*, de Elaine Showalter e *The war of words*, de Gubar e Gilbert. Além destes, muitas autoras admitem a influência de Woolf em seus escritos, como Naomi Black, Jane Marcus, Michèle Barrett, Toril Moi e Bette London. (OLIVEIRA, 2013)

Gubar e Gilbert apontam que as mulheres têm sido definidas na literatura por autores homens, e dizem que elas devem se libertar desse enclausuramento, formulando alternativas e se criando como sujeitos. Essa ideia conversa com a ideia de Woolf em compreender e transcender o “anjo do lar” – segundo Maria Aparecida de Oliveira (2013) o termo é originário do poema de Coventry Patmore sobre como deveria ser e se portar a mulher na era vitoriana, e que Virginia aborda em seu ensaio *Professions for Women*.

Elaine Showalter apresenta uma posição um tanto quanto polêmica sobre Virginia Woolf, ora elogiando seu trabalho, ora a criticando ferrenhamente. A autora concorda com Woolf que a escrita feminina é diferente da masculina e que com essa identificação, a literatura feminina começa a deixar de ser um subproduto. Para Showalter, a autoconsciência das autoras mulheres em relação à influência de suas experiências na escrita talvez transcenda o privado e crie uma consciência coletiva que revele a história feminina, muitas vezes ignorada. Outro ponto de concordância entre ela e Woolf é somente ser possível saber se uma

escritora é extraordinária conhecendo a vida da mulher comum e assim comparando as duas realidades.

A teórica também elaborou uma divisão de fases na escrita feminina, muito importante para as pesquisas contemporâneas:

Feminina	• 1840 – 1880 • nesta época as mulheres usavam pseudônimos masculinos • a morte de George Eliot marca o fim desta fase
Feminista	• 1880 – 1920 • as mulheres conquistam o direito ao voto
Fêmea	• 1920 – atual • nova fase de autoconsciência

Porém Elaine tem grandes críticas a alguns pensamentos de Woolf, como a ideia de androginia. Virginia apresenta a ideia de mente andrógina, em que essa seria balanceada com o feminino e o masculino, e assim o artista conseguiria se expressar artisticamente de forma mais plena. Segundo Oliveira (2013), “Nesse ponto, Woolf deu o primeiro passo, Simone de Beauvoir iria mais longe ao questionar os pares dicotômicos e a construção social e política dos mesmos.” Todavia, Showalter acusa Virginia por, com essa ideia, transcender o conflito feminista ao invés de passar por experiências resultantes das diferenças entre homens e mulheres.

Showalter, em seu artigo *Criticism in the wilderness*, também discorda de Woolf quando esta diz que a escritora volta seus pensamentos para sua mãe. Segundo Elaine, a escritora também pensa em seu pai quando escreve; apenas a cultura dominante (masculina) não precisa considerar a cultura muda (feminina) no processo de criação, a mulher sempre terá influência de ambas culturas.

No mesmo artigo, a crítica aponta duas formas de teoria feminista: a) mulher como leitora, em que ela irá revisar as obras masculinas e os estereótipos femininos criados; b) *gynocritics*, em que a mulher trabalha como escritora e tem voz. Essas formas de teoria já haviam sido apontadas por Woolf em seu artigo *Mulheres e Ficção*, lançado em 1929.

A influência da experiência na escrita de Woolf

Antes de analisar as personagens femininas presentes em *Os anos*, gostaria de apontar o importante valor das experiências pessoais de Woolf em suas narrativas e contrapor essa prática às teorias existentes. O principal nome quando pensamos em autobiografia é Philippe Lejeune. O escritor foi o responsável por estabelecer em 1975 um pacto autobiográfico de forma a clarificar o que é e o que pode ser considerado uma autobiografia. Segundo ele, o nome do autor, narrador e personagem tem que ser o mesmo, além de estar bem estabelecido que é um texto totalmente baseado nas experiências do escritor, sem lançar mão da imaginação para criar a história. Lejeune também conceitua romance autobiográfico, porém sem se aprofundar e pouco estudado:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado”. (2008, p.25)

Ainda há o conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky em 1977. Apesar do nome sugerir que essa é a definição perfeita para a mistura de autobiografia com ficção, sua definição não corrobora essa ideia: também é necessário que o nome do autor, narrador e personagem seja idêntico, e que a obra seja lida como um romance, e não como uma obra de referência (como é o caso da biografia). Sendo assim, o autor deve deixar claro para qualquer leitor que aquele texto é baseado em sua própria vida, mesmo que não se saiba quanto de imaginação e quanto de realidade foi empregado em seu feito. Se considerarmos um texto em que o autor usa de sua experiência, mas intenciona esconder as referências – como no caso de Virginia Woolf –, ele não será contemplado por este conceito.

Justamente por não serem encontrados muitos estudos sobre esse tipo de escritos que se criam variações de um mesmo conceito. A autora Régine Robin afirma que na autoficção as fronteiras entre autor, narrador e personagem são muito porosas, o que permite uma maior mobilidade dentro destas categorias, dando possibilidade de se criar em outro ser. A partir do momento em que o personagem é narrado, ele já é ficcional, pois é um ser de linguagem. Ph. Vilain corrobora essa ideia ao dizer que a autobiografia permite a invenção de um duplo, sendo ele ideal ou não. Essa seria uma forma de “autoficcionalização” (FIGUEIREDO, 2007).

Outros nomes também são atribuídos a essa mistura entre vida e ficção, como autointerpretação (Starobinsk) e autocriação (Eakin), e até a ideia de Derrida que o self é uma ficção, uma ilusão constituída em discurso. O verdadeiro eu não é descoberto por causa do *mise en abîme* de histórias (BAUER, 2014). Esse é um ponto importante para se refletir: se somos formados por nossas histórias, a forma como as contamos cria um novo ser, mas será que ele realmente corresponde à realidade?

Ainda que a autobiografia seja trabalhada e estudada mais amplamente, ela é alvo de confusões teóricas. Paula Sibilia define o pacto autobiográfico como “se o leitor – ou, em sentido mais amplo, o espectador – *acredita* que o autor, o narrador e o personagem principal são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica.” (SIBILIA, 2008, p. 57; grifo nosso). Mas na autobiografia não existe espaço para se acreditar na correspondência entre essas três identidades. Isto tem que estar estabelecido e claro para o leitor. Este conceito por ela apresentado define melhor o romance autobiográfico.

Por fim, a reflexão apresentada por Bourdieu é interessante ao propor que um relato autobiográfico almeja dar sentido e criar uma lógica temporal da vida, sendo “Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência (...)” (BOURDIEU, 1998. p. 185). Ora, se o autobiógrafo pode modificar sua história para atingir um efeito desejado, isso não seria criar uma história não realista sobre sua vida? A partir do momento em que detalhes de uma vida são deixados de lado, uma ficção começa a ser escrita, pois não corresponde totalmente à realidade dos fatos. A própria Virginia Woolf diz que uma história deve ser dividida em duas verdades: uma que narre sem comentários os fatos conhecidos, e outra que escreva a vida como ficção (LEE, 1999).

Com uma rápida análise das obras de Virginia Woolf percebemos que as teorias literárias citadas até então não abarcam sua forma de escrita, com exceção do romance autobiográfico, que é tratado em apenas um parágrafo no livro *O pacto autobiográfico* de Lejeune. Sendo assim, é necessária uma discussão mais profunda sobre a forma como a literatura na modernidade usa a experiência de vida como fonte de material para escrita. Ainda que a teoria de Lejeune e Doubrovsky tenha vindo após as obras de Virginia Woolf, há uma lacuna explicativa entre elas.

Refletindo então sobre o uso da experiência na escrita e na formação do eu, voltamos a Paula Sibilia e sua declaração de que

A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e dar sentido à vida, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam.

(...) É justamente nesses discursos autorreferentes, aliás, que a experiência da própria vida ganha forma e conteúdo, adquire consistência e sentido ao se cimentar em torno de um ‘eu’”. (SIBILIA, 2008, p.58)

Mais adiante, ela cita Virginia Woolf e seu uso do diário:

Talvez seja Virginia Woolf quem expressou essa dinâmica da melhor maneira, enquanto vertia seu próprio néctar nas páginas de seu diário íntimo: “é curioso o escasso sentimento de viver que tenho quando meu diário não recolhe o sedimento”. A própria vida só passa a existir como tal, só se converte em “Minha vida” quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular. (...) Eis o segredo do relato autobiográfico: é preciso escrever para ser, além de ser para escrever. (SIBILIA, 2008, p.59)

Esse pensamento da escrita como forma de autoanálise, também abordado por Bourdieu e já citado aqui, é um recorrente na teoria literária, principalmente se tratando de minorias. Alba Olmi (2006) interliga a escrita autobiográfica com autoconhecimento, uma forma de deixar um testemunho, um método auto afirmativo e uma ajuda para a auto avaliação e autocorreção. Ela também ressalta o fato de que textos que não podem ser classificados como autobiográficos mas que apresentam fatos reais proporcionam ao autor maior liberdade para mostrar esses fatos, o que talvez não aconteceria se ele fosse identificado como personagem de tal ocorrência.

Sendo assim, podemos ampliar o conceito de romance autobiográfico para: escrita que utiliza experiências vividas como elementos estruturantes da ficção, sendo motivada, ainda que inconscientemente, pelo desejo de autoconhecimento e autoanálise e de tornar mais real e palpável a vida de quem escreve. A identificação entre autor e personagem pode ser pessoal (narrador em 1ª pessoa) ou impessoal (narrador em 3ª pessoa), e comporta vários graus, podendo perceber a referência de forma clara e explícita ou apenas através de um conhecimento mais profundo da vida do escritor. Ainda deve-se ter em mente que tais experiências podem ser trabalhadas de formas diversas, sendo utilizadas na criação da história de um único protagonista ou na criação de diversos personagens, cada um sorvendo um pouco da vida do autor.

Estabelecer um conceito correto para esse tipo de escrita é importante não só para contribuir com a teoria e a crítica literária, situá-la no contexto de estudos culturais e iluminar a motivação desse tipo de literatura, como também para ajudar na análise mais profunda de certas obras.

Os anos

Este é o penúltimo livro de Virginia Woolf, escrito em 1937. Antonio Bivar (2011), no prefácio de *Os Anos*, nos diz o seguinte:

Virginia nasceu em 1882. Logo, o romance-ensaio (*The Pargiters/ The Years/ Os Anos*), abrangendo desde 1880 até os dias atuais (o tempo em que ela escrevia o livro), seria em essência um livro autobiográfico. A família Pargiter, que atravessará a saga, será de alguma forma inspirada na família dela, os Stephens. Ao começar o livro, Virginia estava com 50 anos. Levaria outros 5 até que *Os Anos* fosse publicado, em 11 de março de 1937.

É importante frisar que as circunstâncias da época em que Woolf escrevia o livro a afetavam: a tensão de mais um conflito por vir e a ascensão de Hitler. Mesmo tendo deixado a crítica social no ensaio *Three Guineas*, ela ainda retrata momentos de tensão decorrentes da guerra na narrativa.

Hermione Lee aponta *Os Anos* como um livro político:

Em “*Os Anos*”, a família vitoriana que está crescendo no mundo moderno – a novela ocorre dos anos 1880 até o dia atual, que é 1936 – está lidando com problemas de feminismo, de atitudes com mulheres e abuso de mulheres, problemas de aborto e abuso de crianças, e direitos das mulheres, racismo e luta de classe. Essas coisas são implícitas em romances como *O Quarto de Jacob* ou *Mrs. Dalloway* ou *Rumo ao Farol* – romances dos anos 1920 – mas nos anos 30, quando Woolf vê em tudo ao redor dela a ascensão do fascismo, ela sente, como outros escritores da época, a necessidade de falar sobre política. Ela está extremamente engajada com o mundo público. (Tradução nossa)¹

O livro narra a história da família Pargiter através dos anos e por três gerações, sendo seus capítulos esquematizados em anos. São onze diferentes anos narrados (mas a história corre por 56 anos), portanto, onze capítulos. É interessante notar como cada ano/capítulo sempre se inicia com a descrição do tempo, dizendo o mês ou a estação, e cada um irá relatar apenas um dia daquele ano. Essa exposição das estações nos dá a sensação de tempo fluindo, seguindo seu curso na história. Segundo Lee, o livro foi um grande sucesso comercial na época de Woolf, mas agora é o menos favorecido dentre seus livros. A própria Virginia considera esse livro um fracasso.

Com muitos personagens que entram e saem da narrativa, ao longo da história dessa família pertencente à classe média-alta, focaremos nas personagens femininas e suas

¹In “*The Years*”, the Victorian family that is growing into the modern world – the novel goes from the 1880s until the present day, which is 1936 – is dealing with issues of feminism, of attitudes to women and the abuse of women, issues of abortion and child abuse, and women’s rights, racism and class war. These things are implicit in novels like *Jacob’s Room* or *Mrs. Dalloway* or *To the Lighthouse* – novels of the 1920s – but in the 1930s, when all around her Woolf sees the rise of fascism, she feels, like other writers of the time, the need to speak about politics. She is extremely engaged with the public world.

representações na história, indicando como elas retratam as mudanças ocorridas na sociedade do fim do século XIX e início do XX.

Personagens femininas na obra

A novela nos apresenta uma série de personagens femininas, de maior e menor importância. Só na família Pargiter, por exemplo, há cinco mulheres (em contraposição a quatro homens, dentre os filhos). Neste artigo, iremos focar apenas nas que apresentam alguma característica mais marcante e/ou relevante: Eleanor, Delia, Rose, Crosby, Kitty, as irmãs Maggie e Sara, e Peggy.

A primeira a ser analisada é Eleanor Pargiter, a qual podemos considerar como protagonista da história, apesar da narrativa não nos oferecer um personagem principal fixo. Ela é eleita como heroína por ser quem representa a união de todos os personagens e dá sequência aos acontecimentos.

Ela é a filha mais velha do Coronel Pargiter e Rose, e é descrita da seguinte maneira: “Era a mais velha das filhas, tinha vinte e dois anos e nenhuma formosura. No entanto, respirava saúde e, mesmo cansada como devia estar no momento, era de natureza alegre e efusiva.” (WOOLF, 2011). Quando a mãe está de cama, é ela quem toma as rédeas da família e cuida de todos, e depois da morte dela, é quem irá tomar conta do pai, abrindo mão de sua vida. Assim, ela nunca se casa e dedica sua vida sempre aos outros. No último capítulo, quando dizem a Eleanor que estão falando dela, seu pensamento flui: “Minha vida, disse com seus botões. Que estranho! Pela segunda vez nessa noite alguém falava da sua vida. E eu não tenho vida nenhuma! – pensou.” (WOOLF, 2011), e mais adiante: “Minha vida tem sido a de outras pessoas: a de meu pai; a de Morris; a dos meus amigos em seguida; a de Nicholas...” (WOOLF, 2011).

Essa ideia nos remete ao conceito da personagem solteirona na literatura, muito bem definida por Cláudia J. Maia (2014). Aliás, a própria sobrinha de Eleanor, Peggy, a retrata como uma “solteirona vitoriana” (WOOLF, 2011). A princípio essa era uma figura antagonizada na comunidade, por não contribuir com a manutenção da sociedade patriarcal: a constituição da família é uma ferramenta para essa continuidade, por manter a mulher em casa, cuidando da sua prole e marido e, assim, sem salário e sem liberdade. Portanto, segundo Maia, optar por ser uma solteirona pode ser visto também como uma forma de protesto contra a escravidão do casamento e visando a libertação das mulheres. Esta é a chamada “solteirona política”. Sabemos que Woolf está sempre criticando a instituição matrimonial, portanto ter

uma protagonista solteira em sua história não é mero acaso. A outra forma de assumir esse papel, e é o que se encaixa melhor no caso de Eleanor, é a chamada “solteirona funcional à família”, que abre mão de si para dedicar sua vida aos outros.

Eleanor é também a personagem que irá trazer alguns questionamentos mais profundos ao leitor. Em 1891, quando visita a casa que aluga para algumas senhoras, ela questiona a decisão de obrigar uma pessoa doente a viver, assunto que já vinha se iniciando com a demora da mãe em morrer e seu fraquíssimo estado de saúde. Já em 1908, Eleanor está lendo um livro sobre o cristianismo e começa a se indagar sobre a veracidade dos textos bíblicos, sobre se quem os escreveu foi fiel à realidade ou mentiu para servir a fins próprios.

Certamente a escolha de uma protagonista que não se casa vem a quebrar o estereótipo construído pela literatura masculina, que solteironas são mulheres amarguradas, que ninguém quis desposar. Inclusive, North, sobrinho de Eleanor, se questiona algumas vezes sobre esse fato, culminando num curto diálogo entre os dois sobre o assunto:

- Casamento não é para todo mundo – disse Eleanor.
Ele teve um sobressalto.
- Não, naturalmente que não – tartamudeou, olhando-a com espanto. Ela nunca se casara. Por que não? – pensou. Sacrificara-se pela família provavelmente, pelo velho Vovô sem dedos. (WOOLF, 2011)

Para North, a ideia de uma mulher optar em não se casar não é compreensível, e ele segue questionando isso ao final do livro. Esse embate é um dos motivos do porquê ser tão interessante ter uma protagonista solteirona.

Continuando na linha de crítica política, temos Delia, outra filha do Coronel Pargiter e Rose. Ela tem uma curta aparição no livro, e ainda assim sua presença é extremamente relevante para discutir a mulher política, aquela que tem participação na vida pública e que luta por seus ideais. Logo no início do livro fica claro o sentimento de não-pertencimento de Delia em relação à sua família. Ela é a única que não suporta mais o tardamento da morte da mãe, enxergando aquilo como algo que mina a energia familiar. Assim que pôde, saiu de casa e se mudou para um apartamento modesto. No ano de 1891, descobrimos que Delia é partidária de Parnell, um líder irlandês que defendia a libertação da Irlanda do domínio inglês. Após a morte dele, em tal ano, Delia some e só reaparece de fato no último capítulo. Antes disso há apenas uma menção a ela.

Apesar de retratar uma mulher ativa politicamente, Virginia opta por fazer desta personagem um fracasso, uma mentira: Delia se casa com um irlandês, Patrick, para reafirmar sua luta pelo país, mas no fim ele é apenas um latifundiário conservador, que vai exatamente contra tudo o que Delia acredita. Hermione Lee comenta na biografia da autora que ela se vale

de uma abordagem satírica em *Os anos* para repudiar o comportamento dito aceitável para uma mulher naquela época, e essa personagem é o perfeito exemplo disso.

Ainda há mais uma personagem politicamente ativa: Rose, a filha mais nova do Coronel e que recebeu o mesmo nome que sua mãe. Ela viaja pelo país divulgando suas ideias, sendo inclusive presa por atirar tijolos a uma janela. Desse romance, ela é a figura que melhor representa a ideia de mente andrógina de Virginia Woolf. Ela é a única dentre todos os filhos que se interessa pelo passado do pai e avô na guerra e se imagina cavalcando em batalhas, se apresentando em sua imaginação como “Pargiter, do Regimento de Cavalaria Pargiter” (WOOLF, 2011).

Quando criança, decide ir sozinha a noite à loja Lamley, já que ninguém quis acompanhá-la, e no caminho sofre assédio de um homem na rua: na primeira vez, a caminho da loja, o homem tenta agarrá-la. Na segunda vez, Rose já está voltando para casa, quando

De repente viu o homem outra vez. Estava encostado no lampião e a luz do gás dançava no seu rosto. Quando ela passou, ele chupou os lábios para dentro, depois soprou. O som era uma espécie de mugido. Mas não estendeu as mãos para ela. Estavam ocupadas, desabotoando a roupa dele.

Ela passou como um raio. Teve a impressão de que o homem vinha em seu encalço. Ouvia os surdos passos dele na calçada. Tudo tremia em torno dela enquanto corria. (WOOLF, 2011)

Felizmente nada aconteceu. Contudo, como Hermione Lee comenta em sua entrevista e já foi citado aqui anteriormente, essa é uma novela que iria tratar de vários tabus da sociedade, sendo o abuso de crianças um deles.

Adicionando outro tabu à lista, Woolf usou a personagem Crosby para debater – ainda que de forma não muito aprofundada – a situação dos empregados domésticos. Através dela a escritora pôde trabalhar a luta de classes, mostrando a indiferença dos patrões em relação às condições de vida dos empregados e o pensamento daqueles (personificado em Martin, um dos irmãos da família Pargiter) sobre como tratar tais trabalhadores: sendo cortês, mas não necessariamente verdadeiros.

O ponto chave de sua presença é quando Eleanor, ao receber um corretor na casa de Abercorn Terrace, conhece as instalações de Crosby. Ela já havia dito que morara no porão por quarenta anos, mas só ao desocupar a casa a patroa descobre que era um local “escuro e baixo” (WOOLF, p. 258) e então se envergonha disso. Com esta situação, Virginia critica o engajamento não-prático de muitas pessoas (como Delia e Rose, por exemplo), que lutam por ideais, mas são incapazes de notar os problemas reais que as circundam.

Uma das personagens mais interessantes em *Os anos* é Kitty Malone. Ela era filha do reitor da Universidade de Oxford e prima de Eleanor. É o retrato de toda restrição imposta às

mulheres, tem seu destino decidido pela família e a vida limitada pelas convenções. Logo no início do livro, quando Kitty vai ajudar o pai no escritório, ele diz a ela: “A natureza não destinou você para a erudição, minha querida.” (WOOLF, 2011) Ela tomava aulas particulares com a Srta. Lucy Craddock, mas não era nada muito perscrutado. Isso enquanto ela vivia no centro do conhecimento, pois morava na universidade. Seus pais decidem casá-la com Lord Lasswade, e eles vão morar no norte da Inglaterra. Porém, fica muito claro que essa união não partiu de um desejo de Kitty, uma vez que adiante no livro ela irá se questionar como teria sido se tivesse se casado com seu primo Edward, de quem – suspeitamos – ela realmente gostava.

Em 1914, Kitty oferece uma recepção em sua casa, mas durante toda a narrativa da festa, seus pensamentos fluem em devaneios sobre sua incompatibilidade com aquele evento, com aquelas pessoas, com aquelas normas sociais. Como ela considera mais a frente: nem mesmo se expressar verdadeiramente ela pode sem ser má julgada pelas outras mulheres.

Kitty vem nos mostrar e fazer refletir como a sociedade pode minguar a felicidade de uma mulher apenas por fazê-la se sujeitar ao que se espera dela.

Em contramão a esse destino advindo da imposição social na vida das mulheres, temos Maggie e Sara Pargiter, primas de Eleanor, filhas de Digby e Eugénie. Enquanto Kitty tinha a segurança de um bem-estar financeiro, ainda que não tenha sido feliz por completo, as irmãs levam uma vida de pobreza após a morte dos pais. Assim, nos questionamos: o destino de uma mulher está nas mãos dela? Elas tinham uma vida confortável enquanto moravam com os pais, mas após a morte deles, elas não têm nem mais a casa da família para morar.

Maggie ainda tem a vida “salva” ao se casar com Renny, um francês com quem tem dois filhos. Porém Sara continua com uma situação bem humilde, aceitando empregos de baixa qualificação para se manter.

Por fim, mais ao final do livro há Peggy Pargiter, a personagem da última geração da família Pargiter, filha de Morris e Célia, e sobrinha de Eleanor. Ela se formou médica e também não é casada. Sua participação na história é muito relevante para mostrar o caminho que as mulheres foram tomando e qual a recepção masculina disso tudo. Ao que tudo indica na narrativa, essa recepção não foi muito boa, muito menos empolgante, como o pensamento de North, irmão de Peggy nos mostra: “Maldita raça das mulheres, pensou, são tão duras, tão desprovidas, coitadas, de imaginação! Para o dia com suas mentes mesquinhas, inquisitivas. De que vale a tal educação feminina se só sabem julgar e censurar?” (WOOLF, 2011). Além desta passagem com North, temos também o questionamento que Patrick, marido de Delia,

faz em uma roda de conversa: “Agora essas damas podem votar – acrescentou, dirigindo-se a North – e estão em melhor situação por causa disso?” (WOOLF, 2011)

Esse conflito de ideias e gerações não chega a um arremate, pois a festa onde todas estas gerações se encontram chega ao fim, e a família se dispersa.

Considerações finais

Através da presente pesquisa foi possível observar que em grande parte a literatura é dominada por escritores homens que criam estereótipos femininos da forma como acham melhor. Essa imagem gerada influencia a visão da sociedade sobre as mulheres, o que basicamente não corresponde à realidade. Mulheres, assim como qualquer pessoa, são seres múltiplos, de vontades próprias e pessoais, que não podem ser minimizadas no papel de “mulher ideal”.

É papel da escritora mulher quebrar esses paradigmas, seja criando personagens que retratem a real e múltipla natureza feminina, seja criticando trabalhos que apresentem uma mulher estereotipada.

Virginia Woolf consegue representar em sua obra diversas personalidades de mulheres, mostrando ao leitor que aquele estereótipo sempre igual criado por escritores homens não abarcam toda a nossa diversidade. Ela nos mostra que as mulheres têm direito a suas próprias escolhas, suas vontades e até mesmo seus erros, mas que para isso é também necessário permitir que tenham tantas oportunidades quanto os homens podem ter.

Ela perpassa por mulheres solteironas, consideradas um mal para a sociedade, por mulheres politicamente ativas, assumindo posicionamentos ditos masculinos. Mulheres que têm seus sonhos destruídos pela imposição do casamento, mulheres que são “salvas” pelo casamento. Há mulheres que padecem socialmente apenas pelo fato de não terem as mesmas oportunidades que os homens, e há mulheres que trabalham e levam uma vida miserável, e ainda assim com dignidade. Mulheres de uma nova geração, com direito a estudos e voto. Todas pertencentes a uma mesma obra, quase todas a uma mesma família, viventes de épocas próximas. É através dessas personagens que vemos as mudanças que as mulheres foram conquistando ao passar das gerações, suas amarguras e suas formas de verem a vida.

É importante ressaltar a atemporalidade da obra, a multiplicidade de representações de personagens, as quais ainda são passíveis de serem identificadas como si mesmas por mulheres de todo o mundo. Um romance tão atual deixa sempre vivo o debate sobre o papel da figura feminina na sociedade, os direitos já conquistados e o que ainda deve ser mudado.

Referências:

- ALMEIDA, M. de. **Cosima**: à procura de um lugar de afirmação da autoria feminina. 2009. Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppglettras/files/2009/11/COSIMA-%C3%80-PROCURA-DE-UM-LUGAR-DE-AFIRMA%C3%87%C3%83O-DA-AUTORIA-FEMININA-Marcia.pdf>> . Acesso em: 11 set 2015.
- BAUER, Irene Chikiar. **Victoria Ocampo y Virginia Woolf**: Escritura autobiográfica, encuentros y lecturas. La Plata. UNLP-FaHCE, 2014. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2016.
- BIVAR, A. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. **Os Anos**. Trad. Raul de Sá. Osasco: Novo Século, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. & AMADO, J. (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 183-191.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Regine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.11, n.2, p. 21-30, jul/dez 2007.
- LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. New York: Vintage Books, 1999.
- _____. Hermione Lee recommends the best books on Virginia Woolf: depoimento. [17 junho 2016]. **Five Books**. Entrevista concedida a David Shackleton. Disponível em: <<http://fivebooks.com/interview/hermione-lee-virginia-woolf/>> . Acesso em: 04 set 2016.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico** – de Rousseau à internet: o pacto autobiográfico. Tradução Jovita Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbrã Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13 – 47
- MAIA, C. J. Malditas e insubordinadas: a solteirona na literatura e em outros discursos. In: DUARTE, C. L.; MAIA, C.; ABREU, L. R. de; BARROCA, I. C. S.; PERES, M. F. M. (orgs). **Arquivos Femininos**: literatura, valores, sentidos. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.
- OLIVEIRA, M. A. de. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf**: um diálogo entre o projeto político e o estético. Araraquara: UNESP, 2013.
- OLMI, Alba. **Memória e memórias – dimensões e perspectivas da literatura memorialista**: evolução e desdobramentos do gênero autobiográfico. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. p. 12-22.
- SCHULKIND, Jeanne. Introdução. In: WOOLF, Virginia. **Momentos de vida**. Tradução Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.15-30.

SHOWALTER, E. Criticism in the Wilderness. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 8, n, 2, p. 179-205, 1981.

SIBILIA, Paula. EU narrador e a vida como relato. In: _____. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 55-83.

_____. **A literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton University, 1999.

WOOLF, V. Professions for women. In: _____. **Women and Writing**. Ed. Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1979.

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **Os Anos**. Trad. Raul de Sá. Osasco: Novo Século, 2011.

_____. A arte da biografia. In: _____. **O valor do riso**. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

_____. Mulheres e ficção. In: _____. **O valor do riso**. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM DA VIDA, O CORPO

Cassiana Lima Cardoso*

E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. “LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. p. 71-72.

Perto do coração selvagem apresenta-se, em dezembro de 1943, como uma obra que desestabiliza os elementos tradicionais da narrativa, causando espanto à crítica na ocasião de seu lançamento. Joana, a protagonista, experimenta o real de forma aguda e corpórea. Juízos e valores externos não operam como mediadores de sua trajetória. A liberdade de existir acontece a partir de uma escritura que privilegia a vibração do espaço-tempo no corpo, atravessado pela percepção vital de que a escrita acolhe, ainda que intensamente, apenas um fragmento vivo da imensidão de um todo, que a narrativa intui e preserva. Neste ensaio, tentaremos mostrar a escritura como a materialização de uma subjetividade que se constrói sob o signo da vulnerabilidade, cuja força ficcional reside justamente na aceitação de sua incompletude.

Perto do coração selvagem começa com onomatopeias. É a história de uma jovem mulher, Joana, constantemente revisitada por suas percepções infantis. Como bem observou Olga de Sá, “o processo narrativo é feito de flashes associativos; porque os capítulos da vida adulta de Joana se intercalam, um a um, entre os capítulos de sua infância; esta não é apenas uma lembrança, mas uma presença recuperada.¹”

No primeiro capítulo, estão em cena a máquina de escrever do pai, o relógio e o silêncio. Uma “orelha grande cor-de-rosa” espreita e espera. O corpo, ali, é todo ouvidos. Poroso, está aberto ao que vê e ao que acontece à sua revelia. Resiste às expectativas socialmente construídas, às redes do patriarcal. Preferindo o mergulho no desconhecido,

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a tese *Samuel Beckett, o jogador melancólico*. Mestre em Poética (UFRJ). É professora adjunta do Departamento de Línguas e Literaturas do CAP-Uerj.

¹SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979, p.172.

quando se reencontra, percebe que a imensidão reside em si, já que é centelha incorporada de um grande mistério. Nesta escritura, o *corpo*, “única posse real²” de uma pessoa, é centro de convergência e apreensão do mundo. Uma categoria frágil, rarefeita e incompleta, mas, por isso mesmo, reincidente em toda a obra de Clarice: “Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida³.”

A descoberta de “Perto do coração selvagem”, romance de estreia de Clarice Lispector, em 1944, atordoia a crítica, acostumada a sistemas literários e enquadramentos genéricos. Sérgio Milliet e Álvaro Lins recorrem, em suas apreciações, a um conjunto de referências pré-estabelecidas. Sua recepção, no calor da hora, se vale de categorias literárias repisadas e de tentativas de reconhecimento de influências estrangeiras, como Virgínia Woolf e James Joyce, para dar conta de sua estranha dicção, sem paralelos no panorama literário brasileiro até então.

É curioso notar, quase quarenta anos após sua morte, como a crítica, composta unicamente por pessoas do sexo masculino, se comporta diante de sua obra. Sérgio Milliet chega a duvidar-lhe a identidade, e é a partir de uma perspectiva crítica bastante enraizada em valores patriarcais, que dá sua quase implacável sentença acerca da autora e do romance.

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta (...). Quando, porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Por desta feita fiz uma que me enche de satisfação. (...) Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de voz viva, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. (...) Ia enterrar o volume na estante, quando, acordada a consciência profissional, lê ao acaso a página 160 e acha-a excelente: sóbria e penetrante. A continuação da leitura não o decepciona. (MILLIET, Sérgio, sem página, 1944)

Apesar da má-vontade inicial e da heterodoxa categoria crítica adotada por Milliet para avaliar a escritora recém descoberta, são tecidas no artigo algumas considerações que intuem a *vulnerabilidade* como princípio de composição da poética ficcional de Clarice. Longe da onisciência, comum ao narrador tradicional, a narrativa em 3º pessoa que dá voz à perspectiva de Joana, é potencializada por sua própria consciência de impotência. As palavras adquirem vida própria, transmudam de maneira inesperada e intempestiva a estrutura da narrativa: “não as domina mais, então elas é que tomam conta dela. É característica da

² LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

³Idem, p. 51.

poesia⁴⁵”. O que hoje é consenso, o hibridismo entre os gêneros, à época, ainda era novidade e susto. A poesia não é refém do poema, sendo a ficção de Clarice Lispector um exemplo lapidar de prosa habitada por intensa tonalidade lírica. No entanto, é um lirismo novo que vemos ali. *Perto do coração selvagem*, longe de uma atitude autocentrada estéril, aposta na relação do eu com o outro e com o mundo.

Enquadrá-la em um sistema literário é o primeiro propósito da crítica da época. Porém, não há como filiar a prosa poética de Clarice Lispector a quaisquer segmentos da tradição literária brasileira naquele momento. Como a iniciativa falha, o recurso adotado é a tentativa de reconhecer, no romance, aspectos que ferem sua verossimilhança, partindo de um princípio de organização interna da ficção que não servia mais à produção da jovem escritora, Clarice Lispector.

O romance cosmopolita *Perto do coração selvagem* destoava fortemente da produção literária em voga, mais afeita ao regionalismo. Havia também a ficção dedicada a uma atitude mais intimista, a maioria delas, contudo, ligadas ao catolicismo. Cornélio Penna, Rosário Fusco, Cyro dos Anjos e o querido amigo Lúcio Cardoso eram alguns de seus contemporâneos que também se detiveram a questões metafísicas. Clarice, contudo, tinha sua própria mitologia. Sua maneira de acessar o sagrado estava intrinsecamente ligada ao sagrado ato de escrever. O ser e estar no mundo realiza-se numa escrita consoante à sua vibração nesse mundo, à maneira de senti-lo e pensá-lo com e no corpo.

O primeiro artigo de Álvaro Lins, escrito em fevereiro de 1944, “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” classifica seu romance de estreia como o que chamou de *literatura feminina*, definindo-o como uma experiência deficiente e inacabada, de quem ainda não domina por completo os meios de expressão do gênero. “Falta-lhe, como romance, tanto a criação de um ambiente mais vivo e estruturado quanto a existência de personagens como seres vivos.”

Joana é sem dúvida um ser vivo. Desafia a definição de personagem tradicional, mas é inequívoca sua vitalidade e força existencial. Para existir, contudo, é preciso desligar-se das formas binárias de ser e estar no mundo e manifestar, via escrita, outras maneiras de escuta que não se deixam aprisionar em polaridades simplistas: como a própria personagem diz, num

⁴ MILLIET, Sérgio. Diário Crítico, 1944.

⁵ Em 1960, Sérgio Milliet aconselha que Clarice se inicie em novo gênero: o poema em prosa, no qual, em sua visão, ela poderia mover-se com “mais liberdade que na ficção, chegando a chamar “O Lustre” seu romance posterior, de “romance lírico”.

diálogo com o professor, “bom é viver (...) mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mal”. (Lispector, Clarice, 1980, p. 56).

Antonio Candido⁶, em 1944, na tentativa de interpretá-la em sua novidade acusa o espanto diante de sua ficção inovadora. Reconhece, logo de saída, o impacto e a iniciativa de “levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério”. Em sua perspectiva, a autora coloca seriamente “o problema do estilo e da expressão”, sobretudo da última, quando aceita o exercício da linguagem de auscultar o mundo e as coisas a partir de uma interpretação própria. Na visão do crítico, as coisas resistem à sua empreitada, mas é o próprio jogo entre o desejo de penetrar no segredo das coisas e seu fracasso, que dá à escrita de Clarice Lispector estatuto de “*performance de melhor qualidade*” no quadro evolutivo da literatura brasileira. No entanto, no julgamento de Antonio Candido, “a realização é nitidamente inferior ao propósito”. Há dúvidas acerca da originalidade do livro.

Assim, embora não tenha caído na armadilha da crítica de influências, sem parâmetros para acolhê-lo em sua singularidade, classifica o romance de estréia da jovem escritora como uma promissora tentativa de renovação, que, apesar de seus incontestáveis méritos, continua sendo apenas isso: uma tentativa. Para chegar “perto do coração selvagem da vida” com a “vitalidade definitiva de um cavalo novo” faltava-lhe, na visão do crítico, o vigor que a levaria a um tempo e lugar nos quais ela chegaria à “*plenitude e à autorrealização*”⁷.

O tempo passa, e o tom da crítica arrefece. Já nos anos 60, escrevia Eduardo Portella a respeito da recepção de *Perto do coração selvagem*:

A incompreensão, quando não a indiferença, cercou aquele aparecimento silencioso e esquivo. Os aparelhos críticos acostumados a medir a tensão de um naturalismo

⁶ Artigo escrito para o Jornal “Folha da manhã”, nos rodapés “Notas de crítica literária”. Dividido em duas partes. Primeira parte “Língua, pensamento e literatura”; segunda parte “*Perto do coração selvagem*”. Em seguida, os dois artigos foram reformulados e republicados sob o título “Uma tentativa de renovação”, em *Brigada Ligeira*.

⁷ Se acompanharmos seu percurso como escritora, é possível perceber: Clarice aprimorou “os defeitos” enxergados pelos críticos desde a época de sua recepção. Seu último trabalho, “A hora da estrela”, em 1977, parece responder de forma sofisticada à ânsia de totalidade presente na expectativa do *tribunal de homens* que acusavam sua escritura, entre outras coisas, de hermética e inconclusiva. Sua narrativa é um *estando*, a enunciação se sobrepõe ao enunciado, o fragmento se sobrepõe ao todo. Não há porto de chegada para uma escritura que não domina seus elementos de composição propositalmente, já que sua carpintaria trabalha na dialética do que é possível ver e do que se oculta. Tal como Pirandello, nem personagens nem enredo são manipuláveis durante sua tessitura discursiva. *Por isso não sei se minha história vai ser- ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere.* (LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 2017, p.56)

que sobrevivia tranquilamente horizontal, não estavam capacitados para nos falar daquele mundo de problemas que se levantavam verticalmente. (...) (PORTELA, 1960, p.9)

Segundo Olga de Sá, raríssimos críticos adivinharam a promessa que o livro significava. “A crítica se viu num impasse porque estava desaparelhada para penetrar naquele estranho e complexo universo romanesco.”⁸

Benedito Nunes foi um desses críticos. A atitude intimista que destoa notadamente da literatura produzida até então também é sublinhada por ele, além da nova experiência temporal que o romance propicia graças ao “monólogo interior, à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*) ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo.” (NUNES, 2008, sem página.)

Esse romance, de acentuada linha temporal, alterna, em sua parte inicial sobretudo, o passado com o presente, o que imprime à narrativa um ritmo entrecortado. É uma linha temporal ondulante, acompanhamento da ordem associativa e evocativa das vivências que formam entre si, pela “mútua compenetração” de seus elementos heterogêneos, a linha melódica da (*durée*) bergsoniana. (NUNES, 2008, sem página.)

Mas a avaliação é tardia, ainda que valorosa. De fato, as categorias procuradas pelos críticos não estavam ali. A poética de *Perto do coração selvagem* não se quer vigorosa nem plena. Antes, joga com os contrários complementares, colocando lado a lado vigor e vulnerabilidade. Forma e conteúdo não se distinguem: Joana é um corpo que vibra e sabe-se imperfeito e incompleto; a escrita, da mesma maneira, incorpora a precariedade, a debilidade de tudo que se diz e pensa, recusando uma ordenação totalizante. A forma mais ingênua de aproximação do que é verdadeiro seria a partir de uma ficção realista: para alcançar o *Logos* de Heráclito, era preciso interromper o fluxo que leva às certezas e simplesmente ser, com e no corpo, parte de algo que é caos e assim deve permanecer.

Joana-menina diante do mar: a paz vinha dos olhos do boi, a paz vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara “tudo é um” ainda em pequena, diante do mar, ou depois, lembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de “tudo é um”. (LISPECTOR, 1980, p.48)

Tudo que a linguagem alcança, oculta algo que lhe escapa, em *Perto do coração selvagem*. Somente o corpo é vigoroso justamente porque é perecível, frágil e vulnerável à

⁸ Sá, Olga. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, 1979, p.172.

ação do tempo. A consciência de sua transitoriedade mensura poeticamente sua força e debilidade no conjunto de tudo que flui. Joana é ante tudo e no meio de tudo, um corpo. Um corpo de mulher, passivo ao cosmos e reativo aos valores patriarcais vigentes, socialmente construídos e desgastados, que desejam controlá-lo e domesticá-lo.

Ela é corpo que existe e resiste. Resiste, desde a tia, a um jogo de aparências, no qual faria o papel de uma frágil órfã, desprotegida e pronta para ser educada dentro de padrões que limitariam sua individuação. Resiste à Mulher da Voz, que lhe causa repugnância, por ser canal de ressonância de todo o discurso aprisionador de uma sociedade patriarcal. Existe, quando partilha seu cotidiano com Otávio, homem que poderia, talvez, até mesmo estrangulá-la, como imagina numa noite vertiginosa e insone. A incomunicabilidade entre os dois é patente. Como toda a galeria de personagens femininas de Lispector, ela é solitária. Uma solidão decidida e dolorosamente conquistada, porque para retomar o fio de si mesma, é preciso a ruptura abrupta com o outro, tecido e enredado na teia de valores patriarcais que trabalham como linhas de força para silenciá-la em sua eticidade. É no corpo, somente em seu próprio corpo, que é capaz de acessar o marido:

Quando se unira a ele, nos primeiros tempos de casada, o deslumbramento viera do próprio corpo descoberto. A renovação fora sua, ela não transbordara até o homem e continuara isolada. Agora subitamente compreendia que o amor podia fazer com que se desejasse o momento que vem antes do impulso que era a vida... –Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres. (LISPECTOR, 1980, p. 145)

Para doar-se é preciso trazer da experiência do corpo “palavras vindas antes da linguagem, da fonte, da própria fonte⁹.” É essa a forma possível de integração com seu contrário: para amar era preciso buscar palavras nunca antes ditas em seu berçário; talvez mais longe ainda: palavras e construções nunca antes pronunciadas, numa nova sintaxe que, como música, evidenciasse seu processo de gestação.

A resistência de Joana e o ímpeto de realizar-se fazem com que ela renuncie às convenções de um casamento feliz. Para tia, é víbora. Para si, é cavalo novo, pronto para soerguer-se e seguir, rumo ao desconhecido, em sua solidão abençoada de liberdade. Existe, quando se entrega à obscuridade, à compreensão inexata do mundo e até de si mesma, necessárias para ser o que é, dentro da variedade do mundo, que também compõe.

⁹ LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.147.

Para os filósofos pré-socráticos, “tudo é um”. E *Perto do coração selvagem* encarna, a partir da perspectiva de Joana, uma atitude ficcional de extrema vulnerabilidade, para aceitar a singularidade e a multiplicidade do real que operam em tensa e elegante dialética no livro. É no corpo que reverberam seres e coisas, é na escrita que se faz a tentativa de fazê-las vibrar em sua vitalidade mais acesa e encarnada, que por isso mesmo, é, dialeticamente, lâmpada que irá se apagar, carne que irá sucumbir. Sua visão é em *paralaxe*: orbita entre as coisas e os seres, fulminando e sendo fulminada por toda a *physis* e até por si mesma, nessa entrega em que seres e coisas se imiscuem, para atingirem sua individuação.

Joana não é mera observadora. O gesto contemplativo, que aparentemente não confere ação, no tradicional conceito de personagem, coloca o mundo ficcional em movimento. As coisas cintilam, luziluzem, rutilam.

Não por caso, Roberto Schwarz chamou-o de “livro estrelado” em que os momentos reluzem um ao lado do outro intervalados, sem que esse intervalo, entretanto, leve a uma desordem. Ao contrário, diz o crítico, o que carece “de psicologia pode ser virtude na ficção”. E apesar de reconhecer que “a falta de nexos entre os episódios torna-se um princípio positivo de composição”, recai no mesmo vício judicativo em uma nota mínima de seu ensaio: vê como falha, como prejudicial à coerência interna do romance, uma causalidade ao lado de tantas casualidades: a viagem de Joana, após receber uma herança. O ensaio passaria bem sem a breve observação, e o próprio ensaísta prevê a reação do leitor e diz que, talvez, o comentário pudesse soar como “implicância”.

Joana, a protagonista do romance, sob a tutela de um narrador em terceira pessoa que abre mão de sua onisciência para respeitar os impasses de sua personagem, estabelece alguns princípios de sua conduta. Jamais acusar-se, guiar-se por um princípio que chama de egoísta, mas que é nada menos que seu princípio de individuação. Joana se plasma, Joana é puro *devoir*: ignora contingências para ser o que é. Sua maior arrogância é também sua principal humildade, e acatar sua vocação para uma existência trágica parece o único programa possível. Uma tragicidade a ser celebrada, pois nada mais é que a consciência de que seu corpo, transitório, é receptáculo de tudo que é vivo. Daí sua escritura com o corpo, que gesta o fluxo e refluxo das coisas; movimento anacrônico e inexato, que abarca temporalidades e espaços diversos para registrar a dança da matéria pulsante e originária. Não por acaso, a infância aparece vez ou outra na narrativa, principalmente na primeira parte do livro, como possibilidade fundadora de seus processos de subjetivação. Não uma infância rememorada:

uma infância adquirida, um modo de ser e estar no mundo como se tudo se passasse pela primeira vez.

_Não... O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim...- e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa.

_Eu não voltaria um momento à minha meninice, continuara Otávio absorto (...)

_ Mas eu também, apressara-se Joana em responder, nem um segundo. Não tenho saudade, compreende? – E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada. – Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...

Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue. (LISPECTOR, Clarice, 1980, p.49)

Joana, desde a meninice, brinca com as palavras e as coisas: joga com o que se mostra e o que se esconde; encenando, numa brincadeira séria, seu olhar caleidoscópico e sua escuta atenta. Sua perspectiva não submete o real ao frio crivo de uma racionalidade afastada do corpo: as imagens, tácteis, atravessam os poros, misturam-se ao sangue e possuem a alegria de dizer sim ao que quer que seja, pois tudo que vive e morre é resultado de uma afirmação, como na conversa das duas moléculas, que abre o último romance de Clarice, *A hora da estrela*.

O ato de pensar, que a sua poética da vulnerabilidade abriga, não apazigua o corpo das sensações caóticas e suas oposições. Antes, transforma o sentir e a luta dos contrários em vigência, concretude e movimento: tudo dança, acompanhando o movimento cósmico das galáxias e constelações em proporções ora microscópicas ora macroscópicas. Não é por acaso que *Perto do coração selvagem* começa quando Joana é apenas um *ovinho vivo*. Sua boneca, Arlete, é atropelada por um carro azul e morre, mas uma fada vem e a salva. O brinquedo e o trabalho são a mesma coisa: “Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas.” (LISPECTOR, Clarice, 1980, p.13) Desde pequena, Joana preferia a solidão para suas tentativas de acesso “à coisa”. Os pequenos jogos infantis de Joana dizem muito sobre a poética do corpo e da vulnerabilidade praticada por Clarice Lispector ao longo de toda sua obra ficcional. Agarrar “a coisa” é gesto impreciso e secreto, a escrita não domestica pessoas e objetos, sentimentos e volições: a dimensão do silêncio deve ser tacitamente cultivada. Joana, ao final do romance, está cada vez mais afastada das contingências: “as palavras são seixos rolando no rio”. Seu corpo, agora, também acompanha a fluidez de tudo. O tempo reúne todos os tempos que sua escrita repleta de agoras, celebra e inaugura.

Joana é incompleta, sabe-se assim. No entanto, seu desejo é a vida e seu contrário. Sua inteireza se cumprirá: “(...) e então nada impedirá meu caminho até a morte- sem- medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.¹⁰” (LISPECTOR, Clarice, 1980, p.216).

Referências:

CANDIDO, Antonio. **Uma tentativa de renovação. Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.

LINS, Álvaro. **A experiência incompleta: Clarice Lispector**. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, 1944. IN: SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, BENEDITO. **Cadernos de Literatura Brasileira**. n.17 e n.18. Instituto Moreira Salles. Fonte: <https://claricelispectorims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira/2017>.

PORTELLA, Eduardo. **A forma expressional de Clarice Lispector**. *Jornal do Comércio*, 25 set., 9 out. 1960. IN: SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979.

SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis, Vozes, 1979.

SCHWARZ, Roberto. **Perto do coração selvagem**. In: *A sereia e o desconfiado. Ensaaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SCHULLER, Donald. **O corpo no sistema de Heráclito**. Humanitas. Vol. 48, 1996.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sussekind. –Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.216.

DIÁLOGOS DE DIÁSPORA NA LITERATURA DAS ESCRITORAS NTOZAKE SHANGE E CONCEIÇÃO EVARISTO: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo*

A escritora Conceição Evaristo em diversas falas, entrevistas, palestras e ensaios costuma afirmar que sua escrita está intensamente permeada pela oralidade, oralidade esta que remonta às histórias contadas por sua mãe e familiares e também aos tempos mais remotos como a escravidão, em que os senhores brancos eram embalados pelas cantigas e histórias recitadas pelas mulheres negras escravizadas. A autora pontua também que esta oralidade em sua literatura, na literatura afro-brasileira, de modo subversivo, tem como objetivo então, incomodar de seus sonos injustos os de lá da casa-grande.

Utilizando como termo norteador, crítico e político de sua escrita o conceito de Escrivência, Evaristo enfatiza que seu projeto literário está marcado por sua experiência de mulher e negra. Uma literatura que, incomodando os de lá da casa-grande, ocasiona uma quebra de paradigma ao retirar o sujeito negro dos espaços estereotípicos e reducionistas.

Opondo-se a uma visão dos negros como sujeitos passivos, submissos, ignorantes, incapazes de administrar a própria vida e as próprias vontades, Conceição Evaristo e muitas outras escritoras negras criam uma literatura de resistência quilombola. Empunhando o lápis como ferramenta libertária e literária, Evaristo reflete sobre a experiência dos sujeitos negros, em particular das mulheres negras, a partir de narrativas que celebram a multiplicidade identitária destes sujeitos, valorizando questões como sororidade, laços familiares, liberdade, igualdade, solidariedade e dignidade.

O conceito de Escrivência, escrever sobre/para/com a vida de Evaristo também pode ser pensado com relação à produção literária da escritora Ntozake Shange, que em suas obras, também objetiva (re)pensar a experiência de mulheres negras nos Estados Unidos a partir de sua posição de mulher, negra e escritora, cuja vida foi marcada profundamente, primeiro pela intensa segregação racial dos Estados Unidos e posteriormente, por um país que passa a declamar a igualdade entre os cidadãos, mas que ainda continua a separar seus habitantes por questões de raça. A escritora Ntozake Shange, como Evaristo, escreve narrativas que também utilizam como argamassa as múltiplas experiências de mulheres negras para tratar de temas como aborto, estupro, violência doméstica e preconceito, dando voz e vez a histórias constantemente silenciadas e cerceadas.

* Mestre em Estudos Literários pela Unesp – FCL. Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais. Professora do CEFET – MG. E-mail: maringolocatia@gmail.com

Conceição Evaristo, nascida em 1946 em uma antiga favela na cidade de Belo Horizonte, guarda nos becos de sua memória as histórias narradas em meio a tanta miséria por sua mãe, dona Joana. De um espaço de imensa escassez material, a menina, forjada a ferro e fogo cumpre seu destino contando a experiência destes sujeitos sempre postos à margem: os loucos, os miseráveis, os mendigos, as prostitutas, as lavadeiras demonstrando que a miséria financeira e material não impede a riqueza de experiências, de memórias e histórias.

Já Ntozake Shange, nascida em 1948, a partir de um espaço completamente diferente, mas que nem por isso deixa de estar marcado por questões de raça e de gênero, reclama sua herança africana como força motriz para a criação literária. Filha de médicos, Shange percebe que seu privilégio de classe torna sua experiência como mulher negra diferente da dos sujeitos pobres, entretanto, demonstra também que nem por isso deixa de ser discriminada por ser negra e mulher. Indo em oposição aos preceitos burgueses de seus pais, a escritora se muda para a Califórnia e começa a escrever textos que refletem a experiência étnica e de gênero nos Estados Unidos pós-segregação, reclamando a construção de um espaço de luta étnica. A escritora também se envolve fortemente com o *Black Arts Movement*, um movimento artístico que, dentre outras características, objetivava repensar novas estéticas e formas artísticas de modo a criar uma arte negra.

Ambas escritoras se filiam a uma tradição literária afrodescendente que mescla “história não-oficial, memória individual e coletiva com ficção” (2006, p. 307) a partir de uma perspectiva de gênero e de raça, que como afirma o estudioso Eduardo de Assis Duarte tem como precursor o romance *Úrsula*, da escritora Maria Firmina dos Reis no Brasil, e podemos afirmar no caso dos Estados Unidos com os romances de escritoras como Toni Morrison e Alice Walker.

Dialogando com estas tradições literárias de escritoras negras, Conceição Evaristo e Ntozake Shange subvertem os papéis constantemente representados pelas personagens negras nas literaturas brasileiras e estadunidenses, desconstruindo os discursos negativos e estereotipados sobre os negros. Assumindo fortemente uma herança africana, Evaristo e Shange estabelecem um diálogo sobre a experiência diaspórica marcada não somente pela questão de raça, mas também pela experiência de gênero e muitas vezes de classe.

Em *Sassafrass, Cypress & Indigo*, primeiro romance escrito por Ntozake Shange, as personagens protagonistas que dão nome ao livro são três irmãs negras de Charleston, uma cidade no sul dos Estados Unidos, em meados dos anos de 1950, 1960. O romance narra a experiência destas três irmãs marcadas pelo constante embate pela sobrevivência em meio a experiências traumáticas e violentas.

No final do romance, a irmã mais velha, Sassafrass está dando à luz e as irmãs e a mães se veem, finalmente, com a perspectiva de um futuro melhor e, de fato, livre.

Hilda Effania não poderia mais pensar mais em cozinhar. Ela não conseguia nem mesmo limpar qualquer coisa na sua casa. Ela olhava para o retrato de Alfred em cima da lareira, um pouco envergonhada.

“Você sabe, Al, eu fiz o melhor que eu podia, mas não sei se elas queriam o que a gente queria.”

“Agora, Sassafrass. Isso não é nada mais que um bebê. Você acha que é a única que fez isso?” Indigo auxiliava. “Empurra quando eu digo, não seja boba!”

“Mamãe fez isso três vezes. Deus só está te pedindo uma única vez. Uma vez faça uma criança livre.” Cypress massageava.

“Sim, querida. Eu estou aqui. Já teve alguma vez em que você não pode voltar para casa? Sim, querida, eu sei que não era isso que você queria. Mas, meu amor, quem quer que você seja agora isso é tudo que nós temos e eu juro por Jesus, você é minha filha.”

Mamãe estava lá¹. (SHANGE, 1989, 225)

Esta cena final torna-se significativa pois, de alguma maneira, demonstra o vislumbre para a existência de um porvindouro onde habitem sujeitos negros livres do preconceito, das injustiças e das prisões, físicas e simbólicas. Sassafrass, ao optar por continuar com a gravidez mesmo sem a presença do pai, reclama o direito à uma maternidade que foi constantemente negada às mulheres negras, desde a escravidão. Além disso, a reunião final das personagens enfatiza a importância dos laços familiares, da solidariedade e coletividade para a resistência destas mulheres negras.

O parto de Sassafrass retoma as memórias de diversas outras mulheres negras que como ela tiveram que exercer a maternidade em meio a enormes adversidades, mas que finalmente pode tornar-se liberta, rompendo com os grilhões da submissão e exploração. Além disso, é importante salientar que ela não está mais sozinha, pois tem sua mãe e irmãs presentes. A volta à casa materna também simboliza as pazes feitas com o passado, rompendo com a histórica submissão aos senhores e senhoras brancos e ricos da cidade e a proclamação de liberdade de seus corpos e de sua arte negra. Ao retornar à casa, mesmo indo contra as expectativas impostas pelos pais, as personagens, como Shange, se opõem às expectativas burguesas de Hilda Effania, de se casar com um bom partido, de ter trabalho fixo e casa

¹Hilda Effania couldn't think of enough to cook. She couldn't clean anything else in her house. She looked at Alfred's portrait over the parlor fireplace, a little embarrassed.

“You know, Al, I did the best I could, but I don't think they want what we wanted.”

“Now, Sassafrass. This ain't nothin' but a baby. You think you the only one ever did this?” Indigo coached.

“Push, I say, don't act a fool!”

“Mama did this three times. God is asking you for one time. One time make a free child.” Cypress massaged.

“Yes, darlin'. I'm here. Was there ever one time when you couldn't come home? Yes, darlin' this isn't the way you wanted. But, sweetheart, whoever you are is all we have & I swear for Jesus, you my child.”

Mama was there. (SHANGE, 1989, 225). Todas as traduções foram feitas pela autora.

própria, por exemplo, escolhendo a liberdade para fazer o que quiserem como bem entenderem.

Em Conceição Evaristo, a personagem Luandi Vicêncio, irmão da protagonista Ponciá Vicêncio, já no final do romance, percebe que sua busca por poder não significava nada se isso não resultasse na liberdade de seus irmãos e irmãs. Luandi compreende que a reclamação da escrita na assinatura do próprio nome, representa um movimento para além do de somente um ato passivo de leitura, mas que nesta escrita fazem ecoar outras vozes, de outros tempos silenciados, porém não esquecidos.

A escritora Conceição Evaristo aponta para a ligação entre “antes-agora-depois-e-depois-ainda. A vida era mistura de todos e de tudo”. Como na cena final de *Shange*, Evaristo mostra que é preciso reconhecer e reclamar o texto da própria vida e ajudar a escrever os textos das vidas dos outros. Se para Luandi a compreensão surge a partir da realização de que em sua história outras histórias e memórias ecoavam, para Sassafrass o parto de uma criança livre, finalmente possibilitaria a emancipação de seu passado atrelado às imposições dos brancos.

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-depois-ainda. A vida era mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (EVARISTO, 2003, p.131).

Para o estudioso Eduardo de Assis Duarte, o romance de *Ponciá Vicêncio* “configura-se como um *Bildsgroman* feminino e negro ao dramatizar a busca quase intemporal da protagonista a fim de recuperar e reconstituir família, memória, identidade. No entanto, o ímpeto antropofágico se faz presente na postura de rasurar o modelo europeu para conformá-lo às peculiaridades da matéria representada” (2006, p.306). Em *Sassafrass, Cypress & Indigo* também arriscamos afirmar que se trata de um *Bildsgroman* feminino e negro, onde as personagens objetivam não somente reconstituir memória e identidade, mas principalmente reclamar uma herança africana positiva, rasurando como aponta Duarte, um modelo branco e europeu sobre os corpos e a vida das mulheres negra.

Assim, os textos escritos por escritoras negras como Conceição Evaristo e Ntozage Shange endossam um movimento literário que se prolifera em escala mundial, enfatizando que estas escritoras não se contentam somente em ler, mas optam por também escrever, conscientes de que, como afirma a escritora Conceição Evaristo, o ato de escrever, para além

da leitura, pressupõe outro dinamismo “próprio do sujeito da escrita”, possibilitando uma auto inscrição do sujeito no mundo. (EVARISTO, 2007, p.21). Longe de ser assumido como um ato passivo, o ato de escrever deve ser lido como uma ferramenta para incomodar de seus sonos injustos os de lá da casa-grande, como sempre afirma Evaristo (2011, p.21). Para Shange a escrita também implica ocupar espaços negados aos sujeitos negros, narrando experiências negras a partir de uma perspectiva interna. Além disso, ao

apresentar uma voz até agora pouco ouvida ou mesmo não ouvida, esses grupos procuram rediscutir o conceito de cânone literário. Os grupos se (re)organizam na sociedade, e esse panorama é obviamente refletido na produção cultural. A literatura se posiciona sob uma era com novos contornos. Grupos que antes tinham sido, até o momento, considerados como inexistentes na produção literária começam a aparecer, e fundamentalmente, o conhecimento passa a ser levantado sobre trabalhos previamente desconhecidos ou trabalhos julgados inexistentes. (SALGADO, 2011, p.08/09)²

Assim, acreditamos que a literatura escrita por mulheres negras pode ser lida como uma ferramenta em direção à melhor compreensão da realidade que nos cerca e também como um espaço de resistência quilombola. Segundo, que estas narrativas utilizando a memória dos afrodescendentes, objetivam rasurar a aparente homogeneidade da História, dita oficial.

Diferentemente de enxergar a história como homogênea, fixa e estável, retomando Michael Pollak, apontamos para o seu caráter construído, desnaturalizando noções que ainda veem a memória oficial como a verdadeira representante de uma nação, de um povo. Shange e Evaristo, apoiando seus romances nas memórias dos denominados grupos minoritários, ocasionam quebras e rupturas no tecido uniformizador da história oficial. A condição dos afrodescendentes passa a ser vista através dos olhos deles mesmos e não a partir de uma perspectiva de fora.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. [...] Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes. (POLLAK, 1989, p.04)

Um exemplo, é a memória da escravidão que permanece durante tantos séculos subterrada e que aflora de modo quase que imperceptível em momentos de crise, de maneira

² Beyond presenting a voice until now little heard or even unheard, these groups seek to re-discuss the concept of the literary canon. Groups (re)organize themselves in society, and this panorama is obviously reflected by cultural production. Literature positions itself under the ages of a new profile. Groups that had until now been considered lacking in literary production begin to come forward, and, primarily, awareness has been raised about previous unknown work or work judged to be non-existent. (SALGADO, 2011, p.08/09).

inesperada e com consequências não previsíveis. Tanto Shange quanto Evaristo, revisitam em suas narrativas o passado a partir da experiência presente dos afrodescendentes das Diáspora. Ponciá Vicêncio, Sassafrass, Cypress e Indigo refletem as consequências nefastas e cruéis da escravidão. Se podemos falar que a escravidão como era praticada nos séculos XVIII e XIX acabou, também podemos afirmar ainda que os negros e negras estão submetidos hoje por uma estrutura de neo-escravidão e neo-racismo, tão perversos e desumanos quanto o anterior.

A emergência de uma literatura afrodescendente, uma escrita que tem como sujeito e objeto o negro, que se apoia nas memórias silenciadas dos mesmos, demonstra o caráter destruidor, manipulador e uniformizador da história oficial. Quando as escritoras negras passam a escrever com mais liberdade e com mais periodicidade sobre o passado da escravidão, as teorias de uma sociedade livre de preconceito caem por terra e a memória nacional de um país constituído na diferença demonstra o quão opressivo esses discursos têm sido ao longo dos anos e que tem como objetivo manter as ditas minorias “em seu lugar”. O ato de escrever sobre o passado é, desse modo, um ato subversivo.

Assim, assumindo que a literatura afrodescendente é um espaço quilombola, é possível por meio destes textos literários instaurar e estabelecer questionamentos mais críticos da sociedade, tornando audível as vozes daqueles que foram durante tanto tempo oprimidos e subjugados.

Quebrar o silêncio, transformando-o em linguagem e ação é a maneira encontrada por essas escritoras de empoderar-se, de tornarem-se responsáveis pelo seu destino e pelas suas escolhas. Nesse sentido, o presente trabalho ao apresentar uma reflexão das obras literárias de escritoras negras da Diáspora cria também um espaço de resistência e visibilidade da produção literária e artística destas escritoras negras na academia.

A memória e a história em *Sassafrass*, *Cypress* & *Indigo* de Ntozake Shange

“Podemos nos tornar o que queremos porque podemos definir os termos nos quais estamos falando”³ (SHANGE, 1989)

A escritora Ntozake Shange insere-se em uma tradição de escritoras negras contemporâneas estadunidenses produzem uma literatura preocupada em explorar os múltiplos *eu*, femininos e negros, seus desejos, pertencimento, aspirações e possibilidades

³Originalmente: “As Shange says herself: ‘We can become what we want because we can define the terms we are speaking in.’ (Nota: essa e as demais traduções foram feitas pelos autores.)

(WILLIAMS, 2009) celebrando a mulher negra pela sua versatilidade, heterogeneidade, força, cultura, arte, beleza, amores, sororidade, solidariedade, ativismo. Como Toni Morrison ou Alice Walker, Ntozake Shange reclama em suas narrativas sua herança diaspórica e, ao adotar um nome de origem Zulu, realiza a ligação com o passado de escravidão e do patriarcado com sua consciência artística, representando sua busca por uma identidade em um passado africano pré-colonial (ANDERLINI, 1991), anterior ao período de submissão e exploração impostos pela escravidão.

O seu primeiro romance *Sassafrass, Cypress & Indigo*, publicado em 1982, narra a história de três irmãs negras, que dão título ao romance, e sua mãe que vivem em Charleston, na Carolina do Sul nos Estados Unidos. O romance se passa no período que abrange o fim da segregação nas escolas, sendo um tempo ainda marcado por enormes violências psíquicas, simbólicas e físicas sofridas pelos negros.

As personagens do romance de Shange estão inseridas nesse momento muito crítico da luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses contra uma sociedade racista, extremamente violenta e opressiva. Morando no sul dos Estados Unidos, as meninas são constantemente lembradas da sua posição de subalternidade e de inferioridade, não somente no tocante à questão de raça, mas primordialmente à questão de gênero. Como no conselho que Hilda Effania, a matriarca da família, dá a Indigo, a irmã mais nova, demonstrando o quanto a personagem precisa estar constantemente alerta à sua posição de menina negra em uma cidade segregada.

— Indigo, me escute com muito cuidado. Isso daqui é Charleston, Carolina do Sul. Estrelas não caem das pernas de menininhas de cor. Os homens brancos rondam estes lados com maldade no sangue, e todo e qualquer pensamento que eles têm sobre mulheres de cor é perigoso. Você tem que parar de viver nesse faz de conta. Por favor, faz isso pela sua mãe.⁴ (SHANGE, 1989, p.22)

O romance, uma espécie de *Bildungsroman* negro de Shange, narra a história de uma família de mulheres negras tecedeiras desde a infância à idade adulta. As três irmãs, Sassafrass, Cypress e Indigo e sua mãe Hilda Effania herdaram o ofício de tecelagem de suas mães, avós e de outras mulheres negras antes delas e fazem dele, por um lado, um meio de sobrevivência econômica: desde outros tempos, estas mulheres produzem tecidos para as famílias mais ricas da cidade. Por outro lado, essa arte é reclamada pelas novas gerações que

4 “Indigo, listen to me very seriously. This is Charleston, South Carolina. Stars don’t fall from little colored girls’ legs. White men roam these parts with evil in their blood, and every single thought they have about a colored woman is dangerous. You have gotta stop living this make-believe. Please, do that for your mother”

não a tratam somente como mercadoria, mas como arte libertadora. Para Sassafrass, a irmã mais velha e que herda a arte de tecer de sua mãe, os tecidos que ela passa a produzir estão carregados de uma herança cultural africana: esse trabalho é sua ligação ao passado ancestral, no sentido de apropriação de uma arte que lhes fora roubada pelos brancos. “A sua mãe tinha feito isso, e sua mãe antes disso; e fazer toalhas era a única tradição que Sassafrass herdara que a dava um sentido de feminilidade que era rico e sensual, não cansativo e mesquinho.”⁵ (SHANGE, 1989, p.92)

Nesse sentido a arte, a música, a culinária, a poesia, a tapeçaria/tecelagem, a dança e a performance artística desempenham um importante papel libertário no romance. As três irmãs reclamam para si estas artes ressignificadas pela herança do passado e subvertendo seu caráter europeizante, elitista, dominador e opressor que se tornam estratégias artísticas para o empoderamento (REYES, 2013).

Mesmo desempenhando funções comumente cedidas às mulheres negras, como a tecelagem, as personagens vão além disso, ao também escrever, por exemplo, ou criar sua própria arte. As personagens negras retratam mulheres negras em sua multiplicidade e heterogeneidade, e enfatizam a importância da arte como ferramenta libertadora e subversiva, e que também pode ser performada por mulheres negras.

A narrativa é permeada por uma multiplicidade de escritas/escrituras: a experiência das três irmãs com características muito distintas, porém com vidas marcadas por opressões, tanto de gênero quanto de raça, sexualidade e classe social. As personagens mulheres negras dos romances estão inseridas em uma sociedade que oprime os sujeitos negros violentamente, em particular as mulheres negras.

Indigo, a irmã mais nova é o lugar da memória diaspórica no romance, “The South in her”, o sul nela. Na narrativa é a personagem que apresenta uma maior ligação com o passado africano e que procura estabelecer uma comunicação com os antepassados e com os deuses africanos destruídos pelos colonizadores brancos.

Onde existe uma mulher existe magia. Se há uma lua caindo de sua boca, ela é uma mulher que conhece sua magia, que pode compartilhar ou não seus segredos. Uma mulher com uma lua caindo de sua boca, rosas entre suas pernas e tiaras de musgo espanhol, esta mulher é uma consorte dos espíritos.⁶ (SHANGE, 1989, p.03)

5 Her mama had done it, and her mama before that; and making cloth was the only tradition Sassafrass inherited that gave her a sense of womanhood that was rich and sensuous, not tired and stingy.

6 When there is a woman, there is magic. If there is a moon falling from her mouth, she is a woman who knows her magic, who can share or not share her powers. A woman with a moon falling from her legs and tiaras of Spanish moss, this woman is a consort of spirits.

“The South in her” faz ecoar as vozes de negros e negras, anteriormente escravizados e que está presente nas três irmãs, tanto nas formas de tecer os panos com suas mãos, como no momento de dançar, de cozinhar e de cantar ou tocar instrumentos. Indigo, Sassafrass e Cypress representam a importância de se olhar para os fatos do passado a fim de compreender os tempos presentes. Elas representam a importância de se revisitar o passado reclamando para si as heranças diaspóricas, possibilitando a criação de um futuro mais igualitário e justo, onde as crianças negras sejam, de fato, livres.

A presentificação do passado em *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo

“O pouco tempo em que conviveu com o avô, bastou para que ela guardasse as marcas dele. Ela reteve na memória os choros misturados aos risos, o bracinho cotoco e as palavras não inteligíveis de Vô Vicêncio”. (EVARISTO, 2003, p.12)

Para a escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, a escrita tida como um ato atrelado à ideia de ancestralidade é também uma maneira de apreender o mundo de modo crítico e político, em sua extensão e profundidade de modo a não somente contemplar a vida apenas na superfície.

Debruçar-se sobre a obra de Conceição Evaristo é deparar-se com uma escrita que foi banhada nas águas da miséria, mas que sobreviveram e não se derreteram: os sonhos expressos na narrativa de Evaristo *presentificam-se*, tornam-se palavra viva, vivida e transformadora. Por meio de sua escrevivência a autora pretende incomodar, problematizar e acordar de sua passividade os opressores e utiliza esse termo para definir um projeto literário no qual se posiciona crítica e politicamente dentro da literatura brasileira, em especial, da denominada Literatura Afro-Brasileira.

A presentificação do passado, entendido como não somente um retorno, uma revisitação a narrativas marcadas pela escravização de negros e negras vindos de África para o Brasil, objetivando uma melhor compreensão do presente, almejando um futuro melhor; mas também como a realização de uma herança, que no caso da protagonista do romance, relaciona-se à deixada por seu avô, Vô Vicêncio.

A lembrança do avô com o braço amputado repetir-se-á na narrativa como marca gravada no corpo de Ponciá — marcas do passado de escravidão — que mesmo após sua morte, a personagem continuará a repetir esse mesmo gesto e o choro misturado com o riso. A rememoração é um constante ato de ir e vir, onde passado, presente e futuro são repetições do mesmo acontecimento.

A sina do avô, que mesmo após a assinatura da Lei Áurea vê sua esposa e seus filhos escravizados pelos senhores Vicêncio, repete-se no presente do filho, pai de Ponciá, que como o pai, era escravo da mesma situação. A repetição do estado de escravidão fazia a menina pensar que de fato deveria haver um pulso de ferro “a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga” (EVARISTO, 2003, p.48). O pai de Ponciá morre do mesmo jeito que nasceu: trabalhando na terra dos brancos. “Filho de escravos crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço.” (EVARISTO, 2003, p.14).

A revolta sentida pelo pai de Ponciá contra a repetição da mesma vida de Vô Vicêncio, de certo modo, reverbera essa ideia de tempo circular, como repetição das mesmas condições. O pai da menina não se conforma em enxergar em sua vida o reflexo das mesmas misérias, sofrimentos e precariedades presentes na vida de seu pai “pajem do sinhô-moço, escravo do sinhô-moço, tudo do sinhô-moço, nada do sinhô-moço.” (EVARISTO, 2003, p.15)

Para além das misérias, opressões e sofrimentos, é frisada na narrativa a importância da família e da comunidade como fatores constitutivos para a construção do sujeito e para a construção da memória, de modo a instaurar espaços de luta e sobrevivência. A família de Ponciá é a sua ligação com o passado, com o passado desesperador do avô que procura no autoflagelo um modo de escapar de uma prisão que se fazia eterna. A memória, fio condutor da narrativa, é costurada na relação diária com os outros moradores da fazenda, pelas histórias contadas pelos mais velhos, pelas superstições, crenças e simpatias passadas de geração para geração, pelo conhecimento adquirido por Ponciá em como lidar com o barro, argamassa de objetos de cerâmica e também da vida. Essa memória é importante para que o passado da Escravidão, e que a ligação com os antepassados de África não seja esquecido e soterrado no proclamado discurso da democracia racial brasileira.

Para Evaristo escrever está relacionado ao ato de fazer-dizer: por meio de suas palavras a autora realiza a ação de exorcizar o passado, ao mesmo tempo em que (re)escreve sobre um futuro melhor e diferente. Se para Ponciá o passado de seu avô representa tempos de banzo, de tristeza, de sofrimento e sacrifícios, é necessário que faça as pazes com essas memórias para conseguir modificar o seu presente culminando em um futuro mais igualitário, mais justo e otimista, não somente para si, mas para todos seus irmãos e suas irmãs e, de certo modo, para toda a humanidade.

E em nossa fala, em nossa escrita, há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação. Falamos para exorcizar o passado, arrumar o presente e predizer a imagem de um futuro que queremos. Nossas vozes-mulheres negras ecoam desde o canto da

cozinha à tribuna. Dos becos das favelas aos assentos das conferências mundiais. Dos mercados, das feiras onde apregoamos os preços de nossas vidas aos bancos e às cátedras universitárias. Dos terreiros onde as Mães acolhem seus filhos convictas na força da palavra, no Axé, aos movimentos feminista e negro. Desde ontem... Desde sempre... Nossas vozes propõem, discutem, demandam. Há muito que dizer. Há muitos espaços ainda vazios de nossas vozes e faremos chegar lá as nossas palavras. (EVARISTO, 2009a, p.10)

Reescrevendo um corpo/*corpus* negro que se configura como um espaço de constante negociação e disputa de categorias identitárias — sempre fluidas e instáveis, que ocasionam uma ruptura semântica e ideológica —, o material literário propõe, primeiramente, uma tomada de consciência por parte das personagens de sua posição política dentro do universo ali representado e das possibilidades de mudança e melhora por meio de práticas subversivas, sempre coletivas. Por meio dessa tomada de consciência, esses sujeitos negros representados nos romances são capazes de compreender a impossibilidade de se realizar uma mudança social e histórica sem que todos estejam unidos em um pensamento solidário e coletivo. É significativa a constatação de Luandi Vicêncio, irmão da personagem protagonista, no final do romance *Ponciá Vicêncio*, ao perceber que de nada adiantava ter voz de mando, usar farda e botas lustrosas, se sua voz não repercutir a voz de seus irmãos, daqueles que ainda continuavam calados.

Era preciso (re)escrever uma outra e nova História, por isso, Evaristo define a literatura negra como um espaço quilombola, um espaço de resistência e de constante disputa e negociação com os discursos oficiais e normativos. Para a escritora, o material literário de seus romances é por excelência um tecido polifônico, no sentido bakhtiniano, onde diversas vozes, sistematicamente silenciadas, se tornam audíveis e objetivam uma ruptura conceitual e política dos discursos que se baseiam em pretensiosas e preconceituosas noções acerca dos negros.

Como Shange, Evaristo demonstra na narrativa que as memórias silenciadas dos sujeitos negros não implicam o esquecimento dos mesmos, somente que estas histórias, histórias de mulheres negras precisam ser reclamadas e celebradas.

Considerações finais

[...] um passado que permaneceu mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação. (POLLAK, 1989, p.13)

As escritoras negras Ntozake Shange e Conceição Evaristo, escrevendo de lugares tão distantes, em tempos diferentes e com experiências de vida relativamente particulares, apresentam semelhanças que apontam para a similaridade da posição de sujeitos negros no mundo, marcados por um passado de escravidão e por novas epistemologias neo-racistas.

Estas escritoras problematizam em suas obras o efeito devastador de políticas racistas, patriarcais e sexistas que ainda perduram. Políticas instauradas tendo como pressuposto uma razão branca sobre o negro, que o classifica como infra-humano, uma humanidade negada, protelada e constantemente rasurada. Os sujeitos negros ainda são marcados pelo racismo, e no caso das mulheres negras, pelo sexismo e o patriarcado.

As escritoras Ntozake Shange e Conceição Evaristo que começam a escrever e a publicar a partir dos anos 1970 e 1980, se conectam com a tradição literária de escritoras negras ao apontar que o racismo, o colonialismo, a escravidão e a segregação ainda não acabaram: que se criou um mundo branco que oprime e exclui os negros. Então, essas escritoras começam a analisar que o silêncio do passado não significa o esquecimento do mesmo e sim que as memórias clandestinas estão em um constante trabalho de gestão esperando o melhor momento para emergir.

Sendo assim, Shange e Evaristo também demonstram a importância do passado negro, de uma memória africana na construção da identidade das personagens e que o retorno ao passado é de suma importância para a melhor compreensão do presente. Dessa forma, essas escritoras estabelecem um diálogo da diáspora. Shange demonstra a presença do *South in her* em suas personagens, a partir do trabalho de tecer, realizado pelas gerações passadas como submissão aos brancos, porém que é subvertido pelas personagens, tornando-se algo libertário e de resistência. Em Evaristo, o passado é presentificado pela herança de Vô Vicêncio, de modo a manter viva as memórias silenciadas pela opressão racial e de gênero.

Por fim, estas escritoras apontam para uma literatura negra transnacional, que demonstra que as demandas pela liberdade dos sujeitos negros é uma pauta que ultrapassa barreiras geográficas e que a literatura é sim um espaço, por excelência, de luta e de resistência a partir da memória, e da mescla entre história e ficção.

Esse cenário nos ajuda a entender a ênfase que se tem à memória nas últimas décadas. Não se pode esquecer que, dentre as tecnologias empregadas para fomentar laços entre os indivíduos, a memória assume um papel primordial. A memória coletiva, nesse caso, funciona como um quadro social que retém certos fatos, valores e crenças que passam a ser percebidos como pontos de referência para indivíduos e comunidades. Dada a multiplicidade de interesses envolvidos na construção da memória, o processo de elaboração de uma memória coletiva é sempre caracterizado por conflitos que têm sua raiz na tensa negociação em torno da definição de uma cartografia do passado. (BEZERRA, 2007, p.38)

A emergência de múltiplas e diversas memórias em constante embate com a memória nacional representa a multiplicidade de experiências individuais e de identidades. A história para Evaristo e Shange é uma colcha de retalhos onde estão impregnadas as rememorações das personagens que habitam sua memória, tão rica e tão cheia de esperança.

A busca pelas lembranças configura-se como um embate contra o esquecimento e como maneira de imortalizar as personagens negras e a herança da diáspora. Conceição Evaristo e Ntozake Shange compreendem, assim, a escrita afrodescendente como um modo de imortalizar o efêmero, escrita que se constrói por rastros e vestígios de lembranças. Concebendo a memória como a capacidade de apreender o passado e também como maneira de revisitar e revisar o passado, Shange e Evaristo fundem com os retalhos de lembranças de sua memória a ficção, a fantasia, apontando para a construção de um futuro melhor, onde poderemos, finalmente, falar e nos tornar o que queremos.

Referências:

ANDERLINI, Serena. Drama or Performance Art? An Interview with Ntozake Shange. IN: **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, vol. 6, n. 1, 1991. p. 85-97. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1820/1783>. Acesso: 10 de outubro de 2016.

BEZERRA, K. C. **Vozes em dissonância**: mulheres, memória e nação. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

DUARTE, Eduardo A. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. IN: **Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 14, p. 305-308, janeiro-abril 2016. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a17v14n1.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 2ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003. _____. Da grafia desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos. Antônio. (org) **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p.16-21.

_____. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: **I Colóquio de Escritoras Mineiras**, Depoimento. 2009. Material digital. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafr/data1/autores/43/dadosatualizados3.pdf. Acesso: 13 de junho de 2012.

_____. Conceição Evaristo. IN: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: Antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.103-116.

SHANGE, Ntozake. **Sassafrass, Cypress & Indigo**. New York: St. Martin's Griffin. 2010.

REYES, Júlia. **O feminismo negro de Ntozake Shange**. 2013. 191 f. Dissertação — Universidade Federal de São João del-Rei, Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura. São João del Rei, 2013. Material digital. Disponível em: <http://bit.ly/2rYaCD0>. Acesso em: 15 de outubro de 2016.

MARINGOLO, Cátia C. B. **Ponciá Vicêncio e Becos da memória de Conceição Evaristo: construindo histórias por meio de retalhos de memória**. 2014. 132 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115842>>. Acesso: 10 de março de 2017.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993. Disponível em: <http://bit.ly/2ovodP2>. Acesso: 10 de março de 2013.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. IN: **Letras**, n. 22, p. 79-95, 2001. Disponível em: <http://bit.ly/2t8Q3Dg>. Acesso: 24 de junho de 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, vol. 2, nº 3. 1989. Disponível em: <http://bit.ly/2sqMA6D>. Acesso: 10 de março de 2013.
_____. Memória e identidade social. IN: **Estudos históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bit.ly/2t8WlD5>. Acesso: 10 de março de 2013.

SALGADO, M. A. A. Literature, Written Art and Historical Commitment: From Cadernos to Conceição Evaristo. IN: TILLES, A. D. (ed.) **(Re)Considering Blackness in Contemporary Afro-Brazilian (Con)Texts**. New York: Peter Lang Publishing, 2011, p. 07-26.

WILLIAMS, Dana A. Contemporary African American women writers. In: MITCHELL, Angelyn. TAYLOR, Danielle K. (eds.). **The Cambridge Companion to African American Women's Literature**. New York: Cambridge University Press, 2009, p.71-86.

ELIZETE LISBOA: A INSERÇÃO DA MULHER COM DEFICIÊNCIA VISUAL ATRAVÉS DA ESCRITA

Claudia Regina Porto Buzatti*

O presente estudo tem como abordagem central a inserção da mulher com deficiência através da escrita, e se debruça sobre a produção literária em duas escritas - Braille e tinta, da escritora Elizete Lisboa que se dedica mais intensamente ao universo da criança, produzindo obras de importância no cenário da educação inclusiva no Brasil. Dentre suas publicações pela editora Paulinas estão: “Que será que a bruxa está lavando?” (2006) e “A bruxa mais velha do mundo” (2014).

Elizete Lisboa nasceu em agosto de 1951, no município de Coluna, interior de Minas Gerais. Gostava de brincar com suas irmãs, que tinham pouca diferença de idade entre si. Ao todo eram cinco meninas, quase todas de nomes que começam pela letra E, de escola, de esperança.

Quando pequena, quase não enxergava nada. Foi diagnosticada com retinose pigmentar¹ e ao longo da vida, foi perdendo lentamente a visão, até ficar completamente cega. Elizete deixou de enxergar, mas manteve para si, o apreço pela vida.

Foi uma infância sofrida, difícil e complicada. Elizete ficou órfã de mãe aos cinco e de pai aos nove anos de idade. Foi levada para casa de sua avó paterna, onde morou por pouco tempo. Logo depois, mudou-se para Belo Horizonte, para casa de seu tio padrinho, com quem viveu por alguns anos.

Elizete, ainda menina, vivenciou grandes perdas de ordem pessoal. Além disto, teve que encarar os desafios que lhe foram impostos pela deficiência visual.

*Graduada em Letras com Licenciatura Plena e Habilitação em Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e tecnóloga em Comunicação Assistiva – Libras e Braille pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MINAS). É natural e reside na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Endereço eletrônico: crpbuzatti@gmail.com.

¹Retinose pigmentar é uma doença genética que afeta a retina e o nervo óptico causando baixa visual e cegueira. Classificação pelo CID 10 – H 35.5 – Distrofias hereditárias da retina. Disponível em: <http://www.medicinanet.com.br/cid10/6062/h355_distrofias_hereditarias_da_retina.htm>. Acesso em: Maio/2017.

A deficiência visual pode afetar o indivíduo em qualquer idade. Mas, quando acontece na infância, pode causar danos irreparáveis ao desenvolvimento neuropsicomotor da criança, com repercussões educacionais, emocionais e sociais, que podem perdurar por toda a vida, caso não haja tratamento adequado, estimulação precoce, readaptação à rotina diária, orientação, mobilidade, e acima de tudo, participação efetiva da família:

O impacto da deficiência visual (congenita ou adquirida) sobre o desenvolvimento emocional e psicológico varia muito entre os indivíduos. Depende da idade em que ocorre a perda, do grau da deficiência, da dinâmica geral da família, das intervenções que forem tentadas, da personalidade. (MARTINS, 2007, p.30).

A deficiência visual não é necessariamente a total incapacidade de ver. Caracteriza-se, entretanto, pela perda total ou parcial da visão, podendo ser considerada como severa, moderada ou leve e ainda, congênita ou adquirida; variando de acordo com o nível de acuidade visual. Assim, a deficiência visual pode ser classificada como cegueira ou visão subnormal (baixa visão)²

No escopo da classificação médica, conforme o texto da ACSM (American College of Sports Medicine) (1997) citado por Fugita (2002), a cegueira pode ser definida como:

Cegueira por acuidade: significa possuir visão de 20/200 pés ou inferior, com a melhor correção (uso de óculos). É a habilidade de ver em 20 pés ou 6,096 metros, o que o olho normal vê em 200 pés ou 60,96 metros (ou seja, 1/10 ou menos que a visão normal), onde 1pé = 30,48 cm.

Cegueira por campo visual: significa ter um campo visual menor do que 10° de visão central - ter uma visão de túnel.

Cegueira total ou "não percepção de luz": é a ausência de percepção visual ou a incapacidade de reconhecer uma luz intensa exposta diretamente no olho. (FUGITA, 2002).

Em Kirk e Gallagher (1991), a classificação é baseada em um padrão de eficiência visual, que de certo modo é abstrato. Além disso, utiliza-se do instrumento padrão Escala de Snellen como medida.

Neste contexto, uma pessoa é considerada deficiente visual quando tem seu desempenho escolar afetado por esta deficiência, sofrendo uma limitação sobre a habilidade crítica da leitura (KIRK; GALLAGHER, 1991).

Deste modo, pode-se conceituar pessoa cega e pessoa com baixa visão como:

²Organização Mundial da Saúde. Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionadas à Saúde - Décima Revisão. 10. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2003.

Pessoa Cega: aquela que possui perda total ou resíduo mínimo de visão, necessitando do método Braille, como meio de leitura e escrita e/ou outros métodos, recursos didáticos e equipamentos especiais, para o processo ensino-aprendizagem.

Pessoa com baixa visão ou visão subnormal: aquela que possui resíduos visuais em grau que permitam ler textos impressos à tinta, desde que se empreguem recursos didáticos e equipamentos especiais, excluindo as deficiências facilmente corrigidas pelo uso adequado de lentes. (KIRK; GALLAGHER, 1991).

Através da utilização dos recursos e estratégias de tecnologias assistivas, é possível promover autonomia, “empoderamento” e melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência, “possibilitando ou acelerando seu processo de aprendizado, desenvolvimento e inclusão social e apontando para o fim da ainda bem presente invisibilidade dessas pessoas em nossa sociedade” (FILHO; DAMASCENO; 2008).

Portanto, entende-se como recursos de tecnologias assistivas:

[...] qualquer produto, instrumento, estratégia, serviço e prática, utilizado por pessoas com deficiências e pessoas idosas, especialmente produzido ou geralmente disponível para prevenir, compensar, aliviar ou neutralizar uma deficiência, incapacidade ou desvantagem e melhorar a autonomia e a qualidade de vida dos indivíduos.

[...] qualquer produto, instrumento, equipamento ou sistema tecnológico, de produção especializada ou comumente à venda, utilizado por pessoa com deficiência para prevenir, compensar, atenuar ou eliminar uma deficiência, incapacidade ou desvantagem (CNAT, 2005 *apud* FILHO; DAMASCENO, 2008, p.6 -7).

O Braille é o código universal de leitura tátil e escrita, utilizado pelas pessoas cegas, “indispensável na formação social e política de cegos, possibilitando processo de alfabetização e garantindo que pessoas alfabetizadas neste sistema tenham acesso a informações diversas”³ na literatura, matemática, física, química, música, informática, artigos acadêmicos e científicos, dentre outros.

Louis Braille, um jovem cego, nascido em Coupvray, França, em 04 de janeiro de 1809, foi o responsável pela criação do Sistema Braille. O método foi desenvolvido a partir do sistema de leitura noturna para uso militar, de Charles Barbier.

O Sistema Braille consiste de “um código de sinais em relevo, que representam letras, sinais de pontuação, números, notações musicais e outros. Os caracteres em relevo se formam pela combinação de seis pontos, dispostos em duas colunas, podendo-se obter 63 diferentes sinais”⁴.

³ Fonte: FUNDAÇÃO DORINA NOWILL – Artigos – 04/01 – Dia Mundial do Braille. Disponível em: <<https://www.fundacaodorina.org.br/blog/0401-dia-mundial-do-braille/>>. Acesso em Maio/2017.

⁴ Fonte: Instituto Benjamin Constant. Material de divulgação (folder informativo). Rio de Janeiro, 2014.

No dia 08 de Abril, comemora-se o Dia Nacional do Sistema Braille e no dia 04 de Janeiro o Dia Mundial do Braille. O Braille pode ser considerado como recurso de tecnologia assistiva indispensável e fundamental. Em entrevista, Regina Oliveira que é membra do Conselho Iberoamericano e do Conselho Mundial do Braille elucida que

Por mais que tenhamos todos os recursos tecnológicos, que também ajudam na formação, ainda é necessário que as pessoas cegas tenham o contato direto com a escrita. Devemos também considerar que, para aqueles que gostam de ler, nada substitui o prazer de ter um livro nas mãos, sentindo-lhe o cheiro, virando-lhe as páginas, em busca de novas revelações ou voltando-as para reviver as sensações agradáveis do que já foi descoberto. É preciso o estímulo dos professores e familiares para o uso do braille para alfabetização da criança para que ela não adquira uma cultura só pelo ouvir. Caso ela não tenha o contato direto com a simbologia vai ser muito difícil aprender matemática, química, física e biologia, por exemplo.⁵ (OLIVEIRA, 2016).

Segundo o vice-presidente da Federação Nacional de Cegos dos EUA – FNC, Frederic Schroeder, há um dado alarmante: 90% das crianças cegas estão crescendo sem saber ler e escrever, pois as novas ferramentas possibilitam um tipo passivo de leitura. Ao contrário do braille, que permite uma leitura mais ativa, onde o cérebro absorve as letras, a pontuação, a estrutura do texto e outros aspectos. Regina Oliveira (2016) reitera

É importante lembrar que, mesmo com avanços tecnológicos, as pessoas que enxergam, ainda são alfabetizadas na forma convencional de escrita e leitura, o computador não substituiu a escrita a lápis ou à caneta, então, vale considerar que para as pessoas cegas, o braille é importante para o desenvolvimento cognitivo (OLIVEIRA, 2016).

Elizete Lisboa foi “uma criança cega num Brasil de outros tempos, quando estar na escola, não era nada fácil.” (LISBOA, 2012)⁶

A escola, da pequena cidade de Coluna, tinha poucos recursos que pudessem auxiliar o aprendizado de Elizete, que enxergava muito pouco. Aos sete anos de idade, tentaram alfabetizá-la, como se fosse uma criança que enxergava, o que de fato, não foi possível.

Apesar disto, algo surpreendente aconteceu naquela escola. O incentivo da professora Iracema, que lia e contava muitas histórias em sala de aula, despertou em Elizete o interesse pelos livros, ainda que ela não tivesse contato com livros em sua casa, já que seus pais não tinham hábito de leitura. Ela queria poder ler o mundo, mas era preciso aprender a ler em Braille primeiro.

⁵Fonte: FUNDAÇÃO DORINA NOWILL – Artigos – 04/01 – Dia Mundial do Braille. Disponível em: <<https://www.fundacaodorina.org.br/blog/0401-dia-mundial-do-braille/>>. Acesso em Maio/2017.

⁶ LISBOA, Elizete. Cadê a monstlinha?

Deixou sua cidade natal e mudou-se para Belo Horizonte para viver com seu tio padrinho. Aos nove anos de idade, Elizete foi alfabetizada em Braille, no Instituto São Rafael (escola especializada na educação de pessoas com deficiência visual), onde estudou durante oito anos. Quando saiu do Instituto São Rafael, já adolescente, foi para o Colégio Santa Maria, onde ficou durante três anos.

Elizete Lisboa pôde trabalhar desde os nove anos essa leitura ativa proporcionada pelo sistema Braille, e que certamente viabilizou sua inserção na escrita, além de ajudar no desenvolvimento da sua capacidade cognitiva.

O aprendizado do Braille lhe trouxe novas possibilidades: o acesso ao conhecimento, autonomia e a possibilidade de se comunicar com o mundo, através das palavras - pontos em células - que escrevia no papel.

Elizete também queria saber usar lápis, papel e caneta para poder aprender a “escrita das pessoas que enxergam”.⁷ Escrever em Português era necessário, algo que ela julgava ser imprescindível, para que pudesse interagir e expressar-se melhor com as pessoas videntes.⁸

Quando Lisboa foi estudar no colégio ETIMG, conheceu um ótimo professor de Português. Elizete relata que “achava o professor muito inteligente. Ele sabia de tudo e me ensinou demais da conta e a minha decisão de fazer Português, por assim dizer, foi por causa deste professor”. (LISBOA, 2017)⁹

Então, devido ao grande apreço pela Língua portuguesa e movida por um desejo enorme em ter acesso à literatura, Lisboa decide fazer o Curso de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Apesar de sua obstinação, vale lembrar que Lisboa faz parte de dois grupos de minorias sociais – ela é uma mulher, como também é uma mulher cega. Afora sua condição de mulher, sua deficiência visual tornou extremamente difícil fazer Letras na UFMG. Naquele tempo, apesar de Elizete fazer algumas anotações das aulas em Braille, ela não tinha acesso à leitura em Braille. O acervo da biblioteca em Braille, quase não existia, de tão pequeno que era. Sem autonomia para ler Braille, Elizete precisa recorrer ao auxílio dos professores e colegas de sala, que liam textos e livros para ela. Muitos destes livros acabaram sendo gravados por seus

⁷ Modo como Elizete Lisboa costuma se referir à escrita em Português.

⁸ Vidente: pessoa que enxerga.

⁹Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte

colegas de sala, a fim de poder auxiliá-la em seu aprendizado. Estudar era uma tarefa difícil demais: árdua e dispendiosa. Todas as aulas tinham que serem gravadas, e tanto o gravador, quanto as fitas cassetes, eram muito caros. Mas, só assim, Elizete teria alguma chance de estudar e se formar.

Entretanto, Elizete é uma mulher de garra, que não se sujeita às limitações. Ela segue adiante e não se enverga diante do preconceito e dos obstáculos, que lhe são impostos por seu gênero e por sua deficiência visual.

Elizete Lisboa diz que “foi muito difícil fazer Letras, mas possível! Como? Com gravações, com alguma coisa copiada em Braille. Mas, sobretudo, com a atenção de seus professores e colegas de sala de aula”. (LISBOA, 2017)¹⁰

Lisboa é, acima de tudo, uma mulher que não se contenta em ficar escondida nas sombras, à margem da falta de acesso à educação. Desde criança, anseia - por toda esta riqueza do conhecimento adquirida através dos livros, que estava sendo oferecida a todos na escola, e posteriormente, na faculdade.

Em 1976, graduou-se pela Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Elizete relata que não foi fácil concluir seu curso superior. “Era difícil, mas havia uma determinação muito forte: o desejo de aprender tudo! Eu queria estudar! Eu queria aprender!” (LISBOA, 2017)¹¹

A educação das mulheres é fundamental, para que haja sua integração social plena e sua efetiva participação em todos os segmentos sociais - política, economia, saúde, educação, dentre outros. A educação garante os direitos mais básicos das crianças, possibilita a formação intelectual das pessoas, a possibilidade do diálogo e as mudanças sociais.

A militância das mulheres é algo que tem sido feito ao longo da história. Professoras, educadoras, jornalistas, oradoras, escritoras e tantas outras mulheres: feministas carregadas e munidas com suas escritas atiram suas palavras em prol dos direitos, da saúde, da segurança, da educação, das condições de igualdade, da emancipação e do empoderamento das mulheres. Reflexões a cerca da condição feminina, remonta os séculos passados e perdura até os dias de hoje:

¹⁰Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte

¹¹Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte

[...] diremos que: queremos a nossa emancipação – a regeneração dos costumes; queremos reaver nossos direitos perdidos; queremos a educação verdadeira que não se nos tem dado a fim de que possamos educar também nossos filhos; queremos a instrução pura para conhecermos nossos direitos, e deles usarmos em ocasião oportuna; queremos conhecer os negócios do casal, para bem administrarmos-les quando a isso formos obrigadas; queremos enfim saber o que fazemos o porque o pelo que das cousas; queremos ser companheiras de nossos maridos e não escravas; queremos saber o como fazemos negócios fora de casa; só o que não queremos é continuar a viver envergonhadas. (O *Sexo Feminino*, ano 1, n.8, 25 de outubro de 1873. In: ROSA, Gerlice Teixeira. A Senhorinha do século XIX – imagem da jornalista Francisca Senhorinha da Motta Diniz nas páginas de O *Sexo Feminino*. Monografia (Comunicação Social), Universidade Federal de Viçosa, 2008)¹²

[...] a mulher se faz por si mesma e, para isso precisa acotovelar os preconceitos e voar o pensamento para além das pequeninas minudências da vida e das futilidades sociais” (MOURA.1934, p.60 apud LAGUARDIA)¹³

Esta vontade inquietante – este anseio de liberdade - este desejo latente de expressar nossas ideias, de revelar nossos pensamentos, de fazer valer nossas opiniões, de fazer valer nossos direitos, de escrever e de registrar tudo - estão impregnados em todas nós, mulheres, como ecos das vozes de nossas ancestrais.

Há muitas mulheres, que de algum modo se fizeram visíveis na sociedade atual. Outras nem tanto, continuam negligenciadas em algum canto escuro por aí fora. Por isso, há que se lutarem, umas, pelos direitos das outras. Ser mulher demanda observância e militância constante.

Elizete faz parte do conjunto de todas estas mulheres que saíram das sombras e, assim como a “Fênix”,¹⁴ ressurgiram das cinzas; altivas¹⁵, empoderadas e capazes de alçar os mais belos vôos!

A professora Elizete Lisboa, lecionou durante trinta anos, em um curso de português particular criado por ela mesma, que foi frequentado por centenas de alunos, todos videntes. Mas a partir de 1988, Elizete estava decidida a dedicar-se a escrever literatura infantojuvenil, em prosa e poesia, dando zelo pelas belezas, tratamento primoroso para as palavras, atentando para suas sonoridades e possíveis musicalidades – trava línguas, arranjo, ligação, tudo isto muito rimado até que lhe pareça, bem harmonioso de se ouvir.

¹² DUARTE, et.al. **Escritoras de ontem e de hoje** – Antologia. Ed. Mulheres. Florianópolis, 2012

¹³ Grupo de Pesquisa Letras de Minas. Belo Horizonte: Ano 7, No.14, 2017. ISSN:2319-0094

¹⁴ Fênix – pássaro da mitologia grega, que entrava em autocombustão quando morria, renascendo de suas próprias cinzas, algum tempo depois. Outra característica é a força que este pássaro mitológico tem, para transportar cargas pesadas.

¹⁵ Altiva – orgulhosa; dignas de.

Quando a Constituição Brasileira determina que a criança cega tenha que estudar preferencialmente na escola comum, Elizete passa a estar atenta para a questão, pois sabia que não havia material educacional adaptado, de modo que pudesse fazer o acolhimento das crianças cegas na escola comum. Elizete estava convicta de que faltaria um material adequado, para a criança cega que vinha para a escola comum - um livro com duas escritas. Pois, quando uma criança cega é educada por outro cego, não há necessidade tão grande de um livro com duas escritas, o que não acontece no outro caso.

Elizete tinha plena consciência da importância de colocar esse de material didático no mercado, visando promover a interação da “criança que enxerga” com a “criança que não enxerga”, através de livros escritos e impressos em duas escritas - Braille e tinta:

A importância do braille para crianças com deficiência visual é evidente, uma vez que esse conhecimento permite que ela desenvolva sua personalidade, aptidões, bem como suas capacidades mental e física, pois possibilita a interação com o conhecimento organizado (CERQUEIRA,2009¹⁶). Além disso, o ensino de braille para crianças sem deficiência visual pode proporcionar o enriquecimento cognitivo e pessoal da criança, com a aquisição de um novo meio de comunicação (braille) e a valorização da diversidade humana.(RESENDE; RESENDE FILHO,2012)

Foi feita uma ampla pesquisa sobre o assunto, para saber como estava acontecendo a inclusão da criança cega na escola comum, nos Estados Unidos, na Inglaterra, no Canadá, na Austrália. Em 1988, quando passa a ser uma realidade no Brasil, as crianças cegas estudando nas escolas comuns, Elizete decide dar início à sua produção literária - livros com duas escritas (Braille e tinta).

O projeto de Elizete Lisboa foi pioneiro e inusitado. Tratava-se da produção de livros em duas escritas – Braille e tinta, que julgava ser de extrema importância no processo de inclusão das crianças cegas na escola comum. Elizete tinha conhecimento suficiente, não só para produzir texto literário, como também para colocar o Braille nos livros de modo mais adequado para que pudesse atender ao mesmo tempo a “criança que enxerga”¹⁶ e “criança que não enxerga.”¹⁷ Em 1998, Elizete iniciou sua produção literária e conseguiu através de seus livros impressos em duas escritas (Braille e tinta), interagir o universo de ambas as crianças. Em entrevista, Elizete Lisboa¹⁸ nos disse “Eu queria que o livro atendesse as duas crianças com muita eficiência. Então tinha que ser um livro bonito, bem ilustrado, para agradar a criança que enxerga e tinha que ter o Braille colocado de uma maneira que não fosse

¹⁶ Elizete Lisboa, por vezes, refere-se a “criança vidente” como “criança que enxerga”.

¹⁷ A criança cega é frequentemente tratada por Elizete Lisboa, como “criança que enxerga”.

¹⁸Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte.

atrapalhar a criança que vê” e ainda “O livro tinha que ser lúdico, tinha que ser brincante.” (LISBOA, 2017).

É necessário que haja beleza nos livros para poder cativar o leitor - tanto “criança que enxerga”, quanto “criança que não enxerga”, poderão ser surpreendidas pelo encantamento proporcionado pela leitura:

minha primeira preocupação é em fazer um texto que seja bonito, que seja agradável e que a criança tenha vontade de ler de novo. Então, eu não estou preocupada em passar uma mensagem, ensinar nada. Assim, o que eu quero é ajudar a criança a se tornar leitora pelo prazer de ler. Eu quero que quem leia meu texto, tenha prazer de ler. Então, o que me move é a busca da beleza, é a busca do encantamento. (LISBOA, 2017)¹⁹

Lisboa quer transmitir suas ideias a todas as crianças do mundo - a inquietude de sua voz interior - pensamentos que anseiam estar escrito em páginas, tanto em Braille, quanto em tinta.

A escritora Elizete Lisboa, segundo comentário de Vera Lúcia Godoi de Faria:

Prefere escrever para crianças pela sua fertilidade de imaginar e sonhar com o “impossível possível”, assim como bruxas velhas e feias querem o romantismo de um casamento com flores e serenatas. Seu texto sem preconceito e divertido agrada também adultos, por isso, considera-se privilegiada, porque atinge um público grande, já que suas produções são lidas por crianças *cegas* e crianças que enxergam. Para ela os limites não existem, como sugere o verso que introduz seu livro *Benquerer bem amar*, para quem a imaginação permite um mundo de sonho e fantasia:

Há palavras para as cores.
Há palavras para o invisível
E até para o que não existe.
Com palavras, podemos ver.
Então, o que é o não ver? (LISBOA, apud FARIA, 2012)

O objetivo de Elizete, com seu livro em duas escritas, é poder unir o universo das duas crianças, entrelaçando duas escritas, em um Braille brincante, sabendo que são todas as crianças que gostam de brincar. Ela quer que seus livros estejam em todas as bibliotecas e não somente disponíveis aos acervos das bibliotecas das “crianças que não enxergam”.

Elizete Lisboa, além de empoderar-se e inserir-se socialmente através da escrita, conseguiu fazer com que as duas crianças: aquelas “que enxergam” e aquelas “que não enxergam”, abracem a leitura dos seus livros impressos em duas escritas - Braille e tinta.

¹⁹Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte.

Sua produção literária tem sido editada em sua maioria, pela Editora Paulinas, que deve lançar ainda neste ano, seu décimo livro. Dentre o conjunto de sua obra, estão: “*Quero Brincar*” (1988), “*Benquerer bem amar*”, “*Cadê a monstrixha?*”, sendo que seus lançamentos mais recentes são “*Enquanto João-garrancho dorme*” e “*Madrugada na Casa do Bruxo*” e os mais divulgados “*Que será que a bruxa está lavando?*” “*A bruxa mais velha do mundo*” e “*Firirim finfin*”. Sua obra

reflete personagens alegres e risonhos, e o que é mais importante, com sonhos possíveis de realizar, como casar, viajar, cantar e escrever. Embora seus personagens não sejam gente como a gente, eles encarnam animais que gostaríamos de ser se pudéssemos escolher”(FARIA,2012).

Seus livros são de grande importância no cenário da educação inclusiva nacional, tendo sido adotados pelo Governo Federal, para serem utilizados como material didático de escolas públicas, em diversos estados e municípios, além de constarem também em acervos de diversas bibliotecas. Elizete já foi premiada pela Revista Sentidos.

Elizete é uma mulher alegre, que tem uma postura positiva diante da vida. O Braille foi início de tudo, mas Lisboa nos surpreende com sua determinação. Graduou-se em Letras, lecionou Português, cursou Inglês. Aprendeu a tocar piano e acordeom. Ministra oficinas de Braille para crianças e adultos. Divulga seus livros Brasil afora, contando histórias ao som de seu acordeom.

Que será que a bruxa de Elizete Lisboa está lavando? Ela estava lavando a carteira daquela menina, que ficava sentada no fundo sala, com medo do escuro. A menina foi assombrada pelo fantasma do preconceito e logo fugiu correndo...

Mas, onde será que foi parar esta menina? Cadê esta monstrixha? Dizem que foi raptada por uma assombração chamada exclusão, que se esconde enquanto João-garrancho dorme!

A Bruxa mais velha do Mundo foi convocada para resolver toda confusão! Saiu voando com seu caldeirão, madrugada afora em direção da Casa do Bruxo. Ascendeu o caldeirão e começou a fazer suas porções mágicas: um pouco de Benquerer bem amar, pitada de letras, palavras e muito Braille brincante! Firirim Finfin ascendeu um clarão, que espantou a assombração da exclusão!

E lá se encontram duas meninas, uma enxergava e a outra não, brincando juntas de Braille, sem medo de escuridão! (BUZATTI, 2017)²⁰

Elizete é uma autora que se inscreve através da escrita e luta pela diversidade. Ela nos conta que:

A coisa mais chique do mundo é o cego sair para o meio das outras crianças e todo mundo passar a estar mais atento, não só a cegueira, mas a diversidade humana como um todo. Acho que é um ganho para a sociedade quando as pessoas a ter isso

²⁰ Homenagem à obra da autora Elizete Lisboa, por Claudia Buzatti.

como assunto, ter isso como um olhar necessário, que aí no mundo começa a caber mais gente.²¹ (LISBOA, 2017).

Com a sabedoria da bruxa mais velha do mundo, Elizete Lisboa, através dos seus livros, busca sempre incluir, mais gente no mundo.

Referências:

DUARTE, et.al. **Escritoras de ontem e de hoje** – Antologia. Ed. Mulheres. Florianópolis, 2012

FARIA, Vera Lucia Godoi de. **Elizete, um olhar sob a literatura infantil - Anais do IV Colóquios Mulheres em Letras – Memórias, Transgressão, Linguagem**. Belo Horizonte: FALE – UFMG, p.139-143, 30 maio 2012. Site: <https://www.mulheresletras.com/eventos>

FILHO, Teófilo Alves Galvão; DAMASCENO, Luciana Lopes. **Tecnologia assistiva em ambiente computacional – recursos para a autonomia e inclusão sócio-digital da pessoa com deficiência**. Tecnologia Assistiva nas Escolas. Rio de Janeiro, 2008.

FUGITA, M. **A percepção do próprio nadar, de nadadores deficientes visuais e nadadores videntes**. 2002. 81f. Dissertação (Mestrado)_Faculdade de Educação Física, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.

FUNDAÇÃO DORINA NOWILL. **Artigos – Dia Mundial do Braille**. Disponível em: <<https://www.fundacaodorina.org.br/blog/0401-dia-mundial-do-braille/>>. Acesso em Maio de 2017.

GALVÃO FILHO, T. A. **A Tecnologia Assistiva: de que se trata?** In: Conexões: educação, comunicação, inclusão e interculturalidade. 1 ed. Porto Alegre: Redes Editora, 2009.

KIRK, S. A; GALLAGHER, J. J. **Educação da criança excepcional**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LISBOA, Elizete. **A bruxa mais velha do mundo** São Paulo: Editora Paulinas, 5ª ed. 2014

LISBOA, Elizete. **Benquerer bem amar** São Paulo: Paulinas, 3ªed., 2011

LISBOA, Elizete. **Cadê a monstrixinha?** São Paulo: Editora Paulinas, 2012

LISBOA, Elizete. **Enquanto João-garrancho dorme** São Paulo: Editora Paulinas, 2014

LISBOA, Elizete. **Firirim Finfim** São Paulo: Editora Paulinas, 4ªed., 2009

LISBOA, Elizete. **Madrugada na casa do Bruxo** Belo Horizonte: Lê, 2012

²¹ Entrevista exclusiva com a autora Elizete Lisboa em Junho de 2017, Belo Horizonte.

LISBOA, Elizete. **Que será que a bruxa está lavando** São Paulo: Editora Paulinas, 2006

MARTINS, Juarês Gomes. **A Cegueira às claras**. Belo Horizonte: O Lutador, 2007.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionadas à Saúde - Décima Revisão**. 10. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

LAGUARDIA, A. **Maria Lacerda de Moura e Miguel Bombarda: perspectivas da ciência no limiar do século XX**. In: *Women, Science and Globalization. What's upp?* Lisboa: AMONET, 2012 p.121-129. ISBN: 978-972-591-821-0. Disponível em: <http://amonet.pt/>.

DE RESENDE, Alessandra Rodrigues; RESENDE FILHO, João Batista Moura de. **Inserção de disciplinas de braile na grade curricular do Ensino Fundamental da educação básica**. Benjamim Constant, Rio de Janeiro, v.18, número 53, p.5-12, dez.2012.

DAS POSSIBILIDADES DA FALA: O DESAFIO DA ALTERIDADE PARA A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Cristiane Côrtes*

Esse texto parte das reflexões da minha tese sobre a questão do silêncio nas obras Ponciá Vicêncio e A Hora da estrela. A questão da alteridade é colocada a partir do que denomino poética da negação. Nela, podemos perceber a tensão existente entre narrador e personagens, por exemplo, quando o narrador fala de um lugar tido como privilegiado, social, cultural ou economicamente falando em relação a suas personagens.

No caso de *A hora da estrela* isso fica bem nítido quando encontramos um narrador que constrói sua personagem a partir do negativo, do que ela não possui. Nádia Gotlib descreve Macabéa como um produto de um narrador que nos conta a história de como ele, escritor, inventa Macabéa, explicando, a todo momento, como este trabalho, difícil, de lidar com as palavras e escrever um romance, acontece (GOTLIB, 2001, p. 287). A trama do romance está nas mãos, ou na pena, desse homem letrado e burguês que se compromete em falar da pobreza e do gênero, marcando o cunho político do romance e se distanciando dessa condição ao mesmo tempo. A obra, por seu caráter metalinguístico, permite que o leitor perceba o que vai além da encenação, os bastidores da escrita e os dilemas relacionados à alteridade na construção do romance.

A maneira como autor interposto se posiciona diante do seu objeto, Macabéa, já indica certo distanciamento, por exemplo, “essa história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “Escrevo neste instante com certo pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (p. 12); “Um outro escritor, sim [poderia escrever essa obra] mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p. 15). A tensão existente nos trechos está relacionada à demanda por uma escrita que traga o outro para a cena que se inscreve, daí a confissão: visão gradual, história exterior, secreta, invisível, impalpável, não palatável, cheia de dor ou ainda a necessidade de ser o narrador um homem. Outro momento importante para comprovarmos a hipótese de que a escolha de um narrador do sexo masculino vem jogar luz nos bastidores do romance tradicional que tenta dialogar com a alteridade e desnudar esse lugar de poder é a descrição das personagens: —A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois, não quero ser modernoso e inventar

* Doutora em Literatura Comparada – UFMG. Professora CEFET MG, Campus IX. Pesquisadora dos grupos de pesquisa Mulheres em Letras e NEIA, UFMG.

modismos à guisa de originalidade” (p. 13). A imagem do autor e narrador fictício é construída ao lado e em oposição à sua personagem principal, enquanto Rodrigo vive os dramas mais profundos sobre a linguagem e as questões sociais, Macabéa é apresentada como um autômato: —sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. [...] A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique (p. 11); —Com esta história eu vou me sensibilizar [...] eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo (p. 16); —Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua (p. 19). Em contraposição, —Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal [...] ela somente vive inspirando e expirando (p. 23); —ela era incompetente. Incompetente para vida (p. 24); —Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço (p. 27). Os excertos revelam a superficialidade de Macabéa em relação à complexidade de S.M. Mesmo assumindo-se como um pobre homem cheio de imperfeições, palavras como deus e poder estão comumente associadas a seu discurso e demarcam sua posição na história ao determinarem sua autoridade diante do papel que exerce. Nádia Gotlib (1989) chama a atenção para a capacidade desmistificadora de Clarice, a exemplo do que estamos defendendo aqui, pois traz à baila a figura do intelectual brasileiro de meados do século XX que se vê na obrigação de demonstrar certo engajamento social e tem seu discurso marcado involuntariamente pela inevitável prepotência competente. Outro exemplo que justificaria nossa reflexão sobre o par gênero/escrita e gênero/sexo é a crônica “Caminho de pedras”, que o magistral Graciliano Ramos (1981) escreve sobre Rachel de Queiroz. As considerações do autor sobre a obra da escritora ratificam a ideia já evidenciada por Lispector, com sensível e perversa ironia, de que cabe à figura masculina a criação de um romance, sendo em outros gêneros até possível encontrar a mulher como autora. Entretanto, é quase inconcebível que uma mulher produza bons romances. S.M. deixa essa ideia clara e se justifica em vários momentos como se coubesse a ele, com sua intelectualidade e esforço de classe, mesmo sem pretender, ser o porta-voz da pobreza e da mulher solitária numa cidade toda contra ela. A reflexão de Ramos acerca da escrita feminina passa exatamente por esse viés:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilheria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser um pseudônimo de sujeito barbado. [...] ficou-me durante muito tempo a ideia a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e O Quinze não me parecia natural. (RAMOS, 1981, p. 137)

O trecho é extremamente representativo e deve ser lido em seus menores detalhes. A começar pelo próprio gênero, crônica, que data as considerações de um intelectual brasileiro, modernista da geração de 30, sobre a escrita de mulheres e sua própria mea-culpa ao se perceber imerso em preconceito de gênero. Ao reconhecer que o livro de Rachel de Queiroz causa estragos por ser escrita de mulher e assombro por ser nova, o autor já denuncia o pensamento de uma tradição literária que se assusta ao ver a possibilidade de ser mulher a autora dessas grandes obras. Observemos que o autor não fala por ele só, mas em nome de uma classe, de intelectuais de sua época e de um ambiente tipicamente masculino e burguês. Em seguida, a reflexão traz uma dúvida quanto à autoria assombrada: seria mesmo de mulher? A dúvida atesta a conformidade da tradição que vê mais sentido na criação do pseudônimo de um sujeito barbado que na possibilidade da escrita brilhante de Raquel, uma idiotice, como o próprio Ramos reconhece ao confessar seu próprio preconceito. Por fim, a questão da naturalidade da tradição machista e burguesa e sua prepotente capacidade de julgar e enquadrar gêneros, classe e sexo, dizer o que é permitido e onde é, subjugando a escrita de mulheres aos porões da literatura por muito tempo e sutilmente desmitificada por Clarice na personagem Rodrigo S.M. O autor de *Vidas secas* reconhece que não haveria espanto se os textos fossem discursos ou sonetos, pois a isso as mulheres se prestam muito bem, esse é um lugar já conhecido e permitido pela tradição literária. Contudo, a escrita de um romance soa artificial, daí a ideia absurda de acreditar em um pseudônimo. Observemos que a crítica não vê problemas no romance até saber de sua autoria. São grandes obras, isso é indiscutível, porém Raquel tê-las escrito não parecia natural. Isso porque uma mulher não deveria estar no cerne das discussões de classe e estrutura política do país e muito menos ousar representar tal cena em um romance, —uma mulher iria lacrimejar piegasl era o senso comum sobre a escrita feminina daquele momento.

Acompanhado do início ao fim por uma leve dor de dentes, —coisa de dentina exposta (p. 24), o romance vai desfiando as dificuldades de se falar pelo outro, o conflito entre a experiência da pobreza e a pobreza ficcionalizada fica claro quando Rodrigo confessa seu distanciamento do objeto e as estratégias para se aproximar dele: “esta história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “Escrevo neste instante com um prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (p. 12); “o que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo” (p. 19). A consciência do narrador diante da personagem muda é a evidência do problema da alteridade que a literatura tradicional carrega.

A visão gradual, o pudor e o conteúdo quase apagado estão colocados num jogo que sob o pretexto de falar do outro traz o conflito do intelectual que se pergunta se o subalterno pode falar. Clarice consegue captar a tensão que chamamos aqui de silêncio lacunar com a dificuldade de representar a pobreza por meio de um intelectual burguês que se vê no direito e obrigação de tomar a palavra e definir, caracterizar e constituir o universo da nordestina na cidade grande: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, revelar-lhe a vida” (p. 13). A prepotência intelectual fica latente no trecho, revelando o pensamento do escritor que se vê como a única saída para esses sujeitos subalternos saírem do anonimato. A dor de dentes que punge na obra não está somente na evidência da pobreza, mas na miséria a que ela é submetida na ficção: “café friol, —incompetente para a vida, chuva rala” são algumas das designações de Macabéia indicando o mal-estar que a personagem causa em seu criador. Esse mal-estar dialoga a prepotência de sua criação, pois o narrador-personagem reconhece que preferia não saber da existência de Maca, “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu” (p. 39). Essa reflexão é o espelho da pobreza no país em que se tenta negá-la, mas, diante de sua evidência, o homem de bem se vê na obrigação de fazer algo. Na crônica “Mineirinho”, essa culpa misturada ao incômodo diante da [ausência de] alteridade é tematizada. A crônica descreve as sensações da narradora e de sua cozinheira como uma metonímia da nossa relação com o outro que nos fere, incomoda, entretanto, atrai, comove. Morto com treze tiros, o criminoso Mineirinho deixa a narradora comovida e surpresa diante de uma estranha compaixão. A ideia da metonímia aparece na primeira linha da crônica: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar porque está doendo a morte de um facínora” (LISPECTOR, 1999b, p. 123). Essa ideia está atrelada a um conflito entre a repulsa pelo assassino e o espanto pela violência a que foi submetido o criminoso. A sucessão dos treze tiros desencadeia uma convulsão de reflexões que se inicia com o alívio por saber que justiça foi feita, o assassino está morto e finaliza no décimo terceiro tiro que mata a narradora-personagem – “porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (p. 124) –, indicando a crise de consciência diante da constatação do alívio por não pertencer à realidade de Mineirinho. Ser o outro e desejar sê-lo é também o dilema de S.M. diante de sua desprezível Macabéia em que um espelhamento reflete o sentimento avesso e íntimo sobre dada realidade. Em “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? Estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos” (p. 38), podemos compreender essa tensão entre a repulsa e a compaixão, como se os narradores desejassem tocar na ferida que faz a roda da alteridade

girar num esforço ou sacrifício, em que se reconhece o alívio da distância, mas se compadece na diferença e se culpa por oferecer somente essa compaixão. A alteridade aqui está em seu sentido mais puro, pois há o reconhecimento de um possível encontro de identidades e a franqueza de reconhecer o outro e seu lado da história. As obras aqui tratadas não são inverossímeis, nem distantes do tempo em que vivemos. É uma realidade conhecida, bem como os sentimentos que desperta. O texto de Lispector não carrega a costumeira lição de moral, nem o paternalismo diante dessa discrepância de realidades ou identidades. Ao contrário, evidencia os conflitos inerentes ao ser humano e desnuda as relações de poder, classe, gênero e seus dilemas ou embates no dia a dia. O engajamento poético, na concepção de Adorno, a que a autora se aplica se situa neste lugar, pois expõe a dentina e faz doer também no leitor, uma vez que ele também é contemplado na palavra. As narrativas conduzem o leitor para a atmosfera da mudez e da ausência de saída ou de respostas. Mesmo Rodrigo indagando ou procurando um réu, o que fica é o desconforto pela hipocrisia da solidariedade, talvez a força gravitacional que mobiliza os intelectuais brasileiros a tratarem da miséria com tanta pobreza. A crônica fala de uma —justiça estupidificada‖ que aceita a execução de um homem com treze tiros, e é por aceitá-la que —somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa (p. 125).

A representação da negação no corpo do texto performatiza o silêncio como falha humana de ver o outro não a partir de quem é, mas um reflexo do próprio medo, como S.M. confessa ao iniciar a descrição de sua personagem: —Ah que medo de começar e ainda nem sei o nome da moça‖ (p. 19). Esse medo está na dificuldade de reconhecer a diversidade e transformar em bárbaro qualquer identidade que seja diferente do nós. Essa concepção burguesa de alteridade está presente em muitas crônicas da autora e sempre com a inquietante sensação de culpa que Rodrigo tenta se livrar. A crônica —Por detrás da devoção‖ traz o conflito que S.M. também carrega quando afirma que “ [...] por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e explorada, piorei muito depois que assisti à peça “As criadas”, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal”. (LISPECTOR, 1999c, p. 49, grifo nosso).

A culpa sentida pela narradora é a consciência de que ela tem acesso a uma versão de suas empregadas, diferente do que elas realmente são. Isso se evidencia quando ela reconhece que se sentiu mais culpada quando viu, através de Martim Gonçalves, como elas são por dentro. Há um conflito instaurado entre quem é ela diante do outro e quem é o outro para ela,

como exemplifica o trecho “minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1999c, p. 23). A ideia de não saber realmente como é o outro (as empregadas) e o medo de serem cheias de ódio por dentro refletem um drama da elite em relação à subalternidade que não passa de um mosaico de estereótipos em que se tenta compor uma imagem, mas nunca a verdadeira, porque esta é vista, narrada ou interpretada por alguém diferente do objeto a que se refere. Por isso, o mesmo medo de A hora da estrela surge aqui, medo do desconhecido, falha na alteridade. A atmosfera de desconfiança na relação patroa-empregada e o reforço ao estereótipo criado na peça de Martim Gonçalves são retratados quando a narradora afirma que teve uma empregada argentina que tinha um ódio declarado em forma de devoção: Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher – saindo do banho com uma toalha na cabeça – ela me dizia: como usted é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: como não! Usted vai ver o que vale uma argentina. Faço todo o que a senhora pede. Empreguei-a sem referências [...]”. (LISPECTOR, 1999c, p. 50)

A devoção aqui indica a dificuldade de lidar com o outro, principalmente quando se encontra num lugar socialmente mais privilegiado, por isso o sentimento de culpa aparece com frequência. Os estereótipos assumem uma variedade interessante de uma crônica para outra, Mas é em “As caridades odiosas” (p. 249-251) que o incômodo do conflito entre subalternidade e alteridade apresenta a mesma tensão do romance. A narradora descreve a cena como uma tarde de sensibilidade ou suscetibilidade em que teve sua saia “engarranchada numa —mão pequena e escura, era uma criança pedindo um doce. Espantada e irritada por ter seus pensamentos interrompidos, a narradora comprou-lhe dois doces: —De que tinha medo? Eu não olhava a criança, queria que a cena, humilhante para mim, terminasse logo” (LISPECTOR, 1999a, p. 249). A dificuldade de lidar com esse lado obscuro a que S.M. se refere, o desejo de nunca ter tido acesso a essa cena ou mesmo de culpar alguém pela situação estão impregnados na honestidade da narrativa que desnuda as relações de caridade. A sequência dos acontecimentos toma proporções ainda maiores no tocante à hipocrisia da caridade. Ao entrar no ônibus, a narradora se depara com uma mulher cheia de embrulhos de jornal e uma criança no colo que lhe puxava a manga do vestido, novamente um incômodo. O menino com “roupa dada de menina” (p. 250) foi pretexto para a velha contar toda a calamidade em que vivia, aluguel atrasado e desemprego, faltavam dois mil cruzeiros para impedir que fosse despejada: “A mulher continuava a falar. Então tirei da bolsa os dois mil cruzeiros e com horror a mim passei-os a mulher” (p. 251). Ao agradecer com “o

automatismo de uma mendiga, calou-se, era mais digna do que eu havia pensado: conseguido o dinheiro, nada mais quis me contar”. Aqui fica claro o quanto a pobreza é incômoda a ponto de se pagar para não ter acesso a ela. A crônica, nas lacunas do que é dito, deixa escapar o desejo de ver o outro calado, a miséria deve continuar muda. A consciência de a idosa ser esse estorvo, na crônica, torna-a peculiar; a narradora se espanta com a dignidade da velha que se cala diante dos dois mil cruzeiros. O mal-estar e a raiva são sentimentos mútuos que se encontram ao final da narrativa quando uma toca de leve a outra e o incômodo é visível ambas sabem da culpa e da conveniência, nada farão para alterar esse quadro.

O corpo das personagens: culpado, disciplinado ou subjugado, mostra a urgência e calamidade da pobreza por um lado de uma vida sem recursos financeiros, o dinheiro do aluguel do alimento, o desejo de consumo frustrado. Por outro da impossibilidade de narrar essa situação sem passar pela culpa de reconhecer seus privilégios em relação ao outro, a pobreza neste caso está na ausência de palavras que poderiam descrever o que acontece. Esses textos de Lispector trazem a questão da invisibilidade e o desejo frustrado de torná-la aparente. A narrativa vê no silêncio da subalternidade a iminência do grito, a gravidez do som, a iminência do badalo que nunca é ouvido, mas ao invés de denunciar essas relações ela as problematiza partindo do próprio conflito de representar o que está no seu campo de visão, mas não da sua experiência.

Referências:

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo das Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

GOTLIB, Nádía. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

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

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas: obras póstumas**. 9. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

A NARRATIVA DOS RESTOS DO IMPÉRIO POR ISABELA FIGUEIREDO

Cristina Arena Forli*

Considerações iniciais

No princípio do percurso histórico da Teoria da Literatura, o espaço não era considerado uma categoria importante, sendo reconhecido apenas como elemento narrativo que constituía o pano de fundo em que transcorria a ação das personagens. Já na contemporaneidade ele assume um papel de destaque. No âmbito dos Estudos Culturais, por exemplo, passa-se a enfatizar o espaço (não mais entendido apenas como físico e geográfico, mas também como cultural) onde os discursos são produzidos. Ele se constitui, sob o prisma desse campo, um ponto de articulação entre cultura e política e abrange a discussão de questões como “margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente”, tal como indica Luís Alberto Brandão (2005, p. 124), em “Breve história do espaço na Teoria da Literatura”. Todos esses conceitos suscitam o questionamento sobre as relações de poder que os sujeitos exercem a partir do espaço ocupado, o sentimento de pertença e, portanto, sobre as identidades culturais aí envolvidas, temática tão cara à literatura contemporânea em língua portuguesa.

Em *Caderno de memórias coloniais*, também se tem a emergência dessas questões. Publicada em 2009, a narrativa de Isabela Figueiredo apresenta uma memória fragmentada que oscila entre Portugal e Moçambique, passado e presente. A figura feminina da narradora retoma a memória de sua infância com a família, destacando-se seu vínculo com a personagem do pai, na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo. Essa rememoração suscita a reflexão sobre a identidade da narradora na relação com os espaços ocupados por ela, os quais evidenciam o momento da queda do império ultramarino português e a extrema opressão do colonialismo sobre os sujeitos de Portugal e Moçambique. A retomada do passado, como bem salienta Edward Said (1995, p. 33), é uma das ações mais frequentes para interpretação do presente. Isso ocorre não só por se ter dúvida sobre o que aconteceu nesse passado ou sobre o que ele seria, mas sobretudo devido à incerteza acerca do passado ser de fato passado ou se ele ainda persiste, uma vez que “a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente” (SAID,

*Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. E-mail: crisforli@gmail.com.

1995, p. 33). Desse modo, entende-se a rememoração da narradora do *Caderno* como reveladora das relações de poder entre os sujeitos no passado colonial e no presente pós-colonial.

O colonialismo, de acordo com Edward Said (1995, p. 40), “quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes”. O estudioso enfatiza esse fenômeno em sua relação com a luta por territórios e também ressalta o fato de, na história humana, tudo ter suas raízes na terra, o que aponta para a ambição de se ter mais territórios e, conseqüentemente, precisar fazer algo em relação aos seus habitantes. Para o autor, é impossível estar além ou ausente do que ele chama de “luta pela geografia”, a qual envolve, para além de soldados e canhões, pensamentos, formas, representações e imagens (SAID, 1995, p. 37). Sobre o imperialismo e o colonialismo, ele acrescenta ainda:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como "raças servis" ou "inferiores", "povos subordinados", "dependência", "expansão" e "autoridade". (SAID, 1995, p. 40, grifo do autor)

O colonialismo funciona, dessa forma, como estrutura de dominação de determinados povos sobre outros, o que jamais pode se dar sem a apropriação de diversas formas de violência (sejam elas físicas, sejam simbólicas), incluindo a apropriação de discursos que viabilizem tal empreitada, de modo a convencer o mundo sobre a necessidade de ocupação e governo desses territórios.

No caso do colonialismo português, em questão na narrativa de Figueiredo, é necessário destacar sua especificidade, tratada por Boaventura de Sousa Santos (2010), em “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. O pesquisador ressalta que a especificidade constitui-se um desvio no que se refere a uma normal geral. A norma, nesse caso, é determinada pelo colonialismo britânico e é pensando a partir dele que se define o colonialismo português como periférico, ou seja, como subalterno em relação ao colonialismo da Inglaterra. Há dois aspectos a se apontar nessa perifericidade, um deles no domínio das práticas coloniais e outro no dos discursos. No que diz respeito às práticas, o caráter periférico está no fato de Portugal ter sido dependente da Inglaterra e, por vezes, quase sua “colônia informal” (SANTOS, 2010, p. 230). Isso gerou um equilíbrio entre colonialismo e capitalismo para a Inglaterra, mas um desequilíbrio para Portugal, que se deu pelo excesso de colonialismo e déficit de capitalismo. Já em relação aos discursos coloniais, a

perifericidade está no fato de a história do colonialismo ter sido escrita em inglês a partir do século XVII. Para Santos (2010, p. 231):

Isto significa que o colonizador português tem um problema de auto-representação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico, o problema da prevalência de uma hetero-representação que confirma a sua subalternidade. Esse problema, referido ao colonizado, consiste, como é sabido, na impossibilidade ou dificuldade de o colonizado ou o chamado Terceiro Mundo ex-colonizado se representar a si próprio em termos que não confirmem a posição de subalternidade que a representação colonial lhe atribuiu.

Nesse sentido, levando em consideração o processo de colonização exercido por Portugal sobre Moçambique e pensando também nas peculiaridades que essa colonização em especial apresenta, pretende-se refletir acerca do espaço delegado à mulher nesse contexto e em como ele influencia sua identidade, tanto no que diz respeito ao gênero quanto ao sentimento de pertença em relação a esse espaço, sendo este tomado sob a perspectiva de lugar, conforme enfatizado pelo campo dos Estudos Culturais.

Anotações sobre lugar e identidade da mulher na sociedade colonial portuguesa

A narradora de *Caderno de memórias coloniais*, branca, filha de colono racista, retoma sua trajetória infantil em Moçambique em um período extremamente significativo para a história tanto do país onde nasceu quanto de Portugal, onde posteriormente precisa ir morar, uma vez que o colonialismo deixou impressas marcas intransponíveis nos sujeitos envolvidos. Essa rememoração traz à tona sua relação de amor e ódio com o pai, figura tão importante para a constituição de sua identidade. Para além dos espaços geográficos ocupados e que suscitam questionamentos políticos, também o corpo é um importante lugar em que ocorre um processo de apropriação por parte da narradora e que tem estreita relação com a memória sobre o pai, tão presente e fundamental para essa narrativa.

As percepções que essa menina vai compondo sobre os corpos e a sexualidade são muito significativas da sua forma de entender o mundo e as relações de poder na sociedade. A descoberta da sexualidade se dá com bastante dificuldade e evidencia uma educação de pouco diálogo e bastante repressiva:

Eu nunca percebi nada sobre isso de foder, até aos meus sete anos, ou melhor, conscientemente nunca percebi. Não fazia qualquer ideia sobre como se realizava a procriação. Mesmo muito depois dessa idade, pensava que as crianças nasciam porque os homens e as mulheres se casavam e, nesse momento, Deus punha as mulheres “de bebé”. Não dizia “grávidas”. Não conhecia essa palavra, e a primeira

vez que a disse, a minha mãe deu-me uma bofetada para eu aprender a não dizer palavrões. (FIGUEIREDO, 2015, s.p.)

O desconhecimento sobre o ato sexual, mesmo muito depois dos 7 anos, conforme a exposição da narradora, a explicação sobre a procriação pelo viés da religião, a proibição da palavra, a fim de não suscitar questionamentos e curiosidade, são a expressão desse sistema colonial, que tem como base o catolicismo e o patriarcalismo. Nesse sentido, a figura do pai racista é formada por esse sistema e também colabora para mantê-lo em funcionamento, e a percepção da narradora sobre a sexualidade paterna deixa ainda mais clara essa ideia.

De acordo com a narradora, era perceptível a sensualidade do pai e o prazer com o sexo. A consciência da sexualidade paterna causa imenso choque e vergonha quando ela vê, aos 10 anos, ele cortejando uma jovem. A mãe afirma saber quando ele saía com outras mulheres, mas optava por fingir que não, pois argumenta não haver outra opção. Ela conta à filha que a polícia vai à casa procurá-lo por ter se envolvido com uma mulher casada ao prestar seu trabalho como eletricitista. A narradora ainda ouvia nas rodas de conversas entre mulheres que, antes da chegada de sua mãe, o pai teria deixado muitos “herdeiros mulatos” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.) nos bairros indígenas.

Percebe-se, então, que o pai exerce seu poder sobre os corpos das mulheres como se estes estivessem à sua disposição e fossem meros objetos para o desfrute masculino. A descrição que a narradora faz dele como um homem forte, viril, a ponto de sentir-se “dominada” por sua força, como se fosse um objeto, reforça essa ideia. Santos (2010) ressalta que a ambivalência e a hibridação do colonialismo português estão também na cor da pele, como é o caso do mulato e da mulata. A miscigenação não certifica a ausência de racismo, mas um racismo diferente em relação ao do colonialismo inglês, marcado pela divisão racial da sociedade. Ao manter relações sexuais com as mulheres indígenas, nesse caso, o pai da narradora evidencia esse desejo do outro que acaba por fundar a ambivalência da representação do colonizador.

Um outro momento significativo nesse sentido é o relato da narradora sobre “os brancos [que] iam às pretas” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). Ela narra ainda que eles não conseguiam distingui-las umas das outras, a não ser pelo formato do seio. Essa situação permite pensar a mulher novamente como objeto de desejo e de satisfação masculinos e pode ser tomado como exemplificação para o que diz Santos (2010, p. 246): “[...] a cama sexista e inter-racial [pode] ser a unidade de base da administração do Império e a democracia racial [pode] ser agitada como um troféu anti-racista sustentado pelas mãos brancas, pardas e negras do racismo e do sexismo”. Nesse sentido, o colonialismo enquanto estrutura discursiva

permitiu essa visão desumana das mulheres como objetos legitimamente disponíveis ao prazer masculino.

No que diz respeito ao direito à sexualidade, a narradora, reproduzindo o discurso dominante, ainda afirma que eram as pretas que gostavam de foder, em oposição às brancas, que apenas cumpriam uma obrigação. As mulheres brancas colaboravam para a manutenção desse discurso a fim de diminuir as negras, uma vez que era desprezível o ato sexual na sua visão cristã. Além disso, esse discurso mantinha uma superioridade social das mulheres brancas em relação às negras. À mulher, caberia apenas cumprir sua obrigação sexual, satisfazendo a vontade do homem, quando este julgasse necessário, e realizar os afazeres da casa. Ela não tem, tal como o homem, o direito ao prazer, o direito sobre seu próprio corpo. Daí o motivo da educação repressiva da narradora. Sua mãe queria que a filha, assim como ela, fosse uma mulher respeitada, e mulheres respeitadas não se davam às corporeidades mundanas.

Essa ideia fica ainda mais clara quando a narradora descreve os corpos da família: da mãe, do pai e o seu. O corpo do pai era “sólido”, “disponível”, sua carne era “doce”, nas palavras da narradora, e a pele, “morna e morena”. Ela ainda acrescenta: “O corpo do meu pai era dele e valia a pena. O seu corpo era o do outro que estava em mim, mas sem guerra. Redondo, macio, arranhado, o corpo do meu pai dava-se ao riso, às cócegas, ao meu corpo” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). Em contraposição, o corpo da mãe era “geométrico e seco”. A menina não tinha autorização para tocá-lo, seria uma “atitude pouco própria” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). O afastamento do corpo da mãe confirma a noção de proibição em relação ao corpo das mulheres, que não deviam ser tocados nem por elas mesmas. Já a força do pai, reiterada diversas vezes ao longo da narrativa, a apropriação do pai em relação ao seu próprio corpo causavam uma sensação de conforto na menina que descobria o mundo, tornava este menos perigoso e fazia-a desejar ter ela também tamanha força. Contudo, jamais ela teria a mesma relação que o pai com o corpo. E essa admiração, um misto de amor e medo, só reforçou o poder absoluto que o pai exercia sobre ela e, portanto, também sobre seu corpo.

Ao descrever o próprio corpo, a narradora afirma: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo, mas o do meu pai era grande, pacífico” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). Essas afirmações se justificam ao longo da narrativa devido às dificuldades que teve com a descoberta da própria sexualidade. Sentia um misto de desejo e de vergonha. Em uma das ocasiões em que brincou fora de casa, com 7 ou 8 anos, de acordo com a narradora, fora com Luisinho, um menino branco, filho de vizinhos de confiança. O menino a convidou para “jogar a foder” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.)

e ela, inocentemente, aceitou. Luisinho pede que entrem em uma casa abandonada no pátio de sua casa e no local eles escolhem o melhor lugar para realizar o que a narradora achava ser uma brincadeira. O menino também não sabia muito bem o que estava fazendo, então eles apenas se despiram e ficam um em cima do outro conversando. No entanto, a chegada do pai é significativa da incompreensão que marca a educação machista e colonial a que ela era submetida.

E, num ápice, apercebo-me da figura do meu pai, oh, meu Deus, o meu pai, estou a vê-lo, debruçado nesse vago, com os antebraços pousados no tijolo da abertura da janela, olhando para baixo, observando a cena, apercebendo-se da situação e desaparecendo rapidamente, no meu enlace. Percebi tudo. Levantei-me, derrubando o Luisinho, e agarrando a minha roupa. No momento em que o meu pai deu a volta ao exterior da casa, entrou pela porta da frente e me arrebatou pelo braço, estava o Luisinho ainda em pelota e eu já vestida. Segundos antes da pancada, tinha já a certeza absoluta de que foder era proibidíssimo. (FIGUEIREDO, 2015, s.p.)

É possível perceber que a lembrança é muito clara para a narradora devido ao trauma que a situação gerou. Como ela mesma afirma no excerto, é como se estivesse vendo-o. Daí a descrição detalhada de cada momento da cena.

A ideia de achar estar fazendo algo errado já existe antes do encontro com o pai, mas a certeza é absoluta quando de sua reação. A repreensão ocorre com a batida, com a agressão ao corpo. Em nenhum momento ele conversa com a menina sobre o assunto. Ela apenas fica de castigo por muito tempo e completamente envergonhada, sem achar que conseguiria olhar novamente para o rosto do pai. A partir desse momento, os cuidados com ela seriam redobrados e a vigilância passa a ser constante. Michel Foucault (2004), em *Vigiar e punir*, ressalta que o corpo é objeto e também alvo de poder e que em qualquer sociedade ele está preso a limitações, proibições ou obrigações. No esquema de docilidade que envolve os corpos, ele destaca que as disciplinas seriam “os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2004, p. 117). Nesse sentido, o colonialismo enquanto estrutura discursiva permite a criação de uma ordenação para os corpos, que funciona como um sistema disciplinador sobre os sujeitos. Ele se constitui um método de vigilância. A narradora, ao já imaginar estar fazendo algo errado antes mesmo de saber o que significa “foder”, demonstra o funcionamento desse sistema. E a sua manutenção se dá pela punição do pai.

Em outro momento, quando conhece o filho do vizinho, que era negro, também se percebe a manutenção desse sistema anteriormente mencionado. A narradora vai ao telhado

da garagem para conversar com o menino todos os dias. A mãe tinha medo das conversas, medo do que poderia ocorrer à filha. A menina também sentia muito medo, tanto que acreditou estar grávida, pois, gostava do rapaz e achava que sempre que um homem e uma mulher gostavam um do outro um bebê nascia. Em seguida, ela conta:

Se eu estivesse grávida do preto, o meu pai podia matar-me, se quisesse. Podia espancar-me até ao aviltamento, até não ter conserto. Podia expulsar-me de casa e eu não seria jamais uma mulher aceite por ninguém. Havia de ser a mulher dos pretos. E eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai. (FIGUEIREDO, 2015, s.p.)

A narradora para de falar com o menino por medo, o que comprova o funcionamento pleno dessa força disciplinadora que, mesmo sem haver a presença do pai fisicamente no local, se faz presente. O futuro que ela imagina para si, caso ocorresse o que ela tanto temia, é com certeza expressão do discurso colonial dominante e revela o tratamento desumano a que podem ser submetidas as mulheres que não se enquadram nessa ordenação dos corpos.

A recorrência do vestido branco ao longo a narrativa também é significativa para a questão da disciplina do corpo. Apesar de viver num local onde a terra era vermelha, sendo esta inclusive uma metáfora para Moçambique, sua mãe insistia em vestir-lhe sempre de branco. As recomendações para não se sujar eram constantes. Também o vestido, desse modo, era uma forma de controlar o corpo, uma vez que permitia saber onde a menina teria andado para sujar-se e, muito além disso, representava a pureza, a necessidade de manter-se branca e limpa da ameaça da terra, dos negros. A própria noção de sujeira implica uma polarização que determina o que é limpo como bom, superior, e o que é sujo como inferior, degradante. O vestido branco seria, então, como a própria narradora comenta, uma metáfora da vida de colona, tendo em vista que deixa bem marcada a condição desigual entre os sujeitos.

É o uso do vestido também que permite a reflexão sobre a relação da narradora com a terra, essa terra que podia manchá-la e retirar sua brancura. Em um dos capítulos em que relata sua ida para a metrópole, ela afirma não valer a pena fixar uma imagem do lugar. E ainda acrescenta:

Tudo se extinguiria depressa. Não voltaria a esse lugar, que sendo minha terra, não me pertencia.
A minha terra nunca veio, depois disso, a ser um metro de chão preciso – um talhão do qual se pudesse dizer “pertença aqui”. Ou, “veem aquela janela no 4º andar, foi ali”; “onde está agora aquele prédio, a minha mãe...” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.).

A narradora sabia que, em Portugal, não encontraria referências sobre as quais poderia se ancorar. Stuart Hall é um dos estudiosos que trata da questão identitária e da necessidade que os sujeitos têm de estabelecer identificação. De acordo com o pesquisador, é por meio do processo de identificação que projetamos nossas identidades culturais. Seria a identificação construída a partir do reconhecimento de origens comuns, de características compartilhadas ou ainda de um ideal em comum (HALL, 2000). Assim, ao não encontrar âncoras que gerem o sentimento de sustentação e de segurança em relação à identidade, o sujeito pós-moderno tem um sentimento de profunda perda subjetiva, como é o caso da narradora. Em um tom bastante triste, ela afirma:

A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada nem a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo, e de todos, se me quisessem, para que merecesse ser amada. (FIGUEIREDO, 2015, s.p.)

A imagem do corpo enterrado na esperança, um corpo que poderia ter sido mas não foi, é absolutamente triste e revela uma reflexão da mulher que escreve, como se intitula em determinado momento, sobre a própria terra, sobre o lugar que ocupa. A narradora se encontra em um terceiro espaço, compreendido como ponto intersticial, o entre-lugar. Conforme ensina Homi Bhabha (1998), por ser da esfera do além, o entre-lugar pode projetar novas possibilidades, de modo a provocar o deslocamento no tempo e no espaço. Ainda de acordo com o estudioso,

esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

É devido ao deslocamento do espaço que o sujeito também é descentrado, transitando entre significados que possam assumir. No momento em que a narradora encontra um rapaz com uma farda com a palavra “Moçambique” escrita no braço, ela revela mais que o sentimento de não pertença, ela se diz desterrada e tem vontade de falar com o jovem e dizer ser também ela moçambicana, o que evidencia a busca constante por identificação. Em seguida, define o que seriam os desterrados: “são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). O deslocamento, nesse caso, é obrigatório e deixa marcas das quais não é possível se

desvencilhar, tal como a culpa, também mencionada pela narradora, uma culpa que cresce e se enrola por dentro do ser e ata ao silêncio, à solidão. Daí o motivo de o corpo dela ter se materializado na terra, como afirma, é a única certeza, a única morada que passa a ter depois da ida para Portugal.

Considerações finais

Como bem destaca Margarida Calafate Ribeiro (2012), *Caderno de memórias coloniais* apresenta como novidade o olhar sobre o colonialismo português a partir da memória do olhar infantil. Essa criança, ao mesmo tempo em que acorda para o mundo, também tem de lidar com a realidade do colonialismo, representado na figura do pai. Por isso, de acordo com a pesquisadora,

[...] esse livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos. (RIBEIRO, 2012, p. 93)

Deve-se acrescentar ainda que *Caderno* é um grito por se tratar também da visão de uma mulher que proporciona a reflexão acerca do lugar delegado ao sujeito feminino na estrutura colonial, pois, como ressalta Paulina Chiziane (ANO, s.p.), “o colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agrid e mata, como um violador de mulher na estrada deserta”. A figura do pai da narradora é a personificação desse sistema vigilante e disciplinador de corpos. Ele é o característico Próspero calibanizado de que fala Santos (2010), uma vez que contém em si a identidade do outro, o colonizado por ele. Percebe os corpos das mulheres como se fossem objetos para a satisfação do seu prazer. Desse modo, o próprio continente africano, conforme defende Chiziane (2015), também pode ser entendido como um corpo feminino, dominado pelo homem branco.

O colonialismo, nesse sentido, funciona como estrutura discursiva que silencia a mulher e delega a ela o lugar da margem, interdita seu discurso, uma vez que a permissão para falar é do homem. A literatura, então, tem um papel fundamental, pois proporciona o narrar de outras histórias, a partir de outros espaços e por outras perspectivas, como é o caso de *Caderno*.

A figura do pai da narradora ao mesmo tempo em que é formada pelo sistema colonial também colabora para sua manutenção, exercendo seu poder mesmo que não esteja presente de forma física na vida da narradora. Por isso, sempre permanecerão os restos do Império por mais que a narradora tente se desfazer do que de material a faça lembrar esse passado. Em suas próprias palavras: “Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora. Libertei-me de muito. Dei. Vendi ao desbarato. Reciclei. Neste momento, o mais vivo mono do Império que por aqui resta, acho que sou eu” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). Não é possível livrar-se da memória. Por mais que se queira esquecer, a lembrança permanece.

Como situação extrema, o que resta à narradora é a rua. Revolve-se na terra. Sente-se embalada, leve, como se pudesse voar. É o momento da liberdade do corpo, do completo desapego. Não há casa para voltar nem qualquer lugar para ir. Não há a vigilância da família. É o único momento em que se apropria de seu corpo por completo e consegue, por fim, estar próxima da terra, não a sua terra natal, mas a “cova onde seu passado apodrece” (FIGUEIREDO, 2015, s.p.). A necessidade de narrar se faz fundamental para que haja um entendimento da narradora sobre seu passado, sobre os lugares que ocupou e sobre o lugar de onde fala no presente. Desse modo, o fim da narrativa marca não a superação ou o esquecimento do passado, mas uma forma de melhor compreendê-lo como restos do império que carrega em si.

Referências:

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, Brasília, n. 19, ano 14, p. 115-134. 2005.

CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de memórias coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. Alfagride: Editorial Caminho, 2015.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. Alfagride: Editorial Caminho, 2015.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

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

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Itinerâncias**: percursos e representações da pós-colonialidade. Porto: Edições Húmus, 2012.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995 pp. 33-98

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: _____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010. p. 227-276.

KBELA: UMA REVISÃO DO IMAGINÁRIO DA MULHER NEGRA NO CINEMA

Danielle Fullan*

Temos percebido que o cinema contemporâneo tem se esforçado em promover aberturas no espaço audiovisual para as mulheres. Entretanto, ainda observamos que são poucas às vezes que as mulheres assumem posições atrás das câmeras e, em relação à representação das mulheres nos filmes, ainda vemos que os imaginários retratados não refletem a diversidade cultural brasileira.

Faça um teste. Pense no último filme nacional dirigido por uma mulher negra que você tenha assistido. Pense também se havia alguma mulher negra representada no último filme que você assistiu. Qual papel ela interpretava?

Esse pequeno exercício reflete um problema que não é exclusivo da cultura brasileira ou latino-americana e diz respeito à ainda fraca participação da mulher nos espaços de produção cultural. Ao pensar na forma como as mulheres ainda são retratadas no cinema, percebe-se que imaginários sobre o feminino ainda estão marcados por padrões machistas e que não refletem a nova identidade de mulher contemporânea. É necessário destacar que as mulheres negras são ainda mais prejudicadas por essa omissa participação e representação. É preocupante perceber a subrepresentação dessas, ainda mais se levarmos em conta os dados do IBGE de 2014, que mostra que 53% das pessoas entrevistadas se reconheciam e se autodeclaravam negras. Onde está a diversidade?

Ela está nas periferias dos grandes centros urbanos. Seja na escrita ou na imagem, o que tem sido produzido nesses espaços à margem tem se mostrado como o que há de mais interessante tanto do ponto de vista estético quanto a respeito a uma grande revisão dos imaginários de cor, raça, classe e gênero. O mais interessante é que essas ações têm sido construídas principalmente por mulheres.

Um exemplo é a jovem Yasmin Thayná. Nascida na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro, que aprendeu “a fazer poesia brincando de esvoaçar cabelos crespos e ousar penteados que nunca seriam bonitos na turma da Vila Iguaçuana.” (THAYNÁ, 2013, p.08). Yasmin tem usado a literatura e o cinema como ferramenta de combate pela construção e valorização da identidade da mulher negra a partir de suas experiências pessoais. Dois resultados dessa experiência são o conto Mc-K-bela (2012) e o curta-metragem Kbela (2015). Ela também é criadora do projeto Afroflix, uma plataforma

*FULLAN, Danielle. Mestranda em Estudos Linguísticos (UFMG), com bolsa CAPES. Belo Horizonte - Minas Gerais. E-mail: danifullan@gmail.com.

colaborativa de conteúdos audiovisuais, que reúne trabalhos produzidos, protagonizados, escritos, dirigidos por pessoas negras. Em “Hakeando a narrativa porque não sou obrigada”, Yasmin (2016) falou sobre o assunto: “já tem lugares que a gente já associa, porque a gente aprendeu, ao longo da criação de imagens e sentidos, que essas pessoas vão ocupar esses lugares. A gente tem que mudar isso¹”.

E é justamente uma mudança do lugar da mulher negra do cinema que encontramos no curta-metragem *Kbela* (2015). O filme surge como uma narrativa contra-discursiva dos imaginários que representam a mulher negra no cinema nacional e foge na tradicional representação dedicada aos grupos sociais à margem, que, quando representados, sofrem os mesmos preconceitos encarados na vida real e que refletem os mitos negativos e estereótipos sociais desumanizadores.

A partir dessa perspectiva pretende-se apresentar os imaginários sociodiscursivos que tratam da representação da mulher no audiovisual e como *Kbela* (2015), propõe novos imaginários para representar a mulher negra no cinema nacional.

DEMC-K-BELA À KBELA

É impossível falar sobre o curta-metragem *Kbela* sem antes apresentar o conto que o inspirou, *Mc K-bela*. Ele foi apresentado em 2012, na Festa Literária Internacional das Periferias. No ano seguinte, foi publicado pela Editora Aeroplano e também adaptado como monólogo para o teatro pelo diretor Anderson Barnabé e estrelado por Veruska Delfino.

O conto de três páginas é carregado de marcas da dor e do sofrimento causado pelo preconceito sofrido por Yasmin por causa do seu cabelo crespo. Escrito em primeira pessoa, a obra logo fez com que outras mulheres negras se identificassem com a história apresentada pela escritora: “Bombril, Assolan, Biro Biro, Drogba do Chelsea e outros apelidos maldosos, já me renderam boas horas de choro no cômodo que ficava no meio do corredor da minha casa, lá no número 216 da Vila Iguaçurana.” (THAYNÁ, 2013, p.07).

Ao longo do texto de *Mc-K-bela* (2012) também é possível identificar a importância da literatura para a autora como uma arma na luta pela emancipação da tristeza sentida por não se adequar aos padrões estéticos socialmente aceitáveis. Durante os procedimentos estéticos para alisar os cabelos, a jovem só conseguia escapar da tristeza ao escrever poesias: “Havia um sentimento de liberdade. O que eu fazia? Poesia! Esperar por um atendimento nos

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qpbolqVesK8>>. Acessado em 04 de abril de 2017.

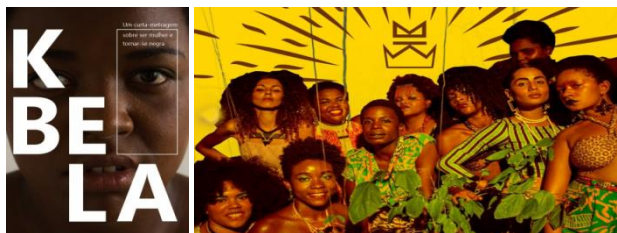
salões de beleza, sempre lotados, me obrigava a puxar uma folha do caderno, uma caneta azul e borrar a minha dor na folha em branco.” (THAYNÁ, 2013, p.07).

Depois de um procedimento invasivo que deixou marcas físicas e simbólicas, ela decide seguir o conselho de uma amiga e decide “fazer literatura com meu cabelo”, assumindo então sua identidade de mulher e negra: “Nunca fui tão linda. Cabelo sem química, sem dor, ausência total de culpa e desespero estético. Negra eu sempre fui, mas foi ali que me tornei, reconheci e me aceitei como mulher negra.” (THAYNÁ, 2013, p.09).

O sucesso conquistado com o conto motivou Yasmin Thayná ainda em 2013 a idealizar o processo de adaptação do conto para o cinema. Ela reuniu alguns amigos e juntos lançaram uma chamada no Facebook convidando atrizes e não atrizes negras a compartilhar suas histórias pessoais do processo de transição capilar como a que era apresentada em Mc-K-bela (2012). Em apenas dois dias foram recebidos mais de 100 emails. Uma primeira versão do curta foi gravada, mas o material foi perdido após Yasmin ter seu computador roubado.

O projeto foi retomado em 2014. O roteiro partiu do conto Mc-Kbela, mas também recebeu contribuições das experiências pessoais das atrizes participantes. Com cinco mil reais arrecado via financiamento coletivo, Kbela foi finalmente lançado em 2015.

Seguindo um formato experimental, inspirado na linguagem de *Alma no Olho* (1974) do cineasta negro Zózimo Bulbul², a adaptação também trouxe não apenas uma, mas dez mulheres negras como protagonistas (fig.2), incluindo uma mulher transexual. A representatividade feminina e negra atrás das câmeras também foi bastante significativa: 80% da equipe era constituída de mulheres, sendo que 50% delas era de mulheres negras.



Figuras 1 e 2 – Cartaz de divulgação³ do filme e elenco⁴

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS

² Este trabalho é conhecido como um dos pioneiros do cinema experimental no Brasil. Zózimo retrata apenas com seu corpo a trajetória do negro a partir da diáspora, passando pela escravidão até a exclusão sofrida pelos afrodescendentes brasileiros.

³ Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/viii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-caribe-zozimo-bulbul/programacao-viii-encontro/kbela-2015-rj/>>. Acesso em 01 de abril de 2017.

⁴ Disponível em: <<http://meninasblackpower.blogspot.com.br/2015/10/kbela-experiencia-audiovisual-de-tornar.html>>. Acesso em 01 de abril de 2017.

Consideramos a análise de Kbela (2015) a partir de três momentos da história também presentes no conto: a inculcação de uma imagem negativa do corpo da mulher negra, o processo de fuga de si própria e o tornar-se mulher negra.

Para a fundamentação teórica, utilizamos o trabalho da relação entre identidades e imaginários sociodiscursivos, conforme definida por Charaudeau (2007b), e o estudo de Adelman (2003).

Charaudeau considera as representações sociais são um mecanismo de construção de pensamento e instituição da verdade. O produto dessas representações sociais partilhadas e dos saberes que circulam socialmente, simbolizando um mundo dentro da prática social e projetando visões de mundo: “Assim, os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, organizando-se em sistemas de pensamento coerentemente criados de valores, representando o papel de justificativa da ação social e se depositam na memória coletiva.” (CHARAUDEAU, 2007b, p.54) [tradução nossa].

Miriam Adelman (2003) faz um estudo sobre a forma pela qual os imaginários sociodiscursivos sobre a mulher brasileira são retomadas pelo cinema. Por isso ela considera que o trabalho do pesquisador deve contemplar não só a imagem representada como também o contexto social de sua produção e de construção de imaginários:

[...] examinar as relações de gênero representadas no cinema significa transitar entre a obra cinematográfica e o mundo das relações sociais 'fora do cinema'; é um ir e voltar, pois o cinema, como toda produção cultural, reflete práticas e significados sociais ao mesmo tempo em que os constrói e, para usar o termo recorrente, os 're-significa'. (ADELMAN, 2003. p.86)

Adelman (2003) acredita que a produção cinematográfica brasileira não apenas vem representando a mulher a partir de estruturas ideológicas particulares, como também acabou por cristalizar um discurso e subjetividade específicos, formando uma ampla teia de relações sociais de gênero, classe e raça.

OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE A MULHER NO CINEMA

Para entender como o Kbela (2015) se destaca da produção audiovisual não apenas pelo seu formato experimental, mas também ao propor um novo imaginário da mulher negra do cinema, é necessário falar sobre as bases da narrativa cinematográfica tradicional, fundamentada a partir do star system hollywoodiano:

O cinema clássico americano convencionou uma série de códigos de linguagem, resumidos em um manual do discurso narrativo, amplamente aceito pelo público. O star system, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir

da década de 20, assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental. (GUBERNIKOFF, 2008, p.65)

Essa base narrativa é marcada por representar a mulher estereotipada, apresentando-a na maioria das vezes a partir de papéis sociais estabelecidos nos imaginários sociodiscursivos compartilhados, como a mulher-mãe, à ovelha negra e a *femme-fatale*, mulher como objeto de desejo do homem, por exemplo.

A partir dos anos 1970, com o surgimento da teoria feminista do cinema, as mulheres começaram a questionar essas representações e a mostrar que elas funcionavam como uma ferramenta de opressão, que objetificava a mulher. Um aspecto importante assinalado por Laura Mulvey é que a mulher é sempre o outro, nunca o sujeito da ação:

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado. (MULVEY, 1975, p.442)

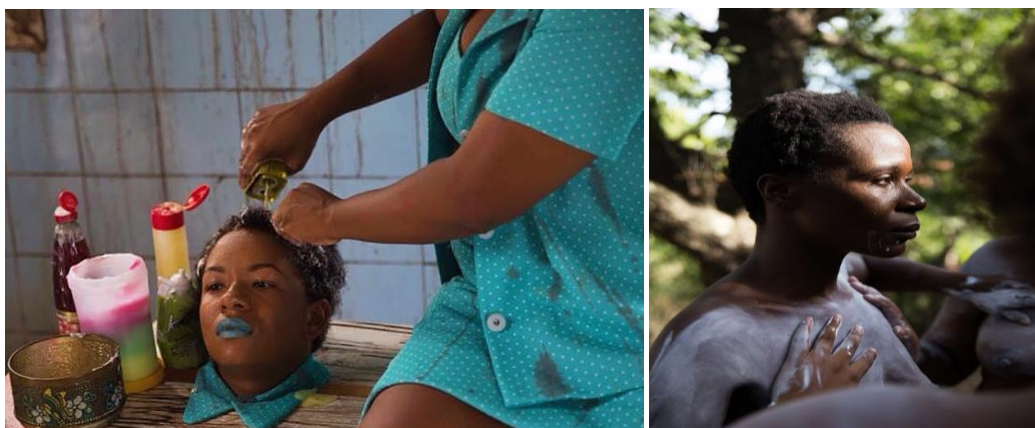
No caso específico da representação da mulher no cinema brasileiro, os imaginários representados no cinema não estão apenas no papel repetitivo designado, mas também nas imagens cristalizadas, que a apresentam normalmente como: uma mulher hipersexualizada, razão do prazer ou ruína do personagem protagonista; retratada em contextos estereotipados, como carnaval e a favela, como se a mulher negra não existe em outros espaços socioculturais; é uma mulher submissa na maioria das vezes e, por isso, vítima de violência e que costuma ainda desempenhar um papel subserviente mesmo em relação à outras mulheres. Isso sem mencionar os exemplos de branqueamento das personagens, quando uma mulher branca é escalada para papéis que deveriam ser interpretada por atrizes negras ou de outras etnias.

Kbela (2015) traz a inculcação de uma imagem negativa do negro em alguns trechos do curta, quando as personagens ouvem as vozes que apresentam os xingamentos sofridos pelas pessoas que têm cabelo crespo: "Pixaim, beirão, carapinha, macacao, cor de piche" Thayná (2015). Há também a apresentação da cena retratada no conto, que mostra uma jovem chorando após os insultos (fig 3.).



Figura 3: cena do conto representada em Kbelá (2015)

O curta-metragem mostra, por meio das imagens e das falas o imaginário social que costuma associar o cabelo crespo a algo ruim e o corpo negro como sujo. Isso leva a outra questão também apresentada no curta, que mostra a mulher negra fugindo de si, negando os seus valores. Esse tema aparece em dois momentos apresentados a seguir: o primeiro mostra a personagem “retirando” sua cabeça para aplicar produtos que prometem alisar os cabelos (fig. 4) e a outra, mulheres negras “embranquecem” umas as outras (fig. 5).



Figuras 4 e 5: a fuga de si e a tentativa de branqueamento

Se os insultos associam o cabelo crespo e a cor negra ao pólo negativo, a tendência é que a mulher negra, vítima de preconceitos também se enxergue a partir dessa perspectiva e que passe a tentar ser admitida no oposto, na imagem positiva e, nesse caso, no cabelo liso. Esse processo que marca a fuga de si é o que Fanon (2008) chama despersonalização do corpo negro. Essa despersonalização, segundo o autor, acontece principalmente porque o corpo negro é aprisionado pelos olhos das pessoas que o discriminam. No caso da mulher negra,

esse aprisionamento não revela apenas a exclusão, mas impacta diretamente também no modo como a mulher olha para si mesma, o que a faz rejeitar suas raízes, sua cultura e sua beleza.

A virada narrativa do filme mostra o processo de (re)construção da identidade da mulher negra. Com a ajuda de outras mulheres, a personagem pega um espelho, se olha e consegue finalmente reconhecer-se bonita (fig. 6). A afirmação de identidade de mulher negra de cada uma das atrizes constrói uma identidade coletiva, negligenciada na cultura: o belo para além do socialmente e esteticamente aceitável.



Figura 6: A autoaceitação e descoberta da negritude

OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS EM *KBELA*

A partir desses três momentos apresentados: a inculcação de uma imagem negativa do corpo da mulher negra, o processo de fuga de si própria e o tornar-se mulher negra, considerando ainda o contexto de produção do filme, podemos considerar que Kbela (2015) propõe novos imaginários sobre a mulher negra no audiovisual, tanto atrás das telas, quanto nas representações propostas.

Temos a mulher apresentada como um sujeito de produção de sentido, com Yasmin Thayná, negra, jovem, da periferia como diretora de um curta criado a partir de um trabalho literário. Empoderamento presente também no próprio curta, que traz a mulher negra como protagonista de sua própria história e não representando papéis tradicionalmente dedicados a elas:

Então já que a gente não sabe, vamos criar nossas referências: mulher negra como produtora, direção e roteiro Yasmin, mulheres negras e mulheres trans negras no elenco, mulher negra na direção de arte. Mulher negra nos departamentos de poder de um filme, produzindo imagens a partir dos seus valores. (THAYNÁ, 2016).

E mais, ao trazer o corpo negro domesticado, o filme problematiza o estereótipo, o racismo, a invisibilidade e destaca a dor e a tristeza na tentativa de branqueamento. Temas

que ainda hoje são negligenciados na filmografia brasileira. Outro ponto muito importante apresentado em Kbelá (2015) é o do processo de reconhecimento de sua identidade enquanto mulher e negra e, a partir dessa autoaceitação, celebrar sua autoestima, reconhecendo a beleza de ser quem é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que, ao rever as representações sociais da mulher no cinema, o curta-metragem revisa também a construção de pensamento e instituição da verdade sobre a mulher negra na sociedade a partir da afirmação da identidade de suas protagonistas.

Desse modo, Kbelá (2015) acaba abrindo um espaço no audiovisual para a representação e representatividade da mulher negra, mostrando que o cinema pode se apresentar como um ambiente propício para a promoção da cidadania cultural e social dos grupos ainda hoje negligenciados na cultura nacional.

É uma pequena contribuição dessa artista jovem, negra e moradora da periferia para a revisão do imaginário da mulher à frente e atrás das telas, mas, como lembra Giddens (2002, p.09):

O eu não é uma entidade passiva, determinada por influências externas; ao forjar auto-identidades, independente de quão locais e específicos sejam os contextos da ação, os indivíduos contribuem para (e promovem diretamente) as influências sociais que são globais em suas consequências e implicações.

Por último, como dito no início do artigo, há sim muitas mulheres trabalhando na produção cultural e lutando pelo empoderamento feminino e por novos imaginários socioculturais. Existe, portanto um ambiente prolífico para nós, pesquisadores e para o público, que pode começar a se ver representado nas telas de cinema, nos livros e na arte.

REFERÊNCIAS:

ADELMAN, Miriam, Brasil. **Revista Gênero- Travestis e transexuais e os outros: identidade e experiências de vida**. UFF. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2003.

CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In : BOYER, H. **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Langue(s), discours. Vol. 4. Paris, Harmattan, 2007.

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

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUBERNIKOFF, Giselle. (2009). **A imagem: representação da mulher no cinema**. In: Conexão - Comunicação e Cultura. UCS. Caxias do Sul, v.8, n.15, jan/jun

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. PAS - **A Janela para olhar o país**, 2014. [online] Disponível na internet via URL:
<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000024052411102015241013178959.pdf>. Arquivo consultado em 11 de abril de 2017.

KBELA, Direção: Yasmin Thayná, Produção: Monique Rocco, Erika Cândido. Rio de Janeiro (BR), 2015.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo (1975). in: Xavier, I.(org.). **A experiência do cinema**. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrasil, 1983.

THAYNÁ, Yasmin. **Mc-Kbela**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2013.

UM BREVE ESTUDO DO FOCO NARRATIVO EM QUASE DE VERDADE, DE CLARICE LISPECTOR

Débora Tatiane Resende Silva*

Introdução

Clarice Lispector nasceu em 1920, na Ucrânia, porém, ao se mudar ainda muito pequena para o Brasil, foi naturalizada brasileira. Faleceu vítima de câncer, prestes a completar seus 57 anos, em 1977. Através de suas obras, a escritora instiga o leitor a ir ao mais profundo de sua mente. Ela narra fatos que ocorrem no dia a dia e sobre os seus sentimentos acerca do mundo, das pessoas e dos seres que nele habitam, talvez como uma espécie de desabafo e ao mesmo tempo uma denúncia ao contexto social que vivia naquela época. Também aborda suas impressões pessoais, visto que a mesma buscava refúgio na própria escrita.

Para além dos romances, contos e crônicas, Clarice também é autora de obras infanto-juvenis, que com sua maneira sofisticada de as escrever, agrada a todos os públicos, gerando a princípio um certo desconforto e estranhamento, mas logo, curiosidade e fascínio pela leitura. Dentre elas, está a obra *Quase de verdade*, publicada em 1978. Esta tem como narrador/personagem principal, o cachorro de estimação de Clarice, “Ulisses”: um ser único e mágico, que conta e encanta, com uma história que quase é de verdade e quase é de mentira, dependendo do leitor que a interpreta, pois Clarice tem muito a declarar nas entrelinhas.

Para os leitores que conhecem as obras de Lispector, a sua escrita é inconfundível, já que possui uma originalidade única no que toca ao leitor, a sua existência como ser no mundo e tudo a sua volta, indo quase sempre de encontro ao mais profundo do ser humano e sua natureza racional e irracional.

Para Bioni (s/d, p.02):

A indiscutível originalidade e a perturbadora percepção da validade presentes, na obra de Lispector a tornam única dentro da literatura brasileira. É impossível ficar-se indiferente diante do texto de Clarice, pois a força da sua linguagem e a intensidade das emoções das suas personagens atingem em cheio o leitor, provocando no mínimo um incômodo estranhamento. É como se o texto convidasse o leitor à desvendá-lo e, desvendando-o, descobrisse um pouco mais do ser humano.

*Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Espanhola), pelo IF Sudeste MG, Campus São João del-Rei, Minas Gerais. E-mail: deboratati24@gmail.com

Lispector tem um jogo de escrita que é somente seu, contagiando e fascinando o leitor, deixando o por vezes confuso e curioso e é através dessa curiosidade que este vai ao encontro ao desvendar do ser humano descrito por Clarice.

Clarice Lispector na Literatura e Literatura Infantil

Embora existam inúmeras definições de literatura infantil, optamos pela definição de Coelho (2000, p.27):

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização [...].

Por meio desta e outras definições da literatura infantil, podemos observar que, através da literatura, é possível viajar para um mundo de fantasias, onde tudo pode acontecer, não havendo empecilhos e barreiras aos quais nos deparamos no nosso mundo real. É a arte de viver e criar através da imaginação, aquilo que desejamos no mais profundo de nossa mente.

A literatura infantil de Clarice se diferencia um pouco das demais histórias desse tipo, pois é possível perceber a ausência de um tom pedagogizante e mais ideias filosóficas, e ainda uma sofisticação, um “eu” que se manifesta e se expressa pela fala de outro narrador, seja ele infantil, adulto ou animal.

Araújo (2013, s/d) diz que:

A literatura infanto-juvenil, pela liberdade da fantasia, permite que, pela imaginação, o leitor possa se colocar no lugar do outro, principalmente quando esse outro é metaforizado em bicho. Clarice Lispector consegue, com a recriação do real e a voz de seus narradores, tornar-se criança e tornar-se bicho para viver outra dimensão da realidade.

Como citado acima, Clarice por vezes, se coloca no lugar de outro ser/personagem e ou narrador, utilizando da voz deste para expressar a sua voz. Em *Quase de Verdade*, a autora se metaforiza em animal, ou seja, seu bicho de estimação, colocando-o dentro de uma obra infantil, a qual ele narra uma história que acontece no quintal do vizinho. Esta narrativa, no entanto, nos leva a suposição de que a escritora deseja transmitir algo, uma mensagem, um desabafo, uma crítica ou até mesmo uma denúncia social.

Dentre as diferentes linhas ou tendências da literatura infantil, *Quase de Verdade* se situa no realismo mágico, o qual, segundo Coelho (2000, p.158): “São obras em que as fronteiras entre realidade e imaginário se diluem”.

Em um diálogo com a literatura adulta ou talvez buscando se aproximar dela, podemos, de acordo com Araújo: “Observar uma certa intertextualidade, paródias e paráfrases

pelo seu caráter inovador de estabelecer uma nova linguagem no gênero destinado ao leitor desse gênero” (ARAÚJO, 2013, s/p.).

A literatura de Lispector, para crianças, tem um carisma e um jogo de palavras, linguagem e escrita, que encanta e aproxima os leitores para quem ela escreve. Não estamos citando somente seu público alvo, no caso, as crianças, mas também nos referimos àqueles que recontam as narrativas para seus filhos, netos, ou a utilizam para conhecimentos e objeto de estudo de si mesmos, como estamos apresentando nesse trabalho.

Assim, através de sua leitura podemos nos identificar como seres humanos reais, imaginários e criativos, os quais, por meio da imaginação e da magia, tudo podemos, desde viajar para o irreal e fantasioso, vivendo e despertando a criança que vive em nós, mas também ao real e verdadeiro, que é o despertar para o que socialmente já presenciamos, vivemos num passado distante e estamos vivendo no presente. Realizando, assim, um desabafo, um grito de liberdade, vivendo de uma outra forma e em um outro ser, porém nas entrelinhas.

Quase de Verdade

Quase de Verdade, de 1978, é, segundo Silva (s/d), o quarto livro infantil de Clarice, publicado após seu falecimento. Esta obra é narrada por um de seus personagens, “Ulisses”: um cão esperto e mágico de pelos cor de guaraná, olhos dourados e de uma inteligência rara e única, o qual convivia com sua dona, como se fosse da família, integrando e dividindo com ela diferentes momentos.

Há que se observar que a escritora Clarice possuía um cão com esse nome e lhe atribuía certas características singulares. Como cita Moser:

Ela calmamente o deixava fazer o que quisesse. Ulisses fazia parte de seu retorno à infância, e à maternidade. Ela contou a uma entrevistadora: comprei Ulisses quando meus filhos cresceram e seguiram seus caminhos. Eu precisava amar uma criatura viva que me fizesse companhia. Ulisses é um mestiço, o que lhe garante uma vida mais longa e uma inteligência maior. É um cachorro muito especial. Fuma cigarros, toma uísque e Coca-Cola. É um pouco neurótico (*apud* SILVA, 2009, p. 482).

Divorciada do marido e com a ausência dos filhos já crescidos, Lispector opina por ter um companheiro leal e vivo porém animal, um cão, bichinho este que ela criava como se fosse da família, inclusive lhe atribuindo regalias e acima de tudo voz narrativa sobre seu livro *Quase de Verdade*.

A narrativa se inicia com um jargão, o qual já estamos acostumados a ouvir nas histórias infantis “era uma vez”. Conforme Miranda(2007, p.34), significa: “[...] há muito

tempo atrás, adentrando-se num mundo de faz de conta, onde tudo pode acontecer, levando as crianças a um tempo que não pertence ao aqui e agora”. Esse jargão por vezes nos prepara para ouvir e viajar num mundo imaginário e irreal o qual já se foi. A autora Clarice, no entanto, de certa forma retorna ao seu passado.

Como Lispector nos surpreende, então, começa assim a sua obra: “[...] Era uma vez...Era uma vez: eu!” (2014, p.05) - o que quebra com as expectativas de um conto de fadas. Logo, apresenta o narrador “Ulisses” e vai tecendo informações ao seu respeito e ensaiando como começará a narrativa, como que de costume em suas obras.

Sabem quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice, e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto... dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou. Tenho um pelo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados [...] (LISPECTOR, 2014, p.05).

Nesta parte da narrativa, através da voz de “Ulisses”, a escritora Clarice nos instiga a acreditar que é ele quem narra a história, deixando claro que somente “ela”, entende o que ele fala. Fator interessante de se observar, visto que na passagem: “Era uma vez, eu”, se analisarmos bem, é passível de compreender que este “eu” presente na obra, não é o cão como foi apresentado e sim o “eu” de Clarice, a autora desvendando-se e voltando a sua infância na voz desse animal.

Então, são apresentados os personagens da história que se passa no quintal de uma senhora chamada “Oníria”, que por sinal ele considera mágica pelo fato de cozinhar tão bem. Neste quintal, havia uma árvore enorme de figueira, galinhas e galos. Dentre os galos e as galinhas, existiam duas aves, as quais “Ulisses” considerava muito inteligentes e bondosas (“Ovídio” e “Odíssea”), pois elas protegiam os amigos.

A história gira ao redor da figueira, que por não conseguir dar frutos, apodreceu seu pensamento e este virou em inveja. Ela solicitou para que a bruxa “Oxélia”, uma nuvem negra, a ajudasse a ficar com os ovos das galinhas para que ela os vendesse e ganhasse dinheiro. Logo, o feitiço foi lançado, a figueira ficava iluminada dia e noite e assim as galinhas não paravam de botar. Porém o feitiço virou contra o feiticeiro e as galinhas começam a subir nos galhos da figueira para botar, deixando os ovos caírem no chão e se quebrarem.

A figueira, desesperadamente, pede à bruxa para que o feitiço seja desfeito, voltando assim a ter paz no galinheiro. Foi organizada, então, uma grande festa, em que havia até pirulitos. Eles foram mordidos pelas aves, ficando estas sem dentes (segundo “Ulisses”),

assim seus donos as deixaram conhecer outras terras, a fim de encontrarem uma comida diferente e que não precisasse ser mastigada. Foi quando se lembraram de “Oxalá”, uma bruxa bondosa, que os guiou até um pé de jabuticaba.

Mas agora quero lhes dizer uma coisa: a jabuticaba é fruta de se comer mesmo que não se tenham dentes. Meio com medo, as aves pegaram com o bico as jabuticabas. E com o bico mesmo estalaram estas frutinhas. O barulho era assim: plique-ti, plique-ti, plique-ti (LISPECTOR, 2014, p.40-41).

Assim, se lembraram da figueira que estava só e triste e pediram novamente a “Oxalá” para que cuidasse dela. Ela foi perdoada e realizou o sonho de ter filhos, quer dizer, figos. Enquanto, isso, as aves não sabiam o que fazer com o caroço das jabuticabas, engoliam ou não aquilo?

É interessante observar que os nomes dos personagens nos remetem a mitologia: “Ovídio”, “Odiseia”, “Oníria”, “Onofre”. No entanto, o contexto em que se encontram, não lhe conferem uma associação. Clarice, dessa forma, realiza uma desconstrução dessas tradições pelo lugar em que são colocadas. Porém, há “Oxélia” que pode ser aproximada à personagem shakespeariana às avessas e também aparece “Oxalá”, que é um orixá de ritos afros.

Há passagens, no decorrer da história, que nos instigam a pensar em questões sociais como a fecundidade, demonstrada pelas galinhas, que botavam sempre e por isso geravam inveja na figueira que não podia dar figos, adentrando aí mais um fator social existente - que é infertilidade. Clarice, mesmo que nas entrelinhas, retrata muito em seus contos e crônicas a questão da maternidade, podemos observar isso no conto “A imitação da rosa”, em que um dos motivos que leva Laura ao desequilíbrio mental é a falta de filhos. Em *Quase de Verdade* essa infertilidade é representada na figueira, que por não poder dar frutos apodrece seus sentimentos e pensamentos, se tornando amarga e invejosa.

Por outro lado, a autora metaforiza o fato das galinhas perderem os dentes ao morderem o pirulito, uma característica estranha, visto que estes animais não possuem dentes. Logo, se observa uma curiosidade normal, vinda das crianças e também há uma retomada da autora ao seu passado, demonstrando uma imaginação possível na ficção, mas que não condiz com a realidade.

Narrador / Foco narrativo / Personagem principal

Em *Quase de Verdade*, o narrador - animal “Ulisses” é quem vivencia uma história como personagem principal, é quem observa e é através de seu latido, que narra para sua

dona, a qual o entende e escreve a narrativa. Franco Junior (*apud* QUEIROZ, s/d, p.39,) fala que “[...] é fundamental que haja uma distinção entre o autor e o narrador. Sendo o narrador uma categoria específica de personagem, e o autor aquele que cria o texto”. No entanto, “Ulisses” narra e “Clarice” o interpreta criando seu próprio texto.

Interessante também é que o narrador utiliza a primeira e terceira pessoas para narrar a história. No início, “Ulisses” narra como primeira pessoa, quando ele se apresenta e fala de si mesmo. Depois, a narrativa passa para a terceira pessoa, na qual narra os fatos que acontecem com os demais personagens como nas passagens: “[...] as galinhas comiam, [...] os galos galavam, etc.”(LISPECTOR, 2014, p.10-15)

Em respeito ao foco narrativo, entende-se que o narrador “Ulisses”, por via de regra, pode ocupar a posição de foco convencional ou intimista, o que, segundo Coelho (2000, p.70): “[...] é um foco de um eu que está dentro dos fatos narrados e é através dele que a narrativa flui. Este é o foco privilegiado das narrativas confessionais ou dos grandes conflitos psicológicos ou das autobiografias”.

Lispector usa uma voz narrativa animal contando uma história de animais, o que é frequente em literatura infantil. Mas, os personagens claricianos compreendem fatores da vida social, um tanto quanto de verdade e um tanto quanto de mentira. Uma forma de expressão aos conflitos humanos e dos demais seres que habitam a terra, também dando força e incentivo a imaginação e, talvez neste caso, até mesmo uma autobiografia.

Segundo Coelho, “O foco narrativo também chamado de ponto de vista, ótica narrativa, modos de visão, [...] corresponde ao ângulo de visão em que se coloca o narrador para contar a sua história” (2000, p. 71).

A mesma autora diz que:

O foco narrativo é um dos fatores estruturantes mais importantes do processo narrativo. Como se sabe, o *foco narrativo* indica o olhar através do qual são vistos todos os incidentes do que é narrado, ele revela a posição em que se encontra o narrador em relação ao que ele conta. Posição que por sua vez determina o grau de conhecimento que ele tem dos fatos ou das situações que ele vai desvendando (COELHO, 2000, p.68-69).

“Ulisses” tem um olhar revelador mediante os fatos narrados. Observa os acontecimentos no quintal do vizinho e os interpreta para sua dona, à medida que vai, com a sua imaginação, descrevendo a obra mágica e cheia de indagações ao verídico e ao ficcional.

Para Coelho (2000, p. 165) é: “Uma narrativa que também poderia ser considerada uma fábula por ser de [...] natureza simbólica de uma situação vivida por animais que alude a uma situação humana que tem por objetivo transmitir certa moralidade”. Porém, o texto de

Quase de Verdade ultrapassa essas categorizações, pois a fábula quer ensinar algo de forma alegórica. O texto de Lispector não ensina no sentido de mostrar o caminho virtuoso a seguir, ele põe em questão os caminhos preestabelecidos.

Já segundo Nascimento (2012, p.25): “A literatura de Clarice tem ajudado a questionar os limites do humano, na mesma medida que traz para seu espaço formas concorrentes em relação a tradição, animais e objetos, cores, trechos musicais, ruídos e silêncio.” Não diferentemente, acontece nas suas obras infantis um tanto quanto questionadoras de fatores sociais e psicológicos recorrentes no dia a dia de cada ser.

Considerações finais

Em *Quase de Verdade*, ao escrever para crianças e utilizando como foco narrativo um animal de estimação (o cão “Ulisses”), a autora deixa claro, fatos decorrentes da vida humana, ilustrados pelas aves e uma árvore de figos. Demonstra, no entanto, a inveja e a infertilidade (da figueira), o leito materno, representado também por estes e principalmente pelas galinhas que não paravam de botar. Porém, ao final da narrativa, como decorrente dos contos de fadas, tudo se resolve e todos terminam bem, mas como de costume, com uma interrogativa: “engolir ou não os caroços da jabuticaba?”, tudo isso indagado pelo personagem-narrador.

Por detrás dessa escrita, Clarice nos deixa rastros da sua vida, ao longo de sua caminhada como autora e uma certa denúncia ao contexto social em que vivia na época. Clarice nos mostra que a imaginação tudo pode, mesmo quando sabemos da realidade acerca do mundo encantado que criamos no nosso interior.

Lispector é capaz de se recriar na voz do outro para se expressar acerca de sua vivência e experiência, não somente como escritora, mas também como criança e mãe. Assim, ao mesmo tempo, que cria uma personagem, se reinventa em busca de uma identidade, com o desejo de experimentar o desconhecido, em uma viagem ao irreal e imaginário. Por vezes, ela retoma o seu próprio passado para demonstrar, nas entrelinhas, sua solidão, angústia e amor maternal.

Diante disso, o personagem-narrador de *Quase de Verdade* convida a criança a participar da história, em um jogo de escrita, que envolve e chama a atenção do leitor para a narrativa, gerando, assim, efeitos positivos para a literatura infantil.

Referências:

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. **Breve itinerário da literatura infanto juvenil de Clarice Lispector.** Disponível em:

<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0164.htmL>>. Acesso em: 27 de mai. de 2017.

BIONI, Elayne. **Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://www.moisesneto.com.br/claricelispector.pdf>>. Acesso em: 27 de mai. de 2017.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil. Teoria- Análise - Didática**. São Paulo: Editora Moderna, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Quase de Verdade**. Rio de Janeiro: Editora Rocco Pequenos Leitores, 2014.

MIRANDA, Carolina Itapura. **Era uma vez... A importância dos contos de fadas no desenvolvimento da criança**. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/185841>>. Acesso em: 27 de mai. de 2017.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2012.

QUEIROZ, Josiane da Silva. **Análise do narrador e do foco narrativo em Quase de verdade, de Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/analise-do-narrador-e-do-foco-narrativo-em-quase-de-verdade.html>>. Acesso em: 26 de mai. de 2017.

SILVA, Maria Elaine Souza. **Quase de verdade: A narrativa Clariciana e sua inscrição no animal- escrita**. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/f0c1f1cdc537f29af85b124ba656d607_745_411_.pdf>. Acesso em: 27 de mai. de 2017.

O PRIMEIRO AMOR NA POESIA DE DORA VASCONCELLOS

Deivide Almeida Ávila*

Considerações iniciais

Dora Alencar de Vasconcellos (1911-1973) nasceu no Rio de Janeiro e estreou na literatura em 1952, com um volume de poemas intitulado *Palavra sem Eco*. Em 1958, lançou *Surdina do Contemplado*, e, no mesmo ano, consolidou sua escrita em *O Grande Caminho do Branco*. Livros esses, no gênero poético, que, segundo ALBIN (2001), seu trabalho não “[...] ser muito reconhecido no país”, se deve a sua demorada estada fora do Brasil e, “[...] em 1958 escreveu as letras para as músicas da suíte ‘Floresta do Amazonas’, do compositor Heitor Villa Lobos, feitas sob encomenda para o filme que leva o mesmo nome, “baseado na novela de William Henry Hudson, produção da Metro Goldwyn Meyer, dirigido por Mel Ferrer e estrelado por Audrey Hepburn e Anthony Perkins. ” Letras essas, de dizeres, condizentes com as melodias do compositor.

Também, considerada uma das principais propagadoras da MPB, ALBIN (2001), diz: “[...] em 1962, quando era cônsul geral do Brasil em Nova York, tornou-se uma das principais divulgadoras da Bossa Nova”. Assim respeitada, Dora Vasconcellos é valorizada por uma produção artística reconhecida, também, por um músico de renome, considerado um expoente da música do modernismo no Brasil. Este lhe confiou a responsabilidade de compor as letras de melodias que são sucesso e confirmam a capacidade literária da autora que utiliza em sua criação, meios expressivos que congregam sensibilidade, musicalidade e beleza.

E a escolha de Villa Lobos por poesias de Vasconcellos não foi em vão, uma vez que o músico é considerado como original pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, o que confere grande valor a poetisa, que matiza tema, estilo e inspiração a sua obra, com relação direta e intensa com a língua escrita, com condensação e grande significado.

Apontamentos sobre a escrita do período

O Modernismo Brasileiro, movimento com tendências libertárias, mostra a brasilidade valorizando o nacional, indo, de forma geral, contra o que estava instituído e se

*Aluno do 7º período de Letras do IF Sudeste MG, Campus São João del-Rei, São João del-Rei, Minas Gerais. E-mail: almeidavila06@yahoo.com.br

divide em fases que vão até o período pós-guerra (1945). Esta última fase é marcada, entre outros aspectos, pelo trabalho com a linguagem e pela reflexão sobre a psicologia humana.

Vera Lúcia de Oliveira (2015, p. 315), no livro *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* elucida que:

O Modernismo rompeu, de fato, com as velhas estruturas mentais profundamente radicadas, com as visões maniqueístas da realidade, com as interpretações falseadas de questões prementes para o país. Existe nesses intelectuais um impulso quase heróico, uma necessidade de dessacralizar o poder, o totem, para poder crescer e olhar dentro de si sem medo. Eis, portanto, o discurso que altera e desnatura, intencionalmente, o significado do discurso preexistente.

Até os períodos que precederam o Modernismo, a literatura brasileira foi vexada por estereótipos europeus que importaram seus estilos escriturários para nossos escritores, impossibilitando aos intelectuais a escrita de uma imagem de si mesmos. Mas. O Modernismo foi o movimento cultural que deu voz aos artistas brasileiros, libertando-os de toda escravidão modista de uma época dominada por estilos estrangeiros. Essa liberdade incumbiu aos brasileiros “a sua plena independência e maturidade, [...]” cuja, “própria língua literária foi alvo de profunda reflexão, acabando por fincar, definitivamente, suas raízes na realidade brasileira, [...], uma forma em “con-formidade’ com o conteúdo”, segundo Oliveira (2015, p.316).

Essa liberdade de expressão propiciou aos escritores do período uma democracia intelectual no sentido da criação verbal, expondo, manifestando suas ideias de acordo com sua vivência e/ou ponto de vista.

A liberdade de criação e expressão, características desse movimento, incide na escrita de Vasconcellos, porém, não chega a ser dominante, mas a individualidade, própria de seu estilo, cobre de amor, fantasia, mistério e malícias sua escritura, que utiliza de uma simplicidade, promovendo, assim, uma valorização diferenciada do léxico, que não abandona o lirismo.

Bosi (2013, p. 519-520), ao comentar sobre a produção literária das décadas de 1950 e 60, ressalta uma concepção poética que transita entre o “velho” e o “novo” disse: “[...] têm escrito desde as décadas de 50 e 60 alguns poetas diferentes entre si, mas aproximáveis pela sua concepção de lírica entre moderna e tradicional. ”

A produção lírica de Dora Vasconcelos também se encaixa nesse cenário literário descrito pelo crítico, uma vez que sua poesia apresenta traços modernizantes como na escolha lexical. Por outro lado, temos um lirismo classicizante.

Segundo o escritor e membro da ABL, GILBERTO AMADO (1958, XIII), os versos de Vasconcellos:

[...] falam originalmente em acentos pessoais, numa gama variada, apta a subir e a ressoar, em todos os registros do diapasão. Os achados verbais enxameiam, mas a eloquência não tem função nessa poesia enxuta em que o vocabulário serve ao objeto do poema na sua pura indispensabilidade. Não encontrei um adjetivo supérfluo em todo o livro. Dora não precisou torcer o pescoço à eloquência; deixou-a nos dicionários entre as palavras mortas.

A atualidade da escrita de Vasconcellos centra-se num fazer literário cuja expressão está marcada com palavras do cotidiano, afastadas de uma escritura tradicional, livre de padrões cultos; uma linguagem simples, que fortalece as imagens que se constroem em versos que revelam a vivência pelo eu-lírico feminino.

O emprego de versos livres, com estruturas frasais curtas, nos quais se expressa uma variada mistura de sentimentos contrastantes, que abrigam o subconsciente, revelam a afetividade e o amor, que resultam em condensação poética o texto de Vasconcellos.

Então, podemos salientar que a literatura da poetisa caracteriza-se pela busca de uma identidade própria, a qual podemos observar em sua escrita, o fazer uma arte mais pela junção arte-vida, com o realismo de um talento livre de regras intimistas.

A poesia *EU TE AMO* é marcada por um amor conjugal, que aparece em seu texto como uma marca de um relato verossímil, das palavras simples, porém sólidas, com convicção da realidade das coisas, em que cada uma é o que é. Assim, podemos detectar que a poetisa se mostra otimista frente à realidade, pelo tamanho do sentimento descrito, impregnado por instinto emocional. As juras e amor ocupam posição de destaque, é o que podemos conferir nos últimos versos da segunda e da terceira estrofe quando o eu poético solenemente declara seu amor, também, reafirmado na última estrofe, complementada, ainda, que sua declaração é atual e durará “Até o princípio do futuro” (VASCONCELLOS, 1958, p.61).

A representação do amor no poema “Eu Te Amo” de Vasconcellos

Já no título do poema *EU TE AMO*, Dora demonstra o firme desejo do eu lírico em provar a declaração sentimental.

O amor, forte tema na poesia, seja ela de que período for, também faz parte na voz feminina de Dora Vasconcellos, tendo o afeto como tema central em suas escrituras.

O poema se subdivide em seis estrofes, escritas em forma livre cujo título remete a afirmações sobrepostas a cada declaração da autora, indiciando ao leitor uma progressão existencial crescente para celebrar o amor.

Nas duas primeiras estrofes, a infância já é citada pela autora como uma prova de que nasceu predestinada a esse amor e ela cita que o ama desde os primeiros cânticos da infância, reafirmando, ainda, com palavras que demonstram gestos e ações próprias de uma criança, representados subseqüentemente em:

Pelos primeiros cânticos da infância
E pelo meu papagaio de fita vermelha
Pela cabeça quebrada do boneco de louça
E pelos fantasmas dúbios e assustadiços
Juro que te amo!
(VASCONCELLOS, 1958, p. 60)

As atitudes descritas reforçam a declaração de um amor convicto e puro, condizentes com uma menina.

A remissão à infância é como dar como garantia as lembranças ternas, simples; aí, nessa passagem, o eu-lírico canta com a voz do coração e exprime todo sentimento que possui.

A seguir, na terceira estrofe, o leitor é conduzido a um cenário triste, o qual parece atordoar a vida habitual, menos para o eu-lírico, porque não tem a que temer, uma vez que ama e reafirma isso.

Pelas seis badaladas da ave-maria
E pela tranqüilidade dos degraus da igreja
Pela noite branca nas magnólias
E pela angústia da tarde sombria
Eu te amo!
Pela vida do grilo desamparado
E pela esperança da aurora
Pelas folhas dos álamos desnudos
E pelo murmúrio íntimo das fontes
Juro que te amo!
(VASCONCELLOS, 198, p.60)

Vasconcellos não se exime de explorar a cena outonal; gradativamente, explicita uma paixão que cresce a cada etapa vivida e, reflete na escrita, a natureza como espelho de uma emoção humana, que mexe com o humor e o sentimento humano. Então, por todo o tempo que passou e vivenciou, o eu lírico se dedicou a esse sentimento amoroso, incapaz de ser modificado por qualquer situação.

Nesta terceira estrofe, há uma sucessão de imagens oníricas, com contrastantes sentidos que indicam um início e um fim que não perturbam seu sentimento. Para tanto, MONTENEGRO (1958) disse:

Raro um poema de Dora Vasconcellos que não surpreenda pelos imprevistos contrastantes da sua inspiração, pelo veloz movimento das imagens, e pela arte esquisita com que ela dá figura, lugar e nome a coisas que parecem de nada da terra. E fatos que, por seu lado, não parecem mais ponderáveis do que os nossos sonhos, ela faz surgir da sua poesia com uma forma estranha e sensível de ser.

A progressão das juras de amor continua no poemada autora na quarta estrofe, quando ela diz:

Pelas promessas que cumpri
E pelas palavras proferidas
Por tudo que quis ser
E devia ter sido
Pela bifurcação dos caminhos
Eu te amo!
(VASCONCELLOS, 1958, p. 60-1)

O sentimento amoroso da autora a acompanha também na fase em que há inquietações e angústias, quando se tem que definir as vontades, decisões e direções a seguir na vida.

A reação afetiva usada por Vasconcellos é propagada e metaforicamente utilizada na quinta estrofe, que reafirma a declaração da quarta:

Talvez tenha esquecido as palavras do manual
Talvez tenha abandonado as orações antigas
Acaso meus cabelos se tenham enredado
No vento
Talvez jamais retornem
As risadas singelas
E as pausas claras
Talvez tenham ficado na arca
Meus vestidos de aurora e de crepúsculo
(VASCONCELLOS, 1958, p.61)

Quando ela usa termos como, “palavras do manual”- que pode se referir a boas maneiras convencionadas; “orações antigas”- condizentes a pedidos pertinentes; “jamais retornem as risadas singelas”- abandono da fase sonhadora, indecisa; e, “talvez tenham ficado na arca”, que pode se referir a guardados esquecidos, asseveram e confirmam as atribuições da estrofe anterior. Assim, o eu-lírico, despreocupada, abandona seus sonhos e fantasias para firmar, com a realidade, seu sentimento existencial.

Porém, todas as expressões utilizadas pela autora suscitam mais uma vez a certeza do instinto amoroso, autêntico e vigoroso, como expressos na última estrofe:

Mas juro
Pelo ninho de palha
E pelo sabor do mel
Pelo abandono do espantalho
E pelo destino do besouro dourado
Que te amo e amarei
Até o princípio do futuro
(VASCONCELLOS, 1958, p. 61).

O voto feito por Vasconcellos é convicto, o que confere mais expressividade à declaração amorosa, com conotação clara e sucinta. No poema, o eu-lírico jura por suas vivências (papagaio, boneca, besouro, tarde...), e, esta experiência de vida, objetiva e subjetiva, são as testemunhas e as garantias da jura. Então, o dever que o eu-lírico se impõe ao jurar é de amar ao outro.

Esse juramento é uma afirmativa e, simultaneamente, uma promessa, o que confirma que a autora tem certo valor moral para se comprometer a alguém, considerado de alto valor em sua vida. Isto é, ela invoca a garantia ou testemunho divino para alguém que lhe seja muito importante e, este testemunho lhe afiança uma veracidade no sentimento amoroso que, também, estabelece deveres irrevogáveis.

Mais uma vez, como progressão da vida, a autora comprimiu todos os versos anteriores nesse último verso. O ninho de palha, que pode representar o início da vida; o sabor do mel, que pode representar um alimento que sustenta; o abandono do espantalho, que representa a inutilidade, o besouro dourado que, relacionado ao significado da metamorfose, alude a uma fase de mudança que ocorre no caráter, na personalidade ou na aparência de uma pessoa, e, a cor dourada, que significa alegre, feliz. Então, mais uma vez, a autora reafirma seu amor.

Ainda, com linguagem direta e expressiva, a autora escreve em forma de “epílogo”, dois versos que reafirmam seu sentimento amoroso, perpetuando-o com crescente e convicção emocional de acordo com fases de sua vida, a ver: “[...]E que a alma dos passarinhos mortos/ Se aninhe na solidão dos meus ombros. ” (VASCONCELLOS, 198, p.61)

Verifica-se que o amor é tratado, no texto de Dora, como essência da vida, como um suprimento vital, pois ela diz amar no presente, mas dá sua vida toda, desde a infância, como garantia desse amor. Nesta perspectiva, o amor é visto como um objeto intrinsecamente ligado ao ato existencial.

A poetisa, neste poema, faz uma alusão ao tempo, dando voz a um eu consciente com relação entre o eterno e a transitoriedade das fases de uma vida, tendo em vista que a continuidade que deseja amar está em nível crescente, como sinônimo de vida. O amor é

visto, portanto, pelo eu lírico como algo positivo, vital, pois acontece, permanece e aumenta ao longo do tempo, estando por assim dizer, estreitamente ligado ao ciclo vital.

Com uma escrita contundente, a autora elabora um estilo bem objetivo, menos verbalista e fiel ao sentimento afetivo, com uma dicção feminina.

Dora Vasconcellos ‘assegura a função de escritora’, porque, segundo Candido (2000, p. 126), o grupo de escritores deve fornecer ao público o ‘retalho da vida’, aproximando-se da reportagem jornalística e radiofônica, “[...] em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente”.

A escrita de Vasconcellos registra um tema comum como o amor e a condição sentimental de uma mulher para isso. Ela expressa polissemicamente declarações que permitem ao leitor, amplos sentidos semânticos e/ou lingüísticos.

Assim, deduzimos que a poetisa estudada é figura representativa da poesia nacional, publica, ainda, mais dois volumes com o mesmo gênero fazendo-a uma poetisa de valor considerável.

Vasconcellos deslinda um pouco do universo feminino e nos encanta com uma declaração substancial, plena de vigor sentimental, em linhas que vão além de rimas e formas, que mostram lirismo e encanto.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/dora-vasconcelos>. Rio de Janeiro. 2001>. Acesso em: 20 de mar. de 2017.

AMADO, Gilberto. Prefácio: In VASCONCELLOS, Dora. **Surdina do Contemplado**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MONTENEGRO, Olívio. Contracapa: In VASCONCELLOS, Dora. **O Grande Caminho do Branco**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2015.

VASCONCELLOS, Dora. **Surdina do Contemplado**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.

A ESCRITA PERFORMÁTICA DE DIAMELA ELTIT: O QUARTO É O MUNDO?

Denise Pedron*

Performance e acontecimento

Arte de intervenção, provocadora de afetos, questionadora, desestabilizadora, a performance tem como marca um forte potencial de experimentação, do qual a liberdade de criação é força motriz. Sempre aberta ao momento presente, essa arte se propõe a transformar e a sofrer transformações.

Se pensamos o conceito de acontecimento, tal como abordado por Deleuze (2000), conceito que comporta processualidade, transformação, criação, experimentação e abertura às multiplicidades, logo percebemos sua relação com a performance. A performance, pensada de maneira ampla, é uma ação que modifica o tempo-espço no qual se insere, modificando os participantes (agentes envolvidos na ação) e, por extensão, outras atividades que eles venham a realizar. E é exatamente nessa força modificadora que reside a substância do ato performático.

Para Graciela Ravetti: “O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação da realidade” (RAVETTI In: HILDEBRANDO (org.), 2003, p.34).

A arte se efetiva na realidade histórico-social e, ao mesmo tempo, constrói essa realidade, à medida que a transforma por meio da ação que propõe. A performance é, assim, portadora de um forte caráter político pela sua capacidade de criar formas de intervenção social e simbólica.

O estatuto da ficção, o de uma realidade suspensa, a ser vivenciada por um tempo determinado, confere à performance esse lugar de exercício de liberdade, que começa no performer, livre para criar, vivenciar seu processo e percorrer o roteiro no seu tempo, na atmosfera do presente e se estende ao participante, que é também livre para acompanhar (em totalidade ou não) o percurso percorrido pelo performer e mais livre ainda para produzir significações a partir das imagens e dos afetos trocados na experiência compartilhada.

*Denise Pedron é professora de Teoria Teatral no Teatro Universitário da UFMG, é performer, dramaturga e diretora em alguns trabalhos artísticos. Fez mestrado em Literatura e outros sistemas semióticos na Faculdade de Letras na UFMG, e doutorado em Literatura Comparada, também pela FALE.

A performance na medida em que afasta a produção de sentido do racional e a aproxima da instância do acontecimento afirma-se como uma “experiência física plurissensorial” (DE MARINIS, 2000), que coloca em jogo as sensações e impressões corporais dos participantes. E sendo assim, podemos pensar que é a sensação instantânea e pontual que está em jogo nessa arte, afinal, “a realidade sensível corpórea é invisível, mas não menos real que a realidade visível e seus mapas” (RAVETTI In: HILDEBRANDO (org.), 2003, p.33).

Performance, corpo e escrita performática

Tendo em vista o escopo conceitual da performance é preciso pensar a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. Ainda mais porque, de certa maneira, esse excesso de corpo parece ativar a propriocepção do leitor, que acaba por presenciar a narrativa no ato da leitura, também como corpo. Na escrita performática, a materialidade do corpo aparece como texto, narrado muitas vezes a partir da pele, do sangue, do sexo, do suor, do sussuro, do balbucio, do grito. Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência; na literatura a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática.

O corpo se configura como espaço de poder, como uma das marcas que constroem a identidade na narrativa performática. O corpo forma pensamento e a exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam. A questão é: que corpo se traça a partir dessa escritura?

Em entrevista, a escritora-performer Diamela Eltit afirma seu trabalho com o que chama “corpos em crise”:

Tenho uma política literária que passa pelos resquícios, pelos pedacinhos do corpo, pelos fragmentos do corpo, sustentado em uma estética e talvez em uma ética. (...) Eu trabalhei melhor do corpo o fragmento ... a mão, o rosto, o cabelo (...) Impossibilidade também de fazer eu mesma corpos inteiros. (MORALES, 2000, p.81-86)

O corpo se constrói ainda como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. Eugênia Brito ressalta que:

ao escrever o faço com todo meu corpo, em um ato em que nenhuma de minhas partes está ausente. Página a página, imprimo a relação que esse corpo tem com a

cultura em que estou inserida, da qual meu corpo é produto e interrogante. (BRITO, Apud FARINA, 1987, p. 47)

O trabalho do autor, aqui, assemelha-se ao do performer que, partindo de suas próprias questões e inquietações como artista acaba por assumir de forma explícita seu lugar de enunciação na arte.

A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar um viés performativo, de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor. “O corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal: o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições” (RAVETTI, In. HILDEBRANDO, 2003, p.34). O corpo se constrói como palavra ao mesmo tempo em que confere à palavra dimensão corporal.

Nessa escrita performática o lugar do corpo e seus sentidos são o ponto de partida para a experiência de uma relação, através da qual me significo e significo o outro. Isso ocorre também na leitura, uma vez que o sentido pode ser visto como decorrente da ação, da sensação que o texto produz no leitor. Ler deixa de ser um ato decifratório e, como na performance, se torna um ato de produção de sensação e de sentido, no qual o leitor é participante ativo. Na escrita aberta, a ser recriada, o leitor participa também com seu corpo, sua respiração, suas sensações. A leitura se torna, então, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentidos; e a palavra passa a ser vista como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significação.

O quarto é o mundo? O corpo é o mundo?

O título do romance *El cuarto mundo* (1998) remete a questões sociais, mas Diamela Eltit não discute o tema de maneira evidente, transfere-o para o microuniverso familiar, para a casa, para o quarto, para o corpo.

A narrativa começa no espaço-tempo da origem, da concepção, no útero materno, onde habitam dois irmãos gêmeos, duas entidades, masculino e feminino. O romance se constrói a partir das sensações e percepções dos corpos que compartilham esse espaço de origem e se fazem no corpo amplo e elástico da mãe: “éramos apenas lavas levadas pelas águas, conduzidas por dois cordões que conseguiam nos manter em espaços quase autônomos.”

(ELTIT, 1998, p.154). Uma espécie de voz interna ao corpo adquire racionalidade e se questiona sobre sua própria construção, o seu fazer-se e refazer-se como sujeito.

Essa voz que habita o útero materno narra sua própria concepção e, também, a de sua irmã: “No dia 7 de abril fui gerado em meio à febre de minha mãe ... no dia 8 de abril meu pai gerou nela minha irmã gêmea” (ELTIT, 1998, p.155).

A ausência de linearidade e a disseminação de pequenas brechas de contradições, abrem as possibilidades de leitura do texto, ampliando seu sentido. Torna-se impossível a verificação dos fatos narrados e o estabelecimento de uma lógica que indique a trajetória ou o destino das personagens, uma vez que a veracidade dos acontecimentos é minada todo o tempo por pequenas incertezas que se espalham pelo discurso. “Esqueci a parte mais concreta dos acontecimentos e conservo apenas imagens, pedaços de imagens, palavras sem imagens.” (ELTIT, 1994, p. 41.) A sensação que perpassa a leitura é de suspensão, incompletude, incerteza.

A narrativa, que se inicia com a voz do embrião no útero, passa pelo crescimento dos irmãos gêmeos, sua união no incesto, a concepção de um filho gerado nessa irmandade, a gravidez, o parto e o nascimento, narrado na última página do romance, da seguinte maneira: “Longe, em uma casa abandona à fraternidade, entre um 7 e um 8 de abril, diamelatit, assistida por seu irmão gêmeo, dá à luz a uma menina. A menina sudaca irá à venda.” (ELTIT, 1998, p.160). lembramos aqui que o termo “sudaca”, utilizado pela autora refere-se à gíria utilizada pelos europeus e americanos para definir de maneira pejorativa os latino-americanos.

E o que parecia, até esse ponto da narrativa, a voz de uma personagem, a irmã gêmea que concebe, na relação incestuosa, na irmandade, a perpetuação da raça sudaca, converte-se na voz da autora. E se é a autora quem dá à luz, seu filho pode ser lido como a escritura, o romance, o livro que irá à venda, o livro que estamos lendo, uma representação da literatura latino-americana, “O quarto mundo”. O que estava até então restrito ao útero, ao corpo, ao quarto, abre-se ao mundo. Coloca-se à venda.

Ao nomear-se como geradora de sua escrita, a autora atua à maneira do performer, e assume seu papel de agente de subjetividades, apontando a literatura como força criadora na sociedade que se insere, como sujeito. “Quero fazer uma obra sudaca terrível e molesta” (ELTIT, 1994, p. 158). A narrativa torna-se a narrativa de ser, de construir um livro, uma

época, uma literatura, um continente, um mundo. É bom lembrar que ao falar em nome próprio, o autor fala também em nome de outros, daqueles que a atravessam. Ao mesmo tempo em que se constitui uma identidade, cria-se uma subjetividade múltipla, um descentramento, que permite o aparecimento de outras vozes, outros corpos, outros textos.

Ao pensar a escrita performática e a história literária, Graciela Ravetti afirma que: “Escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos.” (RAVETTI, 2011)

Repleto de pulsões e desejos que o levam a vivenciar novas percepções e devires, o texto performático afeta o leitor e na ação presentificada da leitura, que gera também, por sua vez, a própria escrita. Ler escritas performáticas é abrir uma zona de incerteza, de vivência de conceitos outros, é perceber-se numa sonoridade diferenciada que leva à experiência da leitura a passar pelo corpo e o atravessar, fazendo-o vibrar em outra frequência que não a cotidiana. Nesse sentido, a leitura compromete o corpo, se “ler é fazer trabalhar nosso corpo, a leitura seria o gesto do corpo, pois lê-se com o corpo (...) e na leitura todas as emoções do corpo estão presentes” (BARTHES Apud, CASA NOVA, 2002, p.32). Não há o que entender, já que não se trata de interpretar.

Ao estender a noção da performatividade ao campo da literatura, quero abrir a possibilidade de pensar o performático e sua disseminação como “uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea” (RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003, p.33).

Para concluir, essa reflexão, é possível afirmar que a poética da performance contemporânea ao abandonar a transmissão de mensagens, rompe os tecidos significacionais e adquire a função de catalisar operadores existenciais, promovendo uma espécie de refundação do político. Não há o que entender, já que não se trata de interpretar. A arte performativa opera, assim, na dissolução de sentidos determinados, abrindo espaços de alteridade e se mostrando capaz de produzir subjetividades mutantes e promover intensidades sensoriais não-discursivas

Referências:

CASA NOVA, Vera. **Texturas: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, POSLIT, PUC Minas, 2002.

DE MARINIS, Marco. L'azione efficace nel teatro del novecento – fra sinestesia e cinestesia. In: **Aletria**, no.7, 2000.pp.193-206.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ELTIT, Diamela. **El cuarto mundo**. Santiago: Planeta, 1988.

_____ **Los vigilantes**. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.

FARINA, Soledad. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **¿ Nosotras latinoamericanas? Estudios sobre gênero e raça**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1987.

MORALES, Leónidas. **Conversaciones con Diamela Eltit**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-61.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

O ESPETÁCULO DO FEMININO EM SYLVIA PLATH

Derick Davidson Santos Teixeira *

Há um “espetáculo do feminino”, em Sylvia Plath, o qual liricamente subverte as representações femininas dominantes na época da publicação de *Ariel*. No que diz respeito à mulher protagonista há duas. Tal clivagem é notável não só em seus escritos, mas, sobretudo, em sua recepção crítica, pois, muitas vezes, uma das mulheres será textualmente dominante. De um lado temos aquela que uma ensaísta chamou a “Filha-em-luto”, frequentemente erigida sobre a poetização do drama da castração simbólica freudiana (BRITZOLAKIS, 1999, p. 18). Do lado oposto, a recriação da fantasia masculina da *Femme Fatale* transformada em um roteiro de vingança (BRITZOLAKIS, 1999, p. 131). Junto ao primeiro, acrescentemos o tema que uma estudiosa chamou de “vitimização e retaliação”, o qual vai, mais tarde, em direção ao polo oposto: aquele da “perigosa encarnação da sexualidade feminina” (DYNE, 1993, p.6). Da mesma forma haverá, no primeiro, a proliferação de véus, a paixão por tecidos, pedras preciosas e superfícies especulares; do outro, o que se situa por debaixo dos panos, como horror da mulher que “devora homens como ar” em “Lady Lazarus” (PLATH, 2010, p.45), a mulher que rouba almas e vai viver no ar de “Stopped dead” (PLATH, 2010, p.99), a que se liberta da posição de “boneca adornada” em “Purda” (PLATH, 2010, p.133) e o voo triunfal da abelha rainha em “Stings” (PLATH, 2010, p.173).

No espetáculo da feminilidade, com frequência, a mulher se vestirá com o desejo da plateia somente para frustrá-lo. Lady Lazarus, com sua roupagem já mórbida, não é por isso menos surpreendente ao final. À medida que remove para a plateia os panos que cobrem seu corpo, o horror aumenta, revelando mais do que a pele que “brilha feito abajur nazista” ou o pé “peso de papel”, imagens que fazem referência aos rumores acerca dos *souvenirs* feitos de corpo humano nos campos de concentração. Com seu terrível dom de sobreviver ao autoextermínio, negando a vida enquanto efemeridade, Lady Lazarus se torna a própria morte personificada.

Como múmia *strip-teaser*, tendo seu corpo comparado aos *souvenirs* nazistas, a Sra. Lazaro nos permite um cotejamento com o conto fantástico “O pé da múmia” de Theophile Gautier e a análise de Ruth Silviano Brandão sobre ele em seu *Mulher ao pé da letra* (2016).

*Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, UFMG. Belo Horizonte, MG.
Derick.davey@gmail.com.

No conto, a personagem–narradora adquire em um antiquário um pé de metal, o qual serviria de peso de papel, descobrindo, mais tarde, que se tratava de um pé embalsamado. Em casa, entre a vigília e o sono, ele é visitado pela princesa Hermonthis, dona do objeto e que se lamenta de tê-lo perdido. Compadecido, ele o devolve a ela e é levado pela múmia para uma viagem pelo Egito, durante a qual se apaixona pela princesa.

Falar em fantástico é evocar o fantasma e a fantasia, o que permite Brandão deslizar do texto para o campo psíquico. Para ela, a princesa do conto é uma ficção feminina criada pelo homem e sustentada por uma estrutura especular e imaginária. Em sua análise, o pé e a princesa múmia operam como objetos-fetiche. O primeiro por ser o um objeto que encobre a falta da mulher, já a princesa por tornar-se uma mulher plena, com todas as faltas encobertas, não só pelo pé que recupera, mas pelas faixas escritas que adornam seu corpo. No texto, segundo a crítica, a princesa opera, portanto, como o falo, já que “sutura a falta, de forma ilusória, enquanto impede que o narcisismo seja ferido” (2006, p. 24); dessa forma, ela permite ao homem ludibriar a sua própria incompletude. Nessa perspectiva, ela escreve sobre a parte destacada do corpo da princesa:

Criação metonímica, assim é o pé, assim é a princesa-fetiche contra a castração, assim pode ser pensada a ficção que é a personagem feminina criada de fragmentos, colagem, sincretismo, em que se juntam as partes umas às outras, tiradas de restos, resíduos. Feita de frases, lembranças, desejos, a princesa é inquietante estranheza, beleza construída de partes. (2006, p.23).

Lady Lazarus, todavia, tende ao horror daquilo que é residual. Não como um desejado objeto-fetiche, mas, ao contrário, como aquilo que parece melhor quando encoberto. Enquanto o poema se desdobra, o desejo da plateia, na qual o leitor certamente está incluído, se choca com a repulsa causada por aquilo que lhe é revelado.

Ao contrário da morta-viva do conto de Gautier, a qual, como escreve Silviano Brandão, é o emblema da mulher submissa e plena, livre de desejos e mumificada no desejo alheio (2006, p.32), a Sra. Lazaro surge como a morte-viva. Plath subverte, com grande ironia, o famoso dito de Edgar Allan Poe em sua filosofia da composição: “a morte, então, de uma bela mulher é sem duvida o tema mais poético do mundo” (1846, p.5).² Após remover todas as faixas e carbonizar-se, a passividade com a qual ela se exhibe dá lugar ao desejo implacável da mulher-phoenix que parte para devorar homens. Como escreve Rosenblat acerca do poema, a mistura de termos rebuscados, como “Herr Inimigo” e os termos em latim “opus”, “valuable”, com o tom coloquial de outros trechos, são recursos linguísticos que

² “The death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world”.

ressaltam ainda mais uma personalidade grotescamente dividida em Eus conflitantes (1982 p. 61-65). Lady Lazarus se divide, é uma para cada espectador: para o doutor nazista, ela se porta como a judia que se carboniza; para a multidão comendo amendoim que se aglomera para ver, ela é uma *strip-teaser* que cobra para expor seu corpo mortificado. Assim como a Sra. Lazaro, em “Purdah”, a mulher se expõe como preciosidade, brilhando “como um espelho” para um senhor, coberta por véus, somente para, ao fim, se libertar destruindo a imagem de “serva” ou “boneca adornada” e com ela a polaridade especular que estabelecia com seu espectador.

Considerando a mulher cindida em duas, que a poesia plathiana exhibe com frequência, Britzolakis fez uso do termo “mascarada textual” (BRITZOLAKIS, 1999, p. 127). O termo evoca o famoso ensaio da psicanalista britânica Joan Riviere, “Womanliness as masquerade” (1929). No texto, Riviere argumenta que a diferença sexual promulgada discursivamente, ao colocar a mulher idealmente como castrada, com frequência, resulta na atuação da castração enquanto adoção de uma postura de submissão com a finalidade de apaziguar o poder que seja. De acordo com a psicanalista, algumas mulheres podem desejar o poder supostamente masculino, mas dissimulá-lo com uma feminilidade exagerada a qual opera como uma máscara. Conforme escreveu uma estudiosa da escrita plathiana, é assim que a poeta satiriza as figuras da mulher que circulavam nos anos de 1950 nos Estados Unidos.

O termo utilizado por Riviere é retomado por Lacan e desenvolvido com outras nuances em seu ensino. Dialogando com Riviere, em seu seminário acerca das formações do inconsciente, Lacan dirá que a máscara surge na mulher ao se identificar com o “signo do que é desejado”(1999, p.363). No campo da sedução, como escreve em outro texto, a mulher enquanto mascarada, ocupa lugar de destaque ao ludibriar com sua máscara o outro e seu presumido desejo, mas não sem um preço, pois, conforme nos diz Lacan, é para ser “o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parte essencial da feminilidade”, principalmente todos os seus atributos na mascarada; assim, “ela seduz por aquilo que ela não é” (1998, p 701). Como escreve Lucia Castelo Branco, a mulher como mascarada “é o feminino sem âmagô, sem essência, sem profundezas. A beleza das superfícies. A sedução de um abismo superficial” (1994, p 119). A mulher em Plath, com seu jogo de máscaras e véus, denuncia, portanto, a própria ficção, isto é, ela se constrói com o desejo de seu espectador somente para desvelar a estrutura ficcional que sustenta aquilo que a cultura, comumente, chama feminino.

A ficção da desejada mulher plena é satirizada de forma direta em “The applicant” (O candidato) (2010, p. 30), poema no qual a mulher é reduzida a uma espécie de *commodity*, um autômato, o qual aparece como objeto ideal ao candidato igualmente pleno que a busca: “Você usa/ Olho de vidro, dentes postiços ou muleta/Atadura ou gancho/ Peitos ou sexo de borracha,/ Suturas mostrando faltar alguma coisa?/Não, não? Então/ Como podemos lhe dar alguma coisa?”. Para esse candidato pleno, o eu lírico oferece a mulher ideal:

Well, what do you think of that?

Naked as paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,

In fifty, gold.

A living doll, everywhere you look.

It can sew, it can cook,

It can talk, talk, talk.

It works, there is nothing wrong with it.

You have a hole, it's a poultice.

You have an eye, it's an image.

My boy, it's your last resort.

Will you marry it, marry it, marry it.

Bem, o que você acha disso?

Branca como papel por ser escrito

Mas em vinte e cinco anos será prata,

Em cinquenta, ouro.

Uma boneca de carne, onde quer que você olhe.

Sabe costurar, sabe cozinhar,

Sabe falar, falar, falar.

Funciona direito, não tem nenhum defeito

Você tem um buraco, é uma compressa.

Você tem um olho, é uma imagem.

Meu garoto, é sua última chance.

Casa com isso, casa, casa com isso.

Tal mulher é o papel virgem no qual o candidato escreve seu desejo. Como Olímpia, a personagem-boneca do muito conhecido conto “O homem de areia” de E.T.A. Hoffmann, analisado por Silviano Brandão, a mulher do poema é um artefato mecânico, uma ilusão tornada real. Ela é, ao mesmo tempo, a “materialidade da ilusão, a concretude da fantasia que se realiza nesse espaço especial – que é o texto literário – tecido de fios fantasmáticos” e o desconcerto que emerge diante da plenitude. Isso porque, se, conforme escreve Silviano Brandão, em diálogo com “O estranho” de Freud, o estranhamento nasce com o retorno do recalado, isto é, de algo que é familiar e há muito estabelecido na mente ainda que dela alienado pelo recalque, Olímpia se torna ela mesma um “protótipo do *Unheimlich*”, ao fazer

emergir a imagem de um feminino “ao mesmo tempo presente e ausente, encerrado e oculto sob a máscara no imaginário social, que exalta a mulher enquanto a castra e a cala como sujeito desejante” (2006, p. 36). A mulher do poema de Plath é a contrapartida confortável de tudo que remete à falta, como Olímpia que, para a crítica, é “contrapartida do horror da castração” (2006, p. 61).

Por vezes, a recorrente cisão da mulher assume uma forma radical na figura do duplo, como em “Lesbos”, “In plaster”, “The other” e no romance *The bell jar*, nas diversas figuras femininas com as quais a personagem Esther se relaciona e nas diferentes identidades que ela assume sob diferentes nomes. Vale mencionar que em sua dissertação Plath trabalhou, precisamente, o tema o duplo em Dostoiévski. Há, além disso, a chamada “persona Sivy” que perfila na coletânea de cartas de *Letters home*, a voz – em muito diferente daquela dos diários– criada para as cartas enviadas à mãe, textos que parecem visar à criação de uma imagem que corresponda ao desejo materno, operando, assim, como um espelho.

Para Lucia Castello Branco, em seu estudo sobre Maura Lopes Cançado, o fenômeno da dualidade é tipicamente feminino, incidindo de forma evidente na escrita das mulheres (2004, p.162). Entretanto, o fenômeno, ressaltado por Castello Branco, é também relacionado aos processos de dissociação de personalidade e de cisão do indivíduo, sendo, por isso, um dos pontos de encontro entre o feminino e a loucura. É nessa perspectiva que Castello Branco indaga acerca dos limites entre o feminino e a loucura em Maura Lopes Cançado.

O encontro discursivo entre o feminino e a loucura é comum no pensamento ocidental. Como demonstra Shoshana Felman em seu *What does a woman want?* (1993), tal encontro é antigo, remontando a Platão e estende-se através da lógica metafísica que vem estruturar boa parte do discurso teórico ocidental. Já que a metafísica ocidental, conforme Felman escreve, é baseada no chamado “logocentrismo”, no status privilegiado da presença e, consequentemente, valorização do presente. Essa hierarquização assegurará a valorização do polo positivo e a subordinação do polo negativo. A partir da diferença sexual anatômica, essa lógica originará o binômio Homem/ Mulher, o qual, além de colocar a mulher como o equivalente oposto ao homem, se sustentará a partir da valorização da positividade da presença do órgão sexual masculino.

Em meio a todas as cisões, máscaras e véus, onde está aquilo que poderíamos chamar feminino na escrita de Sylvia Plath? A partir do estudo de Ruth Silviano Brandão é possível depreender duas principais tendências de representação da mulher na literatura. Para cada uma

delas, haverá um aspecto do mito de Narciso, tal como o narra Ovídio. A primeira e mais frequente encontra seu emblema na figura da ninfa Eco, condenada a estabelecer com Narciso uma relação de polaridade, se limitando a ecoar sua voz, devolvendo a ele seu reflexo. É daí que, por vezes, ela escreve, nascerá o “eterno feminino” como ilusão masculina de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que dá origem ao fetiche, o corpo fálico do feminino vestido com as roupas do seu próprio encarceramento. Nessa ficção, segundo ela, ouvimos “menos uma voz feminina que seu simulacro”, isto é, a mulher aparece como “representação, sintoma, masculino” (2006, p. 13,16). A segunda encontra seu modelo na imagem turva e indesejável que se revela após cair a lágrima de Narciso no lago onde ele se contemplava. A imagem que se revela é a de um outro em que Narciso não se reconhece mais e, “se ela aparece na superfície da folha branca do texto literário, será como negatividade”, isto é, “aquilo que está fora, fora de jogo, à margem dos sistemas simbólicos[...]”. Frequentemente condensadas na figura da feiticeira, da marginal ou da esquizofrênica, Silviano Brandão escreve que essas são como figuras de abjeção, situadas “do lado da anomalia e de tudo aquilo que ameaça a sociedade”, tornando-se, assim, uma espécie de “não-mulheres” (2006, p. 115).

É interessante, aqui, retornar ao prefácio de Robert Lowell à primeira edição de *Ariel* (1996, p. XII-XIII), texto que abre o caminho que seguirá boa parte da fortuna crítica da poeta e onde o feminino e a loucura se encontram pela primeira vez na crítica de Plath. Nas suas palavras:

*Nestes poemas, escritos nos últimos meses de sua vida e com frequência saídos rapidamente na faixa de dois ou três por dia, Sylvia Plath se torna ela mesma, algo imaginário, inovadoramente, selvagemmente e sutilmente criado— dificilmente uma pessoa, ou uma mulher, certamente não outra “poetisa”, mas uma daquelas super-reais, hipnóticas, grandes heroínas clássicas. Essa personagem é feminina, mais do que fêmea, apesar de que tudo que costumeiramente pensamos como feminino é virado de ponta cabeça. [...] Uma Dido, Fedra, Medeia [...]. Tudo nesses poemas é confessional, sentido, mas a maneira de sentir é uma alucinação controlada, a autobiografia de uma febre.*³

³ “*In these poems, written in the last months of her life and often rushed out at the rate of two or three a day, Sylvia Plath becomes herself, becomes something imaginary, newly, wildly and subtly created - hardly a person at all, or a woman, certainly not another “poetess”, but one of those super-real, hypnotic, great classical heroines. This character is feminine, rather than female, though almost everything we customarily think of as feminine is turned on its head. The voice is now coolly amused, now sinking to the strident rasp of the vampire - a Dido, Phaedra, Or medea, who can laugh at herself as “cow-heavy and floral in my victorian nightgown”. Though lines get repeated, and sometimes the plot is lost, language never dies in her mouth. Everything in these poems is personal, confessional, felt, but the manner of feeling is controlled hallucination, the autobiography of a fever. [...]*”.

O prefácio evoca certos traços dos poemas que introduz: a linguagem erudita se mistura ao tom coloquial; o seu ritmo, acompanhado das várias reformulações que perpassam todo o texto, faz insinuar a impressão de algo escrito de forma imediata, evocando, além disso, na busca exagerada por adjetivos, a dificuldade em se predicar aquilo sobre o qual se fala. Para o poeta e crítico literário, Plath se torna ela mesma, e o “si mesma” é dificilmente uma pessoa, isto é, com ela o leitor não se identificará facilmente. Sendo pouco humana, tampouco poderá ser a mulher que comumente situamos ao lado do sexo masculino. Isso porque, embora seja feminina e, como Lowell escreve em outro momento, suas “mãos de metal” têm o “toque modesto da mulher” (“hands of metal with its modest, womanish touch”), ela não é “fêmea”; o feminino aparece, aqui, como uma predicação que não se apoia no sexo biológico. Assim, Plath se assemelha às heroínas clássicas: Dido, Fedra e Medeia. Ora, Dido é aquela que foge com as riquezas do marido morto, porém, mais tarde, se mata após ser abandonada por Eneias. Já Fedra, casada com Teseu, se apaixona por Hipólito, filho ilegítimo do marido, e, após ser recusada por aquele, comete suicídio, mas não sem antes escrever uma carta dizendo que havia sido violentada pelo enteado, o qual é, mais tarde, condenado à morte pelo pai. Por fim, Medeia, conhecida pelas várias atrocidades que cometeu, dentre elas, o assassinato de seus filhos, após ser abandonada por Jasão. Para além da recusa do amor de um homem, todas as figuras têm em comum o gesto extremo que parece desconhecer limites. O feminino, em Plath, se atrela, portanto, não só à uma desmesura que não permite a simetria entre os sexos ou a identificação, mas, também, a uma ausência de limites. Ao estorvar, dessa forma, a relação especular, o feminino emerge como um além do binarismo, mais além da relação polar que, de acordo com Felman e Silviano Brandão, é comum entre o par homem e mulher, na literatura. Em suma, o feminino atrela-se à emergência de uma alteridade absoluta.

A figura de Medeia foi evocada também por Lacan em um texto sobre o escritor francês André Gide. Gide mantinha com sua esposa uma intensa correspondência, hábito para ele tão importante, que suas cartas eram chamadas “meus filhos”. Após um conflito, enraivecida, sua esposa queima as cartas que recebera anos a fio do marido. Lacan escreve que tal ato “é o de uma mulher, de uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher”; Gide, por outro lado, é “pobre Jasão, que, tendo partido para a conquista do toão dourado da felicidade, não reconhece Medeia!” (1998, p.772). Pode-se dizer, a partir de Colette Soler, (2003) que os percursos de Freud com o feminino revisitados por Lacan, desembocam na

conclusão de que o Complexo de Édipo, cujo conteúdo imaginário⁴ foi diversas vezes poetizado por Plath e igualmente retomado por alguns críticos, só produz totalmente o homem, fundando uma lógica masculina guiada por um modo de satisfação tributário do Édipo e do limite figurado pela castração. No que diz respeito à lógica feminina, é de outra coisa que se trata. Comentando o dito de Lacan, Jacques-Alain Miller esclarece que, na arte literária, a lógica masculina, segundo a psicanálise lacaniana, pode ser ilustrada na figura do herói que transgride os limites precisamente porque é sujeito a um. Uma heroína feminina, por outro lado, é ilustrada na figura de Medeia, pois para ela não há nenhum limite, nenhuma linha a ser ultrapassada (2003, p. 13-15).

No seu caráter ilimitado, como escreve Lowell, Plath é “perigosa, mais poderosa que um homem”, como é sua escrita, portadora de um perigo que deve ser evitado:

Há um desafio peculiar e assombroso nestes poemas. Provavelmente, muitos, após terem lido Ariel, irão recuar do primeiro choque de perplexidade, e dolorosamente se perguntar por que tantos poemas os deixam se sentindo vazios, evasivos e inarticulados. Nos seus versos, com frequência, eu ouço o sussurro da serpente: “venha, se você ao menos tivesse coragem, você também poderia ter minha legitimidade, audacidade, facilidade de inspiração”. Mas a maioria de nós dará as costas. Estes Poemas estão jogando roleta Russa com uma arma carregada com 6 balas [...](1996, p. XIII)⁵

Ao descrever a poesia, Lowell nos dá um relato de sua resposta aos poemas, tentando fazer de sua esquiva àquilo que o texto expõe uma regra da leitura. Qualquer que seja a lei que estes poemas parecem infringir, é preciso coragem, já que as consequências são tão inevitáveis como jogar roleta russa com uma arma totalmente carregada.

Tendo conhecido a poeta rapidamente em um seminário de poesia por ele ministrado, Lowell nos dá uma descrição de Plath que em muito difere daquela que, hiperbolicamente, ele cria a partir da leitura dos poemas. Nas suas palavras, Plath era:

nervosa, risonha, graciosa— uma presença tensa e brilhante envergonhada pela contenção. Sua humildade e disposição para aceitar o que era admirado pareciam, às vezes, lhe dar um ar de docilidade enlouecedora que ocultava sua paciência e

⁴Como lembra Soller (2003, p.16), em seu retorno a Freud, Lacan reduziu o Complexo de Édipo à lógica e fez dele uma operação de linguagem, isto é, uma estrutura simbólica, formulação desenvolvida, por exemplo, no texto “O Aturdido” presente no volume *Escritos*.

⁵“There is a peculiar, haunting challenge to these poems. Probably many, after reading Ariel, will recoil from their first overawed shock, and painfully wonder why so much of it leaves them feeling empty, evasive and inarticulate. In her lines, I often hear the serpent whisper, “ como, if only you had the courage, you too could have my rightness, audacity, ease of inspiration.” But most of us will turn Back. These poems are playing Russian roulette with six catridges in the cylinder [...]” .

audácia fora de moda. (1996, p. XII-XIII)

Ora, a partir de tal dito, o que Lowell chamou de “tornar si mesma”, com tudo que isso implica em relação à humanidade e à feminilidade da poeta, aparece, finalmente, como tornar-se, senão o oposto, ao menos aquilo que não era visível em Plath enquanto pessoa civil. No texto de Plath, algo é desvelado, como suas mulheres que se libertam do véu ficcional. Contudo, a transformação da autora, estando fundamentada puramente na leitura que Lowell faz dos poemas que compõem *Ariel*, quer dizer, sobretudo, tornar-se texto.

A mulher se torna, assim, não só o que ela escreve, mas também aquilo que sua escrita desvela. Se a poeta se torna o seu texto, seu perigo é o perigo intrínseco à sua escritura. Assim, o mais-além que é o feminino aparece, finalmente, como um lugar possível para a escrita. A meu ver, não estamos longe daquilo que Silviano Brandão localiza, em relação ao feminino na literatura, na “margem dos sistemas simbólicos” (2006, p.116) ou daquilo que, como sugere Rose, na escrita plathiana, tende ao “avesso da linguagem e do discurso” (1992, p.26).

Como uma alteridade tão radical que impossibilita qualquer identificação, esse mais além que se atrela ao feminino, na poética de Plath, deve ser evitado segundo o prefácio de Lowell. Frente à emergência dessa alteridade absoluta, a qual aparece como terreno acessível à escrita, Lowell aponta o caminho para uma leitura resistente. Não podendo o leitor estabelecer com o texto uma relação confortável, a leitura resistente dará lugar, por vezes, à resistência à leitura: “muitos darão as costas” (1996, p. XV).

É assim que, à escrita enquanto lugar de emergência de uma alteridade absoluta, por vezes, opor-se-á uma vertente crítica como modo de perpetuação de uma ideologia. Ao caráter transgressivo do texto, o qual faz vacilar não só a língua, ao permitir a emergência daquilo que se situa à margem dos sistemas simbólicos, mas, também, as bases culturais e identificatórias do leitor – ao estorvar o binômio homem/ mulher –, opor-se-á a exigência de um regime confortável de leitura, o qual, aqui, atrela-se à dominância de uma lógica masculina no âmbito da literatura.

Referências:

BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. Belo Horizonte: Annablume, 1994.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRITZOLAKIS, Christina. **Sylvia Plath and the theatre of mourning**. New York:Clarendon Press, 1999.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: _____. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 692-703

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.772-773

LACAN, Jacques. **O seminário 5: As Formações do inconsciente**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LOWELL, Robert. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper & Roll, 1996, p. 9-18.

MILLER, Jacques-Alain. Uma partilha sexual. In: **Clique** n. 2, Belo Horizonte, ago. 2003, pp. 12-29.

PLATH, Sylvia. **The collected poems**. New York: Harper & Row, 2008.

PLATH, Sylvia. **Ariel** (Edição Bilíngue). Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. São Paulo: Versus. 2010.

POE, Edgar. The philosophy of composition,. Disponível em:
<<http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>>. Acesso em 20 de setembro de 2016.

ROSE, Jacqueline. **The haunting of Sylvia Plath**. London: Virago Press, 1992.

ROSEMBLATT, Jon. **Sylvia Plath: The Poetry of Initiation**. New York: The University of North Carolina Press, 1982.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

CORPO MORTO, CORPUS DESCONSTRUÍDO: AS CONFIGURAÇÕES DA ESCRITA DE INÊS PEDROSA

Diana Navas*
Telma Ventura

A (des)construção formal da Literatura Portuguesa Contemporânea

A Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, demarcou o fim da ditadura salazarista que há décadas oprimia Portugal. Mesmo que com um nome lírico, esta revolução se consolidou após uma violenta luta contra a repressão que tentou, de todas as maneiras, abafar os protestos e reivindicações da população. Os Movimentos democráticos foram decisivos para as transformações desse processo histórico que fizeram frente à ditadura, e os artistas tiveram uma participação essencial nesse período por meio da revolução na Literatura, tendo sido chamados por Maria de Lurdes Simões de *Geração de Abril*.

A década de 1960 foi crucial para todo o movimento histórico que culminou na Revolução dos Cravos, visto que gestou a consciência libertária da ação antiditatorial. O silêncio impingido à população pelo salazarismo transfigurou-se em um intenso processo de criação de um discurso no qual a economia de palavras se tornou um gesto de protesto. A contenção de palavras e as metáforas, utilizadas como recursos estilísticos, visavam registrar e também questionar a História, incluindo a situação de subordinação e opressão da mulher no contexto português do período. Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, utilizando-se da palavra literária na luta contra os valores patriarcais, publicaram, nos anos 1960, *Novas Cartas Portuguesas*, o que lhes valeu uma punição pela ditadura de Marcelo Caetano, a qual considerou o livro imoral e pornográfico. As autoras, além de lutarem pela própria liberdade de expressão, expuseram o desejo da mulher de escrever sua própria história.

* **NAVAS, Diana.** Pós-doutora pela Universidade de Aveiro e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, atua como professora no Programa de Estudos Pós-Graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. diana.navas@hotmail.com

VENTURA, Telma R. Graduada em Psicologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/SP), Especialista em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e mestranda bolsista CAPES em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). telmaventura@hotmail.com.br

Certamente, após décadas de repressão fascista, o povo português vivenciava as marcas da própria crise de identidade, às quais se somaram as questões da Colonização e dos retornados. Tais fatos constituíram, pois, a temática da escrita de muitos romancistas e poetas que, conscientes dessa crise, decidiram escrever uma nova História, parodiando a oficial. A reconstrução histórico-social de Portugal é assim feita por meio da Literatura, por meio de um novo olhar, o qual abarcou inúmeras revoluções estéticas. Destarte, a fim de revolucionar a sociedade, os escritores lançaram mão então da revolução estilística, a qual incluiu também derrubar as barreiras ditatoriais da linguagem estabelecidas pelo discurso organizador e ordenador da prosa, utilizando, então, a prosa-poética como procedimento transgressor. Tais revoluções formais caracterizam, de acordo com Miguel Real (2012), esta geração do “*novo romance esteticista e desconstrucionista*” (REAL, 2012, p.95), cujas produções romanescas se iniciaram entre as décadas de 1960 e 1970.

Realizando uma completa desconstrução das categorias tradicionais do romance, as produções desta geração ilustram a deterioração e desmantelamento das estruturas do Sistema estatal salazarista e a relativização dos conceitos de verdade e mentira; a narrativa tradicional, subvertida por meio da ausência de “(...) de um narrador fixo e majestático, (...) e de factos absolutos” (REAL, 2012, pp.97-98), igualmente constitui-se transformada em sua sinalética e sintaxe, apreendendo-as muito mais como um fluxo musical e uma cadência instintual de ritmo, refletindo a projeção da consciência das personagens. Essa nova estilística, que subverteu tanto a estrutura linguística quanto a estrutura tradicional do romance, tencionou, da mesma forma, espelhar a condição humana na contemporaneidade, entre sentimentos de incompletude e de vida fragmentada.

Tendo acompanhado, assim, os movimentos políticos e sociais das décadas de 1960 e 1970, combatido o regime ditatorial salazarista e reinventado os mitos do povo português, a Literatura Contemporânea propiciou uma violentíssima ruptura na trama narrativa, refletindo a ruptura na trama histórico-social de Portugal, e deixando de herança para a próxima geração de escritores, em suma,

1. autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior; 2. incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, pulsões plurais do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta a adaptar-se ao texto; 3. o texto é dominado por um tempo interior – cruzamento de três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos; 4. a realidade torna-se inspiradora do texto, mas não domina este; 5. a estrutura sintática do texto reflete um pensamento anti-categorial, segundo uma nova lógica de modalidade e perspectivas ou hipóteses; 6. não existe um eu fixo (sujeito) e não existe um objeto fixo e permanente senão ilusoriamente. (REAL, 2012, p.109)

A Geração das décadas de 1980-1990, da qual Inês Pedrosa é partícipe, além de haver herdando todas as subversões estilísticas daquela que a precedeu, retomou o Realismo em sua escritura textual por meio das temáticas históricas, marcando suas produções literárias com o estilo narrativo desconstrucionista.

Inês Pedrosa e sua Obra

Inês Pedrosa, mesmo tendo nascido na década de 1960, traz em seus escritos os questionamentos e apontamentos históricos característicos da literatura portuguesa produzida desde *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luis, indicando as rupturas acontecidas na narrativa, na família, nas subjetividades individuais e no regime político de Portugal, anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos. A substituição do narrador demiúrgico do romance, a pluralização e auto-referencialidade da voz narrativa num intenso jogo metalinguístico estão presentes em todas as suas obras, bem como as metáforas da transformação social e cultural ocorridas no Portugal pós-queda da ditadura salazarista, cujos prolongamentos abrangem a consciência do Sujeito a respeito de si mesmo e do outro, em um mundo desfigurado pela contemporaneidade e pela globalização.

Em sendo partícipe da geração desconstrucionista, a produção pedrosina apresenta uma profunda transformação da lógica interna de seus romances, a qual, marcada por uma ordem não linear e por múltiplos cruzamentos de perspectivas narrativas, prima por uma ordem aparentemente desconexa e incoerente, comportando saltos que subvertem o tempo-espço interno ao texto. O autoquestionamento das personagens principais em relação à sua existência espelha-se nesta construção marcada pela desconstrução da escrita, reafirmada pela profunda solidão existencial das personagens. Assim, a palavra poética, único procedimento formal capaz de expressar tais vazios e questionamentos humanos, particulariza a escrita pedrosina, derrubando as fronteiras ditatoriais da linguagem definidas pelo discurso organizador e ordenador da prosa.

Associada aos questionamentos a respeito das mudanças estruturais na sociedade, as obras de Inês Pedrosa também colocam em pauta a mudança das mentalidades, a partir do momento em que sua escrita estabelece o contraponto da voz da autoria feminina – a voz da *diferença* -, interpelando o discurso ditatorial patriarcal salazarista que se perpetua em

Portugal, travestido de androcentrismo. À semelhança de suas antecessoras, utiliza, em algumas de suas composições, a Escrita Feminina a fim de construir narrativas que espelhem o subjetivismo fragmentado do indivíduo contemporâneo. A autora, por meio de sua produção romanesca, questiona constantemente as transformações sociais ocorridas no último século mas, acima de tudo, confronta seus leitores expondo as incertezas de um mundo em fragmentos, de seres humanos com identidades cindidas, de relacionamentos sem afeto. Utilizando-se da escrita literária, empenha-se na tentativa de expor as incoerências e os anacronismos de um mundo improvável e de gerações de indivíduos sem consciência política e, igualmente, sem propósitos pessoais e coletivos. Este despropósito, enredado em estereótipos e crenças sociais engendradas em pontos de vista obsoletos, constitui o enredo da obra romanesca pedrosina, invariavelmente decomposto por meio da desconstrução das personagens e da narrativa em si, a fim de empreender uma busca absurda nesta contemporaneidade sem expectativas: a busca pela identidade, pela humanidade e pelo relacionar-se.

Sua primeira obra literária, considerada infanto-juvenil, *Mais Ninguém Tem*, foi publicada em 1991, e conta com as ilustrações de Jorge Colombo. No ano seguinte, iniciou sua escrita romanesca com *A Instrução dos Amantes* e, em 1997, publicou *Nas Tuas Mãos*, romance que recebeu o *Prémio Máxima de Literatura*, prêmio este que voltou a receber, em 2010, com a obra *Os Íntimos*.

Além de romances, Inês Pedrosa também publicou *20 Mulheres para o Século XX*, ensaio que teve início em um projeto para o semanário *O Expresso*. Compõe-se de um conjunto de biografias de mulheres marcantes do Século XX, dentre as quais afiguram Simone de Beauvoir, Agustina Bessa-Luís, Coco Chanel, Frida Kahlo, Lou Andreas Salomé, Virginia Woolf, entre outras. Embora *Fica Comigo Esta Noite*, livro publicado em 2003, seja uma reunião de contos anteriormente escritos de maneira esparsa para jornais e revistas, constitui-se de uma obra permeada pelas vozes femininas da contemporaneidade, que questionam os homens modernos e suas identidades e desejos.

Da mesma maneira que ocorre em inúmeras obras portuguesas contemporâneas, a narrativa de *Fazes-me Falta* (2002) se dá de forma caótica e não-linear, em *puzzle* (GOMES, 1993, p.120), dado a mistura de discursos diretos e indiretos, a modificação na noção tradicional de narrador – substituído, este, por duas vozes que não se comunicam diretamente, fazendo com que o leitor (outra marca contemporânea) tenha uma participação ativa na

construção de sentido da obra – e a subversão da sinalética e da estrutura das frases. Associada a este panorama está a utilização da prosa-poética, único gênero linguístico habilitado a abarcar em sua dinâmica todas as subversões empreendidas pelos escritores contemporâneos, além de também validar a luta ideológica contra a opressão ditatorial da linguagem considerada convencional – a prosa linear, organizadora e normatizadora das relações sociais.

A (des)tessitura da mulher-narrativa em *Fazes-me Falta*

O termo *Escrita Feminina* foi desenvolvido por Lúcia Castello Branco, Psicanalista e Crítica Literária, que, no intuito de estabelecer as bases para a fundamentação do termo, postulou que

não se trata de detectar uma anatomia do texto, mas de examinar uma configuração discursiva específica - entendida, a partir de uma série de correlações, como feminina, mas que afinal pode ser concebida tanto por homens quanto por mulheres. (BRANCO, 1990, p.12-13)

Abarcando as contribuições da Psicanálise, e tendo como objetivo pontual a análise do texto literário, os constructos da Escrita Feminina não ocorrem tão somente por meio de semelhanças temáticas, pertinentes ao enunciado, mas antes através de processos discursivos nos quais “a linguagem é sempre levada ao paroxismo de seus próprios limites” (BRANCO, 1990, p.16). Construída por uma linguagem marcada pela prosa-poética, entremeada por metáforas e apresentando marcas de ritmo e cadência específicas, essa Escrita invariavelmente articula-se a partir de uma linguagem que produz um *texto de gozo*, na acepção que Roland Barthes (2013) confere a este termo.

Produzindo textos que jamais se permitem desvendar por completo e que concedem à lacuna e à falta um lugar privilegiado em sua tessitura, a Escrita Feminina faz uso de uma composição cujo elemento primordial é a *morte* – primordialmente enquanto fator de (de)composição da trama linguística, pois que tal figuração “exibe a perda, por apresentar o vazio sem buscar obturá-lo e por fazer desse vazio e dessa perda os motores de produção de sentido e de palavras” (BRANCO, 1991, p.36). Escrita sempre em construção, em movimento, em processo, sempre inacabada, a abolição dos limites linguísticos e a continuidade-descontinuidade narrativa são plenamente refletidas *pela* e *na* prosa poética e a

linguagem erótico-amorosa, cujas funções sintáticas e semânticas apresentam-se subvertidas em prol do sentido, do ritmo, da cadência e da pulsação textuais.

Em *Fazes-me Falta* (2002), Inês Pedrosa encena uma narrativa de vínculos e separações que, entre o amor, a amizade e o desejo, expõe os afetos (in)existentes entre uma mulher morta – a personagem feminina – e um homem vivo – a personagem masculina. Durante o velório do corpo dela, ambos empreendem uma jornada elaborada em monólogos, permeados de desespero e pranto, na tentativa de compreender a ausência definitiva, a partir da qual o enredo se enuncia no romance: a ausência dos afetos e vínculos e, principalmente, a ausência do corpo da personagem feminina.

A linguagem poética, lírica, está presente em todo o texto, construindo uma forte imagética permeada de metáforas, visto ser esta a única tessitura possível para expressar os sentimentos das vozes narrativas, pois que as palavras cotidianas, a prosa linear e organizadora, não dão conta de manifestar a ausência e as lacunas constitutivas do relacionamento entre as personagens feminina e masculina de *Fazes-me Falta* as quais, já em suas primeiras falas, exprimem poeticamente a morte e consequente sentimento de ausência:

[Ela] Agora que saí do corpo que fui - para me tornar pólen, poeira nos teus olhos, pura imaginação de mim - imagino-o melhor ainda, ébrio de luz, lúcido, encandeado por um Lúcifer oculto e criador incrustado no seu próprio ser, em estado de paixão com a história desencadeada pela sua onnipotente solidão. E balouço no Seu sorriso outra vez, a vez definitiva porque o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e lembrado e chorado pela última vez. (PEDROSA, 2003, p.10)

Por apresentar-se enraizada na prosa poética, *Fazes-me Falta* é, da mesma maneira, o lugar de um erotismo, de um texto oposto ao pensamento linear-prosaico, e que se abeira, como a própria poesia, dos limites da linguagem, em um movimento incessante de palavras que exibem nuances e vacuidades. No romance pedrosino em estudo, a Escrita Feminina se constitui, na verdade, em uma desescrita, em uma destessitura da narrativa, explícita nas lacunas e nos abismos da linguagem utilizada, à semelhança de todo processo poético que, levado aos seus limites, aproxima-se desse lugar. O destecer narrativo é pontuado logo no primeiro monólogo da personagem masculina que, ao definir o que o unia à personagem feminina, expressa: “O que existia, existe, entre nós, é uma ciência do desaparecimento. Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam, sei que não voltarás a devolver-me os meus.” (PEDROSA, 2003, p.12). Uma *ciência do desaparecimento* igualmente ocorre com a própria composição, ao longo da narrativa.

As inúmeras alusões às imagens da personagem feminina – morta - agregam-se à ideia da fragmentação, a qual perpassa toda a narrativa, relacionada tanto às personagens e ao enredo, quanto à tessitura composicional; marcada pela força lírica, como também pela Escrita Feminina que, em *Fazes-me Falta*, tece e destece a morte – morte essa não apenas da personagem feminina, mas de todo o corpo textual da obra –, a narração do corpo morto da protagonista sugere a metáfora central, metáfora esta que institui a cadeia de camadas textuais estabelecidas por esta morte alegórica. Morrendo, a personagem feminina revela o vazio da vida, do saber e da contemporaneidade, visto que principia uma reflexão a respeito da sua (in)existência e assim expõe a incompletude que a mulher contemporânea vivencia na sociedade atual.

Partindo de um corpo feminino morto mas presente do início ao fim da narrativa, instaura-se uma lógica outra: a lógica do corpo impossível e que, excedendo os limites das possibilidades, constrói um texto urdido nas perdas e lacunas da morte. Ao obedecer a esse *processo morrente*, ou à *lógica do gozo*, como observa Roland Barthes (2013), constitui-se uma história que se tece à margem, sem uma orientação espaço-temporal definida, pois que os sujeitos narradores falam de diferentes lugares e seus discursos ora se confundem, ora divergem, deflagrando uma verdade incompleta, que nega a si mesma e se questiona, pois que baseada em afetos e não em fatos.

Romance representativo da modernidade, *Fazes-me Falta*, por meio de sua linguagem e técnica narrativas, desconstrói assim as noções tanto de narrador quanto de autor, e subverte o conceito de verdade, consequência da fragmentação que ocorre tanto nas identidades humanas na sociedade contemporânea quanto na materialidade textual, a qual se faz presente no corpus do texto por meio das metáforas da morte corporal e na incomunicabilidade entre as personagens feminina e masculina, retratando a ordem do não-saber, da não-nomeação e da morte. Sendo a mulher e a narrativa elementos associados nesta obra pedrosinade forma singular, o corpo morto e o corpus textual sofrem simultaneamente um processo de decomposição, que se acompanha, por meio da repetida referência às inúmeras faltas e ausências, durante a narrativa. Esta se constrói e se desconstrói como o corpo feminino da protagonista, que também progressivamente se decompõe, em suas lacunas e fendas abertas, revelando o vazio e o nada:

[Ele] Tu esfumaste-te, já não posso ficcionar-te. (...) Talvez pudesse partir desta névoa para um ensaio sobre a fragilidade da vida e a cegueira das ambições - mas isso não seríamos nós. Além de que herdei de ti um puro prazer da vida que se esgota numa só página. (PEDROSA, 2003, pp.143-144)

O corpo feminino, lugar de um erotismo excessivo, portanto transgressor, abissal e mortífero, como postulado tanto por Roland Barthes quanto por Georges Bataille, conduz a personagem masculina à morte. Uma experiência de ruptura, uma violência e uma violação que, no entanto, permite o gozo do conhecimento. Destarte, no presente romance pedrosino, a alusão à fusão entre o corpo da mulher e o corpo da narrativa se dá desde o início, no momento no qual a personagem masculina coloca: “Entraste na narrativa” (PEDROSA, 2003, p.13); de fato, deste ponto em diante, a morte e a destruição, a desconstrução e decomposição passam a referir-se tanto à personagem feminina quanto à narrativa, expondo sua comunhão.

Constituindo-se como uma narrativa de morte, a obra afigura-se, em verdade, em uma narrativa morta, tão morta quanto a personagem feminina – uma mulher-narrativa morta. As mesmas metáforas, em um discurso lacunar e cindido, (de)composto por silêncios e ausências, abre fendas em ambos os *corpos*, os quais relatam o nada em torno do mesmo – a fragmentação e a incompletude:

[Ela] E parecia-me que a graça da existência consistia em procurar vozes na noite - uma noite cuja cauda se arrasta pelo fundo do mar e pelo interior da terra, uma noite que o vapor branco do sol apenas abre um pouco mais. Assim me apaixonei pelos livros - pela noite que neles nos invade, quando os abrimos, pela noite que neles nos resiste, depois de lidos, relidos e fechados. Pela noite que prossegue, incansável, entre as palavras, as palavras sem dono, escritas da ausência para a ausência. (PEDROSA, 2003, p.97)

Mais do que uma relação simbólica entre a personagem feminina e a narrativa, todavia, existe uma congruência, uma relação de identidade entre uma e outra, uma equivalência entre o corpo da personagem feminina e o corpus narrativo, inclusive no que tange a crítica social explicitada em *Fazes-me Falta*, relativa ao poder e ao sistema. Os embates a respeito da ausência de ética nas relações, da falta de assistência social à criança em risco, do estado de agressão constante às mulheres são temas não apenas debatidos no romance, mas também postos em carne viva na representação de morte da personagem feminina, presentificando a situação de apodrecimento do *status quo* vigente na sociedade contemporânea. Tal fato pode ser observado na seguinte fala da personagem feminina, tecendo em sua posição de mulher-narrativa:

A surdez para o sofrimento dos acasos permanece no centro da nossa tão sofisticada ciência animal. Cada lágrima que choras por mim, fechado na tua casa de silêncio, representa um dia a menos na vida da próxima criança que vai morrer lentamente, na requintada Europa, sem ter sequer conhecido os prazeres da vida. (...) Mas tu, porque caminhas para a morte e agradeces à ordem natural das coisas cada um dos teus dias de sol, dirás que a culpa é da organização da sociedade. Dormirás tranquilo, aninhado no conforto da falta que eu te faço. Morrendo devagar, partícula a partícula. Ouço o som da morte na tua pele, livro que se encarquilha na câmara

húmida do tempo. Há quanto tempo não te arde o coração? (PEDROSA, 2003, pp.54-55)

Ao mesmo tempo, a personagem masculina é quem inaugura o desejo de destruição e da desconstrução da narrativa, ao assinalar o começo da morte de sua amiga a partir do momento em que ela iniciou sua carreira política. Assim, este é o *leitmotiv* da decadência e da morte, apontado no romance: a política. O sistema. O cânone. Contudo, é também a personagem masculina quem tenta manter viva a mulher-narrativa, colocando, inclusive, ao lado de sua cama um retrato dela – imagem de uma cicatriz, algo que ficará sobre a pele eternamente, até a morte. A morte dele. Ou do machismo em Portugal. Talvez, da Literatura canônica androcêntrica.

Tessitura em *renda*, a Escrita Feminina *pedrosina* em *Fazes-me Falta* “desobedece à lógica cartesiana, desordenada, repleta de lapsos evidentes, de um ritmo cíclico e entrecortado” (BRANCO, 1990, p.217), e deixa à mostra todas as faltas da composição, pois aquilo que falta às personagens é igualmente aquilo que falta ao texto: a mulher-narrativa.

Considerações Finais

Na obra *Fazes-me Falta*, Inês Pedrosa metaforiza o corpo morto, desconstruído, da narradora a fim de fazer imergir nessa fragmentação o discurso literário, o qual, por apresentar-se construído por meias-palavras e meias-verdades, pulveriza a imagem da mulher-narrativa e constrói um texto em eterna busca. E, destarte, é que essa narrativa questiona a inteireza e a completude – e a existência – da mulher contemporânea, e aponta a deterioração do próprio discurso literário, articulando uma ressignificação em relação ao poder desse mesmo discurso, pois que sua escritura engendra uma narrativa questionadora do paradigma oficial, por abeirar dos abismos da linguagem.

A mulher-narrativa, morta, revela assim o vazio insuportável que subjaz à hipocrisia social de sua cultura; o seu corpo morto, exposto no velório, aberto à visitação de seus contemporâneos e supostos amigos em vida, denuncia a ausência de todos, e a sua própria, em relação ao contato humano. Em vida, a ordem da transgressão a marcou, uma presença subversiva em uma sociedade machista, p s-ditatorial – uma mulher que ousou romper a ordem, trazendo uma Voz que possibilitou uma transformação nas relações de amizade entre uma mulher e um homem, tornando-a profunda e real, assunto que tanta polêmica gera em

contextos machistas. Tal fraternidade, sem a marca da sedução e da sexualidade, afigura-se igualmente como uma marca de transgressão narrativa, posto que a Literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, principalmente, possui a marca subversiva das vozes que exigem reconhecimento social, em igualdade de gêneros, em contraponto ao absurdo da vida, das certezas, das supostas verdades.

Referências

PEDROSA, Inês. **Fazes-me Falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope**: Uma Leitura da Escrita Feminina da Memória. Tese de Doutorado – UFMG, Belo Horizonte, 1990.

_____. **O que é Escrita Feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DIAS, Maria Heloísa Martins. “O Mestre, de Ana Hatherly: Uma insólita aprendizagem”. São José do Rio Preto, UNESP: **Revista Ângulo**, 125, Abr.-Set., 2011. p.98-105. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/801/564>.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

SIMÕES, Maria de Lourdes N. “Para não dizer que não falei dos cravos”. IN: _____. **As Razões do Imaginário** – Comunicar em Tempos de Revolução. Salvador: UESC, 1997.

CHUVAS E TROVOADAS: A HISTÓRIA DO FEMININO REESCRITA

Edimara Ferreira Santos*

Ana Carla Barreto P. Quadros*

Caminhos das águas, Maria Lúcia Medeiros...

Caminho das águas é uma metáfora adequada para descrever o percurso trilhado pela escritora paraense Maria Lúcia Medeiros (1942-2005) até seu encontro com a escrita. Pelas águas do rio Caeté¹, ela seguiu até as águas do rio Guamá², onde desaguou para iniciar uma nova etapa da vida que a conduziria ao universo literário. Foi na Belém de 1950 que ela descobriu os livros, a literatura e arte de escrever.

Maria Lúcia Medeiros nasceu em 15 de fevereiro de 1942, em Bragança, no estado do Pará, tendo vivido neste lugar de memórias históricas até a adolescência. Como toda cidade dos interiores amazônicos, os costumes urbanos misturavam-se com a natureza circundante que estava sempre a povoar o imaginário local. Esse contexto deixou as primeiras impressões em Maria Lúcia, que levaria sempre com ela as lembranças de sua família, amigos, praças, ruas, casas e o saber local embrenhado na culinária, nos rituais tradicionais da Marujada no festejo de São Benedito de Bragança³, os quais permeiam sua escrita literária.

No ano de 1985, a escritora publica seu primeiro conto *Corpo Inteiro*, na coletânea *Ritos de Passagem de nossa infância e adolescência: antologia* (1985). Nesse trabalho, a escritora revela uma faceta que estaria presente na maioria dos seus escritos – a temática da infância. Tal temática é recorrente nos escritos da contista, assim como a relação de

*SANTOS é Graduada e Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Estudos literários pela mesma Instituição. É doutoranda do curso de pós-graduação em Letras, literatura comparada, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). É professora de Literatura do Curso da Educação do Campo (FECAMPO), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Mora em Marabá, no Estado Pará. E-mail: maraponson@gmail.com

* QUADROS é Graduada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Mora em Porto Velho, no Estado de Rondônia. E-mail: anacarla.bpereira@gmail.com

1 O rio Caeté é um curso de água que banha a cidade de Bragança, no estado do Pará.

2 O rio Guamá localiza-se no nordeste do Pará; e foi a principal rota para a chegada de portugueses que buscavam ocupar o Grão-Pará.

3 Segundo Gisele Maria de Oliveira (2010), a cultura bragantina é marcada por traços da origem negra com seus costumes, rituais e tradições. Neste sentido, o culto à São Benedito vem dessa influência negra e que a representação de adoração ao santo se dá através da chamada Marujada. Neste ritual existe uma irmandade composta por marujos e marujas devotos à São Benedito que dramatizam as graças alcançadas como reconhecimento da intercessão do santo.

personagens infantis com os livros, que são sempre representados como um “portal de liberdade”, que, uma vez transposto, pode a mente alcançar infinitas possibilidades criativas.

O imaginário infantil aparece também no segundo trabalho publicado pela escritora – uma coletânea com 16 contos intitulada *Zeus ou a menina e os óculos* (1988). A terceira produção publicada foi a coletânea *Velas. Por quem?* (1993), composta por 23 contos; no ano seguinte, 1994, Maria Lúcia publica *Quarto de Hora*, obra que começa com uma narrativa mais longa, seguida de 14 contos; em 2000, é lançada a coletânea *Horizonte Silencioso*, integrada por cinco contos; por fim, surge *Céu Caótico*, publicado em 2005, postumamente. No conjunto dessas obras há predominância do conto, gênero pelo qual a autora direcionou o seu trabalho literário, e que possibilitou a estrutura ideal para a perspicácia da sua escrita: dizer muito, com pouco.

Em suas palestras, a escritora paraense discursava não apenas sobre sua obra, mas também sobre a literatura de Expressão Amazônica. Sobre esse assunto, ela publicou os artigos *O nativo do câncer: travessias de uma poética amazônica* (1995) e *O lugar de ficção* (2004); também fez publicações de estudos voltados para a poética de Ruy Barata, escritor e poeta paraense, por quem tinha expressiva admiração. Além dele, Maria Lúcia foi leitora de Guimarães Rosa e Virgínia Woolf, os quais exerceram influências na sua formação intelectual.

A produção literária de Medeiros é reconhecida pela sua potencialidade de trazer para o universo literário aspectos que se referem ao seu local de vivência, suas raízes bragantinas, sua cultura, sua memória, mas sem recorrer ao aspecto exótico regional, transformando sua matéria literária no contraponto do local e universal. Dessa forma, existe uma diversidade de assuntos que podemos abordar a partir de suas obras, como traições, sexualidade, insubordinação de personagens a padrões sociais, discussões feministas, transfiguração do sagrado, entre outras abordagens que saltam das sombras das letras.

Chuvas e Trovoadas: a história do feminino reescrita

A escrita literária de Maria Lúcia Medeiros apresenta-se de forma coerente com o contexto histórico-literário brasileiro do século XX. Nesse período, assim como Medeiros, diversas escritoras despontaram no universo literário, trazendo à baila produções que mostravam a potencialidade das mulheres no contexto social, político e cultural. Temos na história literária exemplos de escritoras que direcionaram as suas produções literárias para essas temáticas, como *Lya Luft*, *Hilda Hilst*, *Adélia Prado*, *Márcia Denser Helena Parente Cunha*, entre outras. A escrita literária dessas mulheres tem algo em comum com a da

escritora paraense: um contradiscurso em relação aos padrões literários patriarcais. Isso porque, nas décadas de 70 e 80, o feminismo estava em evidência no Brasil, criando, dessa forma, um contexto favorável às transformações na representatividade feminina no texto literário, dando destaque nas temáticas das obras de tais autoras.

Esse contradiscurso opõe-se à naturalizada hegemonia masculina não apenas na literatura, mas em toda a história das organizações sociais. Isso é evidenciado por Bourdieu (2002, p. 12) segundo o qual, “a força da 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”. Tal assertiva, solidificada nas relações sociais, encontrou ecos na história das civilizações. A ordem (ou dominação) masculina, a que se refere Bourdieu, tem sua expressão no patriarcalismo, que, historicamente, foi responsável pela reprodução e perpetuação das relações de oposição masculino *versus* feminino.

Esse quadro manteve-se estável em virtude de que a posição da mulher na sociedade ao longo dos séculos foi de subordinação, com os caminhos fechados para a educação formal, bem como para a profissionalização. Sendo assim, pode-se afirmar que o sujeito feminino sempre teve consciência das consequências que poderiam advir de qualquer ação que significasse extrapolar os limites do seu “lugar natural”, as quais se traduziam (ou ainda se traduzem) em preconceitos, rejeição social, penitências religiosas, violência doméstica e morte, além de muitos outros meios coercitivos destinados a colocar a mulher em situações de inferioridade.

A reconstituição da trajetória sociocultural da mulher em todas as épocas é identificada como ações isoladas, tímidas e temerosas, a qual se propunha a questionar a inferiorização do feminino. Essas ações tornaram-se mais agressivas com o passar do tempo, e, de isoladas, transformaram-se em coletivas, resultando em um dos maiores movimentos sociais da modernidade – o *Feminismo*. Duarte (2003, p. 152) propõe uma compreensão mais ampla desse movimento que é válida para qualquer época: “feminismo pode ser entendido 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”.

No questionamento constante da hegemonia masculina está a força das mudanças de comportamentos e concepções que hoje se observa na sociedade. Essas mudanças - entendidas aqui como efeitos sociais do feminismo histórico – refletiram no campo científico, com o desenvolvimento de estudos a respeito das questões de gênero em inúmeras áreas do conhecimento. No campo literário, a crítica literária feminista surge na década de 70, e, nos

seus primeiros passos teóricos, promove o questionamento da ordem falocêntrica e da inferiorização da mulher em textos literários canônicos.

Já na década de 80, em uma fase mais avançada, a crítica literária feminista volta-se para a investigação da literatura de autoria feminina, tendência que também se desenvolveu no Brasil. De objeto da criação masculina, a mulher passa a ser reconhecida como escritora, num movimento circunscrito pelas mais diversas propostas crítico-teóricas, cujo maior efeito foi a identificação de uma tradição de mulheres escritoras que fora silenciada pelo cânone literário de caráter masculino, o qual sempre esteve emoldurado na ideologia patriarcal.

Nesse sentido, sob uma perspectiva sócio-histórica, entende-se que feminismo e a literatura de escrita feminina estão estreitamente relacionados. Isso porque, uma reflexão crítica sobre a trajetória do feminismo oferece parâmetros conceituais para compreender a literatura escrita por mulheres, permitindo um melhor entendimento das transformações ocorridas no âmbito da literatura produzida por mulheres. Zolin (2015) situa essas transformações nos últimos decênios do século XX, quando a representação literária da mulher confinada no ambiente doméstico, executando os papéis socioculturais destinados ao seu sexo pelo patriarcalismo, passa a ser, gradualmente, contestada/problematizada na literatura de autoria feminina dos anos 1960-1990.

Sob esse viés, o conto *Chuvvas e trovoadas*, de autoria da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros, o qual integra a coletânea *Zeus ou a menina e os óculos* (1988), surge propondo um olhar histórico da condição feminina. Esse olhar parece recontar a história do feminino, só que dessa vez, do ponto de vista de uma escritora. Sendo assim, Maria Lúcia faz emergir do conto uma protagonista diferente, nomeada apenas de *a menina dos cabelos encaracolados*, a qual se apresenta como transgressora dos códigos de conduta preestabelecidos para a mulher, e mostra-se dividida entre manter obediência a esses códigos e sua própria individualidade, a qual só seria plena fora deles.

Chuvvas e trovoadas conta a história de quatro meninas pertencentes à classe burguesa do início do século XX. Elas são identificadas apenas por traços individuais: uma de trança, outra de franja, laço de fita, e a de cabelos encaracolados. São retratadas na narrativa como meninas aprendizes da costura manual. Meninas que, na verdade, estavam sendo preparadas para o “destino natural” do feminino - o casamento. Por essa razão, as aulas de costura eram complementares de outros aprendizados, como aulas de música, língua estrangeira, comportamento social, responsabilidades tidas como exclusivas das boas esposas, dentre outras prendas domésticas consideradas essenciais para a garantia de um “bom” casamento. Isso é o que se observa no seguinte fragmento:

E a professora sonhava. Sonhava e as transformava em futuras jovens senhoras, “mãos de fada”, orgulho dos maridos, da família. Proibido falar em mundo perdido. Vislumbrava-o inteiro naquelas meninas tão meninas, tão delicadas, louças, gentis. E telefonavam as mães ao fim de cada quinzena, mães e professora que falavam de um mundo arrumado, costurado, cerzido, consertado. (MEDEIROS, 1988, p. 54).

Segundo os interesses financeiros burgueses, o casamento ainda era utilizado como meio para ampliar as riquezas da família e a permanência de tal patrimônio na própria família. Nesse sentido, como enfatiza Bourdieu (2002), no mercado matrimonial – apontado pelo autor como sendo o terreno das trocas simbólicas – as mulheres são tomadas como objetos, ou melhor, como símbolos “cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou aumento do capital simbólico em poder dos homens” (BOURDIEU, 2002, p. 50).

Nesse mercado, não há espaço para individualização de identidades, todas são tão somente mulheres, instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. Sob esse prisma, pode-se compreender porque as meninas não são nomeadas, mas apenas diferenciadas pelos cabelos, que é considerado uma das principais características femininas. Nesse sentido, entende-se que as convenções sociais burguesas, que regem o mundo das meninas costureiras e anulam a individualidade do feminino, funcionam como o que Bourdieu (2002) chama de uma *imensa máquina simbólica*, a qual tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça.

O destino matrimonial, a inatividade da mulher na vida pública, a ausência de direitos civis e políticos, todos esses fatores retratados na narrativa convidam o leitor a lançar um olhar sobre a trajetória sociocultural da mulher. Nesse sentido, o conto revela que o contexto histórico do qual faziam parte as meninas costureiras é *atemporal*, isto é, reflete a histórica condição social do sujeito feminino de muitas épocas, o qual fora sempre mantido na família e na sociedade na esfera secundária, como se nota no seguinte trecho que descreve atividades tidas como tipicamente femininas, realizadas no espaço doméstico, sempre com bastante comprometimento: “Dedo, dedal, de mal, drapeado, debrum, debruado, dever, desfazer... a caixinha de costura, a mesa comprida, sala imensa. Cabecinhas baixas, olhos fixos nas agulhas que mergulhavam rápidas, no tecido claro” (MEDEIROS, 1988, p. 52).

A *atemporalidade* é uma das características da escrita de Maria Lúcia Medeiros. A perspicácia da contista consiste em permitir que o leitor intérprete o enredo de seus contos segundo as marcas de tempo que preferir, por isso a ausência de datas ou anos exatos. Sendo assim, entende-se que a mesma educação que recebiam as meninas aprendizes, destinada

unicamente ao ambiente doméstico, era semelhante a que fora dispensada às mulheres ao longo da história das organizações sociais. Trata-se, portanto, de uma educação para o lar, ou seja, “uma educação tendenciosa, moldada aos interesses masculinos, e que servia para restringir e aprisionar ainda mais a mulher ao espaço doméstico” (ZARDINI, 2014, p. 365-367).

Em *Chuvas e trovoadas* as marcas temporais relativas às épocas são apenas sugestivas. O texto deixa pistas que permitem ambientar o enredo em um período que a burguesia urbana vive uma época de transição tecnológica, por exemplo, com uso de telefone e de automóveis modernos, um mundo que se transformava, mas que usava de artifícios para manter a mulher alienada às transformações, como descreve o texto: “(...) e [durante a aula de costura] havia ainda, quando em vez, bruscas freadas dos automóveis. Mas, protegidas do mundo, abrigadas na imensa sala, as meninas costuravam” (MEDEIROS, 1988, p. 52).

As marcas relativas ao espaço também não são definidas na narrativa, sendo sugeridas por meios de informações que conduzem para a ambientação do enredo no espaço amazônico no auge da *Belle Époque*. Alguns elementos justificam isso. Primeiramente, a descrição da sala onde ocorriam as aulas de costura lembra os tradicionais casarões urbanos, cuja arquitetura e decoração lembram o estilo *art nouveau*⁴. O texto detalha janelas abertas para a rua e “muitas altas”, e uma porta “comprida e pesada”, além de uma mesa comprida na “imensa sala”.

Quanto à decoração do espaço, a narrativa descreve as lâmpadas de um lustre pesado, “pendente no centro da sala”, e um piano “negro e lustroso”, acomodado ao canto da sala, sempre fechado. Esses elementos em lugares privilegiados que envolvem o ambiente da narrativa estão de acordo com a concepção burguesa de modernidade, segundo a qual, a posse e a exibição de tais itens decorativos são sinônimos de poder econômico e social.

Finalmente, essa descrição, somada aos fatores locais relacionados ao clima quente e úmido, contribuem para situar a narrativa nos ares amazônicos. Por exemplo, o texto em vários momentos ressalta o típico calor das tardes amazônicas, mesmo horário em que aconteciam as aulas de costura, como se nota no fragmento: “É claro que também gotas de suor brilhavam naquelas frentes tão claras (...)” (MEDEIROS, 1988, p. 52); ou ainda, quando a narrativa descreve que de longe vinha o canto do galo “e enfeitava a tarde calorenta”.

4 *Art Nouveau* foi um estilo de arquitetura muito apreciado pela classe burguesa do início do século XX na Europa, e que se expandiu para o mundo. Nessa arte, valorizam-se como elementos decorativos de ambiente os móveis em madeira trabalhada, e em harmonia com o design de portas e janelas.

Também como forma de convidar o leitor para o espaço amazônico, o texto ressalta as típicas chuvas vespertinas de janeiro, que “desabam” de repente, transformando o dia em noite.

Esses fatores internos e externos remetem ao tempo contextual do período de acentuado processo de urbanização que se deu na Amazônia, por isso chamado de *Belle Époque amazônica*, que ocorreu, em especial, nas cidades de Manaus e Belém. Isso se deu como resultado do considerável aumento econômico dessas capitais, proporcionado pela exploração e comercialização da borracha, sendo a Amazônia a principal produtora de látex no período de 1890 – 1910.

No cenário da *Belle Époque*, para a reprodução dos hábitos, gostos e sociabilidades europeias era necessária disciplina, principalmente do feminino. Esperava-se das meninas e das moças que se comportassem como senhoras, que fossem disciplinadas e distintas em ações como falar, andar, sentar ou levantar. Essa exigência é notadamente expressada na narrativa pela marcação do relógio, pois “às quatro, em ponto, elas iam chegando e se acomodando nas cadeiras” (MEDEIROS, 1988, p.52); e todas, claro, impecavelmente, “banhadas” e “cheirando à lavanda francesa”. Tamanha disciplina é mantida durante toda a aula, como se observa:

Não pediam para ir ao banheiro, as meninas? Não sentiam sede? Sim e não. Em meio à aula, às quatro e 45, entrava na sala, tangida por um estranho relógio a empregada de avental branco e na bandeja redonda, cinco copos d’água. Nesse momento, descansava-se a costura ao lado e, pelo ar, sentia-se a permissão para ir ao banheiro, se precisassem (MEDEIROS, 1988, p. 53).

Em um mundo tão “arrumado”, “costurado” e “comportado” a *menina dos cabelos encaracolados*, embora nele inserida, demonstrava não estar satisfeita. Durante a aula, aproveitava as mínimas oportunidades e tomava meios próprios para suportar aquela tarde “modorrenta”. Comumente, deixava escapar para debaixo da mesa o “pezinho vestido com meia branca rendada”; e no momento de intervalo da aula, não hesitava, ia sempre ao banheiro, como estratégia para se distanciar dali, pelo menos por um momento, mas antes, “procurava o sapato debaixo da mesa” (MEDEIROS, 1988, p. 54).

As sutis indisciplinas que acompanhavam os movimentos do corpo da *menina dos cabelos encaracolados* remetem às transgressões de um comportamento cultural imposto pela sociedade de época. A menina, na verdade, é uma representação histórica da mulher na literatura, e seu comportamento de inadequação àquele ambiente propõe um questionamento da ordem patriarcal na estrutura social, política, cultural e literária. Faz-se necessário levar em conta que essa problematização ocorre, de forma mais significativa, no âmbito da produção literária de autoria feminina em fins do século XX, período em que a propagação do

feminismo histórico atinge o auge. Esse movimento estendeu-se para a literatura, e, em especial, nas obras escritas por mulheres que evidenciam uma ruptura com padrões convencionais quanto à representatividade da mulher no texto literário.

Conforme explica Zolin (2015), a literatura de autoria feminina do final do século XX está imbuída da missão de protestar contra ideologias calcadas na dominação de um gênero sobre outro. Por outro lado, a pesquisadora chama a atenção para o necessário cuidado quanto a interpretações essencialistas a respeito da literatura de mulheres. Nas palavras de Zolin:

Tendo em vista o percurso sociocultural da mulher nas últimas décadas, tão intensamente marcado pelas intervenções feministas, seu lugar de fala, a perspectiva a partir da qual ela lê e interage com a realidade à sua volta, não seria, de modo algum, de cunho essencialista, certa tendência de a sua escrita registrar “um tanto” Mais enfaticamente esses avanços (ZOLIN, 2015, p. 361).

Importa lembrar que qualquer tipo de essencialismo foi afastado da escrita realizada por mulheres pela crítica literária feminista na década de 80. Mesmo considerando isso, pode-se afirmar que, inegavelmente, a trajetória do feminismo histórico encontrou correspondência na literatura de caráter feminista, que nos anos finais do século XX, de diferentes maneiras, questionou/contestou os códigos patriarcais na estrutura das construções literárias.

Ainda nesse sentido, Zolin (2015) ressalta o interessante trabalho da pesquisadora Elódia Xavier, intitulado *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), no qual Xavier percorre o universo ficcional das escritoras brasileiras em busca de construções metafóricas do ambiente *casa*, associadas a questões de gênero, e representativas do cerceamento da liberdade feminina. A pesquisadora verificou que na passagem do século XIX ao XX, a casa é espaço destinado a proteger o feminino dos “perigos de viver”; nos textos do século XX, o espaço doméstico assume múltiplas configurações, “que oscilam proporcionalmente entre imagens topofílicas (espaço feliz) e topofóbicas (espaço de aversão)” (ZOLIN, *Apud*, XAVIER, 2012, p. 163).

Com isso, entende-se que a experiência feminina na sociedade contemporânea mudou. O lento processo de libertação da mulher, intensificado pelos feminismos coletivos ou individuais foi responsável por essa mudança, que teve seu clímax nos últimos decênios do século XX. Ora, diante disso, a literatura feminina deixa de girar em torno de personagens enclausuradas no espaço doméstico, apenas a refletir sobre as angústias de uma vida de confinamento e silêncio. Mais do que isso, a representação do feminino na literatura de mulheres pós-moderna surge associada às ações transgressoras, que remetem ao enfrentamento para desconstruir a hegemonia masculina na literatura.

Em *Chuvas e trovoadas*, as representações das ações transgressoras da *menina dos cabelos encaracolados* parecem ser gradativas, como se contassem a história das fases pelas quais passou o sujeito feminino, até o auge da emancipação. A começar pelo comportamento meio indisciplinado, citado anteriormente, com um pé que saía do sapato, e as “escapadas” ao banheiro, representando tímidas demonstrações de insatisfações. Isso permite imaginar que, ao longo da história das mulheres, incontáveis gestos de rebeldia e protesto podem ter existido, imediatamente sufocados e reprimidos. Ações que, de uma forma ou de outra, surgiam para denunciar que a subjugação do feminino não era plenamente aceita.

O interesse pelo ambiente externo, pela vida extra doméstica, pelos direitos civis e políticos, impossível de datar com precisão⁵, testifica que qualquer tomada de consciência precede de reflexão. Revelam isso os momentos de distração da *menina dos cabelos encaracolados*, durante a aula de costura, quando “entre linhas azuis e verdes, outras matizadas, os ouvidos abriam-se para os ruídos das ruas. E passavam vendedores de cascalho. E passavam vendedores de pipoca (...)” (MEDEIROS, 1988, p. 52).

Os ruídos que vinham da rua chamavam a atenção da protagonista do conto, que se sentia atraída pelo que acontecia no mundo exterior àquela casa. Sentia-se tão inquieta que até mesmo olhar para as janelas, “abertas e muito altas”, tornava-se uma tentação. Nesse sentido, a menina representa o sujeito feminino que, na trajetória feminista, parece se distrair das suas “obrigações” no lar, e preocupa-se em refletir sobre as transformações porque passa a sociedade, assim como sobre sua injusta condição social que a mantém alienada de qualquer participação na vida pública.

A convicção de uma estrutura social sustentada sob a hegemonia masculina indica que as ações transgressoras se tornariam menos comedidas. Segundo Amador (2009), a protagonista mostra aversão por uma sociedade que não só excluía a vontade própria do indivíduo, como também desconsiderava qualquer extensão de direitos sociais para mulheres. Por isso, ela lança mão de ações que ferem a ordem e a disciplina que se esperam da mulher, com intenções provocativas “arrastava a cadeira e pedia desculpas, mas repetia o gesto todos os dias de aula. O ruído era dela, feito por ela” (MEDEIROS, 1988, p. 53.).

Nota-se que a menina, propositalmente, desafia a paciência da professora exigente. A ação da protagonista de arrastar a cadeira é “sempre acompanhada dos olhares reprovadores das outras costureirinhas” (MEDEIROS, 1988, p. 56). Isso leva ao entendimento de que em

5 O que os registros históricos mostram é que manifestações públicas feministas foram deflagradas no século XVIII, no contexto das revoluções americanas e francesa (ARAÚJO, 2009, p. 1).

relação à obediência e disciplina das outras, a menina é considerada uma “ovelha meio desgarrada”. O ruído feito pela menina incomodava, assim como a voz feminina incomodou, quando as primeiras grandes mobilizações feministas foram deflagradas no contexto do iluminismo a favor do direito da mulher à educação e ao ensino superior.

A voz feminina continuou a incomodar. No Brasil, por exemplo, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, os ideais feministas foram amplamente divulgados através da imprensa feminina. No século XX, após a luta e a conquista histórica do direito ao voto, a mulher instituiu-se como sujeito histórico e participante das transformações sociais. Por outro lado, os dois períodos ditatoriais que o país viveu interceptaram a luta do movimento feminista, como bem aponta a narrativa, descrevendo que de repente, “o dia virou noite, ou melhor, a tarde virou noite” (MEDEIROS, 1988, p. 54). Assim como a noite dificulta a visão, o feminismo foi ofuscado pelos regimes repressivos que se impuseram no Brasil.

O auge das lutas feministas se dá na década de 80, período em que as reivindicações feministas são incorporadas às políticas públicas. Por isso, no Brasil, a década de 80 é considerada o ápice do amplo movimento de mulheres na contemporaneidade. As últimas décadas do século XX revelam que o feminismo colocou em xeque os critérios de verdades absolutas e universais mantidos pela ideologia patriarcal, tendo o sujeito feminino alcançado importantes avanços na luta pela emancipação.

Nesse sentido, pode-se dizer que a mulher adentra no contexto pós-moderno em firme posição de enfrentamento, tão necessária como pressuposto da decisão de invadir “territórios” sociais originalmente masculinos. Mas antes disso, as ações feministas privilegiam o espaço individual da liberdade de consciência, no qual a mulher vive sua individualidade. Em defesa desse espaço, a protagonista de *Chuvvas e trovoadas* realiza uma ação transgressora radical, que simboliza a ruptura com a representação feminina em situações de confinamento doméstico, ou qualquer outro tipo de medidas de cerceamento arbitrárias, como ilustra o fragmento:

Contam também que a menina dos cabelos encaracolados perdeu-se esquecida, agulha presa entre os dedos, olhos fixos no lustre resplandecente. A professora ergueu os olhos por cima dos óculos. Mas a menina já estava de pé, braços abertos num longo espreguiçamento e, ligeira, atirou caixas e agulhas e linha e dedal para cima, pro alto, bem pro alto, esparramando pela sala dezenas de alfinetes e pedacinhos de renda que se foram alojar, num voo doido, por cima das meninas costureirinhas. Na mão esquerda, a tesourinha ameaçadora que ela fincou sobre a mesa e virou as costas, rindo das caras assustadas das outras meninas. E abriu a porta (MEDEIROS, 1988, p.54-55).

A passagem do interior da casa para a rua simboliza a consolidação das ações emancipatórias. Na contemporaneidade, o espaço interno não é mais o lugar do feminino por excelência. Para Schmidt (2015, p. 486), “é a partir do feminismo que nos vimos expulsos definitivamente da casa patriarcal, esse lugar onde reinou sozinho, por séculos, o sujeito moderno, racional, masculino, heterossexual, branco, ocidental”. Esse movimento de transposição do sujeito feminino do espaço interior para o exterior é bastante recorrente na literatura feminina pós-moderna, a qual reflete o processo de realocação do papel social da mulher.

Após a ação ousada, a protagonista troca as aulas de costura pelos livros. Para ela, viver a própria individualidade significou passar as tardes “devorando livros de aventuras, contos de fada, lendas e mitos, sonhando com terras distantes...” (MEDEIROS, 1988, p. 55). Dentre esses livros, a narrativa detalha como o de predileção da menina o clássico romance de aventura de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1718). Isso se justifica porque, no final do conto há afirmação de que a menina “anda apaixonada por um tal de *Robinson Crusoe*” (MEDEIROS, 1988, p. 55).

A *menina dos cabelos encaracolados* parece se embalar pelos anseios de liberdade do personagem *Robinson*, que decidiu arriscar tudo o que possuía - uma plantação de fumo, a riqueza que acumulou, a família e a posição social - para se arriscar em favor de seu maior sonho: uma aventura no mar. Mesmo sem consentimento da família, *Robinson* decide levar adiante o arriscado plano, e assumir a responsabilidade do que pudesse acontecer, como se observa no trecho retirado do romance:

Desde cedo aprendi a fazer valer minha vontade e minha opinião. Meus pais queriam que eu tivesse por profissão a advocacia – ou qualquer outra que estivesse à altura do nome da família. Mas nunca dei importância a nome de família; queria, isto sim, descobrir os segredos do mundo, vivendo a vida que tinha escolhido para mim. Achava que meu futuro teria que ser decidido por mim e não pelos outros. E ainda acho (DEFOE, 1970, p. 4).

Certamente, Daniel Defoe não imaginaria que os ideais de liberdade que moviam seu personagem estariam presentes e influenciariam às ações da protagonista do conto de Medeiros a transgredir as regras do mundo “comportado” apresentado a ela. São essas relações entre literaturas de séculos diferentes que reforçam o que hoje podemos chamar de uma literatura escrita por mulheres. Por isso, *Chuvvas e trovoadas* é uma narrativa que se enquadra no rol da literatura de autoria feminina contemporânea do fim do século XX, caracterizada pela contestação/problematização dos códigos literários patriarcais.

Algumas considerações

O universo da produção literária de autoria feminina foi descortinado e hoje é identificado como o *espaço da diferença*. Essa expressão é bastante apropriada para designar textos literários de mulheres, os quais são reconhecidos pelas evidentes e diversas formas de resistência aos padrões literários canônicos, cujo fundamento sempre fora o pensamento patriarcal. Com efeito, a literatura feminina volta-se para uma reavaliação de paradigmas literários historicamente instituídos, principalmente, àqueles destinados à afirmação da oposição entre gêneros e da inferiorização da mulher no texto literário.

O conto *Chuvas e trovoadas*, de Maria Lúcia Medeiros conduz a uma reflexão sobre a história das mulheres. Sutilmente, a escritora escolheu situar o enredo numa época conservadora, que é imediatamente “chocada” com a atual configuração pós-moderna das relações de gênero. Na pós-modernidade, a “visão androcêntrica”, de que falou Bourdieu, deixou de ser neutra, e a “ordem masculina”, essa continua a ser dissolvida nos discursos a favor do respeito à diferença e à liberdade do sujeito pós-moderno. E a literatura de autoria feminina apresenta-se como disseminadora desses discursos, visto que reúne vozes que resistem a padrões instituídos no campo literário relacionados com a subalternização do feminino.

Referências:

AMADOR, Maria de Fátima Corrêa. **Maria Lúcia Medeiros, entreatos, o fato e a ficção**. 2011. 156 f. Dissertação – (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e comunicação, programa de pós-graduação em letras, Belém, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

CARVALHO, Gisele Maria de Oliveira. A festa do “São Preto”: tradição e percepção da Marujada Bragantina. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

COELHO, Geraldo Mártires. **Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910):** dirigindo olhares. In: *Escritos*, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 5, n. 5. 2001. p. 141-168.

DANIEL, Defoe. **Robinson Crusoé**. Tradução de Paulo Bacellar. 23ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. In: Estudos avançados. Belo Horizonte. Vol. 17. Nº 49. 2003. p. 151-172.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Chuvas e trovoadas.***In: Zeus ou a menina e os óculos.* São Paulo: Roswitha, Kempf Editores, 1988.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Ainda o feminismo, ou o feminismo ainda mais.** *In: Mulher e Literatura: vozes consequentes.* Rosana Kamita e Luísa Cristina S. Fontes (org.). Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015.

ZARDINI, Adriana Sales. **Jane Austen, escritora conservadora ou liberal?***In: Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos.* Duarte (org.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana Zolin. **O lugar da mulher no romance contemporâneo de mulheres.** *In: Mulher e Literatura: vozes consequentes.* Rosana Kamita e Luísa Cristina S. Fontes (org.). Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015.

.

A CRÍTICA DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA NO ROMANCE CABRA-CEGA

Eglã Pereira Cruz*

Dr^a Edwirgens Aparecida. R. Lopes de Almeida*

1. Introdução

O presente artigo apresenta algumas leituras críticas do romance *Cabra-cega* da autora mineira Lúcia Miguel Pereira que iniciou sua carreira como crítica literária e romancista no início século XX. Rocha (2012) destaca em seus textos sobre vida e obras de Lúcia Miguel que ela foi de grande importância para o debate em torno do envolvimento intelectual decorrido do romance social brasileiro.

Lucia Miguel Pereira nasceu em 1901 na cidade de Barbacena Minas Gerais e faleceu em 1959 no Rio de Janeiro. Filha de Maria Clara Tolentino Pereira e de Miguel da Silva Pereira médico e professor que ficou conhecido por ter participado das campanhas de saneamento no Brasil. Atuou como biógrafa de Machado de Assis, escrevia para jornais e revista se tornando uma figura pública dentro do universo da crítica literária, com destaque para os artigos publicados no *Boletim de Ariel* onde aparecia vários nomes importantes da intelectualidade brasileira. Lúcia Miguel Pereira citada por Homero Senna, explica o momento que se sente escritora.

Datam, porém, da fundação do Boletim de Ariel, a excelente revista dirigida por Gastão Cruls e Agripino Grieco, que infelizmente deixou de circular, meus primeiros artigos para uma publicação especializada. Só então comecei a tornar a sério o que fosse escrever, a ganhar consciência de que me estava tornando escritora de verdade (PEREIRA apud SENNA, 1996p.14).

Neste sentido percebemos que Lúcia Miguel, teve nessa revista ELO sua primeira participação consciente do papel que desempenhava. Lucia Miguel foi uma mulher à frente do seu tempo, pois no século XX, enquanto o Brasil passava por várias transformações e negava as habilidades femininas ela já escrevia ficção, textos para jornais, crítica literária entre outros.

Segundo entrevista à *Revista semear*, para a doutora em Letras Maria Helena Werneck (2004) Lúcia é uma das mais completas escritoras brasileiras, já que ficou conhecida pela crítica literária, biógrafa, romancista, tradutora e autora de livros infantis. Entre várias

* CRUZ Eglã Pereira graduada em Letras Espanhol, Graduanda em Letras Português e Mestranda em Letras estudos literários-Montes Claros -MG, email:eglapereiracruz@yahoo.com.br

* ALMEIDA Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes, graduada Em letras Espanhol, graduada em letras Português, Mestre em literatura brasileira, Doutora em literatura -Montes Claros- MG, email:edwirgensletras@gmail.com

publicações em revistas, Lúcia Miguel funda, com outras companheiras a Revista *Elo*, que dirigia, nos primeiros materiais, os ideais da militância intelectual católica.

Lúcia Miguel Pereira inseria nas suas narrativas fatos da vida real no texto de ficção. De acordo com Camara(2008) os textos de Lúcia experimentavam pequenos fragmentos investigativos da vida real para constituir um meio de influenciar a sociedade através da arte literária. Nas suas escritas, Lúcia discorre de temas bastante complexos como a situação da mulher, bem como as mudanças sociais e pessoais que elas viviam sobretudo frente à religião e à política.

De acordo com Santos (2012), o perfil da escrita de Lúcia é erudito e crítico. Este posicionamento era possível pela interpretação e crítica que fazia de diversas obras e autores brasileiros e estrangeiros, entre eles portugueses e franceses. Isso permitia a ela um engajamento social e político muito amplo para as discussões, debates, resenhas e artigos que compreendiam do regionalismo brasileiro ao complexo entendimento político-cultural internacional.

Lucia Miguel era na verdade, uma grande crítica da vida, por meio de sua ficção traduzia elementos cotidianos que expressavam sua indignação ou mesmo contentamento com as situações da realidade.

O artigo *A crítica literária* escrita na década de 30 por Lúcia Miguel Pereira anexado ao livro organizado por Bernardo de Mendonça *Lúcia Miguel Pereira: A leitora e seus personagens*, apresenta as ideias da autora sobre o princípio da crítica. Ela estabelece relações entre a coisa literária e a coisa pública que ambas se confundem em um plano comum. Para Pereira (1992), os escritores caminham sobre uma linha tênue do modernismo. O caráter político e a apelação social quando faz da coisa pública a coisa literária desperta o interesse de conservadores e inovadores semeando qualidade literária em suas convicções.

A grande discussão em torno da crítica literária é apresenta-la como arte, ou seja, é complexo demonstrar a importância deste gênero literário que se apoia na obra alheia, mas que também está dotada de personalidade própria e independente. A crítica de Lúcia Miguel tem uma roupagem moderna, além de contribuir para a escrita nacional, a autora pretendia explorar os problemas sociais de sua época. Elaborava sua crítica através da releitura que fazia das obras de alguns autores como a de Machado de Assis e de Gonçalves Dias.

Diante de tanta personalidade para escrever, criticar e explorar fatos cotidianos de maneira reflexiva e descomplicada é que notamos a importância da escrita da autora Lúcia Miguel Pereira. Percebemos através de suas obras que ela queria chamar a atenção para o

papel da mulher, da religião e da sociedade, as suas obras são de grande importância pois nos permite novas análises sobre características históricas e sócias da literatura brasileira.

Lúcia Miguel Pereira conduz para dentro da literatura fragmentos de situações cotidianas elaborando textos que apresentam o objetivo de mudança no comportamento social.

Lúcia Miguel, era na verdade uma grande crítica da vida, por meio de sua ficção traduzia elementos cotidiano que expressam sua indignação ou contentamento com as situações da realidade.

Cabe ao crítico, num contexto geral, ser inteligente, esforça-se para não fazer a crítica apenas por criticar, mas de forma consideravelmente construtiva, expor os pontos fortes e frágeis da escrita com coerência, malícia e naturalidade. Em sua época, Lúcia Miguel Pereira não escrevia apenas por deixar legado literário, escrevia para participar enfaticamente dos conflitos e mudanças ideológicas que a sociedade experimentava.

Além da atuação como crítica literária, Lúcia Miguel Pereira também produziu quatro romances para adultos “ *Maria Luíza, Em surdina, Amanhecer e Cabra Cega*”, e alguns para o público infantil: “*A fada Menina, Na floresta mágica, Maria e seus bonecos e A filha do Rio Verde*”. Numa autoria comprometida com a verdade sobre a vida humana, sobre tudo sobre as inquietações que passavam as mulheres naquela época e que vamos fazer uma análise da obra *Cabra- Cega*.

A obra *Cabra-Cega* (1954) de Lúcia Miguel Pereira, surge trazendo uma dúvida sobre o gênero da mesma, se novela ou romance. Dúvida explicada pelo fato da edição de 1954, com selo da José Olympio, trazer duas capas distintas, aparecendo em uma a designação de romance e na outra, a de novela.

A obra é a narrativa da trajetória de uma adolescente que está em fase de amadurecimento e que enfrenta muitos conflitos e mistérios familiares, e em meio a essa condição procura definir seus valores e trilhar um caminho de independência.

A protagonista de *Cabra-Cega* não diferencia muito das protagonistas das outras obras de Lúcia Miguel Pereira, notamos que na sua maioria a personagem central é uma mulher, talvez, em *Cabra-Cega*, a diferença resida no aspecto do mistério guardado pela família que perpassa a narrativa e encontra uma revelação ao final trazendo um aspecto de fechamento para o texto. Neste sentido, os acontecimentos do passado que eram ignorados pela protagonista, ganham um espaço maior na narração e talvez tenham contribuído para essa dúvida em relação ao gênero da narrativa. Porém o projeto de narrativa desses acontecimentos está intimamente ligado ao momento de crise e de amadurecimento porque passa a

protagonista, e, a história não se encerra com a revelação desses acontecimentos, o que projeta a narrativa para uma dimensão maior o que nos leva a tratá-la como romance (RONCARI, 2010).

Cabra-Cega traz sutis questionamentos abertos a cerca do tempo em que se desenrola a narrativa. É um espelho aberto para a percepção de nossos papéis na sociedade. A metáfora da brincadeira infantil Cabra-cega, que intitula o livro, ganha os contornos de nossas covardias, as vendas que tantas vezes usamos para obscurecer nossa lucidez e nos preencher com a dificuldade de posicionamento. Uma obra-prima nacional e roteiro impecável emolduram o tema ainda não cicatrizado pelos que viveram o período obscuro. Uma janela aberta, uma intensa claridade que fere a sensibilidade dos mais jovens com as vivências históricas e revitaliza a luta dos que acreditam numa sociedade melhor. Uma obra necessária para decifrar as tantas mascaras que construímos no cotidiano e que nos impedem de sentir a realidade como sujeitos conscientes (RONCARI, 2010)

Na obra *Cabra-Cega* a personagem principal trava um embate com a influência que o passado exerce sobre si, sobretudo porque mora em uma chácara habitada por várias gerações da sua família e de lá emanam muitas histórias dos comportamentos e das personalidades destes (ALMEIDA, 2013, p. 2).

Há uma descrição de comportamentos já ambientados nos novos modismos e costumes da modernidade em que a obra está ambientada. Ainda que a personagem central Ângela se mostre em constante dualidade, ela não chega a ser uma representante do passado, porque mora numa chácara tradicional da família, enquanto suas colegas vivem em apartamentos.

Almeida (2012, p. 47-48), para demonstrar que no romance *Cabra Cega*, a autora não consegue se “desvencilhar das amarras do tempo”, descreve assim, Ângela, a personagem principal:

Ângela é uma adolescente que acredita saber o que é certo ou errado. Carrega consigo o orgulho de seu sobrenome e a importância de sua família para a sociedade em que vive. Acreditando na “santidade” de sua avó em detrimento das posturas condenáveis de sua mãe, da irmã Sílvia e do irmão Jorge, Ângela tem no pai uma figura moralmente exemplar, porém ausente dos acontecimentos do grupo parental. Embora seja a filha mais moça, Ângela tem um comportamento semelhante ao de mulheres casadas sob uma condição patriarcal. É ela quem se preocupa com o destino dos membros da família, bem como com a posição social que ocupam. Apesar das certezas, Ângela é um estratagema da autora para colocar em discussão as influências da tradição.

Neste contexto é possível perceber que Ângela apesar da grande preocupação com a permanência da tradição familiar tem anseios modernos para as mulheres da sua época, pretende-se formar em medicina e isso para o período histórico em que a obra é ambientada já

representa um salto muito grande em relação à modernidade, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher. Para a avó de Ângela o seu lugar deveria ser em casa cuidando dos filhos, já para a mãe e para a irmã ela deveria se preocupar mais com vestidos e não com os estudos, (...) “No fundo preferem que faça como Sílvia, que, saindo do colégio, não pegue mais em livro.” (...) (PEREIRA, 1954, p. 93).

Na obra Lucia Miguel Pereira também chama a atenção pela questão do preconceito racial e social, pois notamos pela reação da Ângela quando descobre que seu irmão Jorge tem um caso com a copeira negra, fica sem chão sem acreditar que aquilo está acontecendo.

[...] nojo de Jorge, da mulata e de si mesma, de seu corpo de mulher. A baixeza do irmão recai também sobre ela, humilha-a, desmoraliza [...] Envaidecia-a esse irmão, estudante de engenharia [...], sempre haviam sido bons camaradas [...] E agora descobre o capaz de hipocrisia, e de ações repugnantes. Sente-se traída (PEREIRA-1954, P. 13,14).

É perceptível que sua indignação esteja imbuída de preconceitos raciais e sociais, ela não aceita que seu irmão tem um caso amoroso com uma mulher de origem pobre e negra, como Ângela destaca ele era estudante de engenharia tinha uma condição social boa então merecia uma mulher da mesma classe social. Notamos que seu orgulho fica ferido devido pertencer uma família de nobres.

O romance *Cabra-cega* é pontuado de críticas, notamos em vários momentos em que se relacionam as leituras que a protagonista faz dos fatos da vida.

Assim como em seus demais romances, em *Cabra Cega* sua personagem principal é uma mulher, fator que demonstra a preocupação da autora em explorar os pensamentos das mulheres da época e que segundo Linhares (1987, p. 400) coloca em evidência suas “qualidades de analista da alma humana e, sobretudo, da sensibilidade feminina”.

Referências:

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. **Reiventado a realidade**– estratégias de composição da ficção de Lúcia Miguel Pereira. Universidade de Brasília, Departamento de teoria literária e literaturas do programa de pós-graduação em literatura.2010.Disponível: WWW.unb.gov.com.br Acesso: Maio de 2017.

ALMEIDA, Edwrigens A. Ribeiro Lopes de. Conservadorismo ou liberalismo? A dinâmica da voz feminina na obra *cabra-cega*, de Lúcia Miguel Pereira. **Scripta Uniandrade**, v. 10, n. 1, jan. -jun. 2012, p. 45-62.

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. **O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira**: escritos de tradição. Florianópolis: Mulheres, 2011.

CAMARA, Elisabete Vieira. Lúcia Miguel Pereira e os rumos da literatura. **XI Congresso Internacional ABRALIC**, USP, São Paulo, julho 2008. Disponível: WWW.scielo.com.br, Acesso: fevereiro 2014.

CANDIDO, Antonio. **O Albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

MENDONÇA, Bernardo de. **A leitora e seus personagens**: profecias e memórias dos anos 30. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros. Prefácio, Bernardo de Mendonça: pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viegas – Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2005.

NOGUEIRA, Tatiana Camila. **A obra de Machado de Assis comparada pela crítica**. 2009. www.scielo.com.br, Acesso: fevereiro 2014.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Cabra-Cega**. Rio de Janeiro- 1954

PEREIRA, Lucia Miguel. **A Leitora e Seus Personagens**. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e Seus Personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros. Prefácio, Bernardo de Mendonça: pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viegas – Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Relações de família na obra de Machado de Assis. **Revista Machado de Assis em linha**, 2009, nº 04, p.1-2. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/revista/numero04/rev_num04_artigo01.asp – >. Acesso em março de 2017.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. Literatura e projeto de nação: de Lúcia Miguel Pereira a Luiz Ruffato. **VI Simpósio em literatura crítica e cultura**. 2012. Disponível: WWW.scielo.com.br, Acesso: Abril 2017.

RONCARI, Luiz. Lúcia/Miguel: romance e crítica. **Navegações**. Porto Alegre: v. 3, n.1, jan. - Jun./2010, p.34-40.

SANTOS, Juliana. **Ficção e crítica de Lúcia Miguel Pereira**: a literatura como formação. Universidade do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, RS. 2012.

SENNA, Homero ficção e ensaio literário. In: **Republica das letras**: Entrevista com vinte grandes escritores brasileiros. 3º ed- ver atualizada Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

WERNEK, Maria Helena. Lúcia Miguel Pereira e a tradição da bibliografia no Brasil. **Revista Semear**, vol 4, 2004. Disponível: www.letraspucio.catedra.revista Acesso: abril 2017.

"AS MULHERES SÃO MÁS NOS ESPAÇOS PARCIAIS": UMA LEITURA DO FEMININO NA OBRA NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

Elaine Cristina Andrade Pereira*

1 Introdução

Em seus estudos intitulados *“As mulheres são más”: pessoa, gênero e doença no sul de Moçambique*, o pesquisador Luiz Henrique Passador (2010) traz a luz novas e pertinentes reflexões acerca das articulações entre pessoa, gênero e doença operantes na região Sul de Moçambique. Em pesquisa de campo nesta parte do país africano, o autor pôde comprovar, de acordo com os seus relatos, que as mulheres são culturalmente acusadas de serem as causadoras dos malefícios que agridem as suas próprias famílias, por meio de práticas atreladas à feitiçaria. Dessa forma, segundo Passador, haveria nessa região “uma configuração de gênero que impõe experiências específicas para as mulheres naquele universo social” (PASSADOR, 2010, p. 179).

Tais imbricações levantadas por Passador (2010) nos parecem poder serem encontradas na obra *Niketche- uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane. Em seu texto, a autora moçambicana narra a história de um polígono amoroso, conforme configura a própria narradora Rami. Ela é uma mulher moçambicana comum, casada com Tony, um alto funcionário da polícia, descobre que o marido é polígamo, sendo que, ele tem outras quatro mulheres e vários filhos:

O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira dama, a rainha Mãe. Depois, vem a Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luísa, a desejada no lugar de terceira dama. A Saly, a apetejada, é a quarta. Finalmente a Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso. (CHIZIANE, 2004, p. 58).

Numa decisão surpreendente, Rami decide ir atrás das mulheres do marido, e, após conhecê-las, decide liderá-las para que possam alçar melhores condições sociais e de vida para cada uma delas, bem como para suas respectivas famílias. Essa união feminina acaba gerando na obra de Chiziane (2004) uma série de situações consideradas malefícios pelo meio social, para com o polígamo Tony, conforme será levantado no decorrer desse texto.

*Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Betim. Minas Gerais - elaine.lettras10@gmail.com

Tais acontecimentos fatídicos levam Tony a ser apontado por sua família, pela família da sua esposa legítima, e por boa parte da sociedade na qual está inserido, como sendo ele vítima dos conchavos de sua esposa Rami, juntamente com suas amantes Julieta, Luísa, Mauá e Saly.

Todavia, essa harmonia entre as mulheres de Tony aparenta ser uma excelente oportunidade para que cada uma delas possa se “libertar” dos excessos masculinos aos quais são submetidas, bem como ser também uma chance única de buscarem uma estabilidade financeira e emocional tão incomuns para as mulheres de cada uma das regiões das quais eram oriundas. Isso se deve ao fato de que, as esposas de Tony estão espalhadas por toda a geografia de Moçambique: em Maputo, em Inhambane, na Zambézia, em Nampula, em Cabo Delgado.

Essa questão espacial relacionada às características específicas do meio de onde cada uma dessas mulheres se origina, bem como o desafio da convivência entre sujeitos contrários estabelecidas na obra *Niketché - uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), nos parece aqui poder ser lido à luz da teoria do pesquisador Fernando Resende (2008). Em suas reflexões ligadas ao fazer jornalístico como um amortecedor do sujeito do qual se fala, o autor nos chama a atenção para uma pertinente perspectiva acerca dos espaços sociais contemporâneos, conforme enfatizaremos posterior. Segundo as suas reflexões, não caberia mais no mundo a ideia de espaço como sendo universal e único, “pois hoje entra em cena a coexistência de espaços parciais, estes que se justapõem, se recombina e se chocam, porque há neles tanto o físico como o simbólico” (RESENDE, 2008, p. 145).

Para Fernando Resende (2008), os acontecimentos cotidianos são extremamente importantes para que espaços tidos como despercebidos possam ganhar nova forma, nova expressão, como parece ser o caso da rede social na qual a personagem Rami, protagonista de Paulina Chiziane (2004) está inserida, sobretudo a partir do momento que começa a conviver intimamente com as amantes do seu marido legítimo. Além disso, o autor sustenta sua teoria à luz de uma concepção de espaço aquém do seu senso comum, que aparenta caber muito bem na pesquisa que aqui se pretende realizar. Para Resende (2008), espaço implicaria também na experiência de um ser em relação ao mundo, sendo que, “nesse sentido, o espaço público contemporâneo, constituído por espaços parciais, traz o conflito como a única norma possível” (RESENDE, 2008, p. 145).

Ao indicar os percursos das mulheres de Tony, na narrativa *Niketché - uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), Paulina Chiziane aparenta retratar a busca de Rami como uma incursão pelo desconhecido e uma tentativa de lidar com a diferença, simbolizada pelas

amantes do marido. E, ao conviverem, os conflitos entre essas mulheres são inevitáveis, todavia, a partir desse desafio, elas buscam maneiras possíveis de lidar com as adversidades, em prol de um bem maior, sendo ele referente ao enfrentamento do marido Tony, bem como ao enfrentamento da própria sociedade machista na qual estavam inseridas. Tais embates desaguardariam em condições sociais, financeiras e humanas melhores para todas elas.

Ao ousar se esgueirar por caminhos antes não percorridos por ela, desafiando as tradições da capital Maputo – cidade na qual sobrevive com sua família – Rami passa então a ser apontada pelo marido e por seus demais familiares, como a direta responsável por todas as desgraças que acometem o seu cônjuge, conforme este texto pretende expor posteriormente.

Dessa forma, nos parece caber aqui as considerações de Luiz Henrique Passador (2010), acerca das mulheres tidas socialmente como as condutoras do mal, sendo esta perspectiva oriunda do Sul moçambicano. Os registros de Fernando Resende (2008) que salientam a questão espacial atrelada beneficentemente aos conflitos entre contrários inseridos em o que o autor chamou de “espaços parciais”, também se fazem importantes nesta análise.

2 Rami: a mulher apontada como responsável pelo mal

O romance *Niketche – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), é iniciado por meio de um conflito, sendo este atrelado pela narradora Rami a guerra de libertação do país: “Um estrondo ouve-se do lado de lá. Uma bomba. Mina antipessoal. Deve ser a guerra a regressar outra vez” (CHIZIANE, 2004, p. 09).

Dessa forma, Rami é introduzida na narrativa de maneira aflita por causa da ausência do marido Tony, de quem é totalmente dependente. A falta de carinho e de tudo quanto o cônjuge deveria representar em uma sociedade legalmente monogâmica, mas machista, a deixa angustiada, sobretudo por causa dos seus cinco filhos, dos quais tinha que cuidar sozinha: “Meu Tony, onde andas tu? Por que me deixas só a resolver os problemas de cada dia como mulher e como homem, quando tu andas por aí? ” (CHIZIANE, 2004, p. 11).

Essa aparente tensão apresentada pela narradora de Chiziane (2004), logo no início da narrativa, já aparenta esboçar a posição frágil ocupada pela mulher dentro da sociedade moçambicana. No decorrer da obra, tal fragilidade parece ser justificada justamente pela crença social que recai sobre a mulher, sendo ela sempre vista como a causadora de todos os males que assolam a sociedade, e, em especial, ao seu próprio marido.

Ao tentar resolver sozinha o problema do vidro do carro que o seu filho caçula Betinho quebrou, Rami é menosprezada pelo proprietário do veículo:

Digo-lhe que o meu marido, o Dr. Tony, comandante da polícia, irá resolver o problema. Ele – o proprietário do veículo – diz que sim, mas sinto que não acredita em mim. Qual homem de bem que acredita nas palavras de uma mulher desesperada? (CHIZIANE, 2004, p. 12).

Essa postura desacreditada do motorista lesado pelo filho de Rami, aparenta demonstrar o posicionamento machista da sociedade na qual estavam inseridos, uma vez que, não aparenta ter depositado nas palavras da mãe de Betinho grande confiança. Luiz Henrique Passador (2010), em seus estudos, nos chama a atenção justamente para a posição ambígua da mulher dentro da sociedade moçambicana – sobretudo àquelas oriundas do Sul do país – uma vez que, a dualidade modernidade e tradição, segundo esse autor, acaba as colocando em um lugar desconfortante: ao mesmo tempo que as mulheres são respeitadas por serem as responsáveis pela procriação humana e pelo zelo aos filhos, também são apontadas pelo meio no qual residem de serem as dirigentes do mal que acomete os seus familiares, em especial o próprio cônjuge. Dessa forma, segundo Passador, “as mulheres são consensualmente vistas como detentoras de um certo tipo de poder e perpetradoras de um certo tipo de violência relacionada a forças espirituais ou a impurezas” (PASSADOR, 2010, p. 185).

Na obra *Niketche – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), a personagem Rami, de formação católica, se vê na situação de uma mulher de múltiplas obrigações para com o marido e para com a família, no entanto, sofre com a ausência daquele que a deveria proteger. Quando ela desconfia que está sendo traída, antes mesmo de saber que o marido era poligâmico, resolve conversar com ele sobre o assunto. A fala de Tony é aparentemente representativa da visão tradicionalmente masculina machista:

—Tony, andas a trair-me, não é? —Sim. Ganho toda a coragem e digo tudo o que sinto: falo da minha ansiedade. Ele rosna como um canino e faz cara de zangado. (...)
—Traição é crime, Tony!
—Traição? Não me faça rir, ah, ah, ah, ah! A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres, Rami. — O quê? — Por favor, deixa-me dormir.
— Mas Tony — sacudo-o furiosamente. — Tony, acorda, Tony, Tony, Tony...! (CHIZIANE, 2004, p. 29)

Essa fala da personagem Tony, na obra de Chiziane (2004), aparenta representar, mais uma vez, um dos apontamentos de Luiz Henrique Passador (2010). Ao expressar as suas concepções acerca do feminino, Tony aparenta reproduzir o senso comum de desconfiança acerca da mulher: “Isso as submete a um regime de constante desconfiança e violência, concebida nesses termos como uma forma de contra violência” (PASSADOR, 2010, p. 185).

Todavia, ao constatar a condição poligâmica de Tony, ao invés de se recatar ao comportamento submisso por ela sempre praticado em relação ao marido, Rami resolve reunir-se com as outras esposas do seu cônjuge para juntas se fortalecerem. Ela compreende que, dentro do regime poligâmico, o homem, para desposar uma nova mulher deve antes contar com a ajuda e com o consentimento da primeira esposa para tomar a sua decisão, dessa forma, a própria Rami teria um papel de liderança dentro do seu círculo de esposas: “Que sistema agradável é a poligamia! Para o homem se casar de novo, a esposa anterior tem que consentir, e ajudar a escolher” (CHIZIANE, 2004, p. 94).

Sendo assim, pela primeira vez na vida, a narradora se sentiu fortalecida por poder liderar o grupo que então formaram: “De repente senti-me feliz. Realizada. Era bom, dirigir aquele encontro, para mim que nunca tinha dirigido nada na vida” (CHIZIANE, 2004, p. 104).

Rami consegue convencer as “rivais” a formarem juntas com ela um complô feminino contra o marido Tony:

Unamo-nos num feixe e formemos uma mão. Cada uma de nós será um dedo, e as grandes linhas da mão a vida, o coração, a sorte, o destino e o amor. Não estaremos tão desprotegidas e poderemos segurar o leme da vida e traçar o destino (CHIZIANE, 2004, p. 105).

Ao constatar a harmonia da união de suas esposas, Tony se desespera, mas não há o que fazer, uma vez que, suas esposas se fortalecem pelas próprias regras poligâmicas: “O Tony reage mal às nossas iniciativas, mas nós fechamos os ouvidos e fazemos a nossa vida” (...) “Somos irmãs de amor, esposas do mesmo homem” (CHIZIANE, 2004, p. 119-120).

Dessa forma, Rami, na obra *Nikette – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), não só conquista a confiança e a parceria das amantes do seu marido, como também as convence da necessidade de confrontá-lo para que possam melhorar de vida, dentro e fora de casa, além de rejeitar totalmente a ideia de uma sexta esposa, conforme corriam os boatos na cidade. Segundo os mexericos populares, Tony estaria envolvido com uma mulata chamada Eva, sendo ela uma mulher intelectual e socialmente promissora.

Sendo assim, a primeira esposa Rami resolve organizar um jantar em família, no qual estaria presente não somente o seu marido Tony, como também as suas demais esposas: Julieta, Luísa, Mauá e Saly. Durante a refeição, elas o encurralam, cobrando-lhe uma melhor assessoria matrimonial, pois não se consideravam bem assistidas pelo marido. Além disso, deixam claro para ele a sua impossibilidade de assumir uma sexta esposa:

Pela primeira vez enfrentámo-lo sem medo e dissemos todas as verdades. Dissemos tudo o que nos doía. Delirámos. Estamos cansadas das tuas paixões, dizíamos, esgravatas aqui e ali, bicas, largas e partes, como uma ave de rapina. Estamos cheias de filhos e privadas de carinho. Aos nossos filhos ofereces amor instantâneo, e corres logo para outros braços e outros carinhos (CHIZIANE, 2004, p. 140).

Mesmo se sentindo ladeado, a personagem Tony não se deixa abalar pelas esposas, demonstrando grande resistência para com os seus questionamentos e imposições. Dessa forma, sentindo-se revoltada, a personagem Saly tem uma ideia: afrontarem o marido de maneira mais acentuada e agressiva. Para tanto, reúne as demais esposas de Tony no quarto onde ele dormia com Rami, expondo-o a nudez das cinco mulheres: “Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulheres juntas. Entramos no quarto e arrastamos o Tony que assistia como um bode. Despimo-nos como strip-tease. Ele olha para nós. Os seus joelhos ganham um tremor ligeiro” (CHIZIANE, 2004, p. 143).

A reação amedrontada do marido Tony ante a nudez de suas esposas não é de se estranhar, uma vez que:

Nudez de mulher é mau agouro mesmo que seja de uma só esposa no acto da zanga. É protesto extremo, protesto de todos os protestos. É pior que cruzar com um leão faminto na savana distante. É pior que o deflagrar de uma bomba atômica. Dá azar. Provoca cegueira. Paralisa. Mata. (CHIZIANE, 2004, p. 143).

Dessa forma, ao realizarem um strip-tease na frente do marido Tony, Rami, Julieta, Luísa, Mauá e Saly teriam atizado forças negativas sobrenaturais, que atrairiam sobre o cônjuge alguma desventura não previsível. Ou seja, essas mulheres, de acordo com a crença local, teriam provocado a tragédia na vida de Tony por meio da feitiçaria. Sendo assim, a culpa recairia em especial a essa primeira, uma vez que, além de ser Rami a primeira esposa do chefe de polícia, era também a dona da casa onde ocorrera a afronta conjugal. Além disso, foi dela a ideia inicial de reunir as esposas do marido em um jantar para poder confrontá-lo, o que desaguou na nudez maldita de todas elas.

Após essa fatídica experiência, a personagem Tony na obra de Paulina Chiziane (2004) resolve convocar um concelho familiar para denunciar o comportamentopositor de sua esposa Rami, solicitando aos seus parentes apoio e providências, querendo assim ganhar “testemunhas de sua desgraça e aliviar a consciência. Quer ganhar aliados para melhor segurar o seu rebanho, que lhe foge do controlo. Convocou os pais e as mães, tios que vieram com pontualidade religiosa” (CHIZIANE, 2004, p. 151). E, após relatar o que se passara até então, o polígamo logo ganhou o total apoio e razão da grande maioria dos clãs envolvidos, abalando Rami e as suas rivais, deixando-as em uma posição delicada, principalmente Rami, por ser ela a esposa legítima – com a qual Tony se casou oficialmente no civil e no religioso:

A tensão de Tony liberta-se miraculosamente. Porque toda a gente lhe dá razão e condolências antecipadas pela sucessão de azares que ainda está por vir. Lançando-nos um olhar de troça e de ciúme enquanto enxuga o rosto suado (CHIZIANE, 2004, p. 155).

Após essa reunião familiar, a personagem Tony pede o divórcio a sua esposa, alegando que “não é por falta de amor. É punição. Pura vingança. Quero colocar-te ao nível das outras mulheres. A tua conduta dos últimos tempos não é digna de uma esposa” (CHIZIANE, 2004, p. 165). Todavia, Rami mais uma vez, na narrativa *Niketche – uma história de poligamia* ((CHIZIANE, 2004), se mostra resistente, negando-se a assinar os papéis do divórcio. Ela é apontada pelo próprio advogado do marido como a culpada da situação lamentável na qual o casal se encontrava: “vendo bem, a senhora é a principal responsável por essa situação. Por que não cuidou dele devidamente. Não o realizou. Não o satisfez. Não o completou” (CHIZIANE, 2004, p. 169).

Seguindo os acontecimentos na narrativa de Paulina Chiziane (2004), a personagem Tony é dada como morta, após supostamente o seu corpo ter sido encontrado quase totalmente destruído ao ser vítima de um atropelamento cruel. Mesmo antes de ter sido declarada viúva pelos parentes, Rami já havia observado por acaso o cadáver em questão no chão, portanto ela tinha dúvidas se este corpo era mesmo o do seu marido: “Era um homem adulto, forte, aparentando uns cinquenta anos” (CHIZIANE, 2004, p. 195).

Logo em seguida, na narrativa de Chiziane (2004), a casa de Rami é invadida por suas cunhadas, e pelas tias do seu marido, que, alteradas, a acusam da tragédia que acometera Tony: “Libertaste-te de um grande fardo. És livre. Matas-te o nosso irmão para ficar com a herança” (CHIZIANE, 2004, p. 198). Afinal, a iniciativa da narradora em unir-se com as demais esposas do marido, o que culminou no episódio da nudez coletiva, teria provocado o azar que acometera Tony, desaguando em sua suposta morte. Chama-nos a atenção o fato das cunhadas de Rami e as tias de Tony – ou seja, mulheres – estarem acusando diretamente a protagonista de ter provocado a desgraça do seu próprio marido, uma vez que, em situação semelhante, elas também estariam sendo julgadas da mesma maneira: mulheres julgando mulheres, pelo fato de serem mulheres.

Como se pode observar, na obra *Niketche – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004) os acontecimentos narrativos parecem esboçar o papel ambíguo citado por Passador (2010) no qual a mulher moçambicana está inserida, uma vez que, ela é estimada por poder gerar a vida e zelar pela família, mas a ela são atribuídas a responsabilidade das malignidades que recaem sobre os seus, como é o caso do fato da suposta morte de Tony.

A partir de então, Rami passa a ser submetida pelas mulheres da família do marido por sofridas e humilhantes situações, sendo que, mesmo sabendo da probabilidade de o marido estar vivo, não se opôs a passar por todas elas:

Arrastaram-me para um canto, raspavam-me o cabelo a navalha e vestiram-me de preto. Acabava de perder poderes sobre o meu corpo e sobre a minha casa. Arrependo-me: por que não assinei aquele maldito divórcio? Tive nas mãos a oportunidade de libertar-me desta opressão e não a tomei” (CHIZIANE, 2004, p. 199).

Encurralada pelas suas próprias cunhadas, Rami ouve da boca de uma delas a acusação direta do crime pelo qual ela começava a responder: “As mulheres são feiticeiras. Comeste o nosso irmão, Rami. Vocês, mulheres rongas, são assim. Matam os maridos para ficarem a gozar da vida com os bens do falecido” (CHIZIANE, 2004, p. 199). Essa fala da cunhada de Rami, parece ser concomitante com um dos apontamentos do autor Luiz Henrique Passador (2010), uma vez que, em seus estudos, ele salienta o fato de que, para a comunidade Homoíne, localizada na região Sul de Moçambique, “viúvas e ‘mulheres de espírito’ estão definidas por um princípio semelhante: têm dono, ou seja, estão em relação de aliança matrimonial com um homem (ainda que espírito de um morto)” (PASSADOR, 2010, p. 184).

Além disso, de acordo com as tradições moçambicanas, ao enviuvar, Rami, uma esposa legítima, deveria passar por um ritual de purificação sexual denominado Kutchinga. Tal fato despertou o interesse dos cunhados da protagonista, ao passo que quem cumprisse o tal rito, herdaria não só a ela própria, como também a todas as outras mulheres de Tony: “Kutchinga é carimbo, marca de propriedade. Mulher é lobolada com dinheiro e gado. É propriedade. Quem investe cobra, é preciso que o investimento renda” (CHIZIANE, 2004, p. 212). Tal cerimônia tradicional também está descrita no texto de Passador (2010), sendo que, segundo ele, “para as viúvas, são necessários a Kutchinga e o respeito ao prazo de um ano para que possam deitar-se com outro homem” (PASSADOR, 2010, p. 184).

Dessa forma, ao que tudo indica, as mulheres na narrativa de Chiziane (2004) – aqui esboçadas por meio da personagem Rami – são tidas socialmente como seres ambíguos: ao mesmo tempo que representam a vida, também são vistas como feiticeiras, condutoras de um grande mal que sempre recai sobre a sua própria família, em especial sobre o seu próprio marido. Um ser impuro, que necessitaria de um homem para alcançar uma limpidez. Além disso, a própria personagem Rami parece não só ter consciência dessa premissa cultural, como também sabe ser inútil tentar ir diretamente contra isso, por isso, aparentemente, se rende aos procedimentos impostos a ela pela família do marido:

Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira na própria casa. Estou cansada de ser sombra. Silhueta. Já que não me querem ouvir, a

vingança será o meu silêncio. Não irei partilhar as minhas dúvidas. Vou deixar que este morto se enterre (CHIZIANE, 2004, p. 205)

Tal posicionamento mais consciente e libertador da personagem Rami, na obra *Niketche – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), ao que tudo indica, parece ser fruto do seu amadurecimento pessoal oriundo das relações que estabeleceu com as outras esposas do seu marido, como se verá neste texto a partir de agora.

3. As mulheres de Tony: o entrecruzar das diferenças nos "espaços parciais"

Para compreender a obra *Niketche – uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2004), há de se fazer um passeio pela própria geografia de Moçambique para flagrar a sua composição étnico-cultural e os seus variados processos de desenvolvimento humano, sobretudo ao que concerne a prática da poligamia. Pois, é à medida que as personagens vão sendo apresentadas na narrativa que as culturas, bem como as suas contradições, vão aparecendo e, como bem salientou Paulina Chiziane, por meio da narradora do seu livro: “As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo” (CHIZIANE, 2004, p. 39).

Ao retomar os estudos de Fernando Resende (2008), lançaremos mão do conceito de “espaços parciais” levantado pelo autor, uma vez que, como já foi assinalado por esta análise, contraria o conceito comum de espaço singular. Dessa forma, ainda segundo as considerações de Resende (2008), “o espaço público contemporâneo, constituído de espaços parciais, traz o conflito como única norma possível” (RESENDE, 2008, p. 145), sendo este um excelente percussor da prática de tecer a vida por meio dos vários fios distintos que a compõem.

Sendo assim as condições aparentemente hegemônicas do bairro da capital Maputo no qual a personagem Rami reside, atreladas a diversidade cultural de cada uma das mulheres do seu marido Tony, oriundas de regiões moçambicanas diferentes, parecem esboçar na obra *Niketche – uma história de poligamia* (2004), vários “espaços parciais”, desenhados, além da própria narradora, pelas personagens Julieta, Luísa, Mauá e Saly. Isso se deve ao fato de que, Rami e suas rivais, para conquistarem uma melhor condição de vida para suas famílias, bem como cada uma delas próprias, precisam se unir e lidar cada uma com as diferenças pessoais e culturais das outras, de maneira a recuperar as ausências por elas sentidas e sofridas, agora dentro de um mesmo espaço social: a capital Maputo.

Rami, protagonista da obra de Chiziane (2004), mora em um bairro comum da capital de Moçambique, quase que exclusivamente comandado por mulheres, uma vez que, seus maridos passam a maior parte do tempo fora de casa trabalhando. Mulheres essas que vivem em uma sociedade monogâmica e machista, na qual sobre os indivíduos do sexo feminino

recaem costumes e conceitos tortuosos, conforme este texto expos anteriormente. E é a própria Rami quem faz um panorama das mulheres que convivem com ela nesse bairro de liderança feminina:

Não há homens neste bairro, as mulheres é que governam as famílias, mas quando a noite caí, veem-se muitos homens a entrar e a sair de algumas casas como ladrões, sorrateiramente. São homens casados, com certeza, e dessas relações nascerão filhos, muitos dos quais morrerão sem conhecer o pai (CHIZIANE, 2004, p. 13).

Dessa forma, já no início da narrativa moçambicana, há uma aparente contradição acerca daquilo que é pregado por meio da tradição cultural do local, com o que é praticado por sua população. Ou seja, homens e mulheres se desviariam da postura encravada pelo meio. Ao que tudo indica, tal fator se torna desconfortável para essas mulheres, que se veem necessitadas por se corromperem como meio de sobrevivência social, obtendo assim, uma certa assistência emocional e financeira: “Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. (...) Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora, mortas por dentro”. (CHIZIANE, 2004, p. 12).

Desconfiada quanto a fidelidade do marido Tony, Rami resolve investigá-lo. Ela parte então para casa de Julieta, mulher com a qual sempre desconfiou que o marido tivesse filhos. As duas se confrontam fisicamente, mas no final das contas, Rami reconhece que a amante do marido era uma mulher boa, de bom coração, pois na briga entre as duas, Rami leva a pior, mas a rival, ao contrário do que ela imaginava, não só cuida dos seus ferimentos, como também a veste com as suas próprias roupas: “tem um grande coração, esta mulher” (CHIZIANE, 2004, p. 23).

Rami vai embora da casa de Julieta, após conversar com a rival, com a plena consciência de que a moça era mais uma vítima de Tony, assim como ela própria: “Coitada, ela é mais vítima do que uma rival. Foi caçada ou traída como eu” (...) “Agrediste a vítima e deixaste o vilão. *Não resolveste nada*” (CHIZIANE, 2004, p. 25-27). Dessa forma, ao que tudo indica, foi necessário que a personagem Rami entrasse em vias de fato para com a sua oponente para poder reconhecer nela uma também possível vítima das contradições do espaço coletivo – no caso o próprio país Moçambique. Afinal, como bem salientou Fernando Resende, “não basta sabermos da existência do conflito, é preciso que indaguemos a que ele nos serve e é necessário, ainda, que saibamos diferenciar os narrares (RESENDE, 2008, p. 151).

Na obra de Chiziane (2004), Rami, ao procurar àquela que pensava ser a terceira mulher de Tony, acaba conhecendo Luísa. As duas também entram em conflito físico e são

detidas pela polícia. Na delegacia, Rami se identifica como esposa de um chefe da polícia e, tanto ela quanto Luísa são liberadas. O perfil de Luísa é bem diferente do perfil da Juliana. Ela pertence ao povo Sena, que vive ao Norte de Moçambique. Além de mais agressiva, ela também é bem mais bonita:

Ela tem uma voz meiga, um sorriso de lua. Tem os cabelos desfrisados como todas as mulheres pretas de bom estatuto” (...) “O vestido dela é de seda e tem cor de açafraão e de colorau, cores das mulheres nortenhas. Ela deve ser xingondo (CHIZIANE, 2004, p. 53).

Ao contrário de Rami e Julieta, Luísa demonstra aceitar a situação poligâmica de Tony, pois em sua cultura, tal prática é comum: “Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, pois deixar outras mulheres sem cobertura é crime que nem Deus perdoa” (CHIZIANE, 2004, p. 55). Dessa forma, ao contrário da perspectiva de Rami, a personagem Luísa não vê na poligamia algo ilegal, ou mesmo imoral, por ser esta prática tida em sua aldeia como uma forma de sobrevivência humana e social da mulher. Ainda de acordo com ela, uma mulher ao aceitar que o marido seja poligâmico, está praticando uma atitude de caridade para com a sua semelhante que, caso contrário, estaria fadada ao sofrimento referente ao julgamento social – por não ter um marido - atrelado a miséria – por não ter estabilidade financeira.

Graças a Luísa, Rami toma conhecimento de uma quarta mulher do seu marido: “Mauá Sualé, é uma macuazinha que é um encanto” (CHIZIANE, 2004, p. 58). Mauá é do Norte de Moçambique, originária do povo macua. Ela acredita que a sua sociedade é mais humana, pois lá, segundo ela, “a mulher tem direito à felicidade e à vida. Vivemos com um homem enquanto nos faz feliz” (...) “Se um dia o amor acabar, partimos à busca de outros mundos, com a mesma liberdade dos homens” (CHIZIANE, 2004, p. 175). Já a quinta mulher de Tony, denominada Saly, é “uma maconde nervosa, que vive no Bairro Central” (CHIZIANE, 2004, p. 57), *dentre as suas crenças consta a prática de feitiços de maneira que possa manter o marido com ela*: “Eu, de vez em quando, tempero-lhe a comida com pó de salamandra e teias de aranha. Tomo aquelas poções que fazem o corpo mais ardente. Ele não me resiste, vocês sabem disso” (CHIZIANE, 2004, p. 177).

Como se pode observar, cada uma das esposas de Tony, na obra de Chiziane (2004) agrega um tipo de comportamento e pensamento acerca da poligamia, o que parece refletir aquilo que Fernando Resende (2010) salientou em seu texto: “Há vários e diversificados sujeitos sociais em processo de negociação, este espaço é o resultado das relações sociais que nele são tecidas” (RESENDE, 2010, p. 145).

Após conhecer as outras mulheres do seu marido, Rami começa então a fazer reflexões acerca do ser feminino, bem como a poligamia:

O que querem as mulheres, à volta de um só homem? Todas tememos a solidão e por isso suportamos o insuportável. Dizem que as mulheres são muitas – as estatísticas e os próprios homens- e os homens poucos. Para dizer a verdade – parafraseando a Lu, a terceira – há homens em quantidade suficiente. Homens com poder e dinheiro é que são poucos. Na história da nossa terra, mulher nenhuma morreu virgem por falta de homem. Para todas estas mulheres o Tony é emprego, fonte de rendimentos (CHIZIANE, 2004, p. 67).

Para a própria narradora Rami, “poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. Para pescar mulheres de todos os tipos. Já fui pescada. As minhas rivais, minhas irmãs já foram todas pescadas” (CHIZIANE, 2004, p. 91). Dessa forma, é a contradição da prática da poligamia numa sociedade oficialmente monogâmica que mobiliza a protagonista de Chiziane (2004), fazendo-a confrontar valores axiológicos ocidentais cristãos, levados pelo colonizador, e os valores culturais africanos que acabam tendo predominância no comportamento do seu marido Tony.

No lar polígamo há muitas rivalidades, feitiços, mexericos, envenenamentos até. Viver na poligamia é usar artimanhas, técnicas de sedução, bruxedos, intrigas, competir a vida inteira com outras mais belas, desgastar-se a vida inteira por um pedaço de amor (CHIZIANE, 2004, p. 92).

Dessa forma, após se chocar com a cultura de outras regiões moçambicanas dentro do seu próprio espaço social, ao conhecer as outras mulheres do seu marido Tony, Rami aparenta demonstrar na narrativa de Chiziane (2004) ter alcançado uma consciência maior acerca do espaço da mulher dentro do país. Além disso, não se sente pertencente a lugar nenhum:

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está a minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, pode expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição também diz que eu não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registro, no mapa da vida, não tenho nome (CHIZIANE, 2004, p. 90).

Sendo assim, para reagir quanto ao machismo moçambicano, Rami, Julieta, Luísa, Mauá e Saly buscam na cultura ancestral, os rituais de dança, cheios de sentido criador e libertário do feminino, para afrontar o marido Tony, de maneira a (re) construir o futuro de cada uma delas. Para tanto escolhem Niketche: “uma dança do amor, que as raparigas recém iniciadas executam aos olhos do mundo, para afirmar: somos mulheres maduras como frutas. Estamos prontas para a vida” (CHIZIANE, 2004, p. 160).

Niketche é uma dança do norte de Moçambique, do povo macua. Tratasse de uma dança atrelada a fertilidade, a sexualidade, e é parte componente dos ritos de iniciação feminina. Sendo assim, a recém constituída mulher é apresentada à tribo, estando ela pronta

para o amor, para a fertilidade e para assumir a sua vida de maneira encantadora. Neste sentido, *Niketché*, além de designar a dança do povo macua, deve também ser lido aqui neste texto, bem como culturalmente, como um canto, um chamado feminino à humanidade. O chamado da grandiosidade da partilha, da roda, da dança, que supera as amarras machistas e inquisitoriais, e, principalmente, lança mão dos conflitos culturais e de convivência como êmulo para uma vida mais tranquila, e mais digna de ser vivida.

3 Conclusão

Paulina Chiziane (2004) explicita de forma serena na obra *Niketché – uma história de poligamia* as redes de cultura moçambicanas. Denuncia vigorosamente as formas públicas e sutis da opressão, dominação e exploração masculina sobre as mulheres de seu país, indo muito além do expectável: “As vozes das mulheres do Norte censuram em uníssono. No Sul a sociedade é habitada por mulheres dementes. Fantasma” (CHIZIANE, 2004, p. 175). Dessa forma, o espaço moçambicano, como buscou-se delinear neste texto, atribui à mulher um conceito desdenhoso, conferindo-lhe a responsabilidade de propagar o mal para com os seus entes, em especial ao seu marido. Essas mulheres, dessa forma, deveriam responder sempre pelo fato de serem mulheres.

Todavia, é por meio da consciência feminina acerca da sua condição dentro da sua sociedade que aparenta lhe permitir uma reação ante aos abusos sofridos por elas. Durante a narrativa trabalhada, as personagens Rami, Julieta, Luísa, Mauá e Saly, sejam individuais ou coletivamente, buscam saída juntas, tendo que conviver umas com as outras, aprendendo a respeitar cada característica, cada adversidade que as compõem.

Cada uma das mulheres de Tony vai ingressando no mercado de trabalho formal ou informal, construindo assim sua independência financeira e, ao mesmo tempo, tomando iniciativas coletivas de desconstrução do mito do masculino, poderoso e invencível. Para tanto, a narradora orienta e organiza as “rivals” para que possam planejar e concretizar o sonho da independência financeira:

Em cada sol têm que mendigar uma migalha. Se cada um de nós tivesse uma fonte de rendimento, um emprego, estaríamos livres dessa situação. É humilhante para uma mulher adulta pedir dinheiro para sal e carvão (CHIZIANE, 2004, p. 117).

E é por meio da união entre as personagens Rami, Julieta, Luísa, Mauá e Saly que tais mulheres podem lidar com as diferenças inebriantes do país Moçambique, fortalecendo-as. E, dessa forma, podem selecionar também as melhores escolhas para uma reação racional e possível ante aos costumes contraditórias, bem como a posição ambígua que lhes cabe.

Dentro das contradições exibidas em sua obra, Chiziane (2008) descreve a lógica perversa da cultura machista hegemônica em Moçambique. A autora então ressalta tal hegemonia, principalmente porque é cultuada pela mulher, que cumpre um papel fundamental em sua manutenção. Enfim, nos parece assim correto afirmar que a poligamia é cultuada, venerada e garantida pelos homens, mas é também respeitada, idolatrada, perpetuada e transmitida de geração após geração pelas mulheres africanas.

4 Referências:

CHIZIANE, Paulina. Niketche – uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PASSADOR, Luiz Henrique. Tradição e gênero no sul de Moçambique. In: Anais XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Agosto/2010.

RESENDE, Fernando. Espaços Parciais, espaços de resistência. Relatos e conflito no cenário contemporâneo. In: GOMES, Renato cordeiro, MARGATO, Izabel (ORG). Espécies de espaço. Territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG 2008.

CADERNOS DE MEMÓRIAS COLONIAIS- “O MEU CORPO, DEVAGAR A MINHA TERRA”

Eliana da Conceição Tolentino*

Portugal dominou alguns países em África durante um longo período. A independência dos cinco países colonizados, marcada por violências e muitas mortes, foi acontecendo concomitante às transformações da sociedade portuguesa que culminaram com a Revolução dos Cravos. Em 25 de abril de 1974, houve o golpe militar que incluiu entre suas plataformas a descolonização e consequente desocupação do território africano. Embora as lutas pela independência viessem sendo travadas muito tempo antes, durante o governo de Marcelo Caetano, que sucedeu António de Oliveira Salazar, alguns países tiveram oficialmente a sua independência no ano de 1975, como Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe.

Como consequência da descolonização e desocupação das colônias portuguesas em África houve uma leva de pessoas que voltaram para Portugal, os retornados. Aquele quase meio milhão de portugueses que estavam em África durante o período de colonização e após a queda da ditadura salazarista, da libertação dos países em África, regressaram para Portugal. Eram adultos que por muito tempo viveram fora do seu país, ou mesmo jovens e crianças que nasceram no continente africano sem nunca ter estado na metrópole. Regressavam sem uma situação econômica estável, retornavam sem condições materiais de sobrevivência, alguns sem família, sem referências.

Assim como o termo “brasileiro” torna-viagem no século XIX tinha um sentido pejorativo, o termo “retornado” representava para muitos portugueses, aquela pessoa que vinha tirar os direitos dos portugueses que em Portugal sempre estiveram. Os retornados além de serem vistos como os que vieram lhes roubar o emprego, eles também eram vistos como aventureiros, exploradores de terras africanas e como pessoas que apresentavam costumes e comportamentos diferentes perante a sociedade.

*Professora doutoranda do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, Minas Gerais. Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- USP/FFLCH, sob a supervisão do Professor Doutor Paulo Fernando da Motta de Oliveira. Endereço eletrônico: etolentino5@gmail.com

A volta dos retornados, os preconceitos que também sofreram e o lugar que não lhes coube na sociedade portuguesa estão expressos na literatura. Essa literatura pós-25 de abril, portanto, presta-se a um ajuste de contas de um sujeito expatriado, que confronta a comunidade imaginada, o Outro e a diferença. (BHABHA, 1998)

Os filhos e filhas desses retornados estão atualmente escrevendo sobre suas experiências, como ocorre com o texto de Isabela Figueiredo, *Cadernos de memórias coloniais*. O livro surge em 2009, publicado pela editora Angelus Novus a partir dos 43 *posts* que a escritora fez em seu blogue *omundoperfeito.blogspot.com*. Atualmente seu blogue tem outro nome: *novomundoperfeito.blogspot.com.br*. Os pequenos textos, tão contemporâneos na escrita do século XXI, refletem sobre sua estada em Moçambique onde nascera, passou sua infância e o início da adolescência. Numerados e seguindo ordem cronológica, os *posts* narram a infância da narradora até sua viagem sozinha, em 1975, com doze anos, para Portugal.

Esse livro é uma das principais expressões, ao lado de *Rudolfo* (1985), de Olga Gonçalves, *As Naus* (1988), *O Esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes, *Partes de África* (1991), *Pedro e Paula* (1999), de Helder Macedo e *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012), que trata de questão bastante provocativa para Portugal - os retornados.

Tanto Isabela Figueiredo quanto Dulce Maria Cardoso tem em comum a vivência da colonização e da pós-colonização, ambas vão para Portugal após o 25 de Abril. Dulce Cardoso afirma:

Vim de Angola já na ponte aérea. Era a mais nova da família, tinha 11 anos, e os meus pais mandaram-me para uns avós em Trás-os-Montes que eu não conhecia. Chorei dias a fio, mas o nosso sentimento de sobrevivência é muito forte e eu percebi que não podia continuar assim. Fui a minha primeira personagem. Comecei a ler uns livros de aventuras e comecei a imaginar-me naquelas aventuras. Percebi que é assim que se contam histórias, imaginando outras realidades. (...) A Leitura é verdadeiramente libertadora de contextos pouco interessantes. (...) Ler permite ainda pensar com a cabeça dos outros¹.

Entretanto a opção de narrativa das escritoras para contar suas memórias é diferente. Enquanto Figueiredo narra em primeira pessoa, dando voz a uma menina-adolescente-mulher, Cardoso escolhe o menino Rui para rever o passado. O narrador é um retornado de Angola

¹C.f. A língua portuguesa é de todos. *Jornal Tribuna de Macau*, 13 de março de 2013. Disponível em <<http://jtm.com.mo/local/lingua-portuguesa-e-de-todos/>>. Acesso em 05/05/2016.

que, nos anos 1970, reflete sobre sua chegada e seu não-pertencimento. Inicialmente, assim como alguns retornados, a família é hospedada em um hotel, mas nos espaços que percorre, como as ruas e a escola, Rui vai tomando consciência de sua situação. Dulce Cardoso em *O Retorno* é também crítica em relação à situação dos retornados e confronta Portugal diante da colonização e descolonização: “Estavam lá [no hotel] retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber.” (CARDOSO, 2012, p.86).

Esse chamado retorno, na verdade, não se configura como um retorno, um regresso para os filhos daqueles que estavam em África no período da colonização. Regressar é estar novamente num lugar que já se esteve, ou mesmo onde se nasceu. Para os filhos dos retornados, estar em Portugal não tem o sentido de volta, de se estar novamente num lugar de onde se partiu, pois alguns deles nasceram mesmo nos países colonizados, e ainda, outros foram muito pequenos para lá. Sendo assim, Portugal era apenas uma vaga referência e não uma nação de pertencimento. Nesse sentido, esse retorno é antes de tudo um exílio, um movimento diaspórico, um estar fora de casa sem mesmo se saber onde e qual é essa casa. Antes da partida para Portugal a narradora de Isabela Figueiredo reflete:

Atravessava os lugares conhecidos, e sabia que era a última vez. (...) Tudo se extinguiria depressa. Não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia.

A minha terra nunca veio, depois disso, a ser um metro de chão preciso _ um talhão do qual se pudesse dizer “pertença aqui” (...) (FIGUEIREDO, 2015, p. 87)

Cadernos de Memórias Coloniais encena uma carta, um dizer póstumo da narradora para o pai que vivera em Moçambique durante o período colonial. A partir do olhar da menina de doze anos, agora uma desterrada e adulta, busca-se nesse texto autobiográfico não o desculpar-se pela colonização, muito pelo contrário, corajosamente ela assume a responsabilidade: “_Um desterrado como eu é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro.” (p. 134).

Como geração que herda uma Guerra Colonial, uma ditadura, um 25 de Abril, como descendente dos retornados, a narradora insere-se na chamada pós-memória, marcadamente lacunar, silenciosa, fragmentária, um peso que se herda, um fardo que se carrega.

O termo pós-memória refere-se preferencialmente às memórias herdadas da Segunda Guerra Mundial. Foi a norte-americana Marianne Hirsch quem cunhou o termo ao publicar em 1990 um artigo sobre *Maus*, de Art Spiegelman.

Pós-memória descreve a relação que a “geração posterior” tem com a anterior, aquela que vivenciou um trauma pessoal, coletivo e cultural, experiências essas que são apenas lembradas pelas histórias, imagens e comportamentos entre os quais a geração posterior cresceu. Mas essas experiências são transmitidas para a geração posterior tão profunda e afetivamente que parecem constituir as suas próprias memórias. A conexão da pós-memória com o passado, portanto, não é mediada no presente pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, projeção e criação.” (HIRSCH, 2012, p.5)²

Porém, como afirma Beatriz Sarlo (2007):

Convém evitar um discurso único sobre a memória e a “pós-memória”. Caracterizado pelo lacunar, pelo mediado, pela resistência à totalização e por sua própria impossibilidade, o discurso único da “pós-memória” sempre encontra o que procura é por conseguinte, é monótono em seu descuido programático das diferenças entre relatos. Se se trata do modo como os filhos processam a história dos pais no ponto em que houve fraturas importantes, não adianta identificar apenas uma forma invariável. (p.102)

Beatriz Sarlo no capítulo “Pós - memória, reconstituições” de *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* observa que Marianne Hirsch “chama de ‘pós-memória’ esse tipo de ‘lembrança’ [vicária], dando por inaugurada uma categoria cuja necessidade deve ser provada.” (SARLO, 2007, p. 90-91).

Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de pós-memória para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (p. 93).

Beatriz Sarlo habilita toda e qualquer memória como discursiva, portanto, representação e fragmento, pois

O aspecto fragmentário de toda memória é evidente.(...) desde o momento em que entraram em crise as grandes sínteses e as grandes totalizações: desde meados do século XX, tudo é fragmentário. O “vazio” entre a lembrança e aquilo que se lembra é ocupado por operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória (p. 98-99).

²“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Post-memory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (HIRSCH, 2012, p.5)

Mas todo passado seria abordável somente por um exercício de pós-memória, a não ser que se reserve esse termo exclusivamente para o relato (seja ele qual for) da primeira geração depois dos fatos. (p.113)

Neste trabalho pretendo uma leitura de *Cadernos coloniais* a partir de um recorte que focaliza o corpo escrito e inscrito nessa memória, nessa pós-memória. Nesse sentido, a terra imaginada pela narradora, Moçambique da infância, será também um corpo que se lembra, a pertença ou não pertença é a um corpo, a uma nação. Como afirma Homi Bhabha (1998) “Os nomes dados à nação são uma metáfora.” (p. 200) Se as marcas de pertencimento podem vir inscritas num corpo branco ou negro, as marcas internas de pertencimento não estão inscritas no corpo mas neles se colam e se inscrevem.

Vestiam-me e calçavam-me de branco, mandavam-me pisar o raio da terra tão negra e húmida que chiava debaixo dos pés, ou tão vermelha que o verniz ou o couro se pintavam de uma aguarela de sangue claro. Não havia forma de poupar o meu corpo às manchas da terra, contudo estava proibida de me manchar dela. Não havia forma de me libertarem dessa necessidade de me manter imaculadamente branca. (FIGUEIREDO, 2015, p. 103)

Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas, perante a criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio em que nenhum sabe o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. (p.134)

Se a narradora se sentia pertencente a Moçambique, com a partida para Portugal, no momento da narração, sente-se desterrada

A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada nem a ninguém por muito tempo (...)

O meu corpo tornou-se devagar a minha terra. Materializei-me nela, e todos os dias voltava ao anoitecer à minha terra, e dela saía de manhã. (p.87)

Homi Bhabha (1998) em “Locais da Cultura”, ao discutir a emigração e o pós-colonialismo anota a respeito dos interstícios culturais, do “entre-lugar” de um sujeito em percurso. Essa é a situação de Isabela Figueiredo de *Cadernos*. “De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc)? (p. 20)

É nesse entre-lugar que comporta um deslocamento e um distanciamento que se permite questionar a identidade e a não pertença. Nesse sentido, nação e corpo, terra e corpo, se confundem e se imbricam.

Os desterrados, como eu, são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações.

Na terra onde nasci seria sempre a filha do colono. Haveria sobre mim essa mácula. A mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como uma mácula impossível de apagar. Persigo oficiais marinheiros que trazem escrita, na manga do casaco, a palavra Moçambique! (FIGUEIREDO, 2011, p. 133)

Afirma Edward Said em (2003) que

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música- é *contrapontística*. (p. 60)

Marcada por uma vivência de fronteira e na fronteira, tanto em Moçambique quanto em Portugal, a narradora, entretanto, ocupa um lugar privilegiado, um não-lugar, que lhe possibilita uma visada crítica e revisionária. (BHABHA, 1998, SANTOS, 2006, 2010). Ela afirma: “A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada e a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo.” (p. 87)

O livro tem um cunho autobiográfico muito claro, assim, a memória é um caminho de leitura muito sedutor. A narradora, adulta, traz a perplexidade do olhar da criança diante de situações que não compreendia, mas que se via afetada por elas. O corpo das mulheres brancas e negras e o corpo dos homens negros que sofriam a violência do colonizador aparecem em *Cadernos* de forma bastante contundente. A autora afirma em entrevistas que sofreu críticas à sua narrativa, mas ao mesmo tempo recebeu elogios porque falou por muitos, falou rompendo silêncios. Muitos retornados optaram pelo silêncio, não só porque algumas situações eram mesmo traumáticas, ou mesmo para não sofrerem retaliações da sociedade portuguesa.

O corpo está presente no livro também pelas fotografias que fazem parte da narrativa; a iniciar pela capa da edição de 2009, em que aparece a narradora ainda criança sorridente, com duas tranças loiras, por volta de uns oito anos, carregando do lado direito um cachorro. Entre as nove fotografias presentes em *Caderno*, sete delas são de Isabela Figueiredo, desde a infância, provavelmente com três anos até quando adolescente, em torno de dezesseis anos. Pelas fotografias podemos acompanhar a trajetória da escritora-narradora. E pela narrativa também seu corpo se movimenta. É no corpo que focaliza as sensações e seus sentimentos diante das questões que a incomodam, tais como a violência, a sensualidade, a descoberta da sexualidade e mesmo o assédio do tio Gusto.

O ti Gusto fechava a porta aos domingos à tarde por causa do frio. E ia-se encostando. Pousava as manáculas grosseiras no meu cabelo, agarrava-me o queixo, apanhava-me os braços e a cintura como se fosse meu mais dedicado protetor. O homem roçava-se em mim pelas estreitezas da fábrica. Sentia-lhe o sexo teso enquanto me desviava. Empurrava-me contra a porta de zinco ondulado para me apalpar as mamas, esmagando-se contra mim, como podia, enquanto me esgueirava e, para não o irritar, disfarçava a consciência da ameaça, não se lembrasse ele de me vedar a saída. (p.195)

Isabela Figueiredo, ao rever a colonização e a descolonização em Moçambique, ao rever o corpo feminino da mulher retornada, traça um percurso que encena a solidão e a descoberta de uma escrita autobiográfica da menina-mulher que grita, dizendo não à violência do colonialismo e assim sobrevivendo. O lugar de desterrada, de exilada, de retornada vem marcado em seu corpo, e ela escreve: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo” (p.127)

Não passa despercebido o lugar de fala dessa escritora e da narradora, pois é a menina-mulher quem escreve e esse é um lugar descentrado, pois à mulher não cabia lugares de reconhecimento durante a colonização e mesmo na pós-colonização. Mas a sobrevivência só poderia mesmo dar-se pela escrita. Ao narrar quando aprendeu a ler, metaforicamente está-nos a dizer do seu futuro ato de escrita, está-nos a dizer que ler era uma forma de libertação para a menina.

Sabia ler. Tinha sido difícil. (...) Mas agora, este milagre. Tão rápido. Sabia ler. (..) Esse milagre de ler, essa magia tão rápida no meu cérebro (...)
A partir dessa tarde de sábado, embora a prisão física não se alterasse, e os muros e grades de ferro continuassem altos à minha volta, em todos os lugares, apossei-me da ferramenta com que escavaria a minha liberdade.
Só muitos anos mais tarde, compreendi que saber ler, o acesso a essa chave para descodificação do segredo, me transformara, contra todas as vontades, na toupeira que havia de lhes roer todas as raízes, devagar, uma de cada vez, até restar pó. (p. 61-62)

Sobrevivente, a escritora-narradora, ao rever o passado, ao escrever seu passado e nele mexer sem escrúpulos ou pudores, intenta uma forma de liberdade e libertação. Nas últimas páginas do livro quando consegue abrir a arca de sua mãe com o enxoval que fora para Moçambique e lá ter encontrado ferramentas do pai, quando se livra de muitos restos de material de eletricidade de seu pai, metaforiza um enterro de um império construído sob violência, mortes, barbárie e racismo. Entretanto, nunca as marcas serão apagadas “Os restos do *Império* estarão, na próxima semana, disponíveis, no aterro ... *Neste momento, o mais vivo mono do Império* que por aqui resta, acho que *sou eu*.” (p.137)

Referências:

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.

CARDOSO, Dulce Maria. Depoimentos. In: A língua portuguesa é de todos. **Jornal Tribuna de Macau**, 13 de março de 2013. Disponível em <<http://jtm.com.mo/local/lingua-portuguesa-e-de-todos/>>. Acesso em 05/05/2016.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 4ª edição. Angelus Novus, Coimbra, 2010.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. Columbia University Press / New York, 2012.

OLIVEIRA, Paulo Motta. O Brasil no imaginário camiliano: algumas variantes. In: Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil Memórias e Imaginários, 2000, Lisboa. **Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil Memórias e Imaginários**. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. v. II. p. 196-206.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2010.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FRIEDRICH HÖLDERLIN, HÉLIA CORREIA E O PENSAMENTO-HABITANTE DA POESIA

Erick Gontijo Costa*

1. Inflexão elegíaca

O livro *A Terceira Miséria*, de Hélia Correia (2012), compõe-se de 33 fragmentos que se reúnem em um só poema de inflexão elegíaca. Em sua tessitura, há citações e figurações¹ de Hölderlin, Nietzsche, Byron, entre outros não nomeados no texto, sendo alguns referidos ao fim, como “dívida confessada”. Do texto de Hélia, recorto uma questão, a ser desdobrada: o lugar da poesia e, por extensão, do poeta, pensado a partir de Hölderlin, principalmente.

O livro tem em seu horizonte a recuperação de certo passado grego, a que a autora, invariavelmente, nomeia, em entrevistas e discursos, como “minha Grécia”. Decorre, em parte, desse gesto de estar às voltas com o lugar perdido, a inflexão elegíaca do texto. Indicação disso é a abertura com um verso hölderliniano, extraído da elegia “Pãoe vinho”, como veremos mais adiante.

A Hölderlin, interessava, mais que a Grécia como lugar real ou que os deuses gregos como seres de culto, a potência poética nascida no encontro do humano com o sagrado. A partir dessa potência criadora, o homem, na figura do poeta, instauraria a medida de habitação na terra: “Cheio de mérito, mas poeticamente, vive o homem sobre esta Terra” (HÖLDERLIN, 2000, p. 209), escreveu o alemão, em “No azul Ameno”. O poema de Hélia parece se escrever à sombra dessa ideia hölderliniana.

2. Primeira miséria

A figuração de Hölderlin, em *A terceira miséria*, gravita, primeiramente, à volta do pensamento da condição do vivo no abandono dos deuses e da presença da Natureza como sobrevivência do sagrado. Às figurações de Nietzsche e Byron, caberá o pensamento da morte dos deuses, do declínio de Atenas (a deusa e a cidade) e, com isso, a perda de uma ideia de

* Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Atualmente, dedica-se à pesquisa em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea.

¹ A distinção entre figuração e citação consiste em, por um lado, representações de elementos biográficos das obras dos autores (figuração) e, por outro, simples recorte de passagens de obras de outros autores no texto de Hélia (citação).

polis, de uma noção de casa e de hospitalidade. Assim, a partir das ruínas compostas de tempo e espaço de um país – a Grécia – e das supostas indigências do pensamento (decorrentes da perda de certo horizonte poético e filosófico) as misérias vão-se revelando no livro de Hélia.

A primeira:

Para quê, perguntou ele, para que servem
Os poetas em tempo de indigência?
Dois séculos corridos sobre a hora
Em que foi escrita esta meia linha,
Não a hora do anjo, não: a hora
Em que o luar, no monte emudecido,
Fulgurou tão desesperadamente
Que uma antiga substância, essa beleza
Que podia tocar-se num recesso
De poeirenta estrada, no terror
Das cadelas nocturnas, na contínua
Perturbação, morada da alegria.
(CORREIA, 2012, p. 7)

Esse fragmento de abertura do livro traz em si, condensadas, algumas das questões estruturantes na obra e no pensamento de Hölderlin. Os dois primeiros versos são uma citação do décimo quarto verso da elegia hölderliniana “Pão e vinho”. O verso se encontra no sétimo fragmento desse poema:

Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde. Certo é que os deuses vivem,
Mas acima de nós, lá em cima, noutro mundo.
Aí o seu domínio é infinito e parecem não se importar
Se estamos vivos, tanto nos querem poupar.
Pois nem sempre pode um frágil vaso contê-los,
O homem apenas algum tempo suporta a plenitude divina.
Depois toda a nossa vida é sonhar com eles. Mas os erros,
Tal como o sono, ajudam, e a necessidade e a noite fortalecem,
Até que haja suficientes heróis, criados em berço de bronze,
De coração corajoso, como dantes, semelhantes aos Celestiais.
Depois eles chegam, trovejantes. Entretanto penso por vezes
Que é melhor dormir do que estar assim sem companheiros,
Nem sei perseverar assim, nem que fazer entretanto,
Nem que dizer, pois para que servem poetas em tempo de indigência?
Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus do vinho
Que em noite santa vagueavam de terra em terra.

(HÖLDERLIN, 1999, p.75)

O poeta é aquele que “chegou demasiado tarde” e os deuses se tornaram inacessíveis. Do ponto de vista filosófico, é o edifício metafísico que entra em crise no cenário poético. No entanto, é interessante perceber que a Natureza, palavra grafada em maiúscula nos *Hinos tardios* hölderlinianos, ao ser revelada no canto, confere ao poeta um lugar próximo ao do sacerdócio. A esse sacerdócio do desaparecimento dos deuses (e o Cristo, para Hölderlin, é o último dos seres divinos gregos, um semideus), cabe ainda alguma sorte de revelação e, por isso, é possível, ainda, instituir o habitar dos homens na Terra:

Mas se vós,
E é preciso dizê-lo,
Todos vós, ó antigos, não disserdes como o aprendeste,
Então invocamos-te, ó Natureza! Invocamos-te,
Carentes do divino, e, como depois de um banho, novo, de ti emerge
Tudo o que é de origem divina.
(HÖLDERLIN, 2000, p. 37)

Heidegger, em um livro dedicado à poesia de Hölderlin, dirá que o poeta alemão, como homem movido pela transformação (ou pela passagem dos deuses ao estatuto de Natureza), é “aquele precisamente que tem de perseverar no centro do Ser, para, nesse lugar, sujeitar-se a encontrar os deuses e assim instituir o habitar dos homens na Terra, a sua História” (HEIDEGGER, 2004, p. 268). Portanto, se há luto dos deuses na elegia de Hölderlin, há também uma transformação do que fora sagrado em potência poética advinda da Natureza.

Não parece ser exatamente essa a maneira como se figura a poesia de Hölderlin no poema de Hélia. Afinal, ao atualizar a pergunta de Hölderlin em seu escrito, sobre o lugar do poeta em tempo de indigência, a autora portuguesa delimita aí o que entende por primeira miséria: “Sim, foi essa/ A primeira miséria, a deserção/ Dos Deuses” (CORREIA, 2012, p. 24). Nessa deserção, um sentido específico de vida se colocaria em crise, embora a saída encontrada por Hölderlin e explicitada por Heidegger não seja mencionada por Hélia. Lembremos, ainda, que a obra de Hölderlin, em sua complexidade que abarca distintas posições de um sujeito nada linear nem coeso, busca recuperar, no horizonte grego, uma ideia

de Grécia, ou de *polis* grega, a ser convertida numa nação, digamos assim, virtualizada em sua poesia como “Germânia, enquanto sacerdotisa” (HÖLDERLIN, 2000, p. 77) dos deuses, que não estão ainda mortos, apenas são inacessíveis ao humano. A ideia holderliniana de Germânia permitiria, assim, a existência da figura do poeta como uma clareira de revelação divina e transmissão do que se revela ao povo:

Porém a nós compete-nos, ó poetas, permanecer
De cabeça descoberta enquanto passam as trovoadas de Deus,
Segurar nas próprias mãos o próprio raio vindo do Pai
E entregar ao povo, oculto no canto,
A dádiva divina.
(HÖLDERLIN, 2000, p. 31)

Dos deuses, há um sinal natural que se transmite no poema. No mesmo poema, podemos ler: “Aos poetas também compete,/ Sendo do espírito, ser também do mundo” (HÖLDERLIN, 2000, p. 99). O poeta, nas raízes da modernidade², é já dividido, não coincide consigo e não se encerra na pura revelação das dádiva divinas, pois a Natureza é já um indício de esvaziamento do horizonte sagrado. Sendo uma clareira de revelação, o poeta é também pertencente ao mundo, de onde os deuses desertaram. Nesse horizonte de divisão do pensamento, Hölderlin insinua já a dispersão da antiga ordem poética e pensante. Sem se deter aí, o poema de Hélia salta da primeira à segunda miséria.

3. A segunda miséria

A segunda, a sua morte, [*dos deuses*]³
Já na morte de Pã anunciada
Pelo lamento dos bosques, o clamor
Lutuoso das ilhas do Egeu.
Esse grito o escutou o outro Friedrich,

² Por modernidade, entendo, a partir de Maria Esther Maciel, o período e as obras literárias que começam a se formular com os românticos alemães, ganhando consistência estética em Baudelaire e atravessando as produções que se seguem. A modernidade, ainda hoje, é uma questão que não se esgotou; antes, se dispersou, sem desaparecer por completo: “Como se sabe, foi Baudelaire o primeiro poeta a problematizar, pela via estética, o conceito de *modernidade* na acepção moderna do termo, embora os românticos alemães já tivessem tangenciado esse novo conceito, ao tratarem da relação entre Romantismo (considerado por eles a expressão por excelência do moderno) e Classicismo” (MACIEL, 1995, p. 178-179).

³ O conteúdo do parêntesis não está no texto, apenas acrescento aqui o contexto.

Dionysos de seu nome, o europeu,
O anunciador, o que caminha
Sobre as águas estagnadas e parece,
Ao afundar-se, desenhar no lodo
Um mapa para o qual não há leitura.
(CORREIA, 2012, p. 24)

O segundo Friedrich, sabemos, é Nietzsche. Na deserção dos deuses apontada por Hölderlin, estaria já desenhado o projeto nietzschiano de superação do homem (e, por extensão, da metafísica) ante a morte dos deuses. Trata-se de uma reconfiguração das formas de pensamento e de vida então vigentes. Para Hélia, correlata à morte dos deuses gregos, seria a falência quotidiana, em última instância, do pensamento e da arte:

A segunda miséria: não a morte
Do deus crepuscular, do invasor
Que proibiu a imaginação
E tirou à tragédia dignidade –
Pois muito longe de morrer está esse.
A morte, uma falência quotidiana
Da limpidez, da arte e da divina
Coloquialidade com o mistério
E com o semelhante, a que extinguiu
Como um sopro de fogo na planície,
Ao mesmo tempo o vivo e o seu rasto.
(CORREIA, 2012, p. 25)

É curioso que se situe junto à figura de Nietzsche a falência da arte e da coloquialidade com o mistério. Afinal, sua obra se propõe justamente a ser uma passagem da dor à alegria, por meio de procedimentos, em última instância, análogos ao poético. E o tema da morte de deus é como um trampolim para o pensamento nietzschiano: “Mas, quando Zaratustra se achou só, assim falou para seu coração: Como será possível este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!” (NIETZSCHE, 2011, p. 13). Melhor dizendo, há para o filósofo um declínio salutar na morte dos deuses. Declínio de certa lógica

humana impregnada pela metafísica: “Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo?” (NIETZSCHE, 2011, p. 13). Nietzsche não busca um homem superior pela elevação ou pelo sublime, como Hölderlin buscou. É antes àquele que é forte na fragilidade, que extrai da dor a sua potência, que o filósofo se refere: “Amo aquele cuja alma é profunda também no ferimento, e que pode perecer de uma pequena vivência: assim passa de bom grado sobre a ponte” (NIETZSCHE, 2011, p. 17). É da libertação que se trata, portanto. Para além (ou aquém) de qualquer vínculo com a sombra dos deuses (e com tudo que isso pode representar em termos filosóficos e poéticos), a superação visa ao nascimento daquele que extrai da fraqueza uma força, daquele que tem força para cultivar a palavra na própria fraqueza.

Talvez a referência a Nietzsche, no texto de Hélia, como aquele que afunda sob a água e deixa um mapa para o qual não há leitura, se faça mais clara ao acompanharmos outra miséria, a de interlúdio: “E veio outra miséria, em interlúdio:/ A miséria da interpretação/ Que tudo trai. Os textos, os tão belos/ textos do ódio e da melancolia/ Carregavam os sacos dos soldados (...)/ equivocados/ Com o som do poema, com a ira/ Formosa do poema” (CORREIA, 2012, p. 20). É possível pensar, a partir tanto da imagem do mapa ilegível quanto da ideia de que a interpretação pode trair, que as misérias a que Hélia se refere não seriam apenas as dos poetas em tempo de indignação, mas também as leituras equivocadas, que não captariam exatamente o que Hélia entende, em seu livro, como cerne das obras mencionadas. No prefácio à tradução das *Elegias* de Hölderlin, Maria Teresa Dias Furtado informa que poemas, cartas e trechos do romance *Hipérion* e da peça *A morte de Empédocles*, todos de Hölderlin, compuseram o conteúdo da *Seleção de campanha*, que todos os soldados nazistas carregavam obrigatoriamente nas mochilas, durante os combates (HÖLDERLIN, 1999, p. 25). É, de fato, indefensável qualquer apropriação nazista da arte, e não estamos aqui para discutir o indiscutível. Mas grande desserviço à poesia de Hölderlin foi prestada, não se pode esquecer, principalmente pelos críticos literários que, até o começo do século XX, se interessaram praticamente apenas em rechaçar a obra do poeta alemão que viveu com os dois pés na loucura durante 40 anos. Isso não aparece no texto de Hélia.

Em todo caso, ao retomar a pergunta “Para que poetas em tempo de indignação?”, com a qual Nietzsche não deixa de estar, mesmo que tacitamente, às voltas, Hélia traz novamente a questão à cena, porque não teria tido ainda o impacto necessário. Afinal, faltaria ao tempo presente, em que se extinguiu “Ao mesmo tempo o vivo e o seu rasto” (CORREIA, 2012, p. 25) uma “Coloquialidade com o mistério” (CORREIA, 2012, p. 25). São hipóteses o que Hélia propõe, embora, ao menos como percebo, no livro em questão, sua leitura

simplifique a poética e a recepção de Hölderlin e, por isso, pode ser problematizada. Além disso, não é tão claro, no texto de Hélia, se a proposta é de um retorno à vigência de pensamentos já esgotados ou de atualização, neste tempo, do que precisaria, ainda, ser inscrito na cultura.

4. A terceira miséria

A terceira miséria é esta, a de hoje.
A de quem já não ouve nem pergunta.
A de quem não recorda. E, ao contrário
Do orgulhoso Péricles, se torna
Num entre os mais, num entre os que se entregam,
Nos que vão misturar-se como um líquido
Num líquido maior, perdida a forma,
Desfeita em pó a estátua.
(CORREIA, 2012, p. 29)

É notável o fato de que, ao retomar a pergunta de Hölderlin, sem problematizá-la, Hélia, se pretendeu atualizá-la, não dispersou de todo as sombras do desaparecimento dos deuses hölderlinianos. Digo isso porque o poeta alemão oscila entre o suposto lugar de indignação e um outro: o de acesso à potência poética por outra via que não o contato direto com os deuses. Assim, nada parece comprovar que a citação do poeta alemão não tenha trazido algum embaraço no decorrer do poema de Hélia. E a lição nietzschiana da potência extraída da fraqueza também parece não se ter inscrito nas malhas do poema da autora. Afinal, a partir do contexto referido em *A terceira miséria*, será de fato o presente um tempo de indignação? Pois só em face de um ideal – por exemplo, o do desaparecimento ou da morte dos deuses e da sombra que deixam –, que se poderia pensar que os tempos são de miséria. Desdobrando a pergunta: será a visão dos tempos, presente no poema de Hélia como tempos de indignação, um olhar elegíaco?

Justifico a pergunta: porque os deuses, como lugar transcendente e organizador de certo pensamento político e estético, parecem ter caído em desuso como categoria operacional de centralização do pensamento e de inspiração poética em parte significativa da contemporaneidade, qualquer salvação ou redenção parece estar fora de causa. Tanto melhor. Num mundo há muito descentrado, as saídas viáveis me parecem ser, sobretudo, pela potência

desingularização. E onde crescem as singularidades, as saídas – a poesia, por exemplo – são possíveis, são possíveis franqueando impossíveis.

Para concluir, gostaria de lembrar uma parte de um poema de Hölderlin, o seu último escrito, intitulado “Mirante”. Um poema de quem guarda no corpo, ainda, uma “vida habitante”.

Quando dos homens a vida habitante avança ao longe,
Onde o tempo das vinhas brilha ao longe
E onde há também campos vazios de verão,
A floresta aparece com sua imagem obscura.
Que a natureza faça brilhar a imagem dos tempos
(HEIDEGGER, 2012, p. 180-181)

É já a aposta na alegria, ainda que em estado de voto, o que Hölderlin lega. Entretanto, se há ainda alguma “vida habitante”, nada indica que seja uma vida à imagem obscura da floresta ou de certa ideia de *polis* já irrecuperável. Convenhamos, são tempos em que a natureza, me refiro à de Hölderlin, desertou pouco depois dos deuses. O que não impede que a poesia tenha procurado outras paisagens. Talvez a questão “Para que servem poetas em tempos de indignação?”, de Hölderlin, faça mais sentido, hoje, convertida em “Para onde vai a Poesia?”⁴

Referências:

- CORREIA, Hélia. **A terceira miséria**. Lisboa: Relógio D’Água, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Hinos de Hölderlin**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Elegias**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Hinos tardios**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais, Drama-Poesia?** Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. **As Vertigens da Lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz**. São Paulo: Editora Experimento, 1995.

⁴ Faço, aqui, alusão ao título de um dos livros da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol – *Onde vais, Drama-Poesia?* –, autora mencionada ao fim do livro de Hélia Correia. No livro de Llansol, Hölderlin é também uma figura presente.

CARTOGRAFIA: TEXTO E CORPO EM ELIZABETH BISHOP

Fernanda Dusse*

A fortuna crítica de Elizabeth Bishop comumente associa sua poesia à impessoalidade e à descrição, contrapondo-a à produção de uma poesia lírica confessional e de transbordante subjetividade. Nesse contexto, a forte presença de elementos topográficos e iconográficos produziria um aparente afastamento da figura humana, em uma construção poética que seria determinada pela objetividade e a observação do mundo. Silviano Santiago (2002) afirma, contudo, que a obra da autora faz emergir a questão sobre o estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade tardia justamente por invalidar a divisão entre alegorias impessoais e construções subjetivas. Na verdade, diz Santiago, a poesia de Bishop sempre propõe alegorias do sujeito, desmanchando a separação entre a figura humana e o espaço ou, posto de outra forma, entre cultura e natureza. Para tanto, o trabalho da poeta é de cautelosa reorganização de vestígios memorialísticos, tratando “daquilo que aconteceu”, ou do que se viu, como a dramatização de uma aventura, a possibilidade da experiência, que sempre irá remeter à interação dos sujeitos no espaço.

O afastamento de certa produção lírica confessional por Bishop inauguraria, pois, uma poética do espaço, marcada pelo o que Santiago denomina obsessão descritiva. A autora seria capaz de camuflar a presença do sujeito na obra, ao mesmo tempo em que confirmaria a aproximação dialética entre o indivíduo e a paisagem. É importante ressaltar que, para fazê-lo, Bishop recorre a diversas noções geográficas e propõe a aproximação entre o fazer literário e a cartografia. Afinal, além de dois de seus livros trazerem como títulos conceitos da geografia – *North and South* e *Geography III* – a presença de descrições de lugares e referências cartográficas percorre toda sua obra.

A partir dessas considerações, o presente texto objetiva discutir como dois sistemas tão distantes quanto a cartografia (definida pela objetividade e a precisão) e a poesia (marcada pelo caráter subjetivo e sensível) podem ser aproximados e revistos na produção literária da autora. Para tanto, parte-se do pressuposto de que o estatuto de ambos os sistemas é questionado por Bishop. A cartografia não é vista por seu desejo de controle do espaço, mas por seu viés imagético. A poesia, também imagética, confirma a importância do espaço para a experiência. Dessa forma, a ideia de representação – tanto da terra, na cartografia, quanto da experiência, na poesia – é substituída pela noção de imagem. Não cabe à cartografia produzir

* Professora do CEFET-MG, cursa Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG.

retratos exatos do espaço, mas sua importância reside na possibilidade de criar imagens específicas e autônomas. À poesia, da mesma forma, não é dada a função de reproduzir ou representar uma experiência, pois sua particularidade não mais se relaciona com a tradução do vivido. Na verdade, ela é apresentada como uma experiência por si, pela construção de uma imagem que só existe no espaço da página escrita.

Silviano Santiago afirma sobre a poesia de Bishop: “escrever poemas. Escavar e ressuscitar memórias, escavar e ressuscitar emoções, escavar e ressuscitar anotações, escavar e ressuscitar leituras, e assim *ad infinitum*.” (SANTIAGO, 2002, p. 20)⁵. A ideia de ressurreição enfatiza a sincronia de passado e presente: ao mesmo tempo em que muitos de seus textos descritivos tratam de episódios biográficos (muitos recontados nas inúmeras cartas que escreveu), a presentificação da cena é um acontecimento por si, a ser narrado no presente, como se pudesse apenas acontecer no momento da escrita. Mais ainda, a escolha de Santiago pelo verbo “escavar” (em inglês, *to dig up*), reforça a escrita como um trabalho físico, um grande esforço empreendido na busca de algo escondido na linguagem ordinária. Além disso, a ideia de escavação também carrega a relação entre passado e presente. Revolver a terra em busca de algo perdido é uma maneira de trazer o passado para o agora, revisando-o e remontando-o.

A proposta da cartografia como produção de imagens e signos talvez tenha sido primeiramente apresentada como teoria filosófica no livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari. Os autores contrapõem a cartografia ao decalque, reforçando a abertura da primeira, que se organiza sem um centro ou modelo. O mapa é, assim, uma representação de “múltiplas entradas”, capaz de se associar a um espaço existente, mas também de propor espaços outros, utópicos, elaborados “como obra de arte”, “como uma ação política ou como uma meditação”. Desenhar mapas, dessa forma, é sempre uma atividade de revisão e construção do real. Diferente do decalque, cuja imagem preconiza um elemento formador, originário, o mapa, afirmam os autores, está “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

Os poemas escavados por Bishop, como um trabalho sobre a memória e o cotidiano, formam na página desenhos próximos aos da cartografia. Todos atestam sobre a transformação de uma observação em signo. Além disso, mapas e poemas existem para

⁵ Todos os textos em inglês foram livremente traduzidos por mim. A relação dessas obras pode ser vista na bibliografia pelo título original.

valorizar símbolos afetivos mais que representações precisas. No caso do poema, a imagem é vertical, e, em Bishop, frases são interrompidas pela quebra arbitrária dos versos, exigindo que o leitor se desfaça da linearidade da linguagem escrita tradicional. Eles funcionam, pois, como convite para o leitor escavar a linguagem e o cotidiano em busca do que foi ali esquecido.

Embora fosse possível trabalhar com diversos poemas da autora na análise de sua proposta cartográfica, optamos por apresentar o texto “A erva” pela evidente aproximação ente corpo e espaço ali proposta. O poema se inicia descrevendo um corpo morto, mas que ainda assim medita. Entretanto, a relação que será preconizada, entre o corpo e a erva que dali desponta, surge quando,

De súbito, algo mexeu-se,
abalando-me os sentidos,
qual explosão, e abrandou-se
num toque tímido e insistente
no coração, a despertar-me
de um sono desesperado. (BISHOP, 2001, p. 39)

Dessa forma, o corpo é um espaço sempre em transição, de onde, mesmo quando aparentava estar morto, o início pode ressurgir na forma de um despertar ou pela movimentação estranha da erva que nasce fazendo dele seu solo. Por essa aproximação, Bishop se coloca dentro de uma longa tradição literária que aproxima corpo e terra. Entretanto, enquanto a história, por sua perspectiva masculina e colonizadora, associa corpo e território, preconizando a dominação do espaço como a dominação do outro, a poeta, na proposta de uma escrita feminina, trata do corpo como território de espanto, passível de ser despertado por aquilo que não reconhece como parte de si.

Mais uma vez, a cartografia desenhada por Bishop aponta para espaços de desejos, definidos por uma perspectiva sensorial e erótica, mas movida pelo estranhamento – e não pela posse. Nesses mapas do afeto, o corpo se torna local de encontros e o sujeito não tem domínio sobre o mesmo. O poema propõe, assim, o questionamento sobre todo e parte, na medida em que a persona poética desconhece o ser que nasce da sua pele e que aparece ora como estranho, ora como parte de si.

Também aqui é possível operar uma leitura metalinguística, associando a relação do eu-lírico com a erva àquela entre a poeta e a escrita. Marilyn May Lombardi, em seu livro *The Body and the Song: Elizabeth Bishop's Poetics*, trata da escrita como um sentido de localização adquirido por Bishop. Diz Lombardi:

escrever trouxe para Bishop, eu sustento, um segundo sentido proprioceptivo. No corpo, esse sentido orientador nos fala onde localizar cada parte do nosso corpo a qualquer momento do dia, possibilitando-nos mover pelo espaço, saber onde tocamos e onde somos tocados. Como um corrimão sensorial, a arte serve de suporte para Bishop e a guia por um mundo sempre em transformação. (LOMBARDI, 1995, p. 8)

A citação de Lombardi aponta para outra conexão possível entre poesia e cartografia na literatura de Bishop. A ideia de orientação reforça a percepção de que a poeta produzia mapas afetivos, capazes de funcionar como um reencontro com o visto e o vivido. Mais uma vez, a escrita no tempo presente, como uma experiência em si, é marcante para Bishop. Como a teórica afirma, escrever poemas equivalia a se tornar consciente daquilo que a tocava – e, nesse sentido, ser tocada por isso novamente, como no ato de escavação descrito por Santiago.

“A erva” é uma narração. O uso do pretérito e de aspas para definir diálogos internos são estratégias que o afastam dos textos marcadamente descritivos. Essa aparente narração, contudo, é feita de imagens estáticas aproximadas, sem a necessidade de ordenação do tempo. Para tanto, desde o começo do texto, a independência das imagens, desarticuladas de um *continuum*temporal, é evocada:

No frio coração, se congelara
a ideia final, imensa e clara,
vazia e dura como eu:
e assim ficamos, imóveis,
um ano, um minuto, uma hora. (BISHOP, 2001, p. 39)

O pensamento antinarrativo do frio coração, uma “ideia final” que não precisa ser mencionada, revê toda a lógica da narração. No lugar de uma construção racional, estruturada por sequências temporais organizadas hierarquicamente, o poema apresenta apenas uma imagem: o coração é um ser estranho que poderia, por alguns instantes, fazer parte do eu-lírico. A duração dessa imagem é insignificante: “um ano, um minuto, uma hora” não estabelecem uma estrutura e recusam a supremacia temporal. O leitor percebe, desde o início do texto, que essa não é uma história sobre o tempo, mas sobre o encaixe e a ruptura de elementos.

Entretanto, se as imagens construídas pelo poema propõem que a visão deva ser o sentido dominante para os leitores, o tato é apresentado como único sentido possível para o eu-lírico por um parênteses no meio do texto, indicando que “(Tudo isso era no escuro)”. O questionamento proposto pelo poema entre parte/todo e fora/dentro se torna ainda mais vívido por essa marcação. Sem ver a erva, a persona poética é capaz de senti-la ao mesmo tempo como parte de sua pele e elemento externo a ela. Recuperando o questionamento que abre o

poema, percebe-se a mesma pergunta aplicada ao coração ou a qualquer outro órgão: é ele outro ou parte de si?

O estranhamento com o corpo, transformado por Bishop na imagem de uma planta que brota da pele, aproxima a autora de uma série de filósofos que questionaram a estrutura hierárquica e organizada, dominante nas percepções da biologia ocidental, sobre o mesmo. Desconhecendo seus contornos, recusando a se perceber como sujeito de binarismos (vivo/morto, desperto/adormecido), o eu-lírico de Bishop invalida a unidade corporal e recusa a distinção entre eu e outro. Por isso, ao mesmo tempo em que o texto alude a uma composição rizomática do sujeito, ele pode ser lido como um poema de amor. O corpo pulsante, aberto, não comporta um indivíduo e é passível de ser afetado pelo desconhecido, deixando-o encontrar ali um espaço de sobrevivência.

Não é por acaso que Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, aproximam o *corpo sem órgãos* do livro e do mapa: todos eles aludem a processos de montagem, de leitura, enaltecendo a multiplicidade de agentes responsáveis por sua construção sempre processual. Em “A erva”, Bishop também faz do corpo um ser “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21). Nesse sentido, a escolha por mostrá-lo como superfície tátil é fundamental: entre eu e o espaço, o que existe é a pele. O tato, sentido global, desarticulado de um ponto específico do corpo, permite que nos percebamos ao mesmo tempo como lugar e ser e desconstrói cotidianamente a divisão entre fora e dentro. O que nos toca está na nossa pele e fora de nós, da mesma forma como aquilo que tocamos se torna uma extensão de nosso corpo.

No poema de Bishop, a relação entre o corpo tátil, superfície sensível, e o solo procurado pela erva se desenvolve até o ponto de o corpo ser transformado em natureza:

O coração, com as raízes,
começou a mudar (não bater);
partiu-se ao meio, então,
e dele veio um jorro d'água.
Dois rios desceram, um à esquerda,
um à direita, dois cursos
de água rápida e translúcida
(formando cascatas nas costelas)
lisa como vidro, fluindo
por entre os grãos de terra negra. (BISHOP, 2001, p. 41)

Quando confrontado pela erva, portanto, o corpo se metamorfoseia no cenário natural que ela buscava. Como um mapa de águas, ele perde suas características sólidas e corre

irreconhecível e descontrolado. A distinção entre a figura humana e a natureza é terminantemente rompida e a persona poética não é mais capaz de saber se isso acontece dentro do seu corpo ou se ela é aquela dentro do rio. Nessa representação impossível, quase surrealista, narração e descrição são categorias indistintas.

Se a história da literatura e das colonizações preconiza que o domínio do território equivale ao domínio do corpo, a proposta de libertação indicada por Bishop trata de um corpo indomável, permanentemente fraturado. Nesse caso, corpo e espaço não simbolizam territórios, mas aparecem como jatos: líquidos, ferozes, indomesticáveis. Por isso, os mapas de Bishop são sempre manchados pela força e o descontrole das águas. Luis Alberto Brandão propõe semelhante aproximação ao perceber que

a água está marcadamente presente na poética de Bishop, cruzada por muitos navios, peixes, mares, chuvas e cachoeiras. A dimensão aquática dos textos se relaciona com o tema das viagens: é pela força das águas que o deslocamento acontece, é a água que tem o poder de conectar os espaços e suspender a perspectiva descritiva. Numa viagem pelo mar, “dias de hiato” são experienciados. A água vaza pela textura concreta dos solos, tornando-os porosos, dinâmica da inoculação, impondo a mudança, o gosto “de estar sempre a se reajustar.” (BRANDÃO, 2002, p. 85-86)

No jogo de *mise-an-abyme* produzido em “A erva”, a violência da corrente de águas volta a atingir o eu-lírico:

Caíram-me pingos no rosto,
nos olhos, e vi então
(ou julguei ver, naquele breu)
que em cada gota brilhava
uma cena iluminada;
a água que a erva desviava
era um fluxo de imagens velozes.
(Como rio que levasse as cenas
todas nele já refletidas
encerradas n’água, não flutuando
nas superfícies efêmeras). (BISHOP, 2001, p. 41)

É latente a indistinção dos contornos do corpo. Nesse trecho, a oposição entre o rosto preservado e o corpo tomado pelo rio encena a impossibilidade de se circunscrever o indivíduo. Além disso, o texto assume a narrativa como um coletivo de “gotas”, imagens concorrentes na construção da experiência.

Luis Alberto Brandão percebe que, em Bishop, “de fato, é como se toda narrativa fosse feita de um conjunto de descrições, cujo grau de associação, variável, possivelmente mais ou menos determinado, fosse sempre relevante” (BRANDÃO, 2002, p. 87). No lugar da corrente linear da narração, a poeta opta, portanto, pela aglomeração dessas cenas iluminadas,

“imagens velozes” que não buscam construir o todo, mas são partes independentes e articuladas. O corpo percebido como espaço é o lugar de registro dessas memórias. Enquanto rio, ele é composto pela multiplicidade das cenas já encerradas, mas ainda iluminadas e potentes. Como pele, ele é atingido pelas gotas da memória sem ter controle sobre seu fluxo.

Mais uma vez, a aproximação entre a cartografia e o corpo é nítida: ambos são espaços de registro da experiência. Porém, no lugar do decalque (para retomar a contraposição de Deleuze e Guattari) ou da unidade corpórea posta pelo pensamento iluminista, corpo e mapa são mostrados na poesia de Bishop como manifestações da imprevisibilidade, sempre passíveis de serem rompidos ou manchados. Esses espaços porosos, afetáveis, contrapõem à anestesia do sujeito racional a estética própria da obra de arte. Fazer mapas, para Bishop, é, finalmente, escavar e colorir os lugares da memória.

Referências:

ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Org.) **The Art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**.Org. BRITTO, Paulo Henriques. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Map of Waters**. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2000. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 137-174.

LOMBARDI, Marilyn May. **The Body and the Song: Elizabeth Bishop's Poetics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.

SANTIAGO, Silviano. The Status of Elizabeth Bishop Descriptive Poetry. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Org.) **The Art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ESPAÇO E FEMINILIDADE EM “GREEDY CHOKE PUPPY,” DE NALO HOPKINSON

Fernanda Sousa Carvalho*

1. Introdução

A literatura pós-colonial contemporânea escrita por mulheres negras tem se mostrado um terreno fértil para a análise das relações entre gênero e geografia. Obras de escritoras negras vindas de ex-colônias pode revelar as implicações de diferenças geopolíticas, culturais, sexuais, raciais e de gênero nas relações de poder e subjugação. Nesse sentido, a análise de tais trabalhos requer uma compreensão das particularidades das experiências dessas mulheres. É o que Barbara Smith sugere ao afirmar que “livros escritos por mulheres negras sobre mulheres negras [apresentam] no enredo de suas histórias os trabalhos com raízes, com ervas medicinais, de invocação de espíritos e de parteira, atividades tradicionais de mulheres negras”¹ (2001, 2307-8, tradução minha). Considerando tais particularidades, este trabalho tem por objetivo investigar as representações de espaço e feminilidade no conto “Greedy Choke Puppy,” de Nalo Hopkinson. Argumenta-se aqui que essas duas questões estão interligadas no conto através das configurações do corpo negro feminino e dos espaços público e privado caribenhos.

A autora Nalo Hopkinson nasceu na Jamaica e viveu em Trinidad antes de se mudar para o Canadá e depois para os EUA. Ela tem sido considerada uma voz proeminente na escrita de mulheres negras contemporâneas por sua reescrita feminista da cultura afro-caribenha. Suas obras são geralmente classificadas como ficção especulativa, uma vez que contém elementos de fantasia, terror, realismo mágico e ficção científica. O conto faz parte da coletânea *Skin Folks*, publicada em 2001 e vencedora do World Fantasy Award para melhor coletânea de contos.

Em “Greedy Choke Puppy”, Jacky, uma mulher de trinta e três anos de idade que estuda o folclore caribenho, descobre que ela mesma é uma personagem folclórica, uma *soucouyant*, assim como sua mãe e sua avó. O equivalente caribenho ao mito do vampiro, a *soucouyant* se passa por uma mulher comum durante o dia, mas à noite se transforma em uma bola de fogo e flutua sobre sua vizinhança procurando por bebês de cujo sangue se alimenta

*Doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016). Pesquisadora independente. Belo Horizonte, MG. Email: fernandasousac@yahoo.com.br

¹“books by Black women about Black women [present] the traditional Black female activities of root-working, herbal medicine, conjure, and midwifery into the fabric of their stories.”

para manter sua longevidade. Deslumbrada por seus poderes sobrenaturais recém descobertos, Jacky se torna ávida pelo sangue de crianças e essa gula desenfreada a leva a um fim trágico. É o que o próprio título do conto sugere: um filhote guloso acaba se engasgando ao tentar se saciar.

O conto de Hopkinson ilustra o que Gina Wisker define como ficção de horror escrita por mulheres afrodescendentes, a qual elucida questões que são particulares às experiências destas:

Obras de horror escritas for mulheres afro-americanas e afro-caribenhas, como uma forma híbrida, expõem e dramatizam os medos originados e localizados de mulheres negras, questionam a abjeção histórica a pessoas negras e a mulheres em especial, reescrevem a história e o presente, revisam e reinscrevem. Em seguida, essas obras se projetam em futuros nos quais a destrutividade de estruturas opostas, a hipocrisia, o engano, a opressão, entre outros, expostos por estratégias do horror gótico, podem ser exorcizados e um futuro em que suas presenças restritivas podem ser erradicadas é avistado.² (2005, p. 74)

Em outras palavras, estórias como “Greedy Choke Puppy” descontroem as ideologias que sustentam a representação da negritude e da feminilidade como inferiores e abjetas, apresentando mundos alternativos nos quais essas questões adquirem outro tipo de significado. Argumenta-se aqui que, ao tonar o folclore real nesse conto através da desconstrução de representações do corpo e dos espaços público e privado, Hopkinson subverte ideologias que subjugam mulheres negras num contexto cultural específico e, alternativamente, apresenta uma possibilidade de agência para tais mulheres.

De modo a explicar esse argumento, é necessário considerar como as questões de espaço e gênero são representadas no conto “Greedy Choke Puppy.” Procede-se primeiramente, a uma investigação sobre a caracterização dos espaços público e privado na estória de modo a explicar como ela reflete as particularidades da experiência de mulheres caribenhas. Em seguida, demonstra-se que o corpo feminino é representado na estória como um confinamento que ao mesmo tempo informa e é informado por papéis de gênero. Finalmente, indica-se como as construções do corpo negro feminino e dos espaços público e privado no conto representam a subjugação de mulheres naquele tipo de contexto cultural específico e como a subversão de tal construção oferece uma valorização alternativa do papel de mulheres negras em suas comunidades.

²African-American and Afro-Caribbean women’s horror as a hybrid form crucially exposes and dramatizes Black women’s originated and located fears, questions the historical abjection of Black people and women in particular, rewrites history and the present, reviews, and reinscribes. Next, it projects forward into potentially positive futures where the destructiveness of oppositional structures, hypocrisy, deceit, oppression, and so on, exposed by Gothic horror strategies, can be exorcized and a future envisioned in which their restrictive presence might be eradicated.

2. Espaços público e privado

Para Homi Bhabha,

Ao tornar visível o esquecimento do momento “estranho” na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros, da sociedade civil e perturba a simetria entre público e privado, que é agora obscurecida, ou estranhamente duplicada, pela diferença de gêneros que não se distribui de forma organizada entre a privado e a público, mas se torna perturbadoramente suplementar a eles. Isto resulta em redesenhar o espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e individualizantes do poder e da polícia modernos: o pessoal-é-o-político, o mundo-na-casa. (1998, 31-32)

Segundo o autor, portanto, uma perspectiva feminista desafia o limite entre o espaço privado e o público, uma vez que demonstra que espaço do lar é também aquele em que os papéis de gêneros a serem assumidos no ambiente social são incutidos e supervisionados.

Ao aplicar tal argumento ao conto de Hopkinson, percebe-se a importância do enfoque sobre o espaço doméstico para as implicações feministas do conto. Tal espaço é a casa onde a protagonista mora com sua avó, na qual ambas desenvolvem atividades diárias típicas de mulheres caribenhas – trançar os cabelos uma da outra e cozinhar juntas, por exemplo. As conversas que ocorrem nesse espaço são aquelas que sugerem o papel da avó como conselheira, guia da neta, que por sua vez deve assumir esse mesmo papel em sua comunidade mais tarde. Entretanto, as preocupações manifestadas por Jacky sugerem que ela provavelmente não assumirá esse papel.

Logo no início da estória, por exemplo, uma dessas conversas indica o tipo de relação entre as duas personagens. A avó de Jacky, simplesmente chamada de Granny na narrativa, conta preocupada que havia visto um *Lagahoo* na noite anterior, enquanto trança os cabelos de sua neta. O *Lagahoo* é equivalente em crioulo francês à figura do lobisomem, que em Trinidad, onde a estória se passa, é representado por um burro ao invés de um lobo. No folclore local, tal visão é sinal de mau-agouro, anunciando a morte de alguém próximo. A neta, no entanto, ri da avó e começa a refutar as crenças da senhora, usando argumentos científicos da tese que está desenvolvendo sobre a influência do folclore caribenho no dia-a-dia da população (p. 170). Tal diferença entre a interpretação pela experiência cultural e aquela pela pesquisa acadêmica é um ponto central na estória, devido às considerações que cada perspectiva faz sobre as implicações da representação dos espaços público e privado, assim como do corpo feminino. Contudo, essa mesma passagem que indica um choque de gerações entre avó e neta também revela o papel da senhora como educadora da jovem. Granny se mostra preocupada com a crescente ansiedade de Jacky em encontrar um marido e

formar uma família tradicional e com a insatisfação da mesma por estar envelhecendo. A avó então a aconselha a transferir suas preocupações para seus estudos (HOPKINSON, 2001, p. 170). O ambiente doméstico da estória, portanto, é aquele em que os papéis desempenhados publicamente são revisados.

O ambiente de discussão que se opõe a esse espaço privado é o espaço público da biblioteca onde Jacky desenvolve sua pesquisa e conversa com sua amiga Carmem. Enquanto o lar é o espaço do folclore, da sabedoria popular transmitida pela avó, a biblioteca é o espaço do conhecimento acadêmico, adquirido através de livros. Nesse segundo espaço, Jacky encontra as explicações científicas com as quais refuta as crenças da avó.

A configuração desses espaços no conto pode ser entendida sob a abordagem proposta por Susan Friedman contra a noção generalizante de que “mulheres sofrem a mesma opressão de gênero em todas as sociedades”, a qual “ignora a contextualização cultural e suprime a compreensão da interseção do gênero com outros componentes da identidade”³ (5). Em substituição a essa visão essencialista, Friedman propõe investigar identidades em relação ao espaço ocupado pelos indivíduos, o qual se encontra em constante mudança. Esse tipo de abordagem, segundo ela, tem um foco não apenas sobre as diferenças biológicas e históricas que formam fronteiras entre as pessoas como forma de dominação e resistência, mas também sobre “a busca por fronteiras férteis, os espaços liminares de constante movimento e mudança onde o eu e o outro se fundem”⁴ (p. 19). Além de seu sentido geográfico, também o sentido metafórico dessa noção de fronteira pode ser aplicado ao conto de Hopkinson, já que as personagens cruzam limites entre os espaços público e privado e entre papéis de gênero, em transgressões mediadas pelo cruzamento dos limites entre o humano e o sobrenatural e entre a ciência e o folclore.

Ao contrapor um espaço doméstico do sobrenatural e um espaço privado do conhecimento acadêmico, de tal forma que o primeiro prova ser real e coerente e conseqüentemente subverte o segundo, Hopkinson apresenta um modo alternativo de representar a cultura caribenha. Essa alternativa valoriza tal cultura, legitimando a importância do seu folclore, diferentemente de interpretações externas (hegemônicas) que vêem o espaço caribenho como exótico.

³ “women suffer the same gender oppression in all societies, an approach to internationalizing feminism that bases affiliation solely on gender victimization, thus muting women’s agency, ignoring cultural contextualization, and suppressing understanding of gender’s interaction with other constituents of identity.”

⁴ “the search both material and utopian for fertile borderlands, for the liminal spaces in between, the sites of constant movement and change, the locus of syncretist intermingling and hybrid interfusions of self and other”

3. Feminidade: a construção do corpo negro feminino

O corpo feminino tem sido tradicionalmente caracterizado como material e não-inteligível. Segundo Judith Butler (2003), a mente tem sido tradicional e culturalmente associada ao masculino, enquanto o corpo corresponde ao feminino. Uma vez que a mente é considerada como superior ao corpo, de tal associação resulta a hierarquização dos gêneros, de acordo com a qual o masculino é superior e portanto domina o feminino. Como a demarcação da materialidade do sexo se dá pelo discurso, ela também produz sexos deslegitimados e excluídos.

Além disso, segundo Butler, essa associação da feminilidade com a materialidade resulta na noção de maternidade como compulsória para as mulheres: “a lei claramente paterna que sanciona e exige que o corpo feminino seja primariamente caracterizado nos termos de sua função reprodutiva está inscrita neste corpo como a lei de sua necessidade natural”⁵(p. 138). À medida que não se adequa a essa função reprodutiva, portanto, o corpo da mulher é caracterizado como inteligível. No entanto, mesmo se adequando, continua sendo inferiorizado em relação à masculinidade, considerado como algo que transcende a materialidade do corpo.

A feminilidade representada no conto de Hopkinson pode ser entendida sob esses aspectos de inteligibilidade e maternidade. Percebe-se que há um ideal de corpo feminino almejado por Jacky:

I was younger them times there, and sweet for so, you see? Sweet like julie mango, with two ripe tot-tot on the front of my body and two ripe maami-apple behind. I only had was to walk down the street, twitching that maami-apple behind, and all the boys-them on the street corner would watch at me like them was starving, and I was food. (HOPKINSON, p. 170)

As metáforas para o corpo da mulher com referência a frutas maduras e suculentas remetem à ideia de função sexual e reprodutiva do corpo feminino, como objeto de desejo para os homens. O uso do dialeto de Trinidad com vocabulário regional no discurso que constrói o corpo feminino ideal pode levar a considerar tal ideal como sendo local, tradicional na comunidade de Trinidad. Nessa mesma passagem do conto, Jacky se mostra preocupada com e as inevitáveis mudanças no seu corpo com o tempo, corpo esse que já não atrai tanto a atenção dos homens. O ideal de corpo feminino com o qual ela se identifica requer juventude. Ao perceber o envelhecimento inevitável e com ele a perda do apelo sexual, ela se sente frustrada. As metáforas usadas se opõem àquelas de frutas suculentas: folhas secas, murchas,

no fogo ou ao sol, que simbolizam esterilidade. Essa caracterização remete à ideia de corpo ininteligível de Butler, que não materializa a função da reprodução e matéria original tradicionalmente associada ao corpo da mulher. Remete ainda à ideia de abjeto: as folhas secas são descartadas como o resto da planta morta, assim como o corpo velho será expelido da existência quando cadáver – o nível máximo da abjeção, segundo Julia Kristeva (1982, p.3-4).

A feminilidade representada no conto de Hopkinson pode ser entendida sob esses aspectos de inteligibilidade e maternidade. Percebe-se que há um ideal de corpo feminino almejado por Jacky. As metáforas para o corpo da mulher com referência a frutas maduras e suculentas remetem à ideia de função sexual e reprodutiva do corpo feminino, como objeto de desejo para os homens. O uso do dialeto de Trinidad, com vocabulário regional no discurso que constrói o corpo feminino ideal pode levar a considerar esse ideal como também regional, tradicional na comunidade de Trinidad. Nessa mesma passagem do conto, Jacky se mostra preocupada com e as inevitáveis mudanças no seu corpo com o tempo, corpo esse que já não atrai tanto a atenção dos homens:

But I get to find out that when you pass you prime, and you ain't catch no man eye, nothing ain't left for you but to get old and dry-up like cane leaf in the fire. Is just so I was feeling that night. Like something wither-up. Like something that once used to drink in the feel of the sun on it skin, but now it dead and dry, and the sun only drying it out more. (170)

O ideal de corpo feminino com o qual Jacky se identifica requer juventude. Ao perceber o envelhecimento inevitável e com ele a perda do apelo sexual, ela se sente frustrada. As metáforas usadas se opõem àquelas de frutas suculentas: folhas secas, murchas, no fogo ou ao sol, que simbolizam esterilidade. Essa caracterização remete à ideia de corpo ininteligível de Butler, que não materializa a função da reprodução e matéria original tradicionalmente associada ao corpo da mulher. Remete ainda à ideia de abjeto: as folhas secas são descartadas como o resto da planta morta, assim como o corpo velho será expelido da existência quando cadáver – o nível máximo da abjeção, segundo Julia Kristeva (1982, p.3-4).

Esse corpo feminino em processo de envelhecimento é então, visto como prisão por Jacky, como algo que impede sua liberdade. Mas o corpo ideal que ela almeja manter também pode ser entendido como confinamento, uma vez que, além de biologicamente exposto ao envelhecimento, também é regularizado por normas e práticas socialmente impostas que visam reproduzir a noção de que à mulher cabe a função de reprodução.

A sensação de confinamento é tão angustiante para Jacky que é no momento em que o desejo de se libertar da prisão de corpo se evidencia que ela descobre que é uma das figuras

folclóricas que ela mesma pesquisa, uma *soucouyant*. Esse tipo de corpo (ou falta de corpo) feminino em que Jacky se transforma representa uma possibilidade de escape da norma, uma ininteligibilidade libertária.

Conforme explicitado dentro do próprio conto em uma das passagens que parece reproduzir o periódico literário sobre folclore caribenho que Jacky estuda para sua tese, a *soucouyant* é o equivalente caribenho do mito do vampiro. Geralmente caracterizada como uma mulher velha ou uma bruxa má, ela remove sua própria pele à noite, a esconde, se transforma em uma bola de fogo e sai flutuando sobre a vizinhança, à procura de casas onde haja bebês. A *soucouyant* entra na casa escolhida através de uma janela aberta ou um buraco de fechadura, chega ao quarto da criança e suga a vida de seu corpo. Ela pode se alimentar do bebê de uma só vez, levando-o, ou sugar um pouco de seu sangue em várias visitas, enquanto os pais preocupados procuram por uma cura, e a criança fica progressivamente mais fraca e finalmente morre.

Como Giselle Liza Anatol explicita, *soucouyants* “podem representar tanto a liberdade sexual quanto tendências anti-maternais maléficas” (2004, p. 38-39). Mais do que uma liberdade desejável de uma agência feminina, a *soucouyant* simboliza um uso egoísta e maléfico dessa liberdade que acaba por abalar a estabilidade da comunidade. Essa figura resulta de uma demonização de mulheres que não demonstram características e atitudes tidas como maternais na cultura afro-caribenha (p.41). A predação sobre vítimas inocentes relaciona as ideias de anti-maternidade e de um uso desencaminhado da agência feminina. Em outras palavras, a liberdade sobre seu próprio ser e a possibilidade de satisfação de seus desejos reprimidos que a *soucouyant* alcança a se despir de sua pele se torna maléfica quando ela mata suas vítimas e compromete a sobrevivência de sua comunidade.

Como explica Mary Douglas, a possibilidade de alguém sair de sua própria pele pode ser interpretada como uma metáfora para a transgressão de fronteiras sociais que estão inscritas nos limites do corpo (1984, p.122). Nesse sentido, ao despir-se de sua pele, uma mulher está livre para agir de acordo com sua própria vontade e satisfazer seu desejo, o que na estória de Hopkinson é simbolizado pela sede de sangue. A pele pode ser entendida como uma metáfora para a configuração do papel de gênero que é social e culturalmente cunhado no corpo. Sem ele, que atua como uma superfície limítrofe visível para as pessoas ao seu redor, a *soucouyant* não pode viver em sua comunidade. Seu corpo sem aquele marcador cultural não é inteligível, não tem significado.

Em “Greedy Choke Puppy,” A figura da *soucouyant* pode ser considerada como uma alternativa para a construção social do corpo feminino, simbolizando uma possibilidade de

mulheres exercerem uma certa agência ao invés de seguirem seu papel de objetos de desejo sexual e reprodutoras. Assim sendo, a tentativa de racionalizar, através da investigação científica, essa possibilidade de agência feminina criada pelo imaginário popular poderia ser interpretada como mais uma forma pela qual o discurso hegemônico sobre a sexualidade e o gênero tenta controlar os corpos dos indivíduos. Ao inverter a situação e fazer com que folclore refute ciência, o conto de Hopkinson apresenta um comentário sobre como as particularidades das culturas caribenhas têm sido mal interpretadas por estudos acadêmicos que tendem a generalizar, a aplicar linhas de raciocínio e teorias válidas na cultura branca eurocêntrica a todas as outras culturas.

A recuperação de tradições afro-caribenhas, seja pela lembrança do que foi ensinado pelas avós, seja por pesquisa acadêmica, ajuda as mulheres na estória a entender melhor quem elas são e, conseqüentemente, qual é seu papel na comunidade. Jacky se descobre detentora de certo tipo de poder, mas, assim como sua mãe e diferente de sua avó, não aprende que usar propriamente esse poder não é tão simples. Dessa falha em aprender a usar tal agência apropriadamente resulta uma violência contra o corpo feminino no texto. Isso sugere que a sede por sangue que traz longevidade é nociva, exacerbada e precisa ser amenizada para que a mulher seja capaz de viver em sua comunidade. Em outras palavras, a função social da mulher, seu papel de mãe e seus deveres na comunidade, se propriamente realizados supririam qualquer outro desejo individual. Contudo, insatisfeita por se sentir incapaz de ter sua própria família, a voracidade de Jacky, que já se mostrava grande antes mesmo de sua transformação em *soucouyant*, cresce a tal ponto que ela mata o bebê da própria amiga. É nesse momento que a punição da avó, executando seu papel de guia e tutora, se faz necessária.

Ao longo da estória, o leitor descobre que a mãe de Jacky, que supostamente teria morrido carbonizada em um acidente de carro, foi na verdade assassinada por Granny por não ter sido capaz de controlar sua gula. A visão do *Lagahoo* mencionada no início do conto é o que alerta a avó para a necessidade de mais uma punição fatal de um filhote guloso e ela entende que é tal punição é sua responsabilidade. Granny então segue o método descrito pelo folclore para destruir uma *soucouyant*: queimar sua pele e expor ao sol a bola de fogo em que se transformou ao despi-la. Colocando pimenta na pele que Jacky havia escondido, Granny consegue impedir a neta de voltar a vesti-la e tenta ensinar pela última vez a importância de não ser avarenta:

We blood hot: hot for life, hot for youth. Loving does cool we down. Making life does cool we down ... When we lives empty, the hunger does turn to blood hunger. But it have plenty other kinds of loving, Jacky. Ain't I been telling you so? Love your work. Love people close to you. Love your life. (180).

A avó explica para a neta que a sede pelo sangue que traz longevidade é perigosa, exacerbada e deve ser aplacada para que a mulher possa viver em comunidade. Isso é possível através do amor que resulta da canalização da energia dessa sede para outras áreas da vida de uma mulher, como o trabalho e a família. Em outras palavras, a função social de uma mulher, seu papel como mulher e seus deveres em sua comunidade, se propriamente cumpridos supririam qualquer outro desejo individual. Jacky, no entanto, não ouve a avó, se recusa a abrir mão da saciedade de seus desejos e acaba queimando na luz do sol até se extinguir.

A punição que a avó impõe sobre Jacky é complexa por permitir diferentes interpretações. Pode-se entendê-la como um ato de pura violência contra mulheres que se recusam a permitir que seus corpos sejam significados por práticas sexuais e de gênero socialmente impostas. Dessa forma, a punição da avó revela a impossibilidade de tais mulheres serem totalmente livres, uma vez que devem sacrificar seus desejos individuais em benefício da comunidade. Por outro lado, considerando a importância das mulheres como detentoras da tradição e responsáveis pelo bem-estar de seu povo em comunidades afrodescendentes, a avareza de Jacky pode ser interpretada como egoísta e inconsistente com o papel tradicional de mulheres negras. Não é o objetivo deste trabalho discutir qual dessas interpretações é a mais plausível, mas argumentar que a própria possibilidade de ambas reforça a importância de se considerar as particularidades de uma alteridade cultural ao analisar a literatura produzida por ela.

Concorda-se aqui com o argumento de Gina Wisker de que “Greedy Choke Puppy” é “um conto de mulher predando mulher, mulher trazendo justiça sobre um membro teimoso de sua própria família,” que “faz um comentário social sobre a destrutividade mal direcionada de se buscar a beleza e a juventude eternas, baseado numa autoimagem internalizada específica do valor da mulher”⁶ (2005, p. 79-80). O que a *soucouyant* deseja, de certa forma, é esse ideal de beleza, longevidade e satisfação que ela alcança através do poder do sangue dos bebês. Por meio da satisfação desse desejo ela também consegue satisfação de seus desejos sexuais, já que a liberdade da *soucouyant* de “queimar” na noite simboliza uma liberdade sexual. A interrupção dessa satisfação pela avó, embora possa parecer opressiva, pode na verdade ser lida como uma reeducação dentro de valores tradicionais caribenhos.

As palavras de Susan Bordo sobre a normalização dos corpos femininos podem elucidar esses argumentos:

⁶A tale of woman preying upon woman, woman bringing justice on her own wayward family member. [It] makes a social comment about the misdirected destructiveness of seeking after eternal youth and beauty, based upon a specific internalized self-image of woman's worth.

por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem e o vestuário - princípios organizadores centrais do tempo e espaço nos dias de muitas mulheres - somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e centradas na automodificação. Induzidas por essas disciplinas, continuamos a memorizar em nossos corpos e sentimentos a convicção de carência e insuficiência e achar que nunca somos suficientemente boas (1997, p. 20).

Daí a sede insaciável de Jacky que leva à sua destruição. Como a disciplinamento e a normalização do corpo feminino que o ajusta ao um ideal é uma estratégia poderosa de controle social, os conselhos de Granny para que a neta evite ser gulosa podem ser entendidos como uma atitude contra tal controle. Jacky estava usando a liberdade da *soucouyant* para os propósitos errados, para ideais que não estão de acordo com o valores afro-caribenhos.

Portanto, e mais uma vez concordando com Gina Wisker (p. 72), argumenta-se aqui que o conto de Hopkinson traz como discussão central a relação entre avó e a neta e seus papéis, apresentando tais papéis como fundamentais para a construção de uma identidade feminina. É através da avó que a protagonista aprende quem ela é e sobre os valores de sua comunidade, os quais diferem daqueles que ela aprende nos textos acadêmicos que ela usa para entender as crenças e o cotidiano daquela comunidade. Se uma interpretação baseada em teorias feministas essencialistas julgariam o disciplinamento da neta pela avó como opressor e repressor, reforçando desse modo a coerção social, num contexto afro-caribenho tal disciplinamento poderia ser considerado positivo.

4. Conclusão

As diferentes possibilidades de interpretação para os aspectos da representação do corpo feminino no conto indicam a importância de se considerar as especificidades do contexto cultural das obras de escritoras afrodescendentes. As teorias feministas que servem para analisar obras de escritoras que fazem parte de culturas hegemônicas (brancas, ocidentais) não são capazes de explorar essas especificidades, de modo um conhecimento mais aprofundado do significado de metáforas e símbolos em culturais não hegemônicas se faz necessário.

Acredita-se aqui que ao apresentar condições para interpretações tão diferentes, principalmente ao contestar a divisão clara e hierarquizada entre conhecimento acadêmico e folclore, realidade e superstição, Hopkinson não só apresenta formas alternativas de se representar a feminilidade, mas também de interpretar a alteridade afro-caribenha

Referências:

ANATOL, Giselle Liza. "A feminist reading of soucouyants in Nalo Hopkinson's *Brown girl in the ring* and *Skin folk*". **Mosaic**, v. 37, n. 3, 33-50, sept. 2004.

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

BORDO, Susan R. "O corpo e a reprodução da feminilidade: Uma apropriação feminista de Foucault". In: JACAR, Alison e BORDO, Suzan, R. **Gênero, corpo e conhecimento**. Tradução Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record e Roda dos Tempos, 1997, p. 19-41. (Coleção Gênero, v. 1).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo**. London: Routledge, 1984.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter**. Princeton: Princeton UP, 1998.

HOPKINSON, Nalo. "Greedy Choke Puppy." **Skin Folk**. New York: Warner Aspect, 2001. p. 167-182.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Translation Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

SMITH, Barbara. "Toward a black feminist criticism." In: LEITCH, Vincent (ed.). **The Norton anthology: theory and criticism**. New York: Norton, 2001. p. 2302-15.

WHISKER, Gina. "'Your Buried Ghosts Have a Way of Tripping You Up:' Revisioning and Mothering in African American and Afro-Caribbean Women's Speculative Horror." **FEMSPEC**, Cleveland, v. 6, n. 1, 71-86, 2005.

O COTIDIANO, O CORRIQUEIRO E O EFÊMERO NOS CONTOS DE CÍNTIA MOSCOVICH EM *ESSA COISA BRILHANTE QUE É A CHUVA*

Filipe Amaral Rocha de Menezes*

Cíntia Moscovich apresenta o cotidiano, o corriqueiro, o efêmero em seus contos na coletânea *Essa coisa brilhante que é a chuva*, onde reúne diversas histórias de alguma forma entrelaçadas. Segundo Ricardo Piglia, em *Formas breves* (2004), o conto encerraria duas histórias, uma subjacente a outra. A oculta seria fragmentária e elíptica, e o contista, ao conseguir estruturar tal feito, seria bem sucedido. Moscovich, veterana nessa forma, não deixa por menos. Ao narrar feitos corriqueiros reproduz o brilho da chuva, isto é, as preciosidades da vida.

Cintia Moscovich nasceu em Porto Alegre há algumas décadas, se formou em jornalismo, estudou literatura e vem escrevendo suas histórias já há algum tempo. Trouxe a luz textos como os romances *Duas Iguais*, uma história de amor e *Por que sou gorda, mamãe?*, narrado em primeira pessoa por uma escritora que, em quatro anos engordou 22 quilos. Entretanto, seu *debut* literário foi muito antes desses romances, em 1996, quando publicou sua primeira obra individual, a coletânea de contos *O reino das cebolas*. Com a obra recente, Moscovich soma quatro coletâneas de contos: *Arquitetura do arco-íris*, de 2004 e *Anotações durante o incêndio*, de 2006.

Essa coisa brilhante que é a chuva seria na verdade um grande poema, uma ode a vida ou, como escrito na contracapa do livro, “uma reunião de contos tão coesos que mais parecem uma só narrativa.” Para Fabrício Carpinejar, quem escreveu a orelha do livro, “trata-se de uma reunião de origamis narrativos, leques ficcionais, aparadores literários”. De fato, a reunião desses contos, talvez os únicos sobreviventes entre outros tantos que não foram escolhidos para coletânea, não aparenta ter sido aleatória, mas trazem uma linha contínua, uma mesma vibração, que certamente confere o seu brilhantismo.

A palavra “sobrevivente” também não surge entre as páginas da obra de maneira vã: na dedicatória em memória do pai da autora, que não sobreviveu; à mãe, antes de um conto, que sim sobreviveu; e, a todos que sobreviveram e sobreviverão, nos agradecimentos finais. No contexto da literatura judaica, essa palavra traz também a lembrança da Shoah, da enorme catástrofe. Num contexto geral, diz-se que somos sobreviventes de nós mesmos, ao contrário do que afirmou Murilo Mendes: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.”

*Mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG) e Mestre em Administração Público (FJP). Belo Horizonte, MG. filipearm@gmail.com

Para Moscovich, em seu contexto próprio, seria uma lembrança à efemeridade da vida e do cotidiano.

Retomando as teorias do conto de Piglia, sobre o conto encerrar duas histórias, pode-se dizer que Moscovich é ainda capaz de encerrar mais fatos. Segundo Piglia, à primeira vista o conto como um relato aparente, visível, esconderia um secreto outro sentido, ou história. Baseando-se na análise das obras de diversos autores, Piglia define em sua primeira tese como conto clássico aquele que narrando uma história em primeiro plano, constrói outra em segredo, de modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 90).

Em sua segunda tese sobre o conto, a segunda história secreta na verdade revelaria a forma do conto e suas variantes, ou seja, o conto torna-se “conto” a partir da existência dessa história subjacente ao primeiro plano. “A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.” Desta forma, segundo Piglia, “o mais importante nunca se conta”, uma vez que seria “construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (2004, 91-92).

Outra importante reflexão feita por Piglia sobre as narrativas breves, citando Borges, é a aproximação da forma do conto ao relato oral. Desta forma, o conto permanece próximo da contação de histórias, como de um ancião a beira do fogo dos tempos ancestrais, o qual deveria ter técnica sutil para prender a atenção de seu ouvinte, manobrando seu relato de maneira hábil e concisa, possibilitando o subentendido e a elipse.

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, 103).

No primeiro conto do livro, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas”, a autora traz uma típica história de contexto judaico, com uma super-protetora yiddish mame, com seu bebezinho de 48 anos de idade, o solteirão Saulzinho. Aqui, o conto já está estruturado com um pano de fundo: a massacrante relação de super proteção das mães judias, preocupadas com o bem-estar de seus filhinhos, independente de suas idades.

No início da narrativa, Saulzinho conclui que finalmente deverá se rebelar contra os excessivamente infantis tratos de sua mãe, que quase não o deixa falar e muito menos se importa com suas reclamações. Entretanto, em meio às falações da mãe durante o jantar, de reclamações sobre os preços do mercado, a mãe solta que anda muito sozinha e Seu Natálio tem aparecido em casa para vê-la. Algo muda na estrutura do conto, dá-se uma guinada, o

cotidiano nem sempre permanece contínuo como se espera do dia a dia, sendo paulatinamente mudado, torna-se de certa forma passado, o efêmero surge.

O que anteriormente parecia ser apenas a tentativa frustrada do filho em buscar sua independência aos 48 anos, na verdade, vem a ser a busca pela independência da mãe. A mame yiddish passa a dar menos atenção ao filhinho e mais a Natálio, agora sem o “seu” antes do nome, mais íntimo. Por fim, a independência é finalmente obrigada à Saulzinho, uma vez que sua mãe sai de casa para se casar com Natálio. Completa-se, assim, o ciclo que Piglia teoriza, o conto tem por finalidade um fim surpreendente ou a revelação da trama real que estava subjacente: a busca da individualidade da mãe.

Outra linha que permeia os contos nesta coletânea são as relações familiares, mães e filhos, pais, sogras, genros e noras. Muitos sentimentos estão envolvidos nestas relações, de amor, rancor, dor e todos muito corriqueiros.

Em outro conto do livro “Aos sessenta e quarto”, com epígrafe retirada de uma música de Lennon e McCartney, apresenta a protagonista Neide se observando, percebendo-se velha. Doceira famosa do bairro, arrimo de uma família, sempre soube apenas trabalhar e cuidar de tudo. Com marido desempregado crônico, os filhos gêmeos já criados e vivendo suas próprias vidas, Neide se percebe sozinha em meio aos doces, tortas e bolos de laranja com creme. Outra vez, a exemplo de *Por que sou gorda, mamãe?*, Moscovich traz a tona o drama familiar em meio a quitutes e outras delícias culinárias. Drama de uma mulher só, em meio a muito trabalho, marido e filhos ausentes. Seu drama intensifica-se com a afirmativa do médico: “Será que poderia voltar aqui amanhã acompanhada?”.

Novamente, uma quebra na narrativa traz a tona uma segunda história, a verdadeira. Como Neide poderia encarar uma doença séria, e acompanhada do marido e dos filhos, esses ausentes, ela que já se considerava só? Após a notícia, o pensamento da protagonista, em turbilhões, é minuciosamente relatado. Numa cena, forte e brilhante, Neide se observa nua diante do espelho antes do banho. Então, o banho, a decisão. Piglia, em meio as suas teorias sobre o conto, cita uma teoria de Ernest Hemingway sobre as narrativas, a teoria do iceberg, ou seja, o mais importante nunca se conta, fica subentendido, uma alusão, o não-dito. Desta mesma forma, parece que a autora segue a risca essa cartilha. Neide não compartilha sua decisão de se tornar independente, confiante de si mesma, em busca de si. Simplesmente executa tudo que julga necessário para esse fim. O conto direciona-se para um desfecho completamente diverso do início. Neide, confusa enfrenta a sala de cirurgia. Surge uma narrativa embaralhada, dos delírios causados pela anestesia. Depois a volta da anestesia.

Neide se dá conta de sua consciência e reflete tudo o que se passou, o sucesso da cirurgia, as mudanças na vida, o renascer.

O corriqueiro e as pequenas coisas do cotidiano também permeiam, os contos “Um coração de mãe” e “Tempo de voo”, mas nestes, uma tensão percorre os corpos dos textos, quando as situações da vida nem sempre trazem sensações agradáveis. Em “Um coração de mãe”, os desconfortos passados por dona Dóris compelem o leitor a perceber seu crescente desconforto. Efeitos desagradáveis sentidas pela personagem vão aos poucos crescendo, ao mesmo tempo que todo um fluxo de pensamento entremeia o conto. Do início, após uma queimação estomacal incomum, passando a lembranças do falecido marido, a saudade de sua companhia, os desgostos e a desunião dos filhos nas disputas por sua herança. Ao mesmo tempo que as sensações corporais aumentam seu desconforto, a personagem avalia suas opções: talvez não estivesse tão mal, porque incomodar os filhos, uma vez que “quando passasse verdadeiramente mal, ninguém iria acreditar, ela tinha mais saúde do que qualquer um dos filhos, um cavalo de tão forte e resistente” (MOSCOVICH, 2012, p. 68).

Outras sensações desagradáveis surgem, levando o fluxo de pensamento da personagem a ainda mais amargas lembranças: “começaram a brigar pela herança do pai nem bem o corpo tinha esfriado, Dinho e Fábio se fazendo de pobres coitados, José e Ana se estranhando até por causa de uma coleção de selos, irmão passando a perna em irmão” (MOSCOVICH, 2012, p.69). O detalhamento das sensações constrói o clima da tensão crescente pela qual a personagem passa, ao que conclui que não estava nada bem. Em alguns momentos, em meio as sensações estranhas do corpo em colapso, retornam difíceis lembranças como a da nora que sugeriu sua internação em um asilo. Pensava em possibilidades, porém em todas não havia possibilidade: um filho cuja esposa não a suporta, o outro que estava viajando e nenhuma notícia recebia, ainda outro que sempre deixava seu telefone em secretária eletrônica, e mesmo “a filha, a única mulher, a única a quem poderia perdoar, mas tão longe ela andava, aquela coisa de viajar, viajar, viajar”, dona Dóris se viu desamparada. A tensão no conto aumenta em meio a descrição de novas dores e incômodos, lembranças do marido falecido e a tentativa de buscar ajuda, que ao fim, confirma o que se poderia pressentir, “então tudo estava resolvido”.

A fragilidade da pessoa abandonada em agonia, suas sensações corpóreas e seus pensamentos oscilantes entre a melancolia e o desamparo são finamente costurados neste conto de forma a elaborar texto conciso, breve, porém denso, pelo qual o leitor num crescente aproxima-se do clímax e recebe um corte, um ponto final, que alivia, pois termina o sofrimento. Como Piglia afirma: “Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar

consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera” (2004, p.107).

Em “Tempo de voo”, novamente o leitor se depara com uma personagem testemunha de um acidente fatal, mas o atônito homem também se vê incapaz de qualquer solução. Detalhes mínimos, cadenciados, descrevem tanto a violência do acidente quanto a perplexidade da testemunha e sua sensação de incapacidade ante o desastre. Neste que é o menor dos contos do livro, porém talvez seja um dos mais densos, no qual o jogo dos detalhes e das repetições levam o leitor a extrema tensão. Aqui, a morte da menina é o mote do conto e perturba a testemunha incapaz de prevenir o acidente.

A coletânea ainda encerra outros textos, não menos admiráveis, porém deixados a análises posteriores, entretanto, o desfecho surpreendente é a marca de todos os contos desse livro, sem nenhuma repetição, que não surpresas, epifanias, visões. Cíntia Moscovich transmite a beleza da simplicidade da vida em situações cotidianas da vida atual: uma herança de um pai querido, a morte que vem de maneira inesperada, a relação difícil de um pai com seu filho, um cão que não se afasta do dono, a perplexidade na compreensão da incapacidade, a efemeridade da vida. Todos fatos corriqueiros, como a chuva que brilha ao refrescar a vida.

Referências

MOSCOVICH, Cíntia. **Essa coisa brilhante que é a chuva**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Cia das letras, 2004.

A SUBJETIVIDADE NO JORNALISMO E O DISPOSITIVO DA TRANSEXUALIDADE EM O NASCIMENTO DE JOICY, DE FABIANA MORAES

Francine N. A. de Oliveira*

Introdução

Em *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2015), Fabiana Moraes aborda a trajetória de uma transexual nascida no agreste de Pernambuco e que, depois de um longo processo, finalmente consegue a permissão para passar pela cirurgia de transgenitalização oferecida pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Além da história de Joicy, a autora narra o caminho que ela mesma percorreu para elaborar a reportagem que ganharia o Prêmio Esso de Jornalismo em 2011, após sua publicação no *Jornal do Commercio*, de Recife.

Em adição à matéria, o livro traz reflexões de Moraes e relatos a respeito de sua conflituosa relação com a cabeleireira Joicy, levantando a questão das técnicas ideais e do lugar da subjetividade no trabalho jornalístico.

Ao eleger Joicy como protagonista, Moraes demonstra as dificuldades pelas quais passam pessoas transexuais, principalmente aquelas que não se adequam aos padrões de feminilidade ou masculinidade esperados para que sejam propriamente diagnosticadas pelo discurso médico. Não obstante, a jornalista demonstra conhecimento prévio acerca do tema e faz uso de uma linguagem humanizada e relativamente compreensiva, em vez de lançar mão de expressões generalistas associadas ao senso comum – e que muito frequentemente são adotadas pela mídia.

A constante necessidade de negociação com o sistema científico de saber-poder passa pela maneira como transexuais se constituem e são constituídos com base em determinações socioculturais. O discurso médico trabalha, nesse sentido, como uma forma de reforçar as normas sociais impostas aos gêneros masculino e feminino, procurando estabelecer uma categorização universal para indivíduos *trans*. Assim, Fátima Lima observa que:

sujeitos que vivenciam experiências designadas como transexuais negociam e/ou subvertem as normas, principalmente o imperativo psiquiátrico e as condutas biomédicas; fazendo ver e dizer as fraturas e as fissuras (Deleuze, 1990) que compõem os dispositivos, indo além de suas linhas de sedimentação, daquilo que está visível e enunciável, tarefa genealógica que aposta na potência dos sujeitos e nas linhas de fuga (2014, p. 63).

*Graduada em Letras e mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), MG. Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG. Endereço para contato: francine.alves.oliveira@gmail.com.

O dispositivo da transexualidade é de consolidação recente, historicamente posterior à medicalização dos “desvios sexuais”. Publicações acerca do “fenômeno transexual”, que procuram definí-lo e legitimá-lo como categoria médico-psicológica específica, surgem na década de 1950, retomando uma categoria proposta pelo próprio Hirschfeld, a do “transexual psíquico” (*apud* BENTO, 2006). Esses estudos serviriam para determinar uma separação entre “travesti”, “transexual” e “homossexual”, que até então não se mostrava nítida. A adoção da terapia hormonal, no Brasil, apenas se popularizaria nos anos 1970, década em que também ocorreria a primeira cirurgia genital em uma mulher transexual no país (OCANHA, 2014).

Dessa forma, o discurso médico e legal que institucionaliza a experiência transexual também a uniformiza, desconsiderando a diversidade dentro da própria expressão de gênero *trans* e reforçando um controle sobre os corpos. Contudo, a história de Joicy demonstra uma subversão desse controle, ainda que a própria cabelereira não tenha consciência da importância desse fato.

Como categoria médica, a transexualidade consta no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5 (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014, p. 451-460) como “disforia de gênero”, condição que precisa ser diagnosticada a partir de uma série de critérios específicos. O Manual estabelece:

Indivíduos com disforia de gênero apresentam incongruências acentuadas entre o gênero que lhes foi designado (em geral ao nascimento, conhecido como gênero de nascimento) e o gênero experimentado/expresso. Essa discrepância é o componente central do diagnóstico. Deve haver também evidências de sofrimento causado por essa incongruência. O gênero experimentado pode incluir identidades de gêneros alternativas além dos estereótipos binários. Em consequência, o sofrimento não se limita ao desejo de simplesmente pertencer ao outro gênero, podendo incluir também o desejo de ser de um gênero alternativo, desde que diferente do designado (2014, p. 453).

A categoria “transexual”, portanto, tem uma validação médica que faz com que o termo seja preferencialmente adotado, principalmente em função da necessidade do diagnóstico para realização das cirurgias que adequarão o corpo ao gênero com o qual cada indivíduo se identifica e para a mudança legal dos documentos. Esse processo, que dura pelo menos dois anos, é praticamente um ritual de assimilação à sociedade pelo qual passa o indivíduo *trans*, para que seja reconhecido não apenas socialmente, mas também nos termos da lei. Na busca por se determinar o “transexual verdadeiro” (LIMA, 2014, p. 65), a ciência ignora singularidades e estabelece um modelo único, universal, que precisa ser seguido para que a pessoa transexual tenha o direito de se identificar como tal. Consequentemente, esse discurso dita também a maneira como esses sujeitos serão socialmente percebidos – e como

devem perceber a si mesmos – e leva ao reforço do questionamento da legitimidade, por parte do senso comum, de uma identidade transexual que não estaria de acordo com as normas. Como veremos adiante, esse é precisamente o caso de Joicy.

Apesar de o DSM-5 (2014) explicitar que não existe uma necessidade de a identidade de gênero almejada estar inserida nos chamados estereótipos binários, na prática, indivíduos transexuais, em sua maioria, procuram se adequar aos estereótipos de masculinidade ou de feminilidade socialmente estabelecidos, conforme mencionado, de forma a não deixar dúvidas a respeito do gênero com o qual se identificam.

Um Corpo Fora das Normas

No hospital em que se consultava, Joicy era olhada com certa incredulidade pelas demais transexuais devido à sua aparência ainda masculinizada, não atendendo aos preceitos sociais para que seja assimilada definitivamente como mulher. A cabeleireira, então, enfrentava um “preconceito duplo” (MORAES, 2015, p. 34), por não ser aceita por parte das próprias pessoas *trans*. Ademais, esse fator também a levou a passar por três anos de terapia – um ano a mais que o requerido por lei para se ter direito à cirurgia de redesignação genital – e, ao todo, por um processo de sete anos de avaliação e acompanhamento de médicos e psicólogos. Conforme Moraes explica: “a existência do tratamento no serviço público de saúde só é permitida porque os transexuais são pessoas, de acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), que carregam consigo um transtorno de personalidade [...]” (2015, p. 46).

De fato, o estabelecimento de critérios que devem legitimar a transexualidade aos olhos da medicina, tanto no sistema de saúde público como privado, apresenta diversas incongruências e regras arbitrárias, como é possível notar ao acompanharmos a história dessa personagem. Trata-se de um sistema normatizador que não reconhece a amplitude das próprias masculinidades e feminilidades em si. Nesse sentido, Joicy destaca-se por não cultivar uma aparência padronizada, de “características femininas hiperbólicas” (MORAES, 2015, p. 34), apresentando certa discrepância entre sua identidade feminina e sua expressão de gênero:

Não usa maquiagem. Não gosta de usar vestido. Não tem cabelo comprido. Na verdade, está ficando meio careca, coisa de quem vai fazer 51 anos de idade. Sua aparência sugere que ela ainda está engatinhando para mostrar socialmente a mulher que é – e, principalmente, para deixar para trás o agricultor que sempre foi (MORAES, 2015, p. 34).

A temática da transgeneridade vem ganhando espaço, principalmente por meio de plataformas que permitem que as próprias pessoas pertencentes à comunidade transgênero se manifestem, expondo suas vivências e demandas, como *blogs* e redes sociais. Aos poucos, essas vozes encontram possibilidades de romper com sua condição subalterna, conquistando seu espaço de fala com a ajuda das novas tecnologias. Nesse sentido, podemos conhecer melhor a diversidade existente dentro da própria comunidade *trans*, notando como não há um “modelo único”, mas apenas pontos em comum que nos permitam identificar expressões dentro de um *continuum* de possibilidades. Contudo, a maneira como a mídia trata esses indivíduos, em sua maioria, permanece atrelada a um senso de generalização da categoria, perpassada ainda pela reprodução de expressões populares equivocadas, como a noção de “mudar de sexo”. Na contramão da tendência midiática, a obra de Fernanda Moraes dialoga com essa pluralidade, pois, em termos de representação, a cabeleireira retratada pela jornalista traz uma nova perspectiva ao leitor, evidenciando como a própria categoria da transexualidade comporta experiências e apresentações múltiplas.

Além de enfrentar o preconceito recorrente entre a população de Alagoinha, a transexual era, também, vítima de uma discriminação por parte dos profissionais supostamente qualificados para atendê-la. O desrespeito e as piadas direcionadas a sujeitos cujo gênero não está em conformidade com as expectativas é fator comum em uma sociedade que usa a provocação na tentativa de reprimir grandes diferenças, a fim de que o indivíduo se esforce pela adequação aos padrões impostos. Até mesmo a mãe de Joicy demonstra sarcasmo diante da insistência, por parte da filha, para que seja tratada no feminino. Isso a levou a desenvolver estratégias para lidar com as pessoas, tanto próximas a ela como apenas conhecidas, o que aparentemente fez com que passasse a ser vista como alguém ríspida e de difícil convivência.

A situação financeira é ainda outro fator a dificultar a experiência *trans*, uma vez que a hormonização, as viagens para que as consultas médicas sejam realizadas e o período pós-operatório envolvem diversos gastos. Após o procedimento cirúrgico, a transexual enfrentou complicações como a inflamação do local e a estenose – o fechamento do canal vaginal devido ao uso incorreto da prótese durante o período de recuperação – que fez com que a cabeleireira tivesse de se submeter a um segundo procedimento para reabertura do canal vaginal. Esses problemas somam-se, ainda, à falta de informações e atenção por parte da equipe médica. Moraes aponta: “A pobreza financeira – e afetiva – que a cerca não é compatível com a delicadeza da cirurgia. [...] O desamparo [médico] foi complementado pela

solidão: a família de Joicy não apareceu em sua casa para ajudá-la nas tarefas cotidianas” (2015, p. 78-79).

Para Joicy, a cirurgia construtora do órgão genital lhe conferiu um novo status: sua vagina é a “prova” definitiva de que é mulher. Mesmo que tenha passado por dores, dificuldades e frustrações ao longo de todo o chamado “processo transexualizador”, a operação permitiu que ela desenvolvesse sua autoestima, orgulhando-se “da aparência de seu púbis e da atração que ele provoca. Usa o sexo recém-adquirido para ser vista e respeitada como mulher” (MORAES, 2015, p. 79). Nesse sentido, o corpo modificado, moldado para se adequar à identidade, é um instrumento de legitimação que não pode ser contestado pelo outro:

Em um passeio no Aeroporto Internacional do Recife, na Zona Sul, sentiu vontade de usar o banheiro e não teve dúvidas em dirigir-se ao feminino. Ao ver a usuária de aparência masculinizada entrar no local, uma das seguranças entrou no recinto. “O que o senhor está fazendo aqui?”, perguntou. “Eu não sou homem, eu provo que não sou”, disse Joicy, baixando o short e a calcinha para expor a vagina. A segurança olhou, pediu desculpas e saiu. Joicy não usava roupa colada nem chinelo com flor. Mas era, sem dúvida, mulher. (MORAES, 2015, p. 79-80).

A personalidade de Joicy parece ser fruto dessa carência afetiva misturada à constante violência simbólica à qual ela está submetida em seu cotidiano. Tendo passado a maior parte de sua vida no Campo do Magé, área rural de Alagoinha, ela foi criada por uma tradicional família de agricultores na qual o gênero determinava as tarefas desempenhadas dentro de casa. Com a morte do pai, veio a mudança daquele jovem que sabia, há muito, ser uma mulher, mas que não o demonstrara, provavelmente, por medo da reação paterna – fator demonstrado também pelo discurso da mãe e das irmãs. Sua criação na área rural, em situação precária, bem como o restrito contato com outras mulheres *trans* – algo que só iria acontecer quando ela passasse a frequentar o hospital para dar início a seu “tratamento” –, de certa forma, justificam a pouca “feminilidade” da ex-agricultora.

Além da reportagem propriamente dita, o livro traz dois capítulos em que Fabiana Moraes trata de sua relação com Joicy, desde quando se conheceram até o desenrolar de uma proximidade posterior à publicação da matéria no *Jornal do Commercio* em 2011, envolvendo ainda a disseminação do caso, que chegou a se tornar pauta em um programa televisivo, e as reações do público.

Para Moraes, a “intimidade quase obrigatória” (2015, p. 92) estabelecida com a “personagem” de seu texto, levou a jornalista a desenvolver empatia pela cabeleireira, preocupando-se pessoalmente com seu estado, principalmente em função das condições de pobreza e abandono em que Joicy vivia. A experiência levou a autora a rever seu ponto de

vista não somente em relação às questões de gênero, mas também no concernente a como seus valores são determinados por sua posição social. O relato do primeiro encontro com a transexual demonstra como a jornalista, inicialmente, tinha uma percepção estereotípica acerca da transexualidade, ainda que mais esclarecida:

Ao chegar, na manhã de uma segunda, ao Hospital das Clínicas, Zona Oeste do Recife, não percebi que ela, sentada com as pernas abertas em meio às outras transexuais de maneiras delicadas e sandálias de dedo, era mais uma mulher não biológica à espera da marcação de sua cirurgia de redesignação sexual (MORAES, 2015, p. 94).

A figura aparentemente incoerente de Joicy foi justamente o que despertou o interesse de Moraes em narrar sua história, mas sua escolha foi questionada inclusive pelo médico do Hospital das Clínicas responsável por atender às transexuais, sugerindo que aquela paciente não seria uma representante ideal da condição *trans*. Moraes revela como foi surpreendida pela fala do cirurgião:

— Por que você escolheu logo Joicy? Há outras transexuais aí com a aparência mais feminina, seria bem melhor.
— Mas Joicy não é mulher? Não é a próxima a ser operada pelo senhor?
— Sim, mas é uma paciente difícil, não tem as características mais femininas, é um pouco embrutecida, ignorante. (2015, p. 95).

A tentativa do médico de desencorajar a escolha da jornalista demonstra um esforço, ainda que velado, pelo controle daquilo que é divulgado através da mídia. A falta de “feminilidade” de Joicy poderia suscitar questionamentos a respeito de sua própria condição transexual – e, conseqüentemente, do “diagnóstico” dado pelos profissionais. Se, por um lado, a aparência daquela mulher pode confundir o público e dificultar o entendimento do que seja a transexualidade, por outro lado, seu caso não é único e a multiplicidade de expressões *trans* passa, inclusive, pela negociação daquilo que seria ou não uma estética ideal, a cumprir com os padrões socialmente impostos e adotados pelo sistema médico, ajustando-se, assim, ao modelo sexual dimórfico (BENTO, 2006).

Ao tratar das reações à publicação da reportagem, Moraes reproduz comentários que revelam a dificuldade de assimilação da identidade de gênero daquela personagem, que aparece nua na fotografia que ilustra a matéria, em posição que lembra a da famosa pintura de Botticelli, *O nascimento de Vênus* (1483). Foi a semelhança com o quadro renascentista que inspirou o título da matéria e também da obra publicada posteriormente. Conforme esclarece a autora:

Quando voltávamos para o Recife e vi as imagens, reparei que Joicy escondia-se da mesma maneira que a Vênus de Botticelli, não contando, porém, com a ajuda de longos cabelos para tornar o corpo menos exposto, tampouco com anjos trazendo

flores ou uma dama prestes a cobri-la com um manto. Joicy estava nua, uma nudez essencialmente política de um corpo continuamente questionado. (2015, p. 129).

Esse corpo causou estranhamento e até mesmo indignação em parte do público do jornal, por não atender nem mesmo às expectativas de uma transexualidade “verdadeira”. Além do incômodo, ficou evidente a confusão entre a identidade de gênero e a sexualidade, a qual persiste na cultura de forma generalizada. Houve, até entre aqueles que elogiaram a reportagem, a afirmação de que Joicy era “homossexual” e que sua cirurgia de transgenitalização tinha fins meramente cosméticos – embora os comentários não deixem clara a motivação que um indivíduo homossexual teria para se submeter à mudança de seu órgão genital.

Os limites entre a empatia e a necessidade de se manter um distanciamento profissional se mostram imprecisos para a autora, que desconstrói a pretensa neutralidade do texto jornalístico e se propõe a discutir sobre como a “objetividade é construída subjetivamente” (MORAES, 2015, p. 25). Ao admitir uma proximidade que não se restringiu ao âmbito profissional, Moraes foi capaz de apresentar a complexidade de uma construção narrativa mais humanizada, que não se restrinja ao objetivo simplificado de transmitir informações ao público de maneira generalizada, algo recorrente em textos jornalísticos. A autora comenta que seu maior propósito está no “esforço de superar o discurso geral empreendido pelo jornalismo, no qual o senso comum é uma forte realidade” (2015, p. 174). Nesse sentido, a estratégia de Moraes é também importante em termos de representatividade da transexual como sujeito, em sua individualidade, e não apenas como parte de um grupo minoritário e discriminado – muito pelo contrário, chama a atenção o quanto Joicy, pobre e sem oportunidades, vivendo em uma pequena cidade, está alheia ao ativismo LGBT que toma forma nos grandes centros urbanos.

Em 2011, a matéria foi agraciada com o Prêmio Cidadania em Respeito à Diversidade, promovido pela Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, na categoria de cobertura de mídia. Fabiana Moraes e Joicy estiveram presentes na cerimônia, em São Paulo, e foram ainda convidadas a desfilar em cima de um trio elétrico durante a Parada do Orgulho LGBT. A presença da cabeleireira, motivada pela recente visibilidade que havia ganhado com a publicação, estava relacionada com uma espetacularização comum aos dias de hoje, que é também efêmera, como explica a própria jornalista ao atestar que a “enorme atenção que recebia – e que, eu sabia, tocava as bordas de um interesse provocado pelo ‘exotismo’ da ex-agricultora – iria se dispersar após aquele evento” (2015, p. 147-148).

Considerações Finais

O nascimento de Joicy traz à tona diversos paradoxos contemporâneos, entre eles a valorização do “eu” e da narrativa pessoal em contraposição à insistência jornalística por uma objetividade e neutralidade que dificilmente se cumprem, bem como a busca por representatividade de grupos minoritários inserida nesse contexto de excesso de informações que intensifica a efemeridade e a superficialidade. Assim, por um lado, novas ferramentas como a internet e as redes sociais oferecem chances a esses grupos, socialmente excluídos, de ganharem maior visibilidade a partir de suas próprias narrativas, demandas e do controle de suas imagens, sem a mediação de veículos de comunicação tradicionais. Por outro lado, a facilidade para se produzir e publicar leva a um excesso de textos, figuras, fotografias, vídeos e informações que acabam por transformar o ideal de visibilidade acessível a todos em segmentação, segregação e, conseqüentemente, invisibilidade.

A importância da publicação de uma reportagem elaborada a partir de uma perspectiva de entendimento e empatia para com pessoas transexuais, então, contribui para que a voz desses indivíduos se faça presente, ainda que dentro de um veículo de comunicação de massa e com a mediação de uma jornalista. Como personagem, Joicy é apresentada através da lente de Fabiana Moraes, que reconhece o papel da subjetividade e desconstrói a mito da neutralidade na construção de sua reportagem.

O corpo de Joicy, que representa um entrave para a realização plena de sua identidade feminina se torna, paradoxalmente, a fonte de sua legitimidade após a cirurgia de redesignação genital, uma vez que a presença da vagina faz com que sua condição de mulher não possa mais ser contestada. Seu caso evidencia como o dispositivo transexual age a fim de controlar os corpos daqueles indivíduos que não se encaixam nas normas estabelecidas para os gêneros masculino e feminino, revelando a multiplicidade de expressões possíveis entre pessoas *trans*. Assim, sua identidade e sua subjetividade são fruto não apenas de uma condição médica, mas de toda uma trajetória que, ao ser narrada por Moraes, contribui para uma visão mais aprofundada desses sujeitos ainda marginalizados.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais**– DSM-5. Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento *et al.* Porto Alegre: Artmed, 2014.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: Sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

LIMA, Fátima. A construção do dispositivo TRANS: Saberes, singularidades e subversões da norma. In: **Corpos, Gênero, Sexualidades:** Políticas de Subjetivação. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014. p. 61-86. Disponível em: <http://abramd.org/wp-content/uploads/2014/05/2014_Corpos_generos_e_sexualidades_poli%CC%81ticas_de_subjetivac%CC%A7a%CC%83o.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2016.

MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy** – Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Org.). **Ditadura e homossexualidades:** repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2014. p. 149-175.

CORPO E PERFORMANCE EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Francine Rodrigues Sanchez*

“Por que não lhe disse antes? Apertá-lo demoradamente contra o meu peito e dizer.
Não disse porque pensava que tinha pela frente a eternidade. Só me resta agora
esperar que aconteça outra vez, vislumbro esse encontro – mas vou reconhecê-lo? E
vou me reconhecer nos farrapos da memória do meu eu? Peço que me faça um sinal
e responderei ao código secreto na noite e no silêncio dos navios que se comunicam
quando se cruzam no mar”
(LYGIA, 1980, p.31)

A literatura-presença, o momento, o encontro. A palavra que tenta apreender a vida, mas que no seu caráter fugidio se amplifica. Paul Zumthor afirma: “Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós” (ZUMTHOR, 2014, p.83). O silêncio como potência de possibilidades. A voz que ecoa no instante agora, no corpo e pelo corpo se faz e refaz. “A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2014, p.35).

Na obra *Performance, Recepção, Leitura*, o poeta, romancista, historiador da literatura, medievalista, linguista e crítico literário Paul Zumthor faz uma importante reflexão sobre aspectos da voz, de modo a encaminhar o pensamento sobre os termos presentes no título do livro. É importante ressaltar aqui que “voz” não aparece como sinônimo da oralidade, posto que ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala.

A vocalidade será, assim, fundamental para a experiência poética, para Zumthor, tida como uma experiência eminentemente corporal: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (ZUMTHOR, 2014, p. 38). A informação transmitida por um texto poético “produz-se em um campo dêitico particular. Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível” (ZUMTHOR, 2014, p.57). Esta afirmação confirma que o dado performático não se restringe apenas ao momento oralizado, mas que está presente na vocalidade da escrita também – pensando na relação de equidade, integração voz e escrita. A experiência corporal da performance se dá no momento da leitura, no instante de contato entre corpos.

A voz é considerada em sua materialidade, como um corpo que é sensível, perceptível, não é apenas portador de uma informação, o texto poético “é muito mais do que o objeto de um discurso informativo” (ZUMTHOR, 2014, p.75-76). A voz é instante e é presença, é a captação sensível do espaço ao redor, é espaço de relação. Zumthor busca a “voz poética”, a qual possui “uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa

* Mestranda em Literatura e Crítica Literária, pela PUC-SP. Especialista em Literatura, também pela PUC-SP. E-mail: francine.sanchez@yahoo.com.br

finalidade” (2014, p.14). O que se classifica aqui como oral, faz questão de marcar o instante agora, a presença, faz questão de mostrar o corpo textual que se forma e se integra com o leitor ouvinte. Corpo que se faz perceptível, mesmo que de forma sutil, subjacente aos dados registrados pela tinta no papel.

A partir de estudos em outras áreas, como acústica, médica e psicanálise, por exemplo, Zumthor chega a um número de teses sobre a voz, dentre as quais, resumidamente, temos a voz como um lugar simbólico, lugar de relação, de articulação entre sujeito e objeto, fundando a palavra do sujeito. Assim, a voz não é especular, ou seja, é a própria realidade, não um reflexo. Destes estudos temos também a voz como “uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo” (ZUMTHOR, 2014, p.81).

Na literatura de Lygia Fagundes Telles, em especial na obra *A Disciplina do Amor*, podemos compreender essa voz que “ultrapassa o limite do corpo sem rompê-lo” em duas esferas do texto: no significado, abordando a potencialidade do jogo entre dizer e não dizer, como também no significante, com palavras que articulam estados de alma, sensações corporais que se fazem no corpo do texto e do leitor.

Segundo Zumthor,

para ir ao sentido de um discurso, (...) era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (2014, p.74-75)

Assim, a leitura solitária e silenciosa de prosa também pode ser performatizada, mesmo considerando que possa haver níveis de performance, mais ou menos puros, segundo determinados elementos – o que poderia classificar a performance como completa ou em “grau fraco” – tal como abordado no capítulo “Performance e Leitura”, de *Performance, Recepção, Leitura*.

Para o medievalista, a performance oral é uma realidade experimentada, enquanto na leitura é da ordem do desejo. Contudo, sempre há implicação de um elemento irreduzível: a presença de um corpo. “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p.27).

Conforme artigo de autoria da prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte de Oliveira publicado na revista acadêmica *Fronteiras*, a “voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações de performance, mas nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem” (2009, p.4). Consoante o próprio Zumthor: “perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim,

leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada” (2014, p.78).

Como exemplo de corpo e performance no texto (que pode ser lido silenciosamente, apenas) temos o conto *A mulher de Omsk*, que narra, em primeira pessoa – dado que já favorece a empatia corporal com o que é contado – o encontro silencioso entre duas mulheres, na toalete de um aeroporto. E mesmo no silêncio imposto pela incompatibilidade idiomática, há a força do gesto, da ação no tempo e no espaço, ou seja há a performance.

Peço à mulher do toalete (...) que me arranje uma agulha com linha. A linguagem das mãos. Gesticulo e acho elegante o movimento que faço com a mão direita, costurando o espaço com uma agulha invisível na ponta dos dedos, chego ao requinte de imitar o movimento coleante da ponta varando o tecido. (TELLES, 1980, p.53)

A escolha vocabular faz feminina a narração, desenha pictoricamente em nós o movimento da narradora. A inserção de sua reflexão interna nos faz olhar o movimento como nosso, nos faz compactuar e até a reproduzir mental ou fisicamente o movimento da costura invisível.

Outra passagem, do mesmo conto, em que se pode sentir a relação dos corpos (físico, mental e psíquico do leitor, da narradora e das personagens, bem como o do próprio texto) seria:

(...) Fechei as mãos em torno da caneca, no mesmo gesto dela e meus dedos aquecidos foram ficando vermelhos, quem eu era e para onde ia? Difícil responder isso, Alexandra Petrovna, difícil. Era evidente que se tratava de uma mulher de uma só língua e essa era tão inacessível quanto a linguagem do vento soprando diante daquela mulher (...). (TELLES, 1980, p.54)

Os movimentos, a oposição entre calor e frio, entre ser uma desconhecida e a intimidade da conversa imaginária, internamente, com um nome carinhosamente inventado, para torná-la próxima. O corpo que observa, o corpo que sente calor e frio, o que não se comunica.

Como já citado, a narrativa em primeira pessoa pode favorecer a visão desta presença, mas não só ela garante o caráter performático em um texto literário. Para que haja performance, há a necessidade de sentir o texto, corporalmente, colocar-se no momento, na relação que cria esta presença, “regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2014, p.34). O trabalho de construção imagética associada a demais sensações corporais podem auxiliar, neste sentido. “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p.27).

Saiosem ser vista. Já é tarde e o Lago do Jardim está deserto na noitefria. Fecho o casaco e me sento num banco. A igreja. O coreto. Olho as casas fazendo um círculo em redor do jardim e não sei mais qual delas teria sido a nossa, são parecidas na decadência e no escuro. (...) A casa velha desapareceu mas ficou o muro arruinado, coberto de musgo. Passo a mão no **musgoúmido**. Parece emitir certa luminosidade e penso que minha mãe pode estar atrás desse muro, dou a volta correndo e não encontro nada. (TELLES, 1980, p.12-13)

No trecho acima, retirado também de *A Disciplina do Amor*, pode-se dizer que a performance se apresenta nas frases curtas, com verbos performativos, nas referências e sugestões a clima (como ambiente, atmosfera), temperatura, **textura** e luz. Seguindo com a narrativa visualmente, como uma câmera que em quadros nos apresenta o lugar. “Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, 2014, p.78)

Se “performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2014, p.41), é facilmente possível captar a performatividade de um texto lido silenciosamente quando este apresenta certa teatralidade. “A performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade” (ZUMTHOR, 2014, p.42)

Entende-se aqui a teatralidade como uma intenção de teatro que é de conhecimento do receptor, bem como a presença de ações marcadas num tempo e num espaço, formando um elo entre o corpo e o espaço, por intermédio do corpo do texto, seja em sua camada de significantes, como nos diálogos, seja em sua camada de significados – mais facilmente detectável. Como exemplo, um outro trecho da obra *A Disciplina do Amor*.

(...) casas com água até o telhado, os moradores amontoados no telhado – um menino segurando um cachorro, uma galinha enrouquecida, os pés amarrados, a crista vertendo sangue. Barquinhos com seus barqueiros inexperientes lutando contra a correnteza das águas lamacentas que arrastam nos seus rodopios tufo de folhagem, destroços de móveis, pneus desgarrados numa fúria incontrolável para chegar(...) A repórter faz perguntas, quer saber o que a mulher perdeu na enchente. A mulher coça o braço, junta os pés descalços, encolhe os ombros(...). (TELLES, 1980, p.26)

Aqui, descrições pontuais do lugar, das pessoas e dos movimentos, frases breves e em ordem direta e vocabulário aparentemente informativo montam uma construção imagética, uma narrativa em estilo dramático, permitindo a relação subjetiva, o contato do corpo, a performance, a teatralidade.

Vários outros contos presentes neste e em outros livros de Lygia Fagundes Telles apresentam elementos similares, permitindo caracterizá-los como corporais e performáticos.

Entendemos ainda que a voz (e os silêncios) nos liga(m) a um sentimento de sociabilidade, nos declarando parte do mundo, declarando o mundo para nós; ou, como afirmou Zumthor: “Minha leitura poética me ‘coloca no mundo’ no sentido mais literal da expressão” (ZUMTHOR, 2014, p.79). A presença da voz mostra ainda dois ouvidos estão envolvidos, simultaneamente, o de quem fala e o do ouvinte. Ente outras afirmações, o crítico chega à declaração de que “o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima” (ZUMTHOR, 2014, p.84).

Esta presença faz de toda leitura poética, uma escuta. A escuta de uma voz material que se faz presente, em corpo, no corpo do texto, e pelo corpo do texto, no processo de escuta, se faz também presença no corpo do leitor, ou ainda, o ato da leitura, da escuta, forma um movimento corporal que está no espaço entre o corpo do texto poético e do corpo físico do receptor. Sustenta Zumthor: “O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.” (ZUMTHOR, 2014, p84).

Ler é estar em contato, é dialogar, é entrar em confronto pessoal. Afirma Zumthor: “A ‘compreensão’ que [a leitura] opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua” (2014, p.63). Ler pode até ser apenas decodificar uma mensagem, mas o ato da leitura poética passa por este procedimento sem o reter, até sem percebê-lo. Sem prender as palavras a seus sentidos denotativos, o leitor se apresenta, se coloca em corpo no ato.

Portanto, em poucas palavras, seriam as características vocais que levam o leitor a receber o texto dentro de uma performance, a ele (texto) se conectar a ponto de senti-lo, de atravessá-lo e por ele se deixar atravessar também. Seria pelo corpo que se constrói na performance da leitura, no aqui e agora que requer a experiência da leitura poética (literária), que o leitor se permitiria entregar às sensações, ao movimento da poesia, à força das palavras e por elas seria transformado. Ou, como disse Zumthor (2014, p.54): “O texto vibra; o leitor estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma”.

Paralelamente, vale informar que a escritora constituiu (segundo) matrimônio com Paulo Emílio Salles Gomes, crítico de cinema, ficcionista, ensaísta, e fundador da Cinemateca Brasileira. Esta relação, confessadamente a influenciou à experiência de transformar o texto literário em imagem.

Referências:

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Estudos –I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor**. Revista Fronteiras: o narrador e as fronteiras do relato. São Paulo, v. 3, n. 3, setembro/2009. p.162-173.

TELLES, Lygia Fagundes. **A Disciplina do Amor**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O DISCURSO RELIGIOSO EM ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Geraldo Ferreira da Silva*

Maria Firmina dos Reis, professora, mestra régia, iniciadora da escola mista no Maranhão foi poeta, romancista e negra. Nasceu no dia 11 de outubro de 1825 em São Luís e viveu desde os onze anos até à sua morte na cidade de Guimarães/MA. Faleceu no dia 11 de novembro de 1917 aos 92 anos de idade, solteira, cega, sem nenhum capital a mais, equiparado a de uma professora, e sem qualquer reconhecimento da crítica literária do seu tempo; é, contudo, uma pioneira no romance antiescravagista/abolicionista no Brasil ao publicar *Úrsula*.

A linha principal da tese de Maria Firmina dos Reis, expressa em *Úrsula*, é da antiescravidão. Tal tema encontra-se camuflado na relação amorosa entre homem e mulher que deve ser companheira, fiel e eterna; e numa convivência parceira, fraterna e cidadã entre negros e brancos. Para tanto, a autora requisitava, nas páginas do romance, uma aplicação do cristianismo, através da conversão, da partilha e do perdão. A escritora, seguindo a tendência do Romantismo, opta pela causa religiosa como pano de fundo do seu romance. Sobre isso nos informa Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*:

Embora os poetas da primeira fase tivessem sido os mais declaradamente religiosos, no sentido estrito, todos os românticos, com poucas exceções, manifestavam um ou outro avatar do sentimento religioso, desde a devoção caracterizada até um vago espiritualismo quase panteísta. [...] (1981, p. 17).

A escritora maranhense decide usar o tema religioso católico para sensibilizar os leitores para a causa escravocrata. A escolha do tema cristão no romance é visível desde o título da narrativa e pelo nome homônimo da protagonista; ambos se chamam *Úrsula*, que

* Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES - Montes Claros - Minas Gerais. geraldoferreira61@hotmail.com e gg.gfs@hotmail.com.

acreditamos ser uma intertextualidade com a história de Santa Úrsula. Essa Santa foi uma moça bela, filha de um soberano bretão, que foi secretamente consagrada a Deus. Foi pedida em casamento pelo príncipe pagão Ereo, mas, fundamentada em sua fé, resistiu aos assédios do soberano, sendo assim, martirizada por sua decisão, como nos informa o *site* Ursulinas:

Ela pede tempo para decidir e durante esse tempo reza para a conversão de seu pretendente. Úrsula e as onze mil virgens se exercitavam na virtude, até que, inesperadamente, resolvem fugir através dos mares. Chegam à Colônia, depois de muitas peripécias, mas são barbaramente trucidadas pelos hunos. Somente Úrsula foi poupada por sua beleza e nobreza. O rei dos hunos se apaixona por Úrsula e pede-a em casamento. Mas ela já tinha por esposo um rei muito mais poderoso que todos os reis da Terra, Jesus Cristo. Ela também é martirizada por não ter aceito o casamento do rei dos hunos (201).¹

A semelhança da trama do romance com a história de Santa Úrsula pode ser comprovada. O texto da autora maranhense traz pontos em comum com a história da Santa: ambas foram virgens e morreram na mesma condição de pureza; resistiram aos assédios possessivos dos seus algozes; tiveram apenas um único amor e a este lhes foram fiéis: Úrsula a Tancredo e a Santa a Jesus Cristo.

A narradora de *Úrsula* usa em sua obra duas características fundamentais do Romantismo, exaltação à natureza e religiosidade, como se vê:

São vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas (sic) torrentes do inverno semelham o oceano em bonançosa calma — branco lençol de espuma, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado, ameaçando insano quebrar os limites, que lhe marcou a onipotente mão do rei da criação. Enrugada ligeiramente a superfície pelo manso correr da viração, frisadas as águas, aqui e ali, pelo volver rápido e fugitivo dos peixinhos, que mudamente se afagam, e que depois desaparecem para novo voltarem — os campos são qual vasto deserto, majestoso e grande como o espaço. Sublime como o infinito (REIS, 2009, p. 15).

Os autores do Romantismo enalteceram a natureza em suas obras, pois viam nela a existência de Deus e marcas da sua criatividade. Segundo Peter Gay, em *O coração desvelado*: a experiência burguesa— da rainha Vitória a Freud, para os escritores românticos: “as coisas humildes que encontravam diariamente — regatos e colinas, pássaros e outros animais, riso e as canções das crianças — eram lições da religiosidade natural” (1999, p. 96).

Segundo os religiosos, a natureza é criação de Deus, ela é a revelação da sua existência. Para Maria Firmina dos Reis, esse Deus que ela marcou como “a onipotente mão do rei da criação” e em todas as demais referências que ela faz ao longo da narrativa, é o Deus composto pela “Santíssima Trindade”.

Maria Firmina dos Reis faz uso de tal artifício, por vezes, de maneira às avessas. Este avesso acontece na narrativa de Firmina quando, além de ela descrever lugares, cenas,

¹SANTA ÚRSULA. Disponível em <<http://www.ursulinas.org.br/pagina/santa-ursula>> Acesso em 14-10-2016.

costumes, fatos do povo brasileiro, ela descreve a exploração que os latifundiários fazem ao povo e ao cenário nacional destruindo a natureza. Na narrativa, ela também adverte que a natureza humana é destruída, pois a liberdade, atributo essencial às criaturas de Deus, não é permitida aos negros escravizados.

Na descrição do espaço ela já manifesta, de início, um questionamento sobre a falta de importância que os homens dão à natureza que é um produto de Deus e que deveria ser louvada com cânticos de amor. Vejamos:

E as águas, e a esses vastíssimos campos que o homem oferece seus cânticos de amor? Não por certo. Esses hinos, cujos acentos perdem-se no espaço, são como notas de uma harpa eólia, arrancadas pelo roçar da brisa; ou como o sussurrar da folhagem em mata espessa (REIS, 2009, p. 16).

Na descrição, é perceptível como a exploração dos espaços – “vastíssimos campos” – evocam a sensação de amplitude e reforçam o tema da liberdade.

A escrita de Maria Firmina dos Reis defendia a liberdade dos negros, utilizando estratégias de convencimento. Numa descrição do Capítulo I, ela faz uma sutil e ambígua comparação da noite comum com a horrível investida de Domingos Jorge Velho quando exterminou o Quilombo dos Palmares matando Zumbi e transferido o sonho de liberdade dos negros para um futuro distante: “E desce depois o crepúsculo, e logo após a noite bela, e voluptuosa e plácida, que lhe branqueia o tapete de relva, derramando suave claridade pelos leques recurvados dos palmares” (REIS, 2009, p. 17).

As luzes das “estrelas” e da “lua vagarosa” nos aproximam da metáfora da resistência dos negros contra a escravidão, a esperança isolada dos antiescravagistas/abolicionistas que lutam por um país sem escravidão e que ela prega como um vago sentimento de amor: “Então um vago sentimento de amor e de uma ventura, que mui longe lobrigamos, arrouba-nos a alma de celestes eflúvios, e doce esperança enche-nos o coração, outrora mirrado e frio pela descrença, ou pelo ceticismo” (REIS, 2009, p. 17).

Confiante no sentimento abolicionista que se expandia pelo país, a narradora de *Úrsula* assume sua voz de profetisa da liberdade, tomando os espaços naturais como referenciais:

Quem haverá aí que se não sinta transportado ao lançar a vista por esses vastos páramos ao alvorecer do dia, ou ao arrebol da tarde, e não se deixe levar por um deleitoso cismar, como o que escuta o gemer da onda sobre areais de prata, ou o canto matutino de uma ave melodiosa (REIS, 2009, p. 17).

A voz de Maria Firmina dos Reis expressa crença em um Deus venerado pelos exploradores do seu povo. Parece estranho, ela sendo negra e antiescravagista não pedir proteção e nem mencionar nenhum Deus ou Santo das religiões de matriz africana em sua trama. É neste ponto que ela crê na sua argumentação de pregar as premissas de Deus, da

partilha e do perdão, no sentido de convencer os seus leitores à conversão ao verdadeiro cristianismo e, conseqüentemente, mudar o comportamento destes de exploradores para um relacionamento fraterno: “A vista expande-se e deleita-se, e o coração volve-se a Deus, e curva-se em respeitosa veneração; porque aí está Ele” (REIS, 2009, p. 17).

Segundo a narrativa de *Úrsula*: “O campo, o mar, a abóbada celeste ensinam a adorar o supremo Autor da natureza, e a bendizer-lhe a mão; porque é generosa, sábia e providente” (REIS, 2009, p. 17). As imagens com que a narradora evoca esse Deus também são imagens de imensidão e amplitude. Estas referem-se não somente à grandiosidade divina, mas referendam as ideias de liberdade por ela defendidas, como podemos ler no excerto a seguir:

Eu amo a solidão: porque a voz do Senhor aí impera: porque aí despe-se-nos (*sic*) o coração do orgulho da sociedade, que o embota, que o apodrece, e livre dessa vergonhosa cadeia, volve a Deus e o busca — e o encontra; porque com o dom da ubiqüidade Ele aí está! (REIS, 2009, p. 17).

A cena inicial do romance, o encontro do negro com o branco, um escravo, o outro advogado, parece ter sido arranjada para trazer desconfiança às diferenças sociais. O que vemos no encontro entre Túlío e Tancredo é um encontro entre iguais:

— Deus meu! — exclamou, correndo para o desconhecido.
E ao coração tocou-lhe piedoso interesse, vendo esse homem lançado por terra, tinto em seu próprio sangue, e ainda oprimido pelo animal já morto. E ao aproximar-se contemplou em silêncio o rosto desfigurado do mancebo; curvou-se, e pôs-lhe a mão sobre o peito, e sentiu lá no fundo frouxas e espaçadas pulsações, e assomou-lhe ao rosto riso fagueiro de completo enlevo, da mais íntima satisfação. O mancebo respirava ainda.
— Que ventura! — então disse ele, erguendo as mãos ao céu — que ventura, podê-lo salvar! (REIS, 2009, p. 21-22).

Na descrição do escravo Túlío, veem-se todas as características do Romantismo, dada aos cavalheiros: a nobreza; a pureza de espírito. Sua personagem era um escravo, deixando clara ao leitor a posição dolorosa e excludente ocupada pelo negro na sociedade de então. Notamos como a consciência da autora reafirma a origem e ancestralidade africana:

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixara adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, em balde — dissemos — se revoltava; porque se lhe erguia como barreira — o poder do forte contra o fraco!... (REIS, 2009, p. 22).

A revolta era de Túlío e de todos os negros escravizados que gritavam, por meio da voz da narradora, sua situação infeliz: “Oh! Esperança! Só a têm os desgraçados no refúgio que a todos oferece sepultura!... Gozos!... só na eternidade os anteveem eles!” (REIS, 2009, p. 22). Voz que revela a causa da construção da tese de Maria Firmina dos Reis, no romance,

que clama que se cumpra pelos homens, em especial por seus leitores, à vontade expressa de Deus nos mandamentos:

Senhor Deus! quando calará no peito do homem a tua sublime máxima — ama a teu próximo como a ti mesmo —, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?! (REIS, 2009, p. 23).

Esse clamor da narradora não é necessariamente destinado a Deus em quem ela acredita, mas sobretudo aos católicos, seus leitores. A retórica da escritora ultrapassa à de uma pregação, de natureza espiritual; é principalmente uma argumentação de cunho político, pois nela articulava seu pensamento em defesa da libertação dos negros.

Na descrição do escravo, fica evidente o tormento vivido por ele, devido à consciência de sua posição:

E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista (REIS, 2009, p. 23).

Túlio que poderia matar ou deixar Tancredo à própria sorte porque ele era um escravo e o branco um suposto escravocrata, resolveu ajudá-lo, porque foi tocado por sua generosidade de cristão.

Tancredo recompensou Túlio dando lhe dinheiro para comprar sua alforria. Mesmo depois de “liberto” Túlio passou a servir a Tancredo por gratidão e subserviência. A autora, sabiamente, prevê que os grilhões da escravidão avançam além dos estabelecidos na relação servil. Anos de subserviência e de anulação dos negros não lhe permitem igualar-se ao branco. “Abolir” a escravidão é algo duradouro, demorado, que significava, também, abolir relações de servilismo, desigualdade, menosprezo.

Vejamos a amargura irônica que está na observação da narradora: “Túlio obteve pois, por dinheiro, aquilo que Deus lhe dera” (REIS, 2009, 42). São palavras de denúncia, que carregam a consciência da autora de que a questão da escravidão do negro não se dissolveu com a alforria.

A preta Susana faz parte incisiva na tese da escritora antiescravagista como símbolo de resistência ao poder autoritário, mandonista, patriarcal e escravocrata do século XIX, para tanto, Maria Firmina dos Reis construiu a negra Susana como uma personagem de costume, porém representante de uma liberdade ativa, possivelmente fundamentada nas histórias dos seus entes negros que foram escravizados e que viviam em Guimarães e em São Luís/MA. Sua descrição física é comum a qualquer negra velha que foi vítima da escravidão e exposta à miséria e à fome, como se ler no seu perfil: [...] “trajava uma saia de grosseiro tecido de al-

godão (*sic*) preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e des-carnadas (*sic*) como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço en-carnado (*sic*) e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs” (REIS, 2009, p. 112).

A escolha do nome da personagem faz-se uma analogia intencional com a denominação e história de Santa Suzana de Roma, martirizada em 293 d. C. e festejada no dia 11 de agosto juntamente com São Tibúrcio, que como a escrava Susana foi resistente aos mandos dos poderosos, como veremos ao longo deste trabalho.

Como sobrevivente do traslado no navio negreiro, Susana atribui a sua sobrevivência à ação divina: “Não sei ainda como resisti — é que Deus quis poupar-me para pro-var (*sic*) a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguar-davam (*sic*)” (REIS, 2009, p. 118). Maria Firmina dos Reis dar a Susana uma personalidade de mártir como aos santos católicos e um comportamento de uma guerreira portadora de uma resistência exemplar pelos seus ideais e em defesa da liberdade cidadã, como veremos ao longo da sua história.

O Estado e o Clero mantinham relações corporativistas, uma vez que a Igreja Católica era religião oficial no Brasil. O comendador Fernando P..., como representante da monarquia tinha em sua casa um padre capelão ao seu dispor e o tratava como a um súdito. Seu objetivo ao chegar da viagem em sua residência era de levar o Padre F...à casa de Luísa B... para fazer o seu casamento com sua sobrinha. O vigário tinha saído para ir à casa de Úrsula.

Fernando P... e seus pajens, rapidamente montados em seus descansados cavalos, encontraram, logo perto de sua casa/sede, o padre que ele tratava-o como se fosse sua propriedade humana, a ponto de chamá-lo de “Meu padre” (REIS, 2009, p. 180).

O padre disse lhe que estava indo consolar Úrsula pela morte de sua mãe. O comendador ficou ligeiramente condoído com a notícia da morte de sua irmã.

Esse pequeno traço de humanidade foi quebrado, quando Fernando P... adentrou à porta da casa de Luísa B... e soube, por intermédio de Susana, que Úrsula saíra. Ficou tomado de cólera. Ameaçou agredir fisicamente a velha interlocutora e foi interceptado pela mediação inteligente do padre que lhe propôs: “Prudência, filho! Por que vos encolerizais contra essa mísera velha? Mandeí primeiro que tudo a Santa Cruz, e talvez lá seja possível encontrá-la” (REIS, 2009, p. 182). Fernando P... ao ouvir o sacerdote, desesperadamente dirigiu-se, com seus acompanhantes, ao Cemitério de Santa Cruz. Chegou ao campo-santo já à meia noite, a hora dos mistérios.

No decorrer da narrativa, percebemos que a autora faz jogos opositivos entre o dia e a noite, interpondo em tal jogo, a beleza e opulência da natureza diurna à melancolia e à

tristeza contemplativa, propiciada pela escuridão. Nesses momentos, a autora relaciona a noite ao lado perverso. São momentos também em que ela evoca, mais fortemente, a figura de Deus:

A noite era já adiantada, e o galo, que cantara na fazenda de Santa Cruz, e que ele ouvira ao longe, veio revelar-lhe que tinha soado a hora dos mistérios, a hora em que aquele, que medita em meio dos palmares, ou sobre as ribas do mar, debaixo do nosso opulento e magnífico céu todo estrelado, enche o coração de maga poesia, e de um sentir delicio-so (*sic*), que vai como nuvem de incenso desfazer-se puro aos pés do trono do monarca do universo. A hora alta e silenciosa da noite encerra mistérios (*sic*) tão profundos que só os compreende a alma, que verga ao peso de uma dor íntima e incurável, ou o coração, que transborda de afetos, que a vida inteira não pode resfriar. (REIS, 2009, p. 183).

A autora sublinha que só os excluídos, os escravizados dão relevância à hora dos mistérios para descanso e reflexão acerca dos males sofridos, tendo Deus como seu último recurso. A alusão aos palmares também é dúbia podendo anuir tanto às palmeiras, como ao famoso quilombo, abrigo dos escravos fugitivos. Os senhores e os que tinham a vida apaziguada desconheciam tais sentidos de valores, como se lê: “Para os demais a hora da meia-noite não tem significado” (REIS, 2009, p. 183).

No momento em que Fernando P... vai à morada dos mortos, desenha-se um espaço gótico, horripilante. Ele entrou no cemitério e seus pajens seguiam-no amedrontados; verificou todas as sepulturas, inclusive as daqueles que foram suas vítimas, sem remorso. Frustrado por não ter encontrado Úrsula junto à sepultura da sua mãe retornou blasfemando até a porta da sua casa para ordenar ao seu feitor branco que lhe trouxesse Susana atada à calda de um cavalo e que dobrasse a jornada de serviços dos negros escravos.

O feitor, horrorizado com tamanha crueldade, renunciou à função de torturador a que lhe impunha o patrão. Saiu apressadamente da sede de Fernando P...com destino à casa de Luísa B... arquitetando um plano de socorro para salvar a infeliz escrava e a encontrou caminhando acompanhada por dois negros e pelo Padre F... que murmurava o salmo 138.

A velha não estava desesperada, com medo, ao contrário postava uma determinação e consciência de que não havia feito nada de errado, como nos descreve a narradora: “Susana não vinha atada à cauda de um cavalo, caminhava com a fronte erguida, e com a tranquilidade do que não teme; porque é justo” (REIS, 2009, p. 187). E os justos têm sempre uma atitude de resistência frente aos abusos dos poderosos, era o que manifestava a condenada e o Padre F... que, ao contrário da orientação de conivência do Clero com o Estado e com a oligarquia que o representava, apoiava e defendia os miseráveis, os excluídos, os condenados dando lhes orientação de fé e da verdadeira prática cristã, aquela de não trair a verdade, era o que ele estava fazendo ao acompanhar Susana.

O homem piedoso, às escondidas, gritou da orla da estrada para Susana fugir, ela pareceu nada ouvir e o sacerdote continuou proclamando o salmo 138. Então o ex-feitor, destemido, se fez presente e foi reconhecido pelo Padre F... e pelos negros que os acompanhavam e disse à escrava:

— Foge, Susana!

— Fugir? não, meu senhor. Não sabeis que sou inocente?

— Louca! — tornou ele, — toma o meu cavalo e foge. Que importa àquela fera a tua inocência? Acaso não conheces o comendador?

Susana replicou-lhe com vivo reconhecimento:

— O céu vos pague tão generoso empenho; mas os que estão ino-centes (sic) não fogem (REIS, 2009, p. 187).

Maria Firmina dos Reis nos faz perceber nestas falas e na atitude de Susana um símile com a postura de Jesus Cristo, em toda sua vida, e principalmente na decisão que tomou no Jardim de Getsêmani, no Monte das Oliveiras, em prol de seus objetivos, de cumprir seu destino com altivez.

Susana, Padre F... e os negros chegaram à casa de Fernando P... de madrugada. O escravocrata, ao se deparar com Susana, ficou alterado: “ao vê-la, o comendador rugiu como um tigre, os olhos injetaram-se-lhe de sangue, e as artérias intumescidas ameaçavam arrebentar: seu semblante tornou-se roxo de ódio, e a fisionomia era medonha, e horripilante” (REIS, 2009, p. 189). O retrato que lemos assemelha-se ao de uma figura distorcida, demoníaca. Maria Firmina dos Reis, de acordo com o gosto romântico, pintava um mundo maniqueísta, em que os bons eram oprimidos, assemelhados ao cordeiro imolado das escrituras bíblicas, e os maus eram frequentemente comparados às figuras diabólicas.

Inquirida por Fernando acerca do paradeiro de Úrsula, Susana limita-se a falar apenas o que sabe e não relata suas suposições sobre a atitude do casal desaparecido, mesmo sabendo qual será o seu destino final. A sua fidelidade não é apenas para defender Úrsula e Tancredo, necessariamente, mas para honrar a sua verdade, a sua capacidade de não mentir, premissa fundamental nos justos.

Percebemos, nesta cena, nova semelhança da atitude de Susana com a postura de Jesus Cristo diante do Sinédrio e do julgamento de Pôncio Pilatos. Embora sabendo que teria uma morte de cruz; Jesus, chamado de “o cordeiro de Deus”, não se submeteu à arrogância dos defensores do poder imperialista romano, sendo, assim, exemplo de mártir.

O comendador transtornado ordena que a levem para que ela confesse. O padre roga-lhe, em nome de Jesus Cristo, que desista de fazer mais essa tortura, mas o escravocrata não lhe dá ouvidos e inquirir à velha negra: “— Confessa a tua cumplicidade, diz-me onde foi ela, ou apronta-te para morrer” (REIS, 2009, p. 191). Susana, como modelo de resistência

exemplar aos poderosos, depois de um momento de reflexão, roga a Deus pedindo-lhe que pusesse um selo nos lábios e o valor do mártir no seu coração.

Enquanto o Padre F... tenta em vão conscientizar Fernando P... de que o sangue de um inocente leva o seu agressor ao inferno, dois negros entram na sala e dizem para o escravocrata que viram uma senhora, um cavaleiro branco e um negro na estrada que leva a cidade de***. A notícia elevou o comportamento sádico do comendador que ordenou a seu feitor e a seus capatazes:

— Levem-na! — tornou acenando para Susana. — Miserável! pretendeste iludir-me... saberei vingar-me. Encerrem-na em a mais úmida prisão desta casa, ponha-se-lhe corrente aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva.

Susana ouviu tudo isso com a cabeça baixa, depois ergueu-a, fitou os céus, onde a aurora começava a pintar-se, como se intentasse dar à luz seu derradeiro adeus, e de novo voltando para o chão, exclamou:

— Paciência! (REIS, 2009, p. 192)

A atitude de resistência à prepotência do poder tirânico e a resignação da preta Susana nos levam a visualizar dupla similitude de ações de mártires cristãos quando ela fitou os céus e voltou-se ao chão e pronunciou “— Paciência!” (REIS, 2009, p. 192): uma com Jesus Cristo que ao perceber o seu último momento na cruz expressou: “Pai, perdoa-lhes, eles não sabem o que fazem” (Lc 23:34) e logo depois “Então, Jesus clamou em alta voz: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito! E, dito isto, expirou” (Lc 23:46) e a outra com Santa Suzana, que segundo o Blog Kenosis² e Algemira Macêdo Mendes, na sua tese de doutorado, *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*. (2206), resistiu aos assédios e possessividades do imperador Dioclesiano que enviou então um cônsul romano chamado Macedônio, um torturador perverso dos cristãos, que também não conseguiu persuadi-la. Suzana negou-se a casar, como também a adorar os deuses greco-romanos, em especial a Júpiter e a renegar a Jesus Cristo. Macedônio começou a bater na mártir com pauladas, mas Santa Suzana permanecia inabalável. Inteirado da decisão da jovem, Diocleciano determinou a Macedônio que a decapitasse e esquartejasse com a espada da Santa Virgem, na casa paterna. Suzana, antes de morrer, pediu perdão por seus carrascos. Foi martirizada em 293 d. C. Maria Firmina dos Reis faz uma comparação ideológica de Susana com os mártires católicos a fim de demonstrar para seus leitores “cristãos” que uma mulher negra, escrava, tem honradez e fidelidade com seus princípios.

²Santa Suzana, martirizada em 293 d. C. Disponível em <<http://kenosis.blog.br/santa-suzana-martirizada-em-293-d-c/>> Acesso em 01-12-2016.

Vê-se, ao contrário, na atitude do escravocrata que embora a aristocracia estivesse ligada em comunhão institucional e econômica com o Clero, a ponto de ter um padre aos seus serviços, não seguia os preceitos do Cristianismo como prática de fé e conduta humanista.

Quando orientado pelo padre a não seguir seus instintos de vingança, Fernando P... extrapola o poder arbitrário que lhe era concedido e decreta a prisão do Padre F... : “— Silêncio! — exclamou Fernando ardendo em ira, e aproximando-se-lhe, disse: — Sois meu prisioneiro. A justiça da terra não me estorvará a vingança, porque ninguém senão vós ousará denunciar-me” (REIS, 2009, p. 196).

Após alguns dias, depois de muito vagar, já no final da tarde, Fernando P... sentou-se no banco do seu jardim aguilhoado por seus delírios, vendo os fantasmas de suas vítimas. Já não era mais o mesmo homem arrogante de outrora, estava completamente desfeito, tanto do lado físico quanto do mental.

Foi despertado, por um instante, da sua confusão mental, pela voz do Padre F... que lhe mostrava o cadáver de Susana que estava sendo levado ao Cemitério de Santa Cruz envolto em uma rede velha por dois negros. O remorso o fez gelar e esconder seu rosto entre as mãos em busca de uma fuga dos fatos e expressou a sua negação: “— Não! não fui eu” (REIS, 2009, p. 225). Além da morte de Tancredo, Fernando ainda se responsabilizava pela morte de Susana e pela desorientação de Úrsula.

O capelão descreve a Fernando P... a resistência dos justos e inocentes vividas por Susana na masmorra até a hora de sua morte, como modelo de relutância da mulher e da escrava aos mandos senhoriais arbitrários. Diz-lhe que a negra teve postura de mártir uma vez que fora justa, defendera a verdade e enfrentara a morte, porque acreditava em Deus e na sua misericórdia e via no perecimento o caminho da liberdade de um escravo junto ao Altíssimo que não discrimina ninguém pela cor e posição social.

Esta investida do sacerdote representa o ápice da tese de Maria Firmina dos Reis que ver neste ato a possibilidade de nem só convencer a personagem do comendador mais as de seus congêneres, possíveis leitores, na época, da edição deste romance que promoviam a escravidão do negro e a exploração da mulher, sobretudo a negra, pelo sistema patriarcal a optar pelo perdão.

Através do empréstimo da sua voz para com a do Padre F... Maria Firmina dos Reis apregoa o clímax da sua tese antiescravagista e cristã, envolta neste romance, que é a conversão e a partilha, como se ler no discurso direto do sacerdote: “*Indenizai os vossos escravos do mal, que lhes heis (sic) feito, dando-lhes a liberdade. Esse ato de abnegação e de*

caridade cristãs agradará a Deus, e então talvez na sua misericórdia infinita ele abra para vós os tesouros da sua inefável graça” (REIS, 2009, p. 227. [grifo nosso]).

O comendador, em seus delírios e com os olhos inclinados para o chão, ouviu o Padre F... e depois pediu para ser levado onde estava Úrsula. O escravocrata parou no limiar da porta, quando a viu, alucinada, sobre a cama. A cena tocou-lhe profundamente e desenvolveu-lhe uma grande angústia ao ver a incoerência mental e emocional da sua amada.

Nos momentos finais de Úrsula, o Padre F... no seu papel de sacerdote murmura o salmo dos defuntos, enquanto Fernando P... vê-se tocado gravemente pelo remorso de ser o causador do sofrimento e da morte da sua pretendida. Desta forma, Maria Firmina dos Reis faz um símile da morte de Úrsula com a da Virgem Maria e com Santa Úrsula que morreram castas.

Nesta ficção, Maria Firmina dos Reis apresenta-nos uma Igreja contraditória: por um lado, vemos um Clero conservador, subserviente aos poderes e poderosos da monarquia e da nascente república brasileira e, por outro lado, encontra-se representada aquela Igreja praticada pela fé dos seus sacerdotes e crentes que dão suas vidas para a conversão dos ímpios à Justiça Divina. O paradoxo acontece quando a direção do convento admite que um assassino, latifundiário escravocrata, um alienado mental se submeta ao noviciado sacerdotal sem a devida convicção para o ministério, como se lê na narrativa, onde a autora revela o nome do convento:

No convento dos carmelitas, havia dois anos, entrara um homem, que pedira o hábito, e logo depois começara o seu noviciado.

Esse homem era um velho, com a fronte e o rosto sulcados de rugas, a pele macilenta, e o corpo vergado e encarquilhado como do convalescente de moléstia atroz, debilitante e prolongada.

Quem era ele ninguém o sabia no convento. Chamava-se — frei Luís de Santa Úrsula (REIS, 2009, p. 232).

A inserção do comendador ao noviciado parecia ter sido uma ação mediada pelo Padre F... que supostamente teria feito Fernando P... arrepender-se e converter ao sacerdócio, nos mostra, por outro lado, uma atitude insana do escravocrata e de uma Igreja que parecia desatenta em admitir um transtornado mentalmente como a um iniciado sacerdotal.

Numa noite de chuva torrencial, o sino do convento anunciava aos carmelitas que um dos seus estava à porta da eternidade. O agonizante era o frei de Santa Úrsula que tinha a alcunha de “O louco”. Enquanto os religiosos entoavam o salmo dos defuntos, um frei atento à sua função sacerdotal inclinou-se sobre Fernando P..., implorando-lhe para confessar seus pecados, o que foi veemente repudiado pelo moribundo. Maria Firmina dos Reis encerra a sua tese literária colocando Fernando P... como caricatura dos latifundiários escravocratas, promotores da escravidão, da exploração do negro e das mulheres. A morte dos escravos e

amantes os redimem dos problemas da vida, anunciando-lhes promessas: o amor para os enamorados, a liberdade para os negros.

O fim dramático põe em cena o drama individual daqueles que ousam lutar contra o poder constituído. Dando fim semelhante aos namorados brancos e aos negros escravizados, prevalece o argumento fundamental da obra, defendido por meio de imagens da natureza, pensamentos cristãos e triângulos amorosos: o da igualdade entre os homens. Na tese fundante do romance *Úrsula*, todos são iguais; o que diferencia um homem de outro não é a cor da pele, não é o gênero, mas a conduta, o caráter de cada um.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. N. T. **Lucas** (23:34) e (23:46). São Paulo. Editora Paulus, 1990. cap. 23, p. 1286-1287.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. – Belo Horizonte: Itatiaia, Vol. 1, 1981. 364 p.

GAY, Peter. **O coração desvelado: a experiência burguesa – da rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MENDES, Algemira de Macêdo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX**. Orientadora: Regina Zilberman. 2006. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/4207> ou <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2230>> Acesso em 29-02-2016.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula: A escrava** / Maria Firmina dos Reis: atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. – Florianópolis: Ed. Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2009. 237 p.

FEIA, POBRE E MULHER: A PERSONAGEM NARRADORA NO ROMANCE MEMÓRIAS DE MARTA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Géssica Sabrine Pinheiro*

Ivana Ferrante Rebello*

Este ensaio trata da análise da personagem Marta, da obra *Memórias de Marta* (1888), de Júlia Lopes de Almeida. Em uma sociedade regida pelo patriarcado que faz da mulher criatura excluída, tendo seu cotidiano limitado aos afazeres domésticos, em que não se tinha a consciência de que as mudanças poderiam vir por meio do conhecimento e da instrução. Considerando tal contexto, a personagem Marta incorpora características que a destacam do lugar comum; seu retrato foge à tipificação da personagem feminina do século XIX. Longe de ser uma beleza convencional, ela se destaca quando consegue, por meio do estudo, sua emancipação, conquistando, assim, a materialização do desejo de sair da ambiência degradante do cortiço, dando melhores condições de vida para ela e sua mãe.

A produção literária de Julia Lopes de Almeida está vinculada ao estudo de uma época em que a questão social da mulher começa, ainda que timidamente, a instaurar-se na sociedade brasileira e, neste aspecto, a escritora toma o discurso da emancipação da mulher, por meio do estudo e trabalho, como característica da maior parte de suas personagens. Seus romances apreendem a condição humana, do homem confrontado com suas próprias paixões e com as mazelas impostas pela sociedade, mas neles se destaca o movimento das mulheres que tentam ultrapassar a diferença dos sexos, garantindo seu direito a um protagonismo inédito.

O fato de o casamento ter sido secularizado revela que ele é uma instituição burguesa e como tal reflete o sistema patriarcal, que, já por esse tempo, encontra-se questionado. As mulheres de Julia Lopes de Almeida evidenciam os primeiros indícios de valores renovadores

* PINHEIRO, Géssica Sabrine, mestranda em Letras/Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES. Pós-graduada em docência do ensino superior com ênfase em EAD (2015). Possui graduação em LETRAS PORTUGUES/ESPANHOL - Faculdades Integradas do Norte de Minas - FUNORTE (2013). UNIMONTES, Montes Claros – MG. gessicasabrine@hotmail.com

* REBELLO, Ivana Ferrante, Orientadora. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/ Minas Gerais (2011). Mestra em Estudos Literários pela UFMG (2004). Pós-graduada em Linguística aplicada ao ensino de Português (1995). Professora efetiva da Universidade Estadual de Montes Claros- UNIMONTES/MG. Membro do Mestrado em Estudos Literários da UNIMONTES/MG. Membro da Comissão Técnica de Concursos, COTEC/UNIMONTES. Membro da Academia montesclarensense de Letras. Membro da Academia feminina de Letras. Membro do Instituto Histórico e geográfico de Montes Claros. UNIMONTES, Montes Claros – MG. ivanaferrante@hotmail.com

dessa sociedade, pois não aceitam a passividade e a docilidade femininas, como atributos específicos de mulher e manifestam a convicção de que ser dona de casa não era um caminho natural.

Marta não é apresentada como uma personagem de traços perfeitos, elegante, sedutora e sensual, ela é descrita como uma menina inicialmente travessa, posteriormente pálida e mirrada. Em seu reflexo no espelho ela relata compreender sua fealdade, conforme evidencia o fragmento a seguir: “Acabada a música conduziu-me para frente do espelho, um grande espelho que vinha do teto ao chão. Olhou bem para si e mediu-me depois a imagem refletida a seu lado, de alto a baixo. Compreendi a minha fealdade pela primeira vez (ALMEIDA, 2007, p.51).

O cenário da literatura brasileira, no final do século XIX, abria timidamente espaço para novas configurações sociais e familiares. O ideário da beleza feminina, remanescente do Romantismo, que concebia o “belo trágico”, diante do qual a protagonista jazia inerte e indefesa, começa a ser substituído por uma noção de belo ligada à praticidade e, especialmente na literatura produzida por mulheres, ao questionamento das relações entre os sexos.

Júlia Lopes de Almeida representa em seu romance uma sociedade de desigualdades sociais e preconceitos em que o prestígio e reconhecimento social são reservados aos afortunados, onde a pobreza e miséria são sinônimo de vergonha. No romance *Memórias de Marta*, a escritora problematiza a questão da beleza feminina.

A protagonista, Marta compara-se com Lucinda, quando, em seu contato com o espelho, vê duas imagens refletidas, a dela e a da menina: “Ela muito corada, olhos brilhantes de alegria e de orgulho, o vestido claro, as meias esticadas por cima dos joelhos...” (ALMEIDA, 2007, p. 51) e descreve-se como o oposto negativo de Lucinda: “Eu pálida, o cabelo muito liso, feito uma trança apertada, as pernas magras, as meias de algodão engilhadas, o vestido de lã cor de havana, comprido e engaçado; os sapatos cambaios...” (ALMEIDA, 2007, p. 51). Além de não possuir o prestígio social de Lucinda, Marta também se sente inferior quanto a sua aparência, por não possuir os mesmos aspectos saudáveis e não estar com os trajes alinhados quanto o da menina.

O contraste de imagens, semblantes e cores opõe mais que o disparate da forma física; coloca em evidência um sistema que exclui a partir das desigualdades. A imagem de Marta é a imagem da menina pobre, mal nutrida, a quem a sociedade não destina a menor condescendência.

Marta, percebendo-se como uma mulher feia, pobre, sem grandes chances de conseguir um bom casamento, pois era o que se esperava do futuro das meninas no séc. XIX, agarrou-se à oportunidade que reconheceu quando foi matriculada em uma escola, dedicando-se inteiramente aos estudos, aos conhecimentos e instruções que lhes eram transmitidas, fazendo-se insubmissa. Portanto, ao invés de tornar vítima a mulher que está fora dos padrões de beleza, a escritora fornece-lhe a única solução possível, evidenciando que seria esse o caminho de toda mulher.

Pretendemos, a partir destas pontuações iniciais, ler a personagem Marta, considerando-a como personagem criada por mulher, Julia Lopes de Almeida, no seu romance de estreia. Se a compararmos com outras personagens concebida por homens, contemporâneos da autora, perceberemos o quão diferente é a abordagem acerca do universo feminino dado pela escritora.

Consideramos nesta análise a representação da mulher e como ela era vista e qual seu papel social no contexto da época. Antonio Candido problematiza esta questão em sua obra *Literatura e Sociedade*: “Algumas das tendências vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas” (2006, p.25). Assim podemos ler o *corpus* em estudo considerando a força que tem a literatura e o poder de nos fazer refletir, provocar a catarse e construir novas perspectivas.

Diante disso, percebemos que a obra literária em estudo delineia a realidade social oitocentista brasileira com valores procedentes de uma Europa industrializada e capitalista, com privilégios sociais que tencionam atender a elite. Neste universo surgem os trabalhos destinados às mulheres: a costureira, a lavadeira, a engomadeira, a cozinheira e a professora, esta última desempenhada por Marta.

Sandra Guardini Vasconcelos aponta que no momento do surgimento do romance (novo gênero) tinha como títulos “*A história de...*”, “*As memórias de...*”, “*As aventuras de...*”, “*A vida de...*” o que parecia pretender dar alguma verossimilhança aos relatos e torná-los mais aceitáveis pelo público leitor que colocava sob suspeita tudo o que contivesse um conteúdo ficcional (2007, p.5). Na obra de Julia Lopes de Almeida, Marta narra suas memórias iniciando-as pela perda do pai; relatando seu sentimento de inferioridade, sua consciência sobre a ausência de beleza e riqueza, perpassando pelo fato de não ter vivido um amor até o seu casamento por conveniência.

Um dos fatos que abordaremos, no presente estudo, é sua inserção no ensino. Marta é matriculada na escola, tendo, portanto, uma oportunidade que muitas crianças da época não

tiveram, sobretudo aquelas do sexo feminino. Consideramos, ainda, que os estudos permitidos à mulher eram predominantemente voltados para os ensinamentos domésticos, diferentes do ensino recebido pelos homens. Na voz da personagem, que narra sua história, evidencia-se o quanto o ensino para o pobre era uma exceção:

Tendo-me matriculado na escola pública da freguesia, minha mãe mandou-me participar o caso às vizinhanças. Para festejar o acontecimento, Carolina tirou do seu baú de folha um embrulhinho de papel de seda e ofereceu-mo. Que lindeza! – era uma caneta de celuloide verde e que ela guardava como uma relíquia... (ALMEIDA, 2007, p.55).

Não era comum meninas pobres terem acesso às escolas, muitas vezes eram submetidas aos serviços domésticos ou viviam na expectativa de arranjar um casamento, porém Marta não levava jeito para as tarefas de casa e, sem vaidade, dificilmente seria escolhida por algum rapaz.

Julia Lopes de Almeida constrói a personagem como o oposto das mulheres conhecidas pelo senso comum da época. O livro nos apresenta duas Martas: a mãe e a filha. Os nomes repetidos criam no romance uma relação especular que leva o leitor a entender a vida das mulheres como um círculo ininterrupto, marcado pelas tradições sociais ou pelo destino. Mas, contrariando a moda romanesca que submetia os personagens à imposição do determinismo, a filha Marta rompe com a previsibilidade, apresentando uma escolha atípica. É ela quem nos apresenta a narrativa; resolve contar suas memórias já em idade adulta e que “deixa claro que o mundo de cada um é limitado pelo que abrangem os raios de sua capacidade visual ou pelo que lhe sugere a imaginação e que seu relato será expressão fugidia de certas passagens e de certos seres” (ALMEIDA, 2007, p. 17). É através dos frangalhos de sua memória que essa Marta adulta tenta reconstituir seus dias de menina, ou as impressões deixadas em sua memória daqueles dias. Para que as duas pudessem sobreviver a mãe Marta engoma do dia até a noite para sustentá-las, enquanto a filha tenta se alocar a sua nova realidade, pois saíra de um lar feliz e saudável para viver em condições quase que insalubres do cortiço. Por meio de uma das freguesas da mãe, Marta é impelida a ser matriculada em uma escola pública. É através deste gesto que sua vida é levada para outro rumo: uma vida que estava fadada ao fracasso, à menina que teria o mesmo destino da mãe de engomar noite e dia para se sustentar, foi direcionada para um destino mais promissor.

Assim a autora desmascara o conceito de muitos de que a mulher nasce para cuidar da família e das tarefas de casa. Marta aproveita a oportunidade e traça novos rumos para sua história; consegue, após concluir os estudos, passar numa seleção e assumir aulas na escola na qual estudara.

Em suas memórias, Marta relata o primeiro contato com o ambiente escolar:

As primeiras horas foram amargas na classe. Cheguei a chorar, sentia-me triste; no meio de tanta gente e experimentava uma sensação de isolamento. Ninguém me conhecia. Eu não conhecia ninguém e julgava-me alvo de todas as atenções. Era um atordoamento. Algumas alunas estudavam em voz alta. Outras conversavam sem se inquietarem com as pancadas de régua que a professora dava na secretária impondo silêncio. (ALMEIDA, 2007, p.56).

Marta era uma menina tímida que, devido à pobreza e à vida que vinha levando no cortiço sentia-se inferiorizada, diminuída, não estava satisfeita com a realidade que vivia, não aceitava aquelas condições de vida o que influenciou nas suas primeiras escolhas pelas amigas de classe, conforme declara:

...manifestei a minha preferência por algumas colegas. Dediquei principalmente a uma menina mulatinha que, mais adiantada do que eu, tinha a paciência de ensinar-me as lições. Ficava a meu lado, era feia, escura, marcada de bexigas, com olhos pequenos e amortecidos e o cabelo encarapinhado. Chamava-se Matilde, tinha doze anos. Eram devidos a sua condescendência os meus primeiros triunfos na classe. Além disso dava-me sempre de sua merenda. Era notada pelo estridor com que cantava nas rodas do recreio ou nos hinos da aula. (ALMEIDA, 2007, p.56).

Em sua primeira preferência por uma colega, Marta escolheu alguém que fosse parecida com ela em alguns pontos do seu julgamento, uma menina pobre, feia e com um ponto marcante muito significativo se tratando do contexto da época, uma mulatinha, traços que se igualavam aos dela, como marcas de exceção.

Em outro momento da obra, a autora descreve a experiência de sua personagem frente ao espelho em que ela se compara com outra mulher, de padrões sociais opostos. Essas experiências de comparação e contrastes auxiliam a personagem na sua própria identificação como pessoa, contribuindo para suas escolhas, mais tarde. Marta não queira mais sentir aquela diferença tão visível, pois nutria uma inquietação por estar inserida naquele ambiente úmido do cortiço e não aceitaria a ideia de permanecer por muito tempo naquelas condições. Marta foi salva pelo estudo e pelo trabalho, assim que a personagem narradora encontra respeito e aceitação na sociedade ao tornar-se professora. Seu destino seria o mesmo que o de sua mãe se não tivesse se instruído e trabalhado. A opção por uma vida fora dos salões e distante dos afazeres domésticos, destino para o qual a mãe se esforçara em prepará-la, numa personagem que feia e vive pobremente num cortiço atenua a força perversa das relações sociais, pautadas pelo patriarcado e pelo machismo. Essas personagens saídas da pena de Júlia Lopes de Almeida confrontam-se com aquelas criadas pelos escritores, alguns deles amigos pessoais dela, como Aluísio de Azevedo.

Dialogando com outras personagens: O feminino concebido por homem

Por outro lado, temos os personagens femininos concebido por homens como podemos exemplificar por meio de Rita Baiana e de Bertoleza, da obra *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Rita Baiana é construída como uma personagem sedutora e desejada:

Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novidades dela. Não vinha em traje de domingo; trazia um casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas.” (p.61). Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinado” (AZEVEDO, 2012, p.62)

Rita Baiana possuía total conhecimento do poder de sedução, encarnava o estereótipo de mulata sensual, muito frequente na literatura. Diferentemente da personagem Marta, de Julia Lopes de Almeida, ela não via emancipação através do estudo e do trabalho. Rita Baiana queria era a satisfação de seu desejo, os olhares voltados para ela, desprezando o bem-estar material e renunciando o papel de esposa, não tendo pudor e respeito por aqueles em que se viam presos em seus encantos. Era criticada pela vida que escolheu levar, mas sua satisfação era em poder dançar seu pagode e seduzir quem a rodeava: “Aquela não endireita mais!...cada vez fica até mais assanhada!... Parece que tem fogo no rabo! Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode vai tudo pro lado!” (AZEVEDO, 2012, p.44).

Rita Baiana, assim como Marta, também morava nos cubículos de um cortiço, e não pretendia casar-se, embora os motivos fossem muito diferentes dos da personagem de Almeida:

– Mas por que não te metes tu logo por uma vez com o Firmo? por que não te casas com ele? – Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Livre! Para quê? Para arranjar cativoiro? Um marido é pior que o diabo, pensa logo que agente é escrava! Nada! qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!” (AZEVEDO, 2012, p.63)

O prazer e a sedução momentâneos pautavam as escolhas de Rita Baiana; a inteligência e a determinação conduziam as ações de Marta.

Por outro lado, a negra Bertoleza queria um companheiro, como nos indica o texto: “Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2012). No fragmento percebe-se a dolorosa constatação da sujeição a que a cor e a condição social imprimem em um ser humano. Bertoleza, personagem de um romance determinista, não poderia escapar da dura sorte que lhe lançara as condições de etnia, nascimento e pobreza, por mais que trabalhasse. Confiou suas economias e liberdade a João Romão que a traiu, tratando-a como escrava, após forjar sua liberdade. O romance *O*

Cortiço, de Aluísio Azevedo tem como marca central a degradação do ser; o romance de Júlia Lopes de Almeida, que é narrado pela personagem Marta, tem como elemento diferenciador a superação da mulher.

Considerações Finais

Os autores conduzem suas personagens por caminhos opostos, ainda que exista uma proximidade, sendo a obra *Memórias de Marta*, de Júlia Lopes de Almeida publicada no Brasil no ano anterior a *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Pela construção da personagem narradora Marta, vemos uma mulher que quer conquistar melhores condições de subsistência, não se sente feliz naquele cortiço que denomina de alcova e que procurou sair das condições adversas por sua força de vontade e trabalho. Por outro lado, as personagens de Aluísio de Azevedo, Rita Baiana e Bertoleza, reproduzem estereótipos sociais que as oprimem num universo social em que não há escolhas: se há beleza na mulher, ela se arranjará por meio de um casamento satisfatório; se é pobre, negra e feia, não lhe restará outro destino a não ser a humilhação e a opressão.

Por meio da escrita de Julia Lopes de Almeida, a personagem feia e pobre representa a ruptura aos modelos tradicionais, evidenciando que há alternativas além dos desenhados pelo conservadorismo ou opressão. A personagem Marta, num universo ainda muito machista, emerge com uma força inédita, no cenário da literatura brasileira, apresentando ao leitor que existe outra beleza em ser mulher.

Referências

ALMEIDA, J. L. **Memórias de Marta**. Florianópolis: Editora Mulher, 2007

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 8ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 28, 2006.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004. 288 p.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860**, 2007. 5 p.

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM A HORA DA ESTRELA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS FÍLMICA E LITERÁRIA

Gleyda L. Cordeiro Costa Aragão*

Introdução

A **hora da estrela** é uma história de abandono e de abandonados. São seres esquecidos pelo mundo, pelo amor e que buscam em intensidades e de maneiras diferentes essa “hora da estrela” onde tudo se revela e se transforma. Glória (a colega de trabalho de Macabéa) espera pelo amor dos homens casados com quem se relaciona, mas só encontra migalhas. Olímpico (o namorado da protagonista) anseia pelo dia em que será reconhecido e sua voz será ouvida. Madama Carlota (a vidente), parece querer purificar-se do passado de prostituta, enfeitando o futuro de suas clientes com profecias tão doces quanto falsas e Clarice espera que, enfim, consiga traduzir em linguagem esse excesso de si que ela persegue desde seu primeiro romance. E Macabéa que não almeja nada é o elo e o escape de todas essas expectativas e frustrações. Logo ela, esse ser miserável, insignificante e invisível socialmente.

Enquanto meios semióticos distintos, a literatura e o cinema trazem consigo a possibilidade de contar histórias. Enquanto na literatura temos que imaginar o personagem, dar-lhe um rosto, um tom de voz e sermos capazes de captar o que há nas entrelinhas, o cinema, com suas imagens em movimento e o som, nos oferece uma nova percepção de um mesmo tema. Perceber e traduzir como o cinema trabalha com essas idiosincrasias da arte literária não é tarefa fácil, porém nos motiva a desenvolver um olhar atento a este diálogo entre as duas artes.

Nesta análise não nos cabe julgar a qualidade desta tradução, mas sim identificar e entender quais saídas a diretora e sua equipe encontraram para nos apresentar através dos recursos cinematográficos uma personagem tão econômica em palavras e gestos quanto Macabéa, assim como transformar em sons e imagens a subjetividade clariceana.

Entendemos a adaptação cinematográfica como uma leitura, ou melhor, uma rescritura de uma obra literária. E vale ressaltar que essa releitura está subordinada ao tempo e ao espaço e principalmente às condições de produção da obra. Neste estudo falamos também de recursos e limitações de cada meio semiótico. Além disso, fazemos questão de destacar o caráter coletivo do cinema, que ao contrário da literatura, não se faz sozinho. A Macabéa do livro é uma construção da autora Clarice Lispector, enquanto a Macabéa do filme é o

*Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE. Endereço eletrônico: gleydacordeiro@gmail.com

resultado da direção de Suzana Amaral, do roteiro de Alfredo Oroz, da interpretação de Marcélia Cartaxo e das contribuições de toda uma equipe que trabalha na produção de uma película. É a partir do envolvimento dessas várias pessoas que o texto fonte vai adquirindo novas ressignificações e não nos cabe cobrar um resultado fiel ao original.

A personagem Macabéa

Quase tudo que sabemos sobre Macabéa nos é dito pelo seu “criador” Rodrigo S. M., o que evidencia sua identidade precária. Incapaz de falar por si, pois não possui consciência da sua auto-identidade, Macabéa precisa ser definida por e através dos outros.

O perfil traçado por Rodrigo S. M. é impiedoso, mas é justamente essa impiedade que desperta em nós um sentimento de compaixão pela personagem.

Nordestina, feia, miserável, raquítica, solitária, ignorante e tuberculosa. O quadro pintado por Rodrigo S.M. não poderia ser mais cruel e melancólico. Talvez pior do que se deparar com este personagem, é saber que ele não é fictício e se vê multiplicado por aí em milhares de brasileiros espalhados Brasil afora. Afirmamos brasileiros porque ao contrário do que nos é incutido pela mídia, sobretudo a do eixo Rio-São Paulo, a pobreza, a ignorância e o desamparo não são características exclusivamente nordestinas, pelo contrário, elas estão presentes em todo o território nacional.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiram. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Quando se refere à Macabéa, a autora afirma: “Maca, porém nunca disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz”. (LISPECTOR, 1998, p. 69). A autora continua: O seu diálogo era sempre oco. Dava-se conta longinquamente que nunca dissera uma palavra verdadeira. E “amor” ela não chamava de amor, chamava de não-sei-o-quê”. (LISPECTOR, 1998, p. 54). Assim, o quadro que nos é apresentado é de uma personagem desprovida de toda e qualquer possibilidade de reflexão.

Embora a frase inicial do romance seja “Tudo no mundo começou com um sim.” (LISPECTOR, 1998, p. 11), paradoxalmente a saga de Macabéa é puro “não”. Macabéa é pura negação. O personagem foge à lógica burguesa do “ser” e do “ter”. Macabéa “não tem” e “não é”. E é através da negação que a moça nordestina nos é descrita: ela não é bonita, não é

inteligente, não é culta, não tem laços afetivos, não tem saúde, não tem família. E quando algo é afirmado, tem conotação negativa: “ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (p.13), “ninguém lhe responde ao sorriso, porque nem ao menos a olham” (p. 16), “sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. Talvez tenha.” (...) “que ela era incompetente” (p.24), “ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (p.27). Macabéa não despertava interesse nem nas colegas de quarto, que a achavam esquisita, com um cheiro estranho. Há apenas um momento de afirmação, quando Macabéa se define:

E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser. (LISPECTOR, 1998, p. 36)

Para entendermos Macabéa, é interessante analisar também dois outros personagens da trama: Glória e Olímpico. Glória era sua colega de trabalho e Olímpico, o namorado de Macabéa que em seguida a troca por Glória. Ao observarmos estes personagens, suas características e a forma pela qual eles interagem com a protagonista, obtemos uma maior compreensão da personagem.

Glória, por sua vez, representa o oposto de Macabéa. A jovem aqui é dotada dos atributos que faltam à Macabéa, ela tem corpo e discurso. A colega de trabalho de Macabéa tinha formosura e exuberância com seu cabelo loiro oxigenado, era bem nutrida (filha de açougueiro), além do nome imperioso, tinha comida farta em casa. Era assediada e colecionava namorados (ainda que homens casados que só buscavam aventuras passageiras). Tinha lábia para justificar suas faltas no trabalho sem causar desconfiança. E como corpo e discurso são valores positivos para a sociedade, Glória encontrava seu lugar ao sol e no coração dos homens (inclusive no de Olímpico, namorado de Macabéa), enquanto Macabéa nem sequer era notada. Glória tinha tudo o que faltava à Macabéa: corpo e comportamentos sedutores, família estruturada e desenvoltura profissional. Podemos perceber através destes trechos a “superioridade” de Glória em relação à Macabéa. Ela nos é apresentada com uma exuberância que nunca Macabéa teria:

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió havia escutado um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua “tua gordura é formosura”. (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Embora guarde semelhanças com Macabéa, o personagem Olímpico surge como seu contraponto. Ele, mesmo ignorante, consegue inserir-se no contexto urbano e sonha em conquistar os postos valorizados por essa sociedade. Mesmos com poucos recursos e à custa de mentiras, ele consegue legitimar-se nesse meio.

Olímpico não teve educação formal, e desconhece tanto quanto Macabéa as palavras cujo significado, ela indaga, porém ele não se dá por vencido e se auto-afirma pela brutalidade com a qual responde à namorada como “um galinho de briga”, como percebemos no trecho em seguida: “- É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Mesmo sem conhecer seu pai, ele inventa um nome pomposo ao se apresentar para Macabéa: “Olímpico de Jesus Moreira Chaves”, possui um dente de ouro e sonha em ser deputado. É somente durante o primeiro encontro entre os dois que a jovem pobre e raquítica nos informa seu nome. É como se através de Olímpico, Macabéa legitimasse sua existência. Como afirma Guidin:

Tem no nome a referência ao mito e ao épico, mas é filho sem pai, ladrão e assassino. Para Macabéa representa, entretanto, pulsão de vida e noção de identidade. É a partir do ingresso de Olímpico no texto que Macabéa recebe um nome. Seu nome, até então omitido pelo narrador, mesmo balbuciado e esquisito, apresenta-se agora e a identifica. (1996, p.43).

É na tentativa de despertar interesse ou até mesmo impressionar Olímpico que surgem as primeiras tentativas de verbalização por parte de Macabéa. Durante os encontros a jovem, que não tem muito assunto, lança mão das curiosidades aleatórias que ela escuta diariamente na Rádio Relógio. No entanto, o efeito obtido, é o inverso. Olímpico irrita-se com a conversa de Macabéa e lhe responde quase sempre de forma grosseira.

A cada tentativa de comunicação, Macabéa confirma seu fracasso. E sua solidão que parecia amenizada depois do encontro com Olímpico, retorna com toda força. Macabéa é a estrela que não cintila.

Macabéa que não sabia o que era futuro, por sugestão (e patrocínio) de Glória vai até uma cartomante. Segundo Guidin (1996, p. 45): “O definitivo encontro com Madama Carlota é mais uma paródia cruel, desta vez da figura da mãe extremosa que a moça não conhecera”. A cartomante, uma ex-cafetina que não tem medo das palavras e que é fã de Jesus, vive na periferia. Sua casa colorida é o reflexo de sua aparência exuberante, de muitas cores e palavras. Ao receber a cliente, cria um ambiente acolhedor, oferecendo café e derramando-se

em elogios, nem sempre sinceros. Embora cercada de adereços baratos, Macabéa deslumbra-se. Ainda segundo Guidin:

Situada a cena onde se move a cartomante, é impossível não notar a ironia narrativa de Clarice atribuída a Rodrigo, a quem está exposta a personagem. Anteriormente, Macabéa foi chamada por ele de “café frio” e bebera café em excesso de açúcar para aproveitar a oportunidade; também foi comparada a uma flor murcha, por oposição às flores de plástico, eternização vulgar de um dos símbolos de delicadeza e feminilidade. Ao contrário das flores que Macabéa comprava e que morriam em suas mãos, a simbologia do feminino está plastificada nessa casa, aberta à mulheres à cata de futuro. (1996,p.46).

É Madama Carlota que, com seu discurso sedutor, convence Macabéa de que ela pode ter um destino, coisa que ela nem sabia que existia. Como aceita e acredita em tudo o que lhe dizem, Macabéa se deslumbra. É através dessa fluência, que Madama Carlota reverte os fracassos de Macabéa em perspectivas de felicidade:

- Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É uma coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não mais lhe despedir! (LISPECTOR, 1998, p.76).

Inebriada por essas palavras, Macabéa sai da casa de Madama Carlota e ao atravessar a rua, é atropelada por uma Mercedes.

Ao analisarmos a construção de Macabéa, percebemos que a personagem não tem consciência de sua auto-identidade- “desculpe, mas não acho que sou muito gente-(p. 48) e por ser limitada discursivamente, ela vai vivendo sua trajetória numa espécie de “isolamento existencial”.

Giddens (2002) acredita que a vida humana é mediada pela socialização e pela aquisição da linguagem. Ainda segundo o autor, linguagem e memória estão intrinsecamente ligadas, o que possibilita a lembrança individual e a institucionalização da experiência coletiva. É a partir da consciência desses fatores que o ser se constrói e é capaz de vivenciar as experiências. Macabéa, no entanto, é destituída dessas faculdades, o que a aproxima de um animal, por viver em um eterno presente sem tomar conhecimento do passado e sem perspectiva de futuro.

Seus dezenove anos, não foram vividos, foram existidos. E como percebemos neste trecho a seguir, foi só na hora da morte que ela encontrou sua hora da estrela: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes”.(LISPECTOR, 1998, p. 29)e Macabéa que até então vivia “num limbo impessoal, sem alcançar nem o melhor, nem o pior”

(p.23), não se sentia muito gente, e cuja existência era um eterno presente, que tinha medo das palavras, pôde enfim afirmar de um jeito “bem pronunciado e claro”: “quanto ao futuro”.

Identidade e representação em *A hora da estrela*

Em uma rara entrevista, Lispector declarou que a idéia da personagem Macabéa surgiu por ocasião de uma de suas habituais idas à feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. É importante esclarecer que São Cristóvão é um bairro no subúrbio da cidade e seus freqüentadores são sobretudo, migrantes de baixa renda oriundos do Nordeste do país.

Interessante observar que Lispector desde sua chegada ao Brasil até o início de sua adolescência, viveu no Nordeste, entre Alagoas (coincidência ou não é o estado de origem de Macabéa) e Pernambuco. Irônico e elucidativo, pois não foi no próprio Nordeste que ela encontrou Macabéa e sim no Rio de Janeiro.

As personagens romanescas típicas de Lispector são ricas, em pensamentos, em perspectivas e em angústias. Macabéa é a antípoda deste modelo, pois ela não nos é apresentada pela afirmação. Na obra *A hora da estrela* Lispector repete o discurso hegemônico que alia Sul-Sudeste ao desenvolvimento, à cultura (por isso as personagens burguesas são dotadas de fluxos de consciência, de fluência verbal que as permitem indagar-se sobre si e sobre o mundo) e o Nordeste como berço de seres primitivos e pobres em expressão (como Macabéa e Olímpico).

Ainda nesta referida entrevista, a autora afirma: “eu vivi no Recife.” A região Nordeste foi o berço da família Lispector no Brasil. Sua porta de entrada no país e a morada nos primeiros anos foi Alagoas (a mesma origem de Macabéa). É no Recife que Lispector desperta para a literatura, tanto como leitora quanto como escritora. Sua paixão pelos livros aflora e suas primeiras inspirações são materializadas em pequenos textos. As lembranças deste período serviram de temas para várias de seus contos e suas crônicas como: “Os desastres de Sofia”, “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, “Felicidade clandestina”, “As grandes punições”, “Lição de piano”, dentre outros.

O Nordeste e o nordestino retratados por Clarice em *A hora da estrela* é “o Nordeste do pobre, do pouco, do menos, dos severinos amarelos até na alma”. (ALBUQUERQUE, 2008, p.26). Como vemos nos seguintes trechos: “Sua cara é estreita e amarela como se já tivesse morrido. E talvez tenha” (LISPECTOR, 1998, p. 24); e, “até que não seria de todo ruim ser vampiro, pois bem que lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue e a menos que viesse um dia a derramá-lo” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Segundo Albuquerque (2009), ao observarmos as representações midiáticas produzidas sobre o Nordeste, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, observamos que nestes discursos e nas imagens que os ilustram, há a estratégia de estereotipização. Segundo o autor:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga ao direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome das semelhanças individuais do grupo. (ALBUQUERQUE, 2009, p.30)

É por meio dessa estereotipização que a autora repete os discursos sobre a região e seus habitantes. Ela contribui para a permanência dessa representação que nos tem sido elaborada ao longo de muitos anos. Ainda segundo Albuquerque:

A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar essas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade. Essas cristalizações de pretensas realidades objetivas nos fazem falta, porque aprendemos a viver por imagens. Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos fazem pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 38)

Lispector não fugiu à essa armadilha de estereotipização em *A hora da estrela*. Ela toma, assim como outros autores, o Nordeste como o exemplo da miséria, da fome do atraso e da alienação. Podemos comprovar essa afirmação a partir de vários textos do romance:

Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma caligrafia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante, era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

A Macabéia construída por Lispector é o retrato do pobre submisso e conformado com seu destino (que ignora). Ao lermos a saga de Macabéia, nos deparamos com a repetição do modelo do “matuto inadaptado e ridículo que provoca risos tal qual nas chanchadas da Atlântida”, como observa Albuquerque. Macabéia é incapaz de inserir-se neste contexto onde vive. É o exemplo da ausência de reflexividade postulado por Giddens. Observemos os seguintes trechos: “Quero nesse instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si” (LISPECTOR, 1998, p.18); e:

Ela nascera com mais antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. (...) Nascera inteiramente raquítica,

herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. (LISPECTOR, 1998, p.27-28)

Aqui o humano é confundido com o animal, pois nem poder de linguagem estas pessoas possuem. São vários os trechos do livro que aludem a essa semelhança. Assim como nas obras de Graciliano Ramos, os nordestinos de *A hora da estrela* apresentam um “déficit discursivo” que é visto como “mais um índice de sua situação geral de carência: carência de meios de expressão verbal que é ligada diretamente à sua carência econômica e de poder”. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 257). Observemos os seguintes trechos:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. (...) Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem. (LISPECTOR, 1998, p.43-44)

Nestes trechos percebemos o homem descrito próximo do animalesco. Pois os dois personagens, como não falam, não são dotados de competência lingüística, apenas se farejam, desconhecem as convenções sociais e nem aprenderam coisas simples como o ato de passear. Segundo Albuquerque:

O nordestino pobre é alguém que teve seu direito à fala apoderada pelos outros; que está às margens do dizer; que traz à tona os próprios limites do dizer, as fronteiras da palavra, a clausura do silêncio em que é obrigado a viver. (...). O Nordeste não é o lugar de fala, mas do lamento, de sofrimento e choro. A palavra “nordestino” parece sempre ser consentida, fala-se já quase já se pedindo desculpa pelo atrevimento. (2009, p. 258)

Macabéa é o retrato deste preconceito, pois ao contrário das personagens anteriores de Lispector, que tinham fluência, se legitimavam através do fluxo de consciência, precisou de um narrador para “traduzir” seus pensamentos, pois Macabéa “não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira” (...) um material “parco e singelo demais” (p.13-14).

Este discurso do nordestino inadequado e fora dos padrões também se repete na descrição de Olímpico.

Mas ainda não expliquei bem Olímpico. Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como se fosse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa. Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol. (LISPECTOR, 1998, p.57)

Já o próprio autor Rodrigo S. M. se põe em posição superior à Macabéa, pois para descrevê-la, compreendê-la, ele necessita despojar-se de todo e qualquer refinamento ou conforto:

Agora não é confortável, pois para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormi pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. (LISPECTOR, 1998, p.19)

A descrição de Glória constitui um contraponto interessante para que percebamos a caracterização quase maniqueísta dos personagens nordestinos. A carioca é considerada tanto por Macabéa quanto por Olímpico o ideal. Para Macabéa, Glória possui aquilo que lhe falta e o que gostaria de ser e ter. Já para Olímpico, ela representa o elo que o ligaria à ascensão social. Ela seria o passaporte de entrada pela porta da frente à sociedade carioca, pois mesmo fazendo parte da “terceira classe da burguesia” ela já representaria uma ascensão uma vez que ele não fazia parte de classe alguma. Observemos estas descrições a seguir:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava os cabelos em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera quando fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema”, pois esta era uma gíria do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de ser feia, Glória era alimento de boa qualidade. (...) Posteriormente, de pesquisa em pesquisa, ele soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue. (LISPECTOR, 1998, p. 59-60)

A autora encerra a saga da personagem atestando o fracasso da existência de Macabéa. Sua tentativa em viver na cidade grande, em busca de uma existência mais digna fracassa. A personagem que só respirava e ocupava espaço, que não sabia o que era cultura, que não era capaz de verbalizar o que era, o que queria ou que sentia, só conseguiu ver-se na hora da morte.

A morte atesta sua vida inconquistável, a cidade grande inconquistável e um futuro impossível. Mais um nordestino que é engolido pela máquina do desenvolvimento e da modernidade e de onde pôde-se tirar a lição, segundo Lispector, de que o melhor era Macabéa não ter saído de seu sertão, pois foi justamente um dos símbolos da modernidade e da industrialização (o carro importado) que a destruiu.

No entanto, vale observar que em se tratando de Lispector, devemos levar em consideração a identificação da própria autora com essa miséria existencial de Macabéa e sua relação com a linguagem.

A hora da estrela em cena

Ao lermos um romance, cada um de nós enquanto leitores, criamos nossa própria projeção dos personagens que compõem a trama. Imaginamos um rosto, um corpo, seus trejeitos. Imaginamos (e adequamos) os figurinos de acordo com a época, o lugar e a condição financeira dos mesmos.

Quando esse universo é transportado para o cinema são feitas adaptações de acordo com os recursos e limitações orçamentários e temporais com os quais os produtores e diretores trabalham no momento da produção do filme.

Além da perspectiva e sensibilidade do diretor, fica claro também, que a caracterização de um personagem no cinema está estreitamente ligada aos recursos disponíveis na época de sua produção.

Podemos compreender de forma clara, que o anseio por fidelidade que o público tanto clama, não passa de uma utopia. No caso específico deste trabalho, podemos observar que existe uma diferença de oito anos entre o lançamento do livro e a exibição do filme. Há também uma diferença de cenário. No livro, a história se passa no Rio de Janeiro, no filme, em São Paulo.

A caracterização de Macabéa no cinema é, portanto, diretamente afetada por essas variáveis. Ao analisarmos uma personagem cinematográfica, devemos levar em consideração aspectos específicos do cinema como fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, cenografia, etc.

Quanto ao figurino, observamos que as roupas de Macabéa vão dos tons de cinza aos terrosos, suas vestimentas passam distante das cores vibrantes e alegres. As roupas são discretas e comportadas, compostas, sobretudo por saias ou vestidos e acompanhadas por um único par de sapatos com meias azul-marinho. Essas peças nos passam um efeito de camuflagem no cinza da paisagem. Através do emprego dessas cores neutras, a diretora consegue nos transmitir o apagamento de Macabéa. Não há acessórios como brincos, colares ou pulseiras. Seus gestos são contidos, seu rosto é quase sem expressão.

Do ponto de vista sensorial, Macabéa não era associada a nada de positivo, segundo as pessoas que com ela conviviam. Sua cor (“a cara amarela”), seu cheiro (que as colegas afirmavam ser estranho) e seu gosto (“Macabéa, você é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer” como afirmou Olímpico) motivavam a rejeição. Esses aspectos também serviam para evidenciar o deslocamento de Macabéa em relação ao meio em que vivia.

Sua postura é de submissão com os ombros curvados e o olhar voltado para o chão. Essa forma de se portar se repete independentemente de qual contexto ela se apresente (casa, trabalho, rua). A partir dessa caracterização, fica evidente observar que Macabéa se confunde

com a escuridão da pensão onde vive, com o cinza da estação do metrô por onde passa todos os dias (inclusive aos domingos), com a poluição das ruas por onde anda e com a chuva que cai durante os encontros com Olímpico.

Porém, ao perguntar o significado desta palavra a Olímpico, apenas recebe uma resposta indelicada. É ao se mimetizar no meio da cidade e seus recantos que Macabéa garante sua sobrevivência.

Irônico é observar que ao se libertar das roupas sem cor e vestir-se de azul, ela morre. Duplamente irônico, pois também no momento em que tenta se destacar, ela não consegue ser notada pelo motorista da Mercedes que por não percebê-la, a atropela.

Ao longo do filme, quando decide chamar atenção, Macabéa se mune de adereços na cor vermelha, como o esmalte que passa nos “cotocos das unhas roídas”, no vermelho do batom que ela compra em uma loja de cosméticos ou na flor que ela segura no dia em que conhece Olímpico. O vermelho aqui confirma a idéia que relaciona esta cor à feminilidade, à sedução. Ligado à vaidade, como no caso dos cosméticos e da flor, esse sentido fica ainda mais evidente. O emprego da cor está diretamente ligado à conquista e à afirmação da feminilidade, ao sangue e à vida.

Conclusão

Tendo sido escrito no último ano de vida da escritora Clarice Lispector, *A hora da estrela* representa uma ruptura na vasta e intrigante obra clariceana. O perfil da personagem Macabéa, foge ao modelo já conhecido da autora. Porém ao escolher nos contar a história de uma nordestina feia, raquítica e semi-analfabeta repete a fórmula da estereotipização do Nordeste e seu povo. O Nordeste e o nordestino apresentados por Lispector nessa obra reproduzem os clichês que os relacionam ao primitivismo, à ignorância e à submissão. Macabéa é tão parca e oca que nem é capaz de falar sobre si e nem se acha muito gente, daí a necessidade de uma voz alheia que possa traduzi-la. Olímpico, seu namorado, por sua vez, tem o dom da palavra, porém, quando discursa é para ninguém. No livro, são as vozes masculinas que comandam: Rodrigo S.M., Olímpico e os locutores da Rádio Relógio é que legitimam a existência de Macabéa, que é incapaz de impôr-se tamanha sua precariedade.

Adaptado para o cinema, *A hora da estrela* perde o narrador-personagem e cabe aos sons e imagens nos apresentar Macabéa. A Macabéa do filme age de modo de direto, pois não há a mediação desse narrador. Nas telas Macabéa adquire uma certa voz, porém não tem vez. Sem interferências, observamos a existência da personagem, com sua precariedade e sua passividade diante da vida. No entanto, transformadas em imagens, sua opacidade e sua

incompetência adquirem contorno que vão do tom poético ao jocoso através do olhar de Suzana Amaral. Há cenas plenas de ironia e pequenas crueldades. Revelados em imagens, os sonhos de Macabéia parecem mais reais, porém como vimos, são ilusórios. No cinema, os impasses da linguagem e da existência se repetem. O pessimismo de Lispector triunfa na aferição do fracasso da personagem e quem sabe, da escrita.

A questão da adaptação literária para o cinema pode ser discutida a partir de vários aspectos. Analisar como se dão as ressignificações entre meios semióticos tão distintos foi um dos objetivos deste trabalho que procurou nos Estudos da tradução, nos Estudos culturais e no aprofundamento da vida e obra clariceana, suportes teóricos consistentes para o desenvolvimento deste trabalho.

As relações entre a literatura e o cinema são antigas. Se num primeiro momento a literatura serviu de fonte para o cinema, hoje esta ligação não corre apenas em sentido único. A literatura nos últimos anos também tem compreendido o cinema como um criador de novas linguagens e tem reproduzido seu dinamismo em obras mais recentes. Por isso, devemos perceber a obra original como um ponto de partida, não de chegada.

O diálogo próximo entre as diversas formas artísticas também tem proporcionado uma maior divulgação de obras e autores. É o que Lefevere chama de rescritura.

O livro e o filme apesar de apontarem para o mesmo enredo e apresentarem os mesmos títulos, conservam peculiaridades que os tornam obras únicas e distintas. Como já afirmamos anteriormente, essas distinções são o resultado de diversos fatores como a singularidade de cada meio de produção e a época da execução de cada uma das obras. Também devemos levar em consideração o que podemos denominar de “modo de fazer”. Não podemos esperar que dois autores, que trabalham com materiais distintos, como a literatura e o cinema, tenham o mesmo estilo. Embora Suzana Amaral tenha em sua cinebiografia um histórico de obras adaptadas (ela também é autora de *Uma vida em segredo* baseada na obra de Autran Dourado, *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll e no momento prepara uma transmutação para o cinema de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector), a cineasta possui um estilo pessoal que se faz presente e notório nessas adaptações.

A hora da estrela marca o fim da obra de Clarice Lispector, pois assim como Macabéia, a autora também vivia seus últimos meses. A idéia de morte permeia todo o livro assim como o sentimento de impotência diante do fim eminente e inevitável.

Já a obra de Suzana Amaral nos traz uma perspectiva menos pessimista. Importante observar que na época de sua produção (1985) o Brasil havia a pouco saído de uma ditadura

extremamente opressora e clamava por “Diretas já!”. Mesmo que não seja tão evidente essa relação com o período político brasileiro, o desfecho da história nas telas traz uma mensagem de alguma esperança que a última cena insinua.

É próprio da obra artística despertar inúmeras interpretações, muitas vezes opostas umas das outras. Uma mesma obra pode suscitar diferentes leituras e interpretações também subordinadas a fatores de tempo e espaço. A tradução para o cinema não foge a esta constatação. Por isso, neste trabalho não coube atribuir nenhum julgamento de valor em relação à adaptação da obra literária para os cinemas. Nossa preocupação foi interpretar e mostrar como cada meio semiótico trabalhou a construção da personagem Macabéa, sua identidade e seu conflito.

A partir desse estudo e de outros que versam sobre o tema da adaptação literária para o cinema, podemos concluir que o cinema, assim como a literatura, continua a nos oferecer um inesgotável material para que possamos entender a vida e a arte em suas mais infinitas emoções e possibilidades. Cabe a nós, público leitor e espectador atentarmos para estes diálogos cada vez mais constantes entre as mais diversas formas artísticas e apre(e)ndermos o que de positivo eles nos oferecem.

Referências

- A Hora da estrela.** Direção Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS. 96 min. Son. 35 mm.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2009.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática.** São Paulo; Editora Ática, 2007.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice: uma vida que se conta.** São Paulo: Ática, 1995.
- GUIDIN, Márcia Lígia. **A hora da estrela de Clarice Lispector: roteiro de leitura.** São Paulo: Ática, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo; Editora Ática, 1995.

MATERNIDADE E EMANCIPAÇÃO FEMININA EM VIRGINDADE INÚTIL, DE ERCÍLIA NOGUEIRA COBRA

Greiciellen Rodrigues Moreira¹

A bibliografia de Ercília Nogueira Cobra limita-se a um romance, *Virgindade Inútil*, publicado em 1927, e um ensaio, *Virgindade anti-higiênica*, publicado em 1924. Estudos sobre a obra da autora são bastante escassos, o que também ocorre com várias mulheres escritoras condenadas ao esquecimento pelo cânone, embora trabalhos recentes sobre a história das mulheres e sua literatura procurem resgatá-las. Os dois estudos mais proeminentes sobre sua obra são: a introdução escrita pelas críticas Susan Canty Quinlan e Peggy Sharpe (1996), publicada na coletânea *Visões do passado, previsões do futuro*; e o capítulo dedicado à autora no terceiro volume de *Escritoras brasileiras do século XIX*, escrito por Quinlan (1999).

A importância de se retomar a obra de Ercília Nogueira Cobra justifica-se, porque a análise de obras desconhecidas de mulheres escritoras possibilita à crítica literária observar os papéis sociais que elas desempenharam perante a estrutura de poder e as práticas ideológicas dominantes, além de observar a forma como essas mulheres, historicamente, representaram-se nesse contexto.

Comentando sobre a escrita literária de autoria feminina, Rago (2005) assinala que, embora na história, tenha havido um longo processo para silenciar as mulheres, por meio de diferentes estratégias do poder masculino, elas encontraram, na escrita literária, um espaço maior para a expressão de seu modo de pensar, e um meio de participar das discussões que animavam a vida social e cultural de seu tempo.

As mulheres que escreveram, no final do século XIX e princípio do século XX, debateram, de maneira generalizada, questões de interesse da sociedade e da nação relativas ao campo da moral, do cotidiano e dos costumes, trazendo para a esfera pública temas considerados do domínio privado. A moral sexual, especificamente, foi um tema privilegiado na literatura produzida por mulheres entre 1900 e 1932.²

¹Greiciellen Rodrigues Moreira é doutoranda em Estudos Literários pelo POSLIT/UFMG onde desenvolve o projeto “Maternidade e Representações Femininas em *Lutas do Coração*, de Inês Sabino, *Virgindade Inútil*, de Ercília Nogueira Cobra, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz”. Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (PPGL), da Universidade Estadual de Montes Claros (2012). Defendeu a dissertação “Representações Femininas e Identidade Nacional: uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar”. Graduiu-se em Letras Português, pela Universidade Estadual de Montes Claros (2009).

²Rago (2005) aborda como a moral sexual, o luxo, o lazer e o mundo do trabalho são representados em *A viúva Barros* (1900), de Elisa Teixeira de Abreu; *A luta* (1911), de Carmen Dolores; *Na cidade das praias* (1931) e

Desde o século XIX, as divisões tradicionais entre os papéis sexuais e entre as esferas pública e privada impediram que as mulheres abordassem determinados assuntos em suas obras. Os grandes temas eram considerados domínio masculino, enquanto cabia às mulheres apenas temas fúteis e menos importantes. Algumas escritoras, entretanto, como Ercília N. Cobra, desafiaram essa norma, abordando temas considerados obscenos para serem tratados por uma mulher, como o exercício da sexualidade feminina, e questionaram a ordem vigente que cerceava o espaço feminino e delimitava o papel social das mulheres como esposas e mães. O enredo de *Virgindade inútil* representa essa postura rebelde da escritora, questionando verdades estabelecidas pelo discurso patriarcal e apresentando uma protagonista transgressora, que não é punida por suas transgressões.

A narrativa de *Virgindade inútil* se passa na fictícia República da Bocolândia, nação habitada por três castas: os piratas, representantes da elite exploradora dos “bocós”; os capangas, representantes daqueles que, embora não pertencessem à elite, eram os principais mantenedores do *status quo*; e o povo, os “bocós”, mantidos em estado de analfabetismo, a fim de que não questionassem a ordem vigente e continuassem a ser explorados pelas castas dominantes. As metáforas usadas são óbvias, não há subterfúgio: “Os leitores já adivinharam que a Bocolândia não é pseudônimo nem da Argentina, nem dos Estados Unidos.” (COBRA, 1996a, p. 45). A intenção dessas metáforas não é esconder que a nação descrita no romance é o Brasil, mas acentuar a hostilidade e a frustração da mulher perante uma situação de grande injustiça, que será denunciada no decorrer da narrativa.

Cláudia, a protagonista do romance, era a filha mais velha de uma família tradicional do interior da Bocolândia. Seu pai, contudo, casou-se apenas pelo dote de sua mãe e, após ter dissipado o dinheiro da família, morreu, deixando a esposa, seis filhas e dois filhos. Ainda que a situação fosse trágica para toda a família, as consequências da morte repentina do pai não foram equivalentes para as filhas e para os filhos. O destino de Cláudia e suas irmãs estava praticamente condenado a um final fatídico pela falta de dote, enquanto seus irmãos teriam a chance de ser felizes graças ao seu gênero masculino, pois seriam educados como homens, em outras palavras, sua educação iria prepará-los para o trabalho.

As defensoras dos direitos da mulher, no Brasil, deram particular importância para a educação das mulheres, uma vez que acreditavam que a emancipação feminina e a melhoria de *status* da mulher na sociedade seriam possibilitadas por meio do acesso a uma educação de

Passadismo e modernismo (1932), de Lola de Oliveira, destacando a importância que essas autoras deram a questões referentes à temática da moral sexual, do amor, do prazer, do sexo, do adultério e do casamento. Temáticas presentes também em *Virgindade inútil*, de Ercília N. Cobra.

qualidade. Todavia, a educação das mulheres concentrava-se somente em prepará-las para seu destino inexorável, fabricando boas esposas e mães dedicadas. June Edith Hahner (2003) lembra que as meninas aprendiam somente a cuidar bem do lar, pois tinham a obrigação de garantir a felicidade do marido. A pouca e deficiente educação que lhes era permitida obter não tinha, portanto, o objetivo de incentivar sua independência e seu crescimento profissional ou pessoal.

Cláudia não estudou latim, grego, ou ciências, porque tais conhecimentos não eram necessários para as mulheres. Outros conhecimentos, como a anatomia, eram considerados perigosos. Tudo o que aprendeu no convento em que sua família a matriculou foi história sagrada: “Pensar em coisas úteis, para quê? A mulher foi feita para ser o anjo do lar, é crescer e esperar pelo lar, não descurando do dote que o ‘galo’ exige para fecundar as ‘frangas’.” (COBRA, 1996a, p. 46).

Em *Virgindade inútil*, a imagem do anjo do lar foi derrubada do pedestal burguês, revelando seu fundo oco, evidenciando o vazio dos preconceitos que a preenchiam. Ao invés de simbolizar a felicidade e o futuro ideal almejado pelas mulheres, o anjo do lar representava o símbolo da opressão. A ideia de que as mulheres nasceram para se tornar o anjo do lar, para agradar ao marido e gerar os filhos era responsável pela subjugação das mulheres, pois limitava suas oportunidades de aperfeiçoamento pessoal e profissional, condenando-as a viver sempre à espera de um marido, a quem deveriam servir abnegadamente. Desse modo, as mulheres passavam da autoridade paterna para a autoridade dos maridos, jamais desfrutando, em nenhum momento de suas vidas, seja antes ou depois do casamento, de plena liberdade. O anjo do lar privava as mulheres de escolherem um futuro, pois engessava as opções que lhes estavam disponíveis.

Sendo assim, a educação feminina era importante, porque abria novas perspectivas de sobrevivência e felicidade para as mulheres, para além do ideal do anjo do lar. Ademais, combatia o perigo da manutenção da ignorância das mulheres a respeito do sexo, responsável por fazer com que a moça sem dote e ignorante fosse lançada à prostituição, seduzida por promessas de casamento de um homem que, após se satisfazer, abandonava-a: “Ora, como o critério seguido para a educação da mulher é o das poucas letras e nenhuma profissão, estas coitadas, encontrando-se da noite para o dia sem amparo, caem nos braços do primeiro libertino que encontram ou da primeira cafetina que se apresenta.” (COBRA, 1996b, p. 115).

Juju, amiga de Cláudia, exemplifica esse cenário, pois, quando o noivo descobriu que sua família não possuía riqueza, ele a abandonou grávida. Expulsa de casa por causa das convenções sociais, o único lugar onde Juju encontrou amparo foi no prostíbulo. Esse

acontecimento tornou-se o estopim que levou a protagonista de *Virgindade inútil* a dar início a sua trajetória transgressora: “Iria para Flumen. As más línguas que batessem nos dentes à vontade. [...] Iria ao encontro da felicidade, uma vez que a felicidade não vinha a ela. [...] E se não se defrontasse, ao menos teria vivido. Naquela sórdida viloca tinha a impressão de enterrada viva.” (COBRA, 1996a, p. 54).

Cláudia não suportava a ideia de ter os seus movimentos cerceados, de não ter novas experiências, de não evoluir como pessoa. Partiu, então, para Flumen, com a autorização da mãe, sentindo-se livre e otimista, embora conhecesse as limitações da educação falha que recebera no colégio de freiras: “O que as freiras não conseguiram arrancar da sua cabeça foi o bom senso inato, a inteligência arguta e ávida de observar, de comparar e de julgar. E pois não perdia uma ocasião de fazer experiências.” (COBRA, 1996a, p. 55).

A primeira experiência realizada por Cláudia teve como objetivo comprovar o suposto valor da virgindade. Ela já tinha desmascarado o engodo do casamento, e desejava descobrir se o homem era verdadeiramente capaz de distinguir entre as mulheres honradas, virgens, e as desonradas, não virgens, desprovido de qualquer conhecimento prévio a respeito delas. Em suma, almejava comprovar se a virgindade era realmente a melhor indicadora da honra da mulher. No trem, a caminho de Flumen, Cláudia flertou com um rapaz com quem decidiu perder a virgindade: “A experiência confirmara a sua desconfiança. O rapaz tomara-a por uma mulher de vida livre e nada percebera.” (COBRA, 1996a, p. 55).

Essa passagem destaca a atitude transgressora de Cláudia, que não somente questionava os preconceitos patriarcais a respeito das mulheres, como também utilizava dos meios de que dispunha para desmascarar a hipocrisia social, revelando as verdades ocultas. Cláudia experimentou o sexo como um ato natural e rotineiro, revoltando-se contra a noção de que as mulheres, para experimentar o ato sexual como algo sagrado e sublime, eram mantidas enclausuradas e obrigadas a assumir um compromisso indissolúvel de submissão perante um homem que não via a esposa como sua igual, e cujo único objetivo, no casamento, era o dote.

Os homens, por outro lado, não sentiam qualquer receio em praticar o ato sexual no banheiro de um trem com uma mulher desconhecida. Cláudia constatava, então, que não havia nada sagrado a respeito do sexo. Sendo assim, a viagem de Cláudia para Flumen não somente foi uma viagem de autolibertação, como também uma viagem de autoconhecimento, em que ela pôde explorar sua sexualidade e seus sentimentos.

Ser mulher em uma sociedade patriarcal, contudo, não era o único problema que Cláudia enfrentava, pois, além de precisar de tutela por ser mulher, ela era menor de idade. Após ser apreendida pela polícia, por ser uma jovem virgem desacompanhada, foi forçada a

fazer um exame de comprovação da virgindade, provando sua ausência, para que não fosse devolvida a sua família. Embora tenha conseguido autorização da mãe para sair de casa, as autoridades não podiam permitir que uma jovem virgem se movimentasse livremente pela cidade. Segundo Cláudia Fonseca (2009), a sexualidade feminina era vista, em 1920, não como um assunto privado, mas como um tipo de patrimônio familiar e social. A proteção da virgindade feminina era percebida como a responsabilidade do grupo familiar, para justificar a autoridade que este exercia sobre as mulheres da família.

Fonseca (2009) observa, ainda, que zelar pela castidade das moças era um argumento utilizado recorrentemente nas disputas jurídicas dos anos 1920, como em vários casos de pais ou mães que o utilizaram para tirar a filha de algum emprego ou de habitação que não consideravam oportunos. No caso de Cláudia, as autoridades desejavam obrigá-la a retornar para sua cidade, mas como ela não era mais virgem, o delegado a encaminhou para um asilo de moças, a fim de que fosse regenerada³. Após convencer a mãe a tirá-la do asilo, Cláudia sentiu-se ainda mais amargurada, vendo-se obrigada a prostituir-se para ter o que comer: “O primeiro focinho que se apresentou, embora pouco a seu gosto, foi aceito. Quando o estômago reclama o coração não escolhe. A virtude não vai com a miséria.” (COBRA, 1996a, p. 63).

O caminho que levou Cláudia para a prostituição, após a jovem esgotar todas as tentativas de conseguir um trabalho digno, corrobora a ideia apresentada em *Virgindade anti-higiênica* a respeito da prostituição como fruto da educação precária e da falta de oportunidades para as mulheres sobreviverem. Para Cláudia, entretanto, a prostituição assumiria um caráter positivo, pois lhe possibilitaria o alcance da independência e da liberdade.

Rago (1991) enuncia que Cláudia estava, a todo momento, tentando driblar o cerco masculino, fugindo da estagnação de sua cidadezinha no interior em busca da liberdade da metrópole, onde se tornou uma prostituta. Fugindo novamente para Buenos Aires, que dispunha de maiores oportunidades de ascensão para uma prostituta. E, finalmente, após conquistar sua autonomia e independência financeira como cortesã, partiu para a Europa. Desse modo, embora as mulheres que se prostituem fossem vistas como vítimas, para Cláudia, a prostituição representava o caminho para a sua liberdade.

Ercília N. Cobra afirma, em seu ensaio, que “[...] noventa por cento das mulheres que estão nos prostíbulos ali não caíram por vício, mas por necessidade” (COBRA, 1996b, p.

³Segundo Quinlan e Sharpe (1996), há diversas similaridades entre a biografia de Ercília Nogueira Cobra e as aventuras de Cláudia, como, por exemplo, a morte do pai, a ruína financeira da família, a internação de Ercília no Asilo Bom Pastor, em São Paulo, após a sua fuga de casa. Todavia, como este trabalho não deseja investigar possíveis índices autobiográficos na obra da autora, não entraremos no mérito da questão.

107). Esse número não é baseado em nenhuma estatística oficial brasileira, é uma hipérbole utilizada pela autora, a fim de enfatizar sua crítica à opinião dominante sobre a prostituta como uma mulher que sucumbiu aos vícios. A culpa pelas mulheres escolherem a prostituição, como meio de vida, era da educação defasada que receberam, que não as preparou para a vida do trabalho honesto. Nesse sentido, a culpa não era das moças que se prostituíam, mas de seus pais e familiares que, ao invés de obrigarem-nas a “[...] guardar uma virgindade contrária às leis da natureza lhes tivessem dado uma profissão com a qual elas pudessem viver honestamente, elas ali não estariam” (COBRA, 1996b, p. 107).

A responsabilidade dos pais, mais especificamente das mães, no destino fatídico das filhas é um tema importante em *Virgindade inútil*. No entanto, diferentemente do discurso patriarcal que condenava os pais pela prostituição das filhas, porque não as protegeram dos males da rua, ou, de forma mais específica, não as mantiveram suficientemente enclausuradas e, por isso, não tiveram êxito em proteger sua virgindade, supõe-se que era a obrigatoriedade em se guardar a virgindade um dos principais fatores que levavam as mulheres à prostituição. Segundo Ercília N. Cobra (1996b, p. 107), “[...] as milhares de infelizes que de Norte a Sul do país vendem o corpo para comer, foram levadas a este extremo pela própria imprevidência dos pais, que jamais pensam no futuro das filhas” (COBRA,). A obsessão dos pais com a virgindade das filhas era fruto do discurso patriarcal a respeito do casamento/maternidade como destino unívoco das mulheres.

Virgindade anti-higiênica discute a perversidade dessa situação que, conseqüentemente, levava à escravização da mulher, porque toda criança do sexo feminino estava fadada a tornar-se escrava futura do pai, do marido, do irmão, caso a mãe não fizesse nada a respeito. Condenou-se o fato de que as mulheres compravam maridos para a eles se escravizarem, incitando as mulheres a se rebelar. Todavia, poucas mulheres de espírito forte resistiam aos preconceitos. E as poucas mulheres que resistiam viviam em “[...] guerra aberta com a sociedade” (COBRA, 1996b, p. 120).

Sendo assim, não bastava que as mulheres apenas tomassem consciência sobre sua situação de dominação, era preciso que assumissem a posição de agentes de sua vida, recusando-se a ser somente objeto de troca para os homens. Tornar-se agente do próprio destino, entretanto, não era tarefa fácil para uma mulher que vivia em uma sociedade patriarcal como a Bocolândia. Cláudia percebeu o engodo que o casamento e o dote representavam, mas, ainda assim, não tomou nenhuma atitude imediata. Foi preciso que testemunhasse a tragédia que se abateu sobre a vida de Juju para que, finalmente, se revoltasse

e decidisse romper com as amarras do ideal patriarcal, precisando enfrentar, a cada etapa de sua trajetória, obstáculos impostos pela ordem vigente.

Ainda que reconhecesse a dificuldade que as mulheres tinham em se rebelar, Ercília N. Cobra (1996b) urgia as mulheres a fazê-lo por piedade às suas companheiras: “E se nada é possível fazer para libertar as que já se acham no lodo dos bordéis, preparai as mulheres do futuro. Fazei da mulher um ser consciente, que saiba resistir ao homem e pelo trabalho seja livre.” (COBRA, 1996b, p. 127). Em vista disso, as mães desempenhavam um importante papel para a emancipação das mulheres, pois eram capazes de educar as filhas para tornarem-se mulheres conscientes, que poderiam resistir aos homens e trabalhar livremente.

A maternidade é um tema importante, em *Virgindade anti-higiênica*, pois, não só se considerava fundamental que ser mãe fosse uma escolha, e não uma imposição social ou religiosa, mas também pelo seu potencial transformador positivo para as futuras gerações. A preocupação com as gerações futuras constitui uma similaridade entre o discurso feminista de Ercília N. Cobra (1996b) e o discurso patriarcal. Adrienne Rich (1986) assinala que o patriarcado dependia da figura da mãe para agir como uma influência conservadora, repassando os valores patriarcais para as próximas gerações. A maternidade, assim, era convertida em fonte de energia a renovar, constantemente, o poder masculino.

A figura da mulher, assim como a da mãe, era construída pelo discurso patriarcal em complementaridade ao homem. Elizabeth Badinter (1985) lembra que a natureza feminina era alienada pelo e para o homem, uma vez que sua finalidade e essência eram determinadas em relação a este, levando-se em conta os desejos e necessidades masculinos. Nesse contexto, a mãe ideal tinha uma vida sem paixão, sexualidade ou ambição. O patriarcado estipulava, ainda, que a mulher não somente era feita para sofrer, como gostava disso. Por isso, o papel de esposa não bastava à plena realização de sua feminilidade, pois somente se sacrificando como mãe poderia realizar plenamente sua vocação.

Essa valorização patriarcal da maternidade, ocorrida principalmente a partir do século XIX, gerou duas consequências importantes. De acordo com Badinter (1985), isso permitiu que as mulheres encontrassem a realização pessoal em uma atividade que passou a ser prestigiada e considerada como útil pela sociedade, o que poderia lhes proporcionar um senso de orgulho e alegria. Por outro lado, os discursos autoritários e delimitadores a respeito da condição materna criaram um mal-estar inconsciente nas mulheres. A pressão social para exercerem a maternidade fez com que muitas mulheres fossem forçadas a se tornar mães, passando a viver a maternidade sob o signo da culpa e da frustração.

Em *Virgindade anti-higiênica*, contudo, apresenta-se o potencial positivo do exercício da maternidade, ao mesmo tempo em que se reafirma a necessidade de se valorizar o desejo consciente da mulher pela maternidade. Ao invés de repassar valores conservadores para as próximas gerações, a emancipação das filhas dependia da capacidade da mãe de resistir ao discurso patriarcal e de educar as filhas para a vida prática, ao invés de educa-las para o casamento e a maternidade. Entretanto, a mulher somente poderia exercer essa função se a maternidade fosse uma escolha, ao invés de uma imposição.

Sendo assim, existia esperança para as gerações futuras de mulheres, pois a “[...] imagem das jovens abandonadas a baterem nas portas dos prostíbulos para se socorrerem das cafetinas, dá força e audácia às mães modernas, fazendo-as repudiar os preconceitos e dar uma educação prática às filhas” (RAGO, 1991, p. 75). A geração de Cláudia, no entanto, não poderia mais ser salva, não recebera instrução e não tinha futuro na Bocolândia. Consciente de que esgotara todas as possibilidades de sobrevivência em sua terra natal, Cláudia emigrou para Buenos Aires, onde sua situação melhorou consideravelmente e, finalmente, encontrou a liberdade da qual só a cortesã desfrutava.

Em *Virgindade inútil*, existe uma distinção clara entre a imagem da prostituta e da cortesã. A solteirona, a prostituta e a mulher casada são descritas como vítimas do discurso patriarcal, que lhes promete a felicidade por meio do casamento burguês, mas, de fato, procura fazer com que as mulheres permaneçam em posição inferior ao homem, desempenhando papéis definidos conforme desejos e necessidades masculinos.

Caso possuíssem bom dote, as mulheres se tornavam as esposas humilhadas de homens, que não as viam como iguais. Se não tivessem riqueza, então, só restavam duas opções para a mulher a quem foi negada a educação: tornar-se solteirona, passando o resto dos dias a sofrer o escárnio da sociedade; prostituir-se para sobreviver. Portanto, essas mulheres não eram felizes, sofrendo diferentes formas de humilhação e de exploração. A cortesã, porém, representava uma exceção: “Só ela é feliz e adorada, porque é a única que, esmagando o coração, sabe prender ao focinho do macho a argola da volúpia por onde o conduz, como um cão, a todas as concessões.” (COBRA, 1996a, p. 58).

A cortesã, diferentemente da prostituta, possuía maior autoridade sobre seu corpo e sobre a sua vida. Exercendo um poder de sedução distinto sobre os homens, ela fazia com que os homens a valorizassem mais do que a uma prostituta comum. Essa valorização era traduzida por meio de presentes caros, joias, roupas e contas bancárias elevadas, que garantiam sua independência econômica. Isso possibilitava à cortesã escolher os clientes que

desejava, assim como dispensar os outros, o que invertia a relação de poder entre o homem e a mulher que se prostituía.

Enquanto as prostitutas em *Virgindade inútil* vendiam seus corpos por necessidade, o que inibia sua capacidade de escolha, tornando-as mercadorias descartáveis de consumo masculino, a cortesã possuía autonomia para escolher seus amantes, que precisavam conquistá-la, a fim de tornarem-se merecedores de seus afetos. Em suma, a prostituta era uma mulher pública, pertencente a vários homens, e a cortesã era uma amante exclusiva que só pertencia a si mesma. Essa era a principal diferença estabelecida entre esses dois tipos de mulheres representadas pela protagonista do romance.

Após sua mudança para Buenos Aires, Cláudia tornou-se cortesã e teve um caso amoroso com um homem que lhe roubou parte das riquezas. Rica e independente, o roubo do dinheiro pelo amante não afetou sua fortuna, que aumentou rapidamente quando reatou o relacionamento com os antigos clientes. Desse modo, o relacionamento amoroso representou, para a personagem, uma nova forma de explorar suas potencialidades como mulher livre, experimentando novos sentimentos e sensações.

A maior consequência do relacionamento amoroso para Cláudia é o fato de que ela passou a se sentir carente, entregando-se a orgias e a um relacionamento passionai com uma amante lésbica, até o dia em que se descobriu grávida. A maternidade, contudo, não transformou a conduta de Cláudia repentinamente, pois não era investida de características universais, sagradas e transformadoras. A protagonista fez uma escolha consciente pela maternidade: “O primeiro pensamento foi abortar, mas reconsiderou e lembrando-se da caderneta do banco e do cofre das joias já bem cheio, admitiu a necessidade de um herdeiro.” (COBRA, 1996a, p. 82).

A maternidade exercida por Cláudia não é descrita de forma idealizada, como se fosse um ato sagrado e a mulher estivesse cumprindo seu destino social e biológico. Salienta-se também que, como prostituta, seu exercício da maternidade, assim como o nascimento de uma filha saudável, contradizia o discurso higiênico, que não considerava as prostitutas aptas para a maternidade por possuírem um corpo doente.

Conforme lembra Rago (1991), a imagem da mãe foi construída em oposição à imagem da prostituta, por isso a ideia da mãe-prostituta era inconcebível para o discurso patriarcal. A historiadora afirma que a valorização do ideal da mãe e a idealização romântica do lar como santuário fizeram a mãe se tornar uma figura voltada para o interior. Confinada no aconchego do espaço privado, a mãe contrastava com a prostituta, mulher pública, voltada para o mundo exterior, que não possuía vínculos familiares ou com a sociedade. Discursos de

cientistas, médicos e juristas do final do século XIX e início do século XX atribuíram à prostituição uma falha moral da mulher, ou ainda definiram-na como resultado da degeneração dos costumes, o que tornava a mulher vulnerável aos perigos da rua. Todavia, em *Virgindade anti-higiênica*, a prostituição era atribuída às condições sociais desfavoráveis da mulher.

Portanto, a imagem da prostituta não era a antítese da imagem da mãe, condenando-se a ideia de que a maternidade era uma missão sagrada de todas as mulheres: “A missão da mulher só será santa no dia em que ela, colocando um novo ente no mundo, possa ser como o seu anjo da guarda [...] no dia em que ela [...] puder levantar a cabeça e tomar sobre si o encargo de criar os filhos.” (COBRA, 1996b, p. 120). Sendo assim, o exercício da maternidade, tanto no romance quanto no ensaio de Ercília N. Cobra, não era incompatível com a imagem da prostituta, pois o que importava era que a maternidade fosse exercida de forma consciente.

A emancipação da mulher e a maternidade livre estão intrinsecamente associadas no romance. O nascimento de Liberdade, filha de Cláudia, representa o ápice da trajetória de autolibertação da protagonista de *Virgindade inútil*. O romance advoga pela libertação das mulheres, partindo-se, a princípio, de sua tomada de consciência da injustiça social que as subjuga aos homens. Cláudia conseguiu libertar-se das amarras masculinas e alcançar a felicidade, graças a essa tomada de consciência.

Embora somente adquirir consciência sobre sua situação de subjugação não fosse suficiente para resistir à dominação masculina, tal reconhecimento já representava um primeiro e importante passo rumo a esse objetivo. Isso possibilitou que a protagonista exercesse uma maternidade livre dos preconceitos e do controle masculino. Sua “[...] autêntica filha só da mãe” (COBRA, 1996a, 90), nasceu sem pai, aparentando-se fisicamente com uma espanhola com quem a cortesã envolveu-se por algum tempo.

Ainda que Cláudia soubesse que um homem foi necessário para a concepção de sua filha, o fato de que a criança não se assemelhava com nenhum de seus amantes homens, mas com sua amante lésbica, representou a vitória da mulher que conseguiu libertar-se do jugo masculino, negando aos homens qualquer sentido de propriedade sobre seu corpo ou sua prole. Desse modo, ao invés da ausência do nome do pai ser considerada uma desvantagem na vida da criança, simbolizava a esperança de uma nova geração de mulheres, que poderiam crescer livres das amarras do poder patriarcal representado pelo nome do pai.

Referências:

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. 5. ed. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

COBRA, Ercília Nogueira. **Virgindade inútil**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. da UFG, 1996a.

_____. **Virgindade anti-higiênica**: preconceitos e convenções hipócritas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. da UFG, 1996b.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.p. 510-553.

HAHNER, June Edith. **Emancipação do sexo feminino**: a luta pelos direitos da mulher no Brasil (1850-1940). Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

QUINLAN, Susan Canty; SHARPE, Peggy. Introdução. In: **Visões do passado, previsões do futuro**: duas modernistas esquecidas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. da UFG, 1996. p. 13-40.

RAGO, Margareth. Cultura feminina e tradição literária no Brasil (1900-1932). In: SWAIN, Tania Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Org.). **Mulheres em ação**, práticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 195-216.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RICH, Adrienne. **Of woman born**: motherhood as experience and institution. New York, London: W.W. Norton & Company, 1986.

SHARPE, Peggy L. Ercília Nogueira Cobra. In: MUZART, Zahidé Lupinacci Muzart (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. v. 3. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.p. 333-363.

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MULHER NEGRA EM CIDA SEPULVEDA: TRANSITANDO PELAS VEREDAS DE JANAÍNA.

Henrique Falcão Nunes de Lima*

Orientador: Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes

(...) Sou prostituta na boca do povo conhecida como puta

Obrigada a conhecer as posições do Kama Sutra

Se meu filho chora sou eu, a mãe que escuta

Meu Deus desculpa, não tenho culpa só fui à luta

Não sei se tenho o valor que mereço

Mas pra deitar comigo tem um preço

Pela minha mãe pelo meu filho tenho muito apreço (...).

(Nega Gizza)

A literatura feminina é o objeto de estudo deste trabalho, orientado pelo Professor Pós-Doutor Iêdo de Oliveira Paes, atuante no Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco. A literatura de autoria feminina tem o mérito e por que não dizer a atuação de resistência, perante um sistema educacional totalmente voltado ao público masculino, onde a visão retrógrada do homem como sujeito acadêmico e culto ainda é propagada. Poucos são os colégios (de níveis fundamentais ou médios) que exploram a literatura de autoria feminina como ela poderia ser posta, expondo poucas autoras, e não por falta de quem produza, mas sim por manter-se numa zona de conforto machista.

A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe “discurso masculino”, porque não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente. (XAVIER, 1991, p. 11)

Para o nosso enfoque sobre a produção de textos escritos por mulheres, lançamos o olhar na tessitura de Cida Sepulveda. Natural do interior do estado de São Paulo, em Piracicaba, onde desde criança era apaixonada por histórias, fábulas e contos, a paixão foi porta para o ofício de escrever, formando-se em Letras pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Sua estreia na literatura foi com a obra *Sangue de romã*, publicada em

*Graduando em Bacharelado em Ciências Sociais na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Bolsista PIBIC – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, Recife- PE, henriquefalcao.nunes@gmailcom

2004. Nos contos e poemas presentes nas suas obras, mescla realidades muitas vezes mascaradas, sem pudor, restrições ou opressões internas; não teme tratar de tabus, assuntos indesejados, porém na maioria das vezes flagramos questões que estão nas nossas caras, num cotidiano tipicamente do Brasil. Com uma linguagem que nega o estilo arcaico, de maneira não rebuscada, e às vezes utilizando diversos “palavreados”, refuta temas “adocicados”. É uma autora contemporânea de respeito que evidencia na sua escrita sentimentos que incomodam e chocam quando traz para a sua ficção temas tão recorrentes da realidade.

Antes de mais nada, é preciso redefinir o termo “feminino”, extremamente comprometido com uma carga semântica mistificadora. Uma longa tradição o tem como sinônimo de delicado, superficial e sentimentalóide; basta lembrar que este epíteto, justaposto a certos periódicos – revista feminina – que dá bem a medida da superficialidade das matérias publicadas. “Feminino” despojadamente se refere ao sexo feminino, e, quando um livro é de autoria feminina, significa, apenas, que foi escrito por uma mulher. (XAVIER, 1991, p. 11)

No livro *Coração Marginal*, publicado em 2007 e composto por 58 contos, escolhemos o conto *Janaína* por trazer à baila a condição feminina da mulher negra diante de uma sociedade machista e racista. O conto em questão se destaca pela temática inquietante que nos coloca diante de um sujeito que se encena e denuncia as mazelas sociais. Com seu desenrolar cru, realístico e penetrante, convidando o leitor a sentir-se presente nas cenas e ser tocado pelas sensações diversas transmitidas no desenrolar da história da própria Janaína, uma garota de programa. É importante ressaltar a importância do conto escolhido ter sido escrito por uma mulher, tendo como personagem principal uma mulher também. Em relação a essa constatação, é pertinente observar o que pontua Cecil Zinani:

Nas obras referidas, a visão do mundo das mulheres-personagens, conduzida pela voz narrativa em terceira ou primeira pessoa, compõe um rico panorama da psicologia feminina. Os indicadores de escritura feminina, embora não a essencializem, evidenciam-se na preocupação com o universo das mulheres, na medida em que elas se tornam sujeito da ação e não mais objeto de representação. (ZINANI, 2010, p. 181)

Construímos o trabalho intertextualizando e pondo à tona a convergência que existe entre a literatura, no gênero conto, com as ciências sociais, negando uma distância da “ficção” presente no enredo, onde o fato de ser um conto, dentro de um livro, objeto material, pode transmitir a ideia de uma distância do imaginário da realidade social que o Brasil e tantos outros países estão imersos. O conto, como citado anteriormente, é a face da nossa realidade. Sepulveda descreve o que acontece em tantas noites e com tantas mulheres. Muitas vezes é impossível gerar uma crítica unicamente literária, ou ver a autora no seu mundo individual, em que a figura do poeta não é uma resultante, nem um foco refletor, sem envolver a sociologia e a antropologia presentes.

Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas. (...) (CANDIDO, 2010, p.28)

JANAÍNA:

Vladimir parou o carro para a mulata escurinha, quase preta, muito jovem, corpinho lindo. Ela se oferecia na rua detrás do hotel – trinta reais incluído tudo.

- Então vamos lá, como é seu nome, garota?

- Janaína.

- Bem, Janaína, estou com tesão.

Passou a mão na cara dela, na bunda arrebitada, puxou o coque e soltou a cabeleira. Ela parecia preta de novela com os cabelos assanhados e o rebolado travesso.

- Tem que dar a volta na avenida para chegar no hotel.

- Então sobe, Janaína, gostosinha.

Ela ensinou o caminho com os dedinhos de princesa do asfalto. A lua era um denço no meio de nuvens agitadas. Estrelas pintavam o céu, ventava.

Vladimir sentiu frio na espinha de se meter com vagabundas, mas o gostinho da imprudência o excitava, e o pau subiu feito rojão.

No hotel, espelunca azul, o sobe-e-desce escadas de moças e homens, elas, desenvoltas, eles tímidos. Sobrado carcomido por cupins, cheirando mofo, desinfetante e perfumes vulgares.

Sentiu uma espécie de nojo com aconchego. O quarto, pequeno retângulo, a cama de casal coberta com colcha vermelha, penteadeira com vaso de flores plásticas, e a pia minúscula, usada para lavar as mãos e as partes, depois do ato.

Janaína fechou a porta, tirou a roupa, ele ficou olhando, indeciso. Ela tirou as roupas dele e perguntou:

- Que jeito você quer?

- Não sei... Ah, vai de quatro...

Janaína colocou as mãos no chão, ofereceu a bunda, Vladimir sentiu o bicho morder, segurou nas ancas dela e o aproximou da vagina arreganhada. A moça não se mexeu, apenas pediu:

- Enfie devagar senão arrebeta meus pontos, acabei de ter nenê.

- O quê? Você está brincando né?

- Não, estou não, olha os peito..., apertou um seio o leite espirrou.

O pau caiu prostrado. Vladimir não se lembra de sentimentos, simplesmente respondeu:

- Deixa pra lá, Janaína, tome o dinheiro, estou com pressa mesmo.

Vestiu as roupas, não disse mais nada, desceu as escadas, entrou no carro, acelerou, pegou a estrada de volta.

O céu fechava completamente e a chuva começava a cair, pingos grossos e esparsos. Pretendia chegar em casa antes do temporal tomar conta dos nervos.

O texto é contado sob a perspectiva de um olhar masculino: um homem chamado Vladimir:

Vladimir parou o carro pra mulata escurinha, quase preta, muito jovem, corpinho lindo. Ela se oferecia na rua detrás do hotel – trinta reais incluído tudo.

Então vamos lá, como é o seu nome, garota?

Janaína.

Bem, Janaína, estou com tesão.

Passou a mão na cara dela, na bunda arrebitada, puxou o coque e soltou a cabeleira. Ela parecia preta de novela com os cabelos assanhados e o rebolado travesso. (SEPULVEDA, 2007, p. 127)

Mais um cliente de Janaína. Uma jovem garota de programa que trabalha nas noites alheias na rua atrás de um hotel. Vladimir provavelmente é de classe média, detentor de um carro. Escolheu parar o veículo convidando Janaína, e a descreve como “Mulata escurinha, quase preta”, introduzindo uma relação de poder do homem perante a mulher negra. Observamos a questão da “mulher descartável” como está preconizada no livro *Pele Negra Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, intitulado “A mulher de cor e o branco”.

Todas essas mulheres de cor, desgrenhadas, à caça do branco, esperam. E certamente um dia desses se surpreenderão não querendo mais se atormentar, mas pensarão “em uma noite maravilhosa, um amante maravilhoso, um branco”. Porém também elas talvez compreendam um dia “que os brancos não se casam com uma mulher negra”. (FANON, 2008, p. 58)

Uma visão fincada desde os períodos da escravidão, na qual a mulher negra era objeto sexual do homem branco, enquanto a mulher branca era o modelo ideal para se casar, mas, mesmo casado poderia “brincar” (forçar, abusar, estuprar) com meninas negras, pelo fato de serem vistas como objetos sexuais, não puras e não ideais para manter-se um relacionamento. A professora Angela Davis, antiga militante do Panteras Negras, nos mostra em *Mulheres, Raça e Classe* (1981) que esses abusos também eram usados como formas de castigos:

Mais uma vez, é importante lembrar que os castigos infligidos a elas ultrapassavam em intensidade aqueles impostos aos homens, uma vez que não eram apenas açoitadas e mutiladas, mas também estupradas. Seria um erro interpretar o padrão de estupro como uma expressão dos impulsos sexuais dos homens brancos, reprimidos pelo espectro da feminilidade casta das mulheres brancas. (DAVIS, 2016, p. 36)

Não é à toa que observamos essa relação de poder explícita em *Casa Grande & Senzala*, no capítulo “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”, no qual Gilberto Freyre, dentre tantas outras atrocidades, a questão do estupro corriqueiro.

Foram os senhores das casas-grandes que contaminaram de lues as negras das senzalas. Negras tantas vezes entregues virgens, ainda mulecas, de doze e treze anos, a rapazes brancos já podres da sífilis das cidades. Porque por muito tempo dominou no Brasil a crença de que para o sífilico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem. (FREYRE, 1999, p. 317)

Ao se expor no texto, Vladimir legitima a postura machista e de opressor em relação a Janaína, ratificando a questão da condição vulnerável da mulher em situação de risco. Após uma pequena troca de falas, sem pudor ele afirma estar com “tesão” pela mesma, passando a mão pelo corpo da jovem e comparando-a com “preta de novela”. E essa teria, como descreve ele, “cabelos assanhados e rebolados travessos”. Como se a única referência de “mulher negra” e, ao mesmo tempo “bonita”, fossem as negras exibidas nas novelas televisivas e que muitas vezes mantêm um padrão caricato e de exploração da mulher negra perante a sociedade. Sobre essa problematização, é salutar trazer o estudo da Comissão de Direitos Humanos Dom Hélder Câmara da Universidade Federal de Pernambuco, *Cadernos de Direitos Humanos Nº 2*:

Surge então a ideia de que a mulher negra é a responsável pela corrupção dos nossos costumes, por isso é considerada como depravada, devassa, hipersexuada que seduz os homens brancos. Nesse sentido, é construída a imagem da mulher negra com base em atributos sexuais estereotipados que não a consideram como ser pensante e capaz de exercer a sua cidadania. (Comissão de Direitos Humanos Dom Hélder Câmara, 2005, p. 91)

Visão essa que é presente até hoje pelos homens, machistas em geral, principalmente da classe média e alta que ainda acham e almejam deter poderes perante as classes baixas. Muitos acreditam estar acima da lei ou da ética, trazendo assim uma rede de consequências para os sujeitos não dominantes representados em sua maioria pelas mulheres, com ênfase nas mulheres negras, que infelizmente sofrem duplamente a força do machismo e do racismo, seja de maneira psicológica ou corporal. Sobre isso, obra da escritora feminista indiana Gayatri Spivak também serviu de referência para o trabalho:

Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta a construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. (SPIVAK, 2014, p.110)

Pesquisas recentes indicam que o maior número de homicídio das mulheres no Brasil são de mulheres negras, e gradativamente enquanto os números das mulheres negras sobem, os das brancas descem.

Pretendo, portanto, discutir a construção de um pensamento feminista negro que, através de diferentes discursos, sejam eles de caráter teórico, literário, testemunhal, em forma oral ou escrita, esteja enfocando os problemas das mulheres negras situadas dentro deste sistema colonial-patriarcal de sexo-gênero-raça, que teve (e tem) como seu principal objetivo, como alvo para onde convergiam suas mais violentas consequências, o corpo da mulher negra. (ZINANI, SANTOS, SCHMIDT, 2016 p. 17)

Enquanto profissional do sexo, Janaína mostra no desafio cotidiano a busca da sua sobrevivência. Na visão de Vladimir, representante de uma gama de homens machistas, a figura feminina sempre é subalterna. A profissional ensina o caminho para a chegada do hotel. Local para a sua encenação enquanto sujeito que luta em busca de sua sobrevivência:

Ela ensinou o caminho com os dedinhos de princesa do asfalto. A lua era um denço no meio de nuvens agitadas. Estrelas pintavam o céu, ventava. Vladimir sentiu frio na espinha de se meter com vagabundas, mas o gostinho da imprudência o excitava, e o pau subiu feito rojão. (SEPULVEDA, 2007, p. 127)

Como explicita o texto, o cliente pede que ela entre em seu carro para irem juntos efetivar o trabalho e indicar a direção (do hotel) com os dedos. No texto, percebe-se que Vladimir no fundo “sentiu frio na espinha de se meter com vagabundas” e, independente de sua escolha, ou quebra de tensão para se chegar numa mínima intimidade com a jovem, ela nunca iria ser nada além de uma “vagabunda” (termo pensado pelo mesmo), nunca deixaria de ser uma marginal. De acordo com o fundador da antropologia criminal Cesare Lombroso (1835-1909), em “*AMulher Delinquente, a Prostituta e a Mulher Normal*” (*La Donna Delinquente, la Prostituta e la Donna Normale* de 1893), a profissional do sexo, além de prazer, só pode causar medo perante os homens da sociedade, pois é uma subversiva vendendo o corpo, mostrando a desconfiança que há na figura da mesma onde ninguém deveria dirigir-se a não ser para desfrutar dos seus serviços. Assim Vladimir fala que “o gostinho da imprudência o excitava”, podendo também chegar à reflexão hipotética que ele é um homem casado, e está ali escondido, pois no fundo sabe que é um erro, mas situações de risco sempre dão emoção à vida monótona e rotineira de um suposto casal.

A decadência do local é traduzida a partir da descrição da chegada ao hotel. O cenário é posto de uma maneira muito degradante e deprimente, gerando mal-estar ao leitor. Elementos utilizados com recorrência nos textos de Cida Sepulveda:

No hotel, espelunca-azul, o sobe-e-desce escadas de moças e homens, elas, desenvoltas, eles, tímidos. Sobrado carcomido por cupins, cheirando mofo, desinfetante e perfumes vulgares. Sentiu uma espécie de nojo com aconchego. O quarto, pequeno retângulo, a cama de casal coberta com colcha vermelha, penteadeira com vaso de flores plásticas, e a pia minúscula, usada para lavar as mãos e as partes depois do ato. (SEPULVEDA, 2007, p. 127/128)

O ambiente é chamado de “Espelunca azul”, cheio de escadas, já mostrando ser um prédio antigo, e lotado de homens e mulheres, no texto diz “elas desenvoltas, eles tímidos”, ou seja, “elas” se referem a uma totalidade de garotas de programa, trabalhando e já acostumadas com a rotina; e “eles” numa totalidade de homens que supostamente não deveriam estar ali, ou não estão cotidianamente naquele cenário. O hotel é o ambiente de trabalho delas, assim é tão maltratado quanto as que ali exercem suas funções, descrito como “carcomido por cupins, e cheirando a mofo, desinfetante e perfumes vulgares”, mostrando a relação do profissional com seu ambiente, e de como eles se interligam.

Assim o próprio Vladimir sente nojo do local, mas por ter noção de que iria fazer o ato sexual, sente aconchego. O quarto que eles entram não é menos degradante que o todo; a cama de casal com a colcha especificamente vermelha, a cor quente da paixão/excitação, e as flores de plástico, também descritas pela autora, demonstram uma tentativa de falso ambiente cuidadoso e refinado, porém pautado em desdém e praticidade. Flores plásticas, junto de uma pia minúscula, nos mostra a ausência de um chuveiro ou banheiro digno, expondo que o quarto apresenta uma simples pia para fazer o asseio mínimo para seguir o dia sem tanto desconforto.

Após entrarem, não existem “preliminares” ou conversas, Janaína com desamor tira a roupa e ele fica indeciso por tal ato veloz e natural (hábito rotineiro da profissional), até que com pressa, a mesma tira a roupa de Vladimir, que permanece indeciso e quieto. Sem perder tempo, ela pergunta de que maneira ele gostaria de fazer o ato, e ele ainda hesitante afirma “Não sei... Há, vai de quatro...”. Assim Janaína obedece e se prontifica e não se mexe como frisa Sepulveda, demonstrando a relação de (no caso específico) opressor e oprimida, a dominação sexual masculina e a submissão feminina. Uma mulher negra “de quatro” no chão e um homem pronto para penetrá-la, e por trinta reais domina-la.

Tal questão de “opressor e oprimida” é presente na obra de destaque *Pode o subalterno falar?* da escritora feminista indiana Gayatri Spivak, principalmente quando ela descreve passagens sobre suicídios na Índia (a autora descreve como autoimolação) de mulheres que, após se tornarem viúvas, caso não se queimassem no fogo, nunca poderiam

deixar de serem mulheres pela eternidade. “Mate-se na pira funerária de seu marido agora e você poderá matar seu corpo feminino em todo o ciclo de nascimento” (SPIVAK, 2010, p. 109). No fim da obra pode-se analisar o quão forte essa relação existe:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 126)

O choque de realidade vem antes de ele efetivar a penetração, quando Janaína pede que Vladimir não coloque com força para não arrebentar os pontos de sua vagina, pois a mesma acabara de ter um bebê naquele dia. O homem duvidou, e a mesma apertou os seios e o leite materno esguichou, mostrando assim a situação de desespero que uma mulher tem para poder alimentar o próprio filho e se alimentar; onde o correto seria ela estar presente com o bebê na situação pós-parto, alimentando-o, cultivando laços maternos e mantendo um resguardo pelo bem de sua saúde, mas não teria condições de fazer tudo isso sem uma mínima quantia de subsistência. Assim, teve que se submeter a tal trabalho, por talvez uma falta de preparação ou oportunidade maior, por se encontrar numa situação de desespero final, onde não mais importa o “ela” ou seu corpo e seus sentimentos, e sim o que ela precisa para sobreviver dentro de uma grande cidade moldada no sistema capitalista, como relatou a autora Simone Schmidt, dentro da obra *Trajетórias de literatura e gênero: territórios reinventados*, organizado por Cecil Zinani e Salete dos Santos, quando analisa a escritora moçambicana Lília Momplé:

A morte é também o destino prematuro da personagem Aidinha, de Lília Momplé, que decide vender seu corpo, para escapar da miséria que assola sua família. Procurada pela mãe, incrédula diante de sua escolha pela “casa de prostituição”, a menina não lhe explica, como a narradora explica para nós, leitores, que estava “farta de miséria e que sendo negra não tinha outro caminho para se livrar dela. (...)” (ZINANI, SANTOS, SCHMIDT, 2016, p. 19)

Através disso, para melhor enriquecer o trabalho, compactuamos em levar à tona a realidade cotidiana das ruas recifenses através de uma metodologia antropológica: a etnografia, que tem como base o trabalho participativo de campo, onde o pesquisador tem uma vivência direta no meio da determinada pesquisa, fazendo contato com o grupo social que almeja analisar para ocorrer à coleta de dados. No caso deste trabalho, utilizamos da etnografia através de entrevistas e observações participantes.

A etnografia é um processo guiado preponderantemente pelo senso questionador do etnógrafo. Deste modo, a utilização de técnicas e procedimentos etnográficos, não segue padrões rígidos ou pré-determinados, mas sim, o senso que o etnógrafo desenvolve a partir do trabalho de campo no contexto social da pesquisa. Os instrumentos de coleta e análise utilizados nesta abordagem de pesquisa, muitas

vezes, têm que ser formuladas ou recriadas para atender à realidade do trabalho de campo. Assim, na maioria das vezes, o processo de pesquisa etnográfica será determinado explícita ou implicitamente pelas questões propostas pelo pesquisador. A etnografia como abordagem de investigação científica traz algumas contribuições para o campo das pesquisas qualitativas, em particular para os estudos que se interessam pelas desigualdades sociais, processos de exclusão e situações sóciointeracionais (...) (MATTOS, 2011, p.50)

Recife é uma metrópole onde o fluxo de prostituição é grande. Sua zona mais famosa e procurada localiza-se na zona sul da cidade, nos bairros do Pina e de Boa Viagem (área nobre e urbanizada). As inúmeras “Janaínas” que poderiam estar, e estão trabalhando nas grandes avenidas que cruzam esses bairros podem ter relação com a “Janaína” sepulvediana. Jovens mulheres negras, mães, e que se sustentam com o dinheiro gerido pelos próprios corpos.

Fomos então à Avenida Conselheiro Aguiar, uma das avenidas principais de Boa Viagem, e a que apresenta maior fluxo de prostituição com o objetivo de buscar as “Janaínas” que habitam e trabalham nas ruas da cidade. Ocorreu num domingo no dia 02 de abril de 2017 por volta da 01h00min da manhã. Fui ao campo acompanhado da estudante Beatriz Rodrigues Soares, companheira do curso de Bacharelado em Ciências Sociais na Universidade Federal Rural de Pernambuco, por interpretar ser menos incômodo ou perturbador a figura de um homem sozinho ir abordar as mulheres em seu ambiente de trabalho. Fomos caminhando, primeiramente abordamos de forma breve uma profissional do sexo transexual, para perguntar se ela conhecia profissionais que trabalhassem na área e que fossem mães (pré-requisito para a pesquisa). A mesma se prontificou em ajudar, indicando o local exato onde poderíamos encontrar. Seguimos em frente e localizamos o grupo indicado de três jovens mulheres, coincidentemente todas as três eram mães.

De princípio elas não quiseram conversar muito. Respondiam com poucas palavras. Só corresponderam ao diálogo após esclarecermos sobre o projeto e expor que a identidade das mesmas estaria segura. Uma decidiu dialogar conosco e contar sobre sua vida. Declarou-se com o nome de Laís, mas esclareceu que era uma identidade fictícia. Afirmou estar trabalhando como garota de programa a menos de um ano, depois de ter tentando trabalhar em outros empregos. Contou-nos que trabalhou como vendedora ambulante na praia e posteriormente num posto de gasolina, onde reclamou das condições de exploração de seus padrões e do pouco dinheiro que adquiria. É pertinente observar o que foi analisado no trabalho de mestrado *Associação Pernambucana de Profissionais do Sexo: uma experiência de organização política*, de Nelma Valéria Andrade Lira, no capítulo V, na parte 5.1, que explicita “Como e por que entraram na prostituição”:

Encontramos a predominância das dificuldades financeiras vividas pelas mulheres, bem como as de entrar no mercado de trabalho e ao preconceito vivido pela cor de sua pele (...). Ainda aspectos como o abandono ou a dificuldade em relacionar-se com os pais também aparecem na minha pesquisa. Isso demonstra claramente que as influências prestadas por amigas e amigos não assumiram a única justificativa pela opção por esta prática. (LIRA, 2006, p.84)

Ambos os serviços anteriores não garantiram o capital necessário que Laís necessitava, pois além de criar o seu filho, auxiliava sua mãe deficiente, conhecedora do seu ofício. Laís nos relatou que morava com a mãe, seu filho, a irmã (também mãe e garota de programa, na hora não estava presente), e o sobrinho. Habitavam o bairro periférico de Brasília Teimosa, vizinho ao Pina.

Meu nome é Laís , tenho 20 anos. Sou mãe de um menino de quatro anos, e ele mora com a minha mãe também, ele. E minha mãe é paraplégica há três anos, ela perdeu a perna devido a um acidente de moto e também porque ela é diabética. Então... Eu comecei a ser garota de programa, no mês de novembro do ano passado.

Após finalizarmos a conversa, ficamos em descontração de maneira muito agradável, e com o gravador desligado trocamos conversas sobre nossas vidas em empatia. Todas afirmaram que a figura feminina foi primordial para elas não desistirem da entrevista, nos contando que é enorme a quantidade de homens que aparecem pedindo uma simples conversa e no fim tentam tirar proveito de alguma forma do programa delas. Minutos se passaram e as três foram requisitadas para trabalhar.

Para finalizar a noite, fomos atrás de mais uma profissional para entrevistar. Abordamos duas mulheres, porém ambas afirmaram não serem mães. Passamos por um grande grupo de pessoas de alguma igreja evangélica, onde pregavam de forma brusca na madrugada, para as garotas de programa e para quem estava nas ruas, de uma maneira consideravelmente desconfortável. Finalmente encontramos nossa última entrevistada. Ela não quis afirmar seu nome, e não insistimos para ela inventar um e simplesmente colocarmos na pesquisa. Sobre essa questão, James Clifford diz o seguinte:

Os discursos etnográficos não são, em nenhuma circunstância, falas de personagens inventados. Os informantes são indivíduos específicos com nomes próprios reais – nomes que podem ser citados de forma modificada quando necessário. As intenções dos informantes são sobredeterminadas, suas palavras, política e metaforicamente complexas. (CLIFFORD, 2002, p. 54)

A nossa entrevistada ficou muito interessada na pesquisa e foi muito comunicativa, tinha apenas quinze anos, e afirmou estar fazendo programa desde os doze. Morava em Ouro Preto, bairro da cidade de Olinda com sua mãe, seu padrasto e sua filha de três anos. Confidenciou-nos que havia parado de estudar na quinta série e fazia programa por

necessidade, por almejar ter melhores condições financeiras e adquirir melhores bens para si e sua casa. Afirmou que após algumas frustrações com clientes, que logo depois de ter realizado o ato sexual não lhe pagavam ou diziam que não iriam lhe pagar, a adolescente passou a ir trabalhar armada (não perguntei qual artefato era usado). Contou que a pregação religiosa era corriqueira e muitas vezes os pregadores ofendiam as mulheres, que ali trabalhavam, com linguagens chulas e preconceituosas. Antes mesmo de terminarmos nossa conversa, a mesma foi solicitada e partiu para o seu ofício.

Voltamos para casa com uma nova visão de mundo, e um reforço da ideia que já era concebida: As “Janaínas” resistem.

Com isso, voltando a análise, pode-se abrir um parágrafo, e fazer uma observação, a mulher negra, e mãe, fazendo menção ao próprio nome da garota de programa do conto. “Janaína”, personagem principal de todo esse enredo, nos faz lembrar a questão religiosa. Tal nome significa “Protetora do lar” ou “Mãe dos peixes”, e é assim também um modo popular de se chamar a Orixá feminina, oriunda da tradição Yorubana da África ocidental (mais precisamente na Nigéria) Iyemòjá, procedente de “Yèyè Omo Ejá” do Iorubá, “mãe cujo os filhos são peixes”, popularmente chamada de Iemanjá. Ela é presente no Brasil nos cultos de Candomblé e posteriormente da Umbanda, e leva o título de “a mãe de todos”, aquela que se sacrifica pelos seus filhos, independente de qualquer coisa, onde seu papel maternal e esforçado excede tudo e todos.

Retomando à análise sob o aspecto da questão sexual que permeia o esteio narrativo, conscientizando-se do que estava em sua frente, Vladimir teve uma disfunção erétil, mostrando que ele sentiu o peso e a viu não mais como um objeto sexual, e sim como uma mãe e uma responsável por uma vida. Ela não era mais aquela insignificante que você poderia transar e sumir, e sim uma mulher geradora, como aquela que gerou o próprio Vladimir.

(...) O pau caiu prostrado. Vladimir não se lembra de sentimentos, simplesmente respondeu:

Deixa pra lá Janaína, tome o dinheiro, estou com pressa mesmo.

Vestiu as roupas, não disse mais nada, desceu as escadas, estrou no carro, acelerou, pegou as estradas de volta. O céu fechava completamente e a chuva começava a cair, pingos grossos e esparsos. Pretendia chegar em casa antes do temporal tomar conta dos nervos. (SEPULVEDA, 2007, p. 128)

O cliente deu o dinheiro para Janaína e desistiu, afirmando estar com pressa, escondendo que entendera a profundidade daquele fato, além de um suposto sentimento de pena.

A autora finaliza o seu conto com o “céu se fechando” e com um indício de chuva forte. O fato do céu se fechar numa tempestade pode ser analisado de maneira simbólica. Metaforicamente uma noite estressante e repleta de energias negativas. Conforme é explicitado no dicionário de símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant discorrem sobre esses fenômenos da natureza e a interferência no cotidiano:

CHUVA: (...) A chuva, filha das nuvens pesadas e da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p. 237)

TEMPESTADE: Símbolo teofânico manifestando a temível onipotência de Deus. Enquanto a tormenta pode prenunciar uma revelação, a tempestade é uma manifestação da cólera divina e, às vezes, um castigo. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p. 874)

A finalização do conto demonstra-nos que Vladimir queria chegar e voltar a sua realidade monótona antes de se dar conta de que quase conseguiu saciar o seu desejo: “Pretendia chegar à sua casa antes do temporal tomar conta dos nervos”. Mas graças a sua consciência e, por que não dizer ao bebê de Janaína ou a quem ele queira culpar, não logrou sucesso.

Referências:

BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil. 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro, Ed: Ouro sobre Azul. 2010.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro, Editora José Olympio LTDA. 2002.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**: Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, Editora UFRJ. 2002.

COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS DOM HÉLDER CÂMARA. **Cadernos de direitos humanos Nº 2**. Recife, Ed. Universitária UFPE. 2005.

CUCHE, Denys. Tradução de Viviane Ribeiro. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Editora USC. 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo, Editora: Boitempo. 2016.

Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2015/11/mulheres-negras-sao-mais-assassinadas-com-violencia-no-brasil>> Acessado no dia 13 de março de 2017, às 22:46.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador, Editora Universidade Federal da Bahia. 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1999.

LIRA, Nelma Valéria Andrade. **Associação Pernambucana de Profissionais do Sexo**: uma experiência de organização política. [online]. Recife, Ed. Universitária UFPE. 2006.

Disponível em

<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/9799/arquivo8213_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado no dia 20 de abril de 2017 às 23:53 horas.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. **Etnografia e educação**: conceitos e usos. [online]. Campina Grande: Editora UEPB, 2011. Disponível em <<http://static.scielo.org/scielobooks/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902.pdf>> Acessado no dia 20 de junho de 2017 às 19:31 horas.

MOSCHKOVICH, Marília, ALMEIDA, Ana Maria F. **Desigualdade de Gênero na Carreira Acadêmica no Brasil**. [online]. Revista DADOS – Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 58, nº3. 2015. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/dados/v58n3/0011-5258-dados-58-3-0749.pdf>> Acessado no dia 27 de junho de 2017 às 02:32 horas.

SEPULVEDA, Cida. **Coração marginal**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil. 2007.

SILVA, Edjane E. Dias da. **A (des) construção da identidade social de mulher criminosa**: estigmas, negociações e diferenças. [online]. Campina Grande, Ed. UFCG. 2012. Disponível em: <<http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=0d6d4579fd82b210>>. Acessado no dia 12 de março de 2017 às 23:35 horas.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2014.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga, (org). **Tudo no feminino**: A presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora. 1991.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul, Editora da Universidade de Caxias do Sul. 2010.

ZINANI, Cecil Jeanine. SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos, (orgs). **Trajetórias de literatura e gênero**: territórios reinventados. Caxias do Sul, Editora da Universidade de Caxias do Sul. 2016.

“A MULHER DE VIDRO”: O INTERIOR E AS AMARRAS

Iza Condé da Cruz¹

Meu Deus, os mortos andam!
Que nos seguem os passos
e não falam.
Aparecem no bar, no teatro e na biblioteca.
Não nos fitam,
não nos interrogam,
não nos cobram nada.
Acompanham, fiscalizam,
nosso caminho e jeito de caminhar,
nossa incômoda sensação de estar vivos
e sentir que nos seguem, nos cercam,
imprescindíveis. E não falam.
(ANDRADE, 2015 p. 2)

Maria Lysia Corrêa de Araújo fez de sua vida, de sua existência um despojar-se, um desnudar-se, um deixar-se viver na literatura. Já em suas obras, Maria Lysia Corrêa causa estranhamento e implicações. Sua particularidade de retratar o “humano” em sua escrita é eminente.

Maria Lysia Corrêa de Araújo nasceu na cidade de Campo Belo em 4 de setembro de 1922. Morou em São João del-Rei, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e em Belo Horizonte, onde se dedicou intensamente à carreira de escritora e à literatura. Em São João del-Rei, foi criada no mundo das artes, do barroco e, principalmente, permeada pelas características arquitetônicas da cidade. Teve vários livros publicados e ganhou prêmios por muitos desses. Escreveu contos, crônicas e livros infantojuvenis. Sua produção é de suma importância para a história da escrita de autoria feminina mineira, quando que a partir da metade dos anos 50 já publicava em vários jornais como em *O Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *O Suplemento Literário de Minas Gerais*, revista *Alterosa*, *Inéditos*, *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Última Hora*, *Academos*, de São Paulo, *O Cruzeiro*.²

Entre todos os seus livros, encontram-se obras de caráter reflexivo, discussões intelectuais, tecnológicas, raciais ou simples questões do cotidiano que são de caráter profundo. O que muito se destaca em suas obras é a importância da comunicação, das palavras e de seus significados.

No fim dos anos 70 de Maria Lysia Corrêa de Araújo passa a dedicar-se à ficção e à escrita com mais intensidade. Concluiu a sua primeira publicação em 1978 pela editora José

¹ Mestranda em Letras: teoria literária e crítica da cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais. E-mail: iza_lamim@hotmail.com

² PAIVA, Kelen Benfenatti. “Rastros de vida no arquivo de Maria Lysia Corrêa de Araújo”. Disponível em <http://media.wix.com/ugd/030d3a_56cc4bff06784b2bb63f520d2d8a6f77.pdf>. Acesso em 9 de junho de 2017.

Olympio/MEC com o livro *Em silêncio*, o qual contém vinte e um contos. Essa obra conquistou dois prêmios: primeiro lugar no concurso “Fernando Chinaglia”, conferido pela União Brasileira de Escritores, seção do Rio de Janeiro e “Adelino Guimarães” da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.

Lysia Corrêa permite-se a liberdade de se relacionar com o ficcional enquanto criação e também enquanto vivência para construir e deixar marcas da sua visão intensa a respeito dos aspectos do mundo e das características humanas. Assim, como afirma Leonor Arfuch (2010) em seu livro *O espaço biográfico*, “os escritores – teóricos, intelectuais - seriam privilegiados, pois trabalham com palavras que podem inventar vidas e obras e aos quais, paradoxalmente, se solicita o suplemento de outra voz” (p. 209).

Encontramos nas crônicas de Maria Lysia Corrêa a busca do entendimento do ser humano como um ser solitário, as discussões sobre a própria literatura e seus múltiplos universos, o uso da metalinguagem, metáforas e da intertextualidade com a bíblia. O aprofundamento que essas obras suscitam está bem além das discussões diárias dos narradores/personagens presentes na narrativa. Aparentemente, temos crônicas que retratam uma realidade comum, mas a visão do narrador é capaz de transformar ficcionalmente toda a normalização de um momento. A narrativa suave que a autora realiza contrasta com os acontecimentos psicológicos e “anormais” dos personagens, provocando o leitor, promovendo uma aproximação com o autor e sua particularidade autoral.

De acordo com Maria do Rosário A. Pereira no artigo “Palavras da inquietude” publicado nos anais de 2015, a obra *Em Silêncio* (1978) é de “grande densidade narrativa e psicológica, que perpassa temáticas fortes como a falta de comunicação e a solidão humana” (2015, p. 48). Essas características adéquam perfeitamente ao conto presente no livro chamado “A mulher de vidro”. Nessa narrativa o sentimento é explorado à flor da pele, o corpo está em uma metamorfose junto ao espaço. Os personagens: a mulher e os mortos apresentam-se em uma frequência particular. É o momento em que o corpo mostra seu interior, transforma-se e, por meio de uma nova matéria, ganha forma e torna-se real.

Para os geógrafos, de acordo com Suely Rolnik (2006), “a cartografia - diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (p.23). Por isso, delinear esse corpo de vidro é desenhar uma metamorfose, uma transformação, o corpo passa de um estado ao outro de acordo com os sentimentos que a personagem desenvolve.

Logo no início do conto a mulher já é apresentada com o corpo de vidro seguido do sentimento desesperador “por mais que gritasse ninguém a ouvia. Não percebiam isso, que era

de vidro, absolutamente de vidro e que tomassem cuidado, mas muito cuidado mesmo, porque não era daqueles vidros inquebráveis, não, de forma nenhuma” (ARAÚJO, 1978, p. 46). O vidro é objeto frágil, quebrável, transparente. E por isso, seu íntimo era de uma complexidade tão intensa e confusa que o seu interior não era visto, enxergava-se apenas um reflexo desordenado e colorido do passado e no exterior via-se a expressão de um presente cansado e angustiado.

Ao redor da mulher, o ambiente também estava diferente, viam-se apenas corpos mortos e sangue. E ela, com muito cuidado para não quebrar-se, esquivava-se de tudo que poderia ser ameaçador, era perigo para si mesma e para os outros:

uma mulher de vidro que é preciso ter um cuidado imenso porque senão é perigoso espatifar-se toda, não que tinha importância ela espatifar-se, mas pior seriam os cacos de vidro espalhados por todo lado, que poderiam machucar muita gente (ARAÚJO, ANO, p. 47).

Ou seja, era um corpo com a propensão de atingir e ser atingido pelos outros.

A mulher de vidro sente-se frágil e essa característica torna-se a matéria de seu próprio corpo. Uma experiência emocional tão intensa que chega a modificar, inclusive, o mundo externo. É um corpo que transformado que se desencontra, estranha e incomoda. A mulher se experimenta como realmente se sente: frágil, diferente e deslocada.

Há um momento crucial nessa história: o encontro do vidro com o espelho frente a frente, “foi até o espelho, vidro contra vidro, foi uma conversa de surdos e começou a rir muito alto porque sabia que assim o choro viria mais fácil, outra vez” (ARAÚJO, 1978, p. 48). Em *Antropologia do corpo e modernidade* de David Le Breton (2011) afirma que “nada, sem dúvida, é mais misterioso aos olhos do homem do que a espessura do próprio corpo” (p. 8). O estranhamento e a receptividade do corpo naquele momento é o cerne para a mulher, pois, a partir de então, há um reconhecimento do “eu” e da própria existência, o seu corpo é diferenciado do mundo externo, é um processo de autoconsciência. A transparência do vidro refletida no espelho revela o interior da mulher para si mesma, uma personagem dupla. De acordo com Michela Marzano (2012) em *Dicionário do corpo* “uma pessoa dupla é alguém que se instala na ambiguidade do ser e do parecer, da verdade e da mentira” (p. 366). Ou seja, a mulher vê-se e percebe-se diferente, notando a sua outra face, a outra parte de seu duplo.

Marzano ainda afirma que “o duplo é a sombra, a máscara o espectro, o reflexo; ele faz parte da ‘inquietante estranheza’ (...). É o duplo que leva a identificar-se como uma outra pessoa (...) é o que conduz a colocar ‘o eu estranho no lugar do eu próprio’”(p. 365). Esse é um diferente aspecto da personalidade da mulher de vidro. O encontro com o espelho proporcionou que ela mesma percebesse seu outro lado, o oposto que compõe toda a sua

estranheza, inquietude e inadequação ao meio social em que vive. Não é possível ser morta como as pessoas nas ruas, a única possibilidade é estar transparente e frágil. A partir de então, um novo sentimento é exteriorizado naquele momento: a inveja daqueles que estavam mortos nas ruas, a mulher fora excluída daquele convívio. Ela não era como eles. Em algum espaço não se encaixava, não se identificava com os outros.

A partir de então, o conto ganha mais velocidade. Ao sentir inveja dos mortos a mulher corre pelo quarto, no desespero, bate na quina da parede, por um momento sente que talvez tenha se quebrado, mas volta ao espelho e vê-se de carne, não era mais de vidro. Quando o medo de quebrar-se foi substituído pelo desespero, a mulher de vidro não percebia mais sua condição frágil. O choque com a quina, o susto, tornou-a novamente humana.

O corpo é o aspecto central da trama, ele é o protagonista do conto. As formas que o corpo assume são de suma importância: o de vidro, o de carne, os corpos mortos nas ruas. O passado é um ponto frequentemente citado e pesa os sentidos da personagem. A narradora busca uma resposta, mas sabe que não há resposta para essa indagação sobre o próprio corpo. Há um choro desesperador no final “nada de vidro, tinham razão, era real, muito real mesmo e então começou a chorar, um choro tão terrível, desesperador” (ARAÚJO, 1978, p. 48). Ao contrário do grito que sugere aflição, angústia, o choro traz para fora todo o medo que a mulher sentia. Quanto volta a ser de carne, ela também está de volta para o mundo dos vivos. Estar entre os vivos, é estar novamente se encaixando nas molduras sociais. Adaptar-se pode ser uma posição confortável e por isso transmite a leveza, mas, ao mesmo tempo, é um estar que cerceia, que não é flexível, não permite a transparência e a expressão da própria subjetividade, ou seja, um espaço de opressão.

Stuart Hall (2007) em *A identidade cultural na pós-modernidade* afirma que:

dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (p. 13)

A mulher transforma-se aos poucos em vidro, ou seja, o desconforto o incômodo, vai atingindo parte por parte de seu corpo até que o vidro e a carne tornam-se identidades contraditórias. O pouco que os dois corpos possuem em comum é a presença do passado. O vidro tem uma transparência sem máscaras

ninguém vai chorar com ela e ajudá-la na sua dor de mulher de vidro muito quebrável. Com um gesto assim bem teatral, chega até a janela e fica repetindo num tom nem alto nem baixo que é uma mulher de vidro, sabem? (ARAÚJO, 1978, p. 47)

A mulher, ao perceber o seu corpo transformado em vidro, experimenta a liberdade de expor ao público sua transparência. A leveza da carne é substituída pelo vidro e, conseqüentemente, pela inveja da morte ou até pela própria violência que atinge o corpo contra parede ao final do conto, “tudo passa pelo jogo dos corpos, e pela expressão do rosto: máscaras, espelho e silêncio. A projeção do duplo é uma transferência, uma fissura, mas também uma manipulação afetiva que conduz a uma destruição quase antropofágica” (MARZANO, 2012, p. 368).

A morte é um termo muito citado no conto. A morte anda junto com o medo, com a tensão:

Já nem se podia mais andar de cabeça levantada, precisava ter cuidado e havia todas aquelas caras conhecidas e algumas muito amadas e, na rua, falava com eles, os mortos, contava das suas coisas, que era mais ou menos como eles, só que de vidro, a carne, essa, não sabia mais onde ficara (ARAÚJO, 1978, p. 48).

A morte indica um mistério, mas também indica a falta de expressão, o mudo, o esgotamento “havia alguns que riam e ela achava estranhíssimo esse riso porque era um riso morto de morto (ARAÚJO, 1978, p. 48). A morte vem no texto e se contrapõe a vida, manifesta a falta de comunicação entre o ser humano. O corpo morto é um corpo oprimido, reduzido ao controle do outro. O corpo morto, tomando por empréstimo os versos de Carlos Drummond de Andrade, não fala, não interroga, não cobra nada.

Já o corpo de carne precisa se enquadrar no mundo, na sociedade. Para Breton (2011) o corpo moderno é outra ordem,

ele implica isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social de tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da censura, o recinto objetivo da soberania do ego. (p. 9)

Portanto, assim como o teórico questiona que

“a liberação do corpo” (...) é muito relativa. Pode-se facilmente mostrar que as sociedades ocidentais permanecem fundadas em um apagamento do corpo que se traduz em numerosos ritualismos dispensados ao longo das situações da vida cotidiana. (p. 11).

Ou seja, a mulher de vidro a partir de então, teria que lidar com essa situação: a liberação relativa do corpo ou, inclusive, a não liberação. Por isso, o choro desesperador é um estar de volta à sociedade, estar de volta aos moldes e à prisão do corpo durante o cotidiano. Quando a mulher volta a ser de carne, sente-se leve, em contradição ao vidro que gera o deslocamento, a diferença da mulher em relação ao seu papel.

O conto apresenta-se como uma breve narrativa repleta de complexidade e questões humanas tratadas de uma forma irreal. Os corpos mortos, o corpo de carne, o corpo de vidro

indicam diferentes estágios do ser humano. Apenas o de vidro, a transparência foi capaz de indicar algum contato com a realidade morta, sem comunicação, sem movimento, onde o espaço e a opressão encontram-se em um mesmo ambiente. As inquietudes provocadas no conto, são reflexos que modificam, transformam os corpos dos personagens. O corpo aplica-se e adapta-se ao social e como Breton afirma “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si” (p. 18). O “corpo é o recinto do sujeito, o lugar de seu limite e de sua liberdade” (p. 18). O corpo reflete a realidade, por isso, o corpo de vidro é efêmero. Não há espaço para tanta transparência.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 29.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa. **Em silêncio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução: Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 7ª edição, 2002.

MARZANO, Michela (org). **Dicionário do corpo**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza [et al]. São Paulo: Edições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012.

PAIVA, kelen Benfenatti. **Rastros de vida no arquivo de Maria Lysia Corrêa de Araújo**. Disponível em:<http://media.wix.com/ugd/030d3a_56cc4bff06784b2bb63f520d2d8a6f77.pdf>. Acesso em 9 de junho de 2017.

PEREIRA, Maria do Rosário. Palavras da inquietude. In: ARRUDA, Aline Alves. NEVES, Ana Caroline Barreto *et al.* (org.). **Mulheres em letras: memória transgressão e imagem**. Belo Horizonte, FAE, UFMG, 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

APONTAMENTOS ACERCA DA PRODUÇÃO POÉTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho¹

Maria Firmina dos Reis foi escritora e professora de primeiras letras, no século XIX, em uma pequena cidade no interior da província maranhense, reconhecida entre seus contemporâneos e atualmente como atuante tanto na imprensa do período quanto na instrução formal de jovens na Vila de Guimarães. Sua primeira e mais conhecida obra é o romance *Úrsula* (1859), em que salta nas pesquisas o aspecto antiescravagista impresso na narrativa, o que faz da escritora importante nome da Literatura Negro-brasileira.² Mas, para além de sua produção em prosa, sua participação na imprensa ocorreu por meio de poesias publicadas, entre as décadas de 1860 a 1900, em diversos jornais maranhenses, como *Jardim das Maranhenses*, *Eco da Juventude*, *A Verdadeira Marmota*, participação na coletânea *Parnaso Maranhense* (1861), publicação do livro de poesias *Cantos à beira-mar* (1871), entre outros, que lhe renderam reconhecimento do público e comentários positivos sobre sua produção.

Assim, neste estudo, abordam-se alguns desses textos e temas com dois objetivos: analisar de que forma suas poesias e participação na imprensa relacionam-se com sua produção em prosa; e considerar sua produção poética como expressão dos sentimentos vividos como sujeito inserido no meio social. Para tanto, recorre-se às pesquisas de Zahidé Muzart (2003), em seu estudo sobre a imprensa feminina no Brasil e a publicação de textos como forma de emancipação; Conceição Evaristo (2009), e a noção de Escrivência elaborada em seus estudos de Literatura Negra, que considera, além do ponto de vista do texto, a experiência do sujeito ligada à sua produção; e Teresinha Queiroz (2011), abordando a produção literária feminina no século XIX como uma atividade não aceita pacificamente quando subvertiam os temas frívolos a que eram destinadas as mulheres. Esses estudos contribuem para pensar a participação da mulher na vida social, assim como problematizam o modo como o sujeito empírico transforma-se em eu-lírico para a construção do texto literário. Considera-se a experiência expressa pela escritora em seus textos, sendo suas poesias mais

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina (PI). E-mail: jessi.catharine@hotmail.com

²Cuti (2010) defende o conceito de Literatura Negro-brasileira, sobre o qual fundamentamos o estudo acerca da obra de Maria Firmina dos Reis, enfatizando o caráter consciente e político de suas produções. Essa literatura é tomada como vertente da literatura brasileira, questionando as bases de formação do cânone nacional, que oblitera ou esteoreotipiza a imagem, a resistência, a intelectualidade do sujeito negro, bem como outros aspectos que retiram desse sujeito seu próprio caráter humano. Para Cuti, Maria Firmina dos Reis é uma das precursoras dessa literatura, construindo um “eu” narrador negro-brasileiro, com voz marcadamente afrodescendente em sua obra inaugural, o romance *Úrsula*, e também em outras produções.

uma das formas de compreender sua atuação ao subverter um padrão vigente para as mulheres, no seu caso uma mulher negra, inserindo-se no meio letrado.

No período em que atuou Maria Firmina dos Reis, a escrita feminina não era uma atividade considerada profícua para mulheres, afinal, muitas sofriam ataques por essa atividade, além de serem rotuladas de maneira negativa socialmente, caso desejassem seguir a carreira pública como escritoras. Conforme Queiroz:

A leitura e a escrita de romances, no século XIX, conquistavam o universo feminino e pareciam bastante adequadas às mulheres. Tanto a leitura quanto a escrita dos romances permitiam às mulheres o acesso a novos espaços geográficos, sociais, culturais e humanos, através das descrições detalhadas de estados psicológicos interiores e de cenas exteriores. [...] Nesse século, o romance atinge o apogeu como gênero, ao tempo em que as mulheres passam a ter forte presença como escritoras e como leitoras. Entretanto, essas novas práticas não são aceitas passiva e pacificamente em virtude dos deslocamentos sociais que propiciavam, às vezes silenciosos, mas quase sempre tagarelas, que eram vistos como desconfiguradores dos papéis atribuídos a cada sexo.(2011, p. 204).

Assim, escrever no século XIX, para as mulheres, poderia significar uma afronta ao funcionamento da sociedade, marcada pela figura do homem em atividades intelectuais e a mulher nas atividades domésticas. Na atividade da escrita, aos homens era importante tratar de questões filosóficas e sociais, enquanto às mulheres, quando lhe era permitido ler e escrever, estavam destinadas apenas aos temas pouco ligados ao convívio social. A participação na imprensa, igualmente, era mais aceita para os homens, apesar da existência de jornais destinados ao público feminino, alguns dedicados a reafirmar a cultura patriarcal, e outros permeados pela questão educacional e reflexões acerca do papel da mulher, afirmando um desejo de emancipação, que somente mais tarde teria eco expressivo. Assim, conforme Duarte “A emancipação intelectual, política e social da brasileira ficou, assim, a mercê de forças que ora a impulsionavam para a frente, ora a queriam estacionada na ignorância e na dependência” (2016, p. 25).

Nesse contexto de tímida entrada das mulheres no mundo das letras, a partir do acesso às escolas, as revistas e os jornais que circulavam na sociedade eram os principais meios para que elas exercessem aquilo que aprendiam aos poucos. O aprendizado da leitura leva esse público aos romances folhetins, e logo aos volumes completos de romances europeus, considerados perigosos em virtude dos comentários que tinham origem em países como a França e o talento de George Sand, considerada um antítipo feminino e péssima influência para as leitoras (QUEIROZ, 2011, p. 204).

Havia, assim, o local fixado de postura social da mulher, e as leituras poderiam provocar mudanças indesejadas. Mas esse movimento foi inevitável, afinal, tanto o público feminino entrou em contato com tais escritos perniciosos, quanto manifestaram suas críticas

sobre eles, e também produziram seus próprios textos literários, fundando espaços para isso, confrontando instituições limitadoras calcadas na percepção da mulher como sujeito passivo, como a escola, a família, a Igreja, instituições legitimadoras da opressão e importantes para a construção da imagem da mulher esposa e mãe, distante de atividades intelectuais.

Maria Firmina dos Reis, em registro do seu *Álbum de lembranças*, uma espécie de diário onde mantinha registros espaçados de sua vida, desenvolve um texto dividido em três partes sob o título “Resumo da minha vida”, em que podem ser verificados diversos escritos que informam sobre vida da mulher na sociedade oitocentista, e por meio do qual são narrados sentimentos de desesperança em relação a muitos aspectos de seu estar em sociedade:

De uma compleição débil e acanhada, eu não podia deixar de ser uma criatura frágil, tímida, e por consequência melancólica: uma espécie de educação freirática veio dar remate a estas disposições naturais. Encerrada na casa materna, eu só conhecia o céu, as estrelas e as flores, que minha avó cultivava com tanto esmero; talvez por isso eu tanto ame as flores; foram elas o meu primeiro amor. Minha irmã... minha terna irmã, e uma prima querida, foram as minhas únicas amigas de infância; e nos seus seios eu derramava meus melancólicos e infantis queixumes; por ventura sem causa, mas já bem profundos. (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s.p.)

Nesse texto, a escritora menciona o poder opressor da instituição escolar e a insatisfação com relação à sua tímida presença na vida de diversas mulheres, entre outros aspectos que se confundem com outros registros de mulheres do século XIX. A casa materna, ou o ambiente interno e distante das rodas sociais, apenas na companhia de outras mulheres, dão termo às *disposições naturais* que revelam uma fragilidade contestada pela própria escritora, ao inserir-se em meio público, por meio de seus trabalhos como escritora e professora. Assim, ao mesmo tempo em que é reconhecida a tentativa de distanciar a mulher da vida pública, toma-se isso como mote para questionar o papel social destinado a elas.

O sentimento de insatisfação pode ser reconhecido também no poema “Minha Vida”, publicado na coletânea *Parnaso Maranhense*, em que, já na primeira parte, observa-se a construção de um eu-lírico melancólico. Além deste sentimento, tem-se a percepção da vida de maneira negativa, destacando-se a tristeza e a solidão dos dias, mas não sem a busca da menor beleza que possa *se harmonizar* com os sentimentos do eu-lírico, visto que mesmo os movimentos da natureza parecem expressar uma espécie de aflição intransponível:

Um deserto espinhoso, árido e triste
Atravesso em silêncio. Erma solidão!...
Nem uma flor, que ameigue estes lugares.
Nem uma voz que amenize o coração!

É tudo triste... e a tristeza acaso
Convém a minha alma?... oh dor! oh dor!...
Eu amo acalantar-te no imo peito,

Como a fragrância, que se esvai da flor.

Secas as folhas pelo chão caídas.
Calcada aos pés, o seu ranger me apraz;
Um ai sentido como que murmuram.
Que lembra as queixas, que o proscrito faz.

E atenta eu escuto esse gemer queixoso,
Que com minha alma triste se harmoniza,
Não sei se ameiga as dores; mas ao menos
Meus profundos pesares – ameniza.
(REIS, 1861, p. 223-224)

O encontro entre o sentimento de melancolia e a percepção da vida de maneira triste possibilita pensar a relação entre a narração da escritora sobre o reconhecimento de seus sentimentos e a visão do eu-lírico sobre si. O *atravessar em silêncio* demonstra a compreensão da solidão que a ronda, bem como o olhar sobre o menor dos movimentos que possa, de alguma forma, amenizar a desesperança crescente. O olhar e compreensão de seu estar no mundo de maneira muito solitária tece relações com a concepção comum de vida das mulheres no século XIX, vistas como submissas e com a função primordial de cuidar do lar e da família, construindo-se um imaginário ideal pautado na domesticação das mulheres, o que reforçava a construção ideológica desse sujeito e amarras que criavam temor para elas.

No entanto, muitas mulheres buscaram entender esse contexto e modificá-lo utilizando-se de diversos meios, entre eles a escrita. Muzart (2003) destaca a amplitude de jornais editados por mulheres ou que recebiam a participação desse público na imprensa de maneira positiva. Mas, para além das iniciativas e grande quantidade de produção, salienta-se o quanto as mulheres escritoras tornaram-se desconhecidas. Para Muzart, esse fato é, antes de tudo, um esquecimento político, afinal, muitas iam além da ordem pré-estabelecida, causando desconfortos que poderiam desestabilizar um pensamento vigente:

Observa-se que aquelas [mulheres] que compactuaram com o status quo, que compactuaram com ditaduras e opressões, ou simplesmente foram senhoras burguesas bem comportadas, essas foram muito louvadas. Na verdade, o esquecimento de escritoras do século XIX é um esquecimento político. (MUZART, 2003, p. 227)

Assim, tem-se que muitos escritos e suas autoras foram obliterados pela crítica e deixados fora de caminhos da tradição literária que pudessem leva-las ao reconhecimento, perdendo-se também muito do desenvolvimento do pensamento feminino durante décadas, afinal, uma das estratégias para barrar o desenvolvimento desses escritos foi a desqualificação dos textos e de suas autoras. Conforme Lobo (2014), muitas dessas mulheres foram marcadas pela denominação de loucas por sua desobediência ao modo tradicional de organização da sociedade. Além disso, durante muito tempo “o fulcro do questionamento sobre a literatura de

autoria feminina é a vitimização” (LOBO, 2014, p. 30), reafirmando-se o papel passivo destinado a sujeitos marginalizados, em relação às mulheres, a loucura destituiria sua rebeldia para mudar legitimamente uma condição imposta, assim, mostrava-se como estratégia competente para torná-las cada vez mais distantes da emancipação.

Dessa forma, enfatizam-se nos estudos atuais as ações dessas mulheres, inclusive por meio da literatura, por mais que o apagamento dessa resistência tenha alcançado frutos consistentes durante tantos anos. Para além de um otimismo ainda precoce para surgir, mesmo na atualidade, poder reconhecer vozes escondidas possibilita mudanças importantes, que dia após dia aspiram emergir. Mesmo nesse conluio de perdas, algumas mulheres conseguiram ganhar espaços para, hoje, terem suas reflexões (re)descobertas a partir de um ponto de vista que, ao mesmo tempo em que situa escritos aos seus contextos e desejos de emancipação, propõe o exercício de repensá-los no momento atual. Ver os escritos das mulheres no período, bem como o crescimento de periódicos dedicados a promover a emancipação feminina, é observar o nascimento de uma postura feminista mesmo antes do florescimento do movimento de maneira incisiva, afinal, o pensamento de mudança é anterior à organização formal, especialmente visto o contexto proibitivo questionado por essas mulheres.

Na província maranhense, o desenvolvimento da imprensa ocorria de maneira gradual, fruto das transformações socioeconômicas que aconteciam desde a capital, até outros espaços, em que o interesse pela escrita começava a surgir. Conforme Mendes (2013, p. 30), “A sociedade local, de natureza agrária, ligada à terra, começou a ceder lugar, embora lentamente, para uma sociedade urbana que tomou como exemplos os modelos de civilidade importados da Europa.”, o que abriu caminho para novas formas de vida e sociabilidades. Esse movimento era comum a diversas capitais no país, o que proporcionava o desenvolvimento das artes, consideradas instrumentos de civilização e objetos de cunho político, bem como o incentivo aos homens de letras. Nesse meio, a escrita feminina surge juntamente com outras iniciativas. Os periódicos são publicados como instrumentos para notícias, emissão de opiniões e também com intenção artística e literária, explorando textos e autores locais, de modo que esses periódicos crescem em aceitação.

Às mulheres, havia espaço para publicação e público para a leitura das obras, bem como animação, mesmo que tímida e cheia de contradições em certos momentos, também frutos de um sentimento de temor comum ao tempo em relação ao crescimento da participação social e intelectual feminina. Maria Firmina dos Reis integrou esse meio com suas publicações, tendo reconhecimento durante anos, sendo, inclusive, uma das precursoras dessa tendência na província e no país.

Na produção de Maria Firmina dos Reis, seus escritos são permeados por problemas atinentes a seu tempo, o que a faz integrante do meio letrado e refletem o desejo de socialização dos escritos e ideias. Além do romance *Úrsula* (1859) e das poesias, a escritora também publicou contos, como *A Escrava* (1887) e *Gupeva* (1861), e outros escritos em que o estilo e as temáticas sociais permaneciam, assim como o tom destoante de alguns de seus escritos na sua relação com o Romantismo nacional, mesmo que a utilização de elementos formais e temáticos comuns ao movimento também estivessem presentes³. Em alguns dos periódicos em que Maria Firmina publicava, encontram-se elogios à sua escrita e ânimo à sua produção. Um exemplo é o comentário acerca da publicação do seu livro de poesias:

CANTO À BEIRA-MAR – É este o formoso título debaixo do qual vão ser impressas as poesias da talentosa maranhense D. Maria Firmina dos Reis, digna professora pública do ensino primário da freguesia de Guimarães. São bem conhecidos muitos dos seus mimosos versos; e por eles, sem dúvida, o público acolherá muito agradavelmente a coleção que se lhe promete. Se são dignos de admiração os frutos da inteligência e da animação quando é o homem que com eles vêm enriquecer as letras pátrias, mais o é sem dúvida, se partem do talento de uma senhora. Nem só mais raros são os triunfos que neste gênero conquista em nosso país o belo sexo, como também importam eles mais vigor de talento e sentimento, e maior esforço para vencer os obstáculos que ainda dificultam entre nós ao sexo feminino uma instrução mais sólida e desenvolvida. (*Publicador maranhense*. 2 jan. 1871, p. 2)

No trecho citado a função de Maria Firmina dos Reis como professora é exaltada, como em outras ocasiões este e outros jornais o fizeram, além da menção à parca instrução ao sexo feminino. Como em outras notas sobre o trabalho da escritora, essa também segue a regra de louvar a tentativa de inserir-se no mundo das letras, reconhecendo a dificuldade da empreitada e, mais do que isso, comparando-o à trajetória masculina, mais aceita e possível para publicação. Olívia Candeia afirma que a conquista de uma melhor instrução formal foi uma das formas para a modernização do papel social da mulher, no entanto, elas só ocorreram de maneira mais acentuada no final do século XIX, momento em que a educação passa a ser entendida como fator de progresso (2011, p. 48).

Para os homens, essa transformação provocou temores, a ponto de, por algum tempo, utilizarem estratégias que pudessem barrar esse deslocamento de posição social das mulheres, ao que elas respondiam com outros métodos, como a utilização de pseudônimos masculinos em suas produções, um meio funcional para transpor a agressividade masculina. A mulher

³ Nas principais obras de Maria Firmina dos Reis podemos observar a forma como os textos situam-se dentro e fora do Romantismo brasileiro. Luiz Oliveira (2016) estuda esse aspecto em análise do romance *Úrsula*, a partir do modo como o estilo da narrativa em seus suportes formais e temáticos estão de acordo com o movimento, ao passo que o tom marcadamente afrodescendente destoa do estilo literário vigente à época, ainda em sua fase nascente.

torna-se uma espécie de ameaça, e o reconhecimento vindo de uma ou outra nota, como a transcrita acima, fortalece o movimento de emancipação, mesmo que de maneira ainda difusa.

Ao analisarmos as poesias de Maria Firmina dos Reis procuramos relacioná-las à sua trajetória, utilizando seu *Álbum de lembranças* e os espaçados registros colhidos por Moraes Filho (1975) em sua busca por reconstruir a história da maranhense. Tomar a autora como parte importante para a análise é uma posição que se vincula à noção de literatura negro-brasileira, por meio da qual se sustenta a importância da subjetividade do sujeito negro para a construção do texto literário, abarcando uma gênese de resistências externadas no texto literário, reivindicando o reconhecimento da humanidade desse sujeito.

Conceição Evaristo (2009) aborda essa questão afirmando a importância da subjetividade para a construção do texto literário, apropriando-se do esquema tradicional de teoria literária em relação às bases autor-obra-público, para reivindicar o papel do autor como central para a análise literária. A autora o faz a partir da noção de Escrivência, por meio da qual refrata o olhar sobre o ponto de vista e, mais do que isso, para a experiência do sujeito empírico que constrói a narrativa literária. Maria Firmina, mulher negra, vivendo em meio ao regime escravista de uma sociedade patriarcal, poderia ter algo a dizer sobre o mundo a partir desse ponto de vista e desse lugar experienciado, na análise aqui empreendida afirmamos a perspectiva de que ela o fez.

Nos termos de Evaristo: “Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta”(2009, p. 18). Para este trabalho, analisa-se a poesia da escritora como expressão dos sentimentos vividos como sujeito inserido no meio social, dessa forma, a concepção de escrivência possibilita a relação entre o eu-lírico construído em suas poesias com as narrações que constam em seu *Álbum de lembranças*, desvendando sua postura social articulada com sua produção poética.

Para esta relação entre a poesia e o *Álbum de lembranças* há alguns de seus escritos em que o tom poético e o estilo utilizado para a construção do texto mostram-se semelhantes, como o poema “No álbum de uma amiga”, publicado em *Cantos à beira-mar*:

D'amiga a existência
Não queiras provar,
Há nelas tais dores,
Que podem matar.

O pranto é ventura,
Que almejo gozar;
A dor é tão funda,

Que estanca o chorar.

Se intento um sorriso,
Que duro penar!
Que chagas não sinto
No peito sangrar!...

Não queiras a vida
Que eu sofro - levar,
Resume tais dores
Que podem matar.

E eu as sofro todas, e nem sei
Como posso existir!
Vaga sombra entre os vivos, - mal podendo
Meus pesares sentir.

Talvez assim deus queira o meu viver
Tão cheio de amargura.
P'ra que não ame a vida, e não me aterre
A fria sepultura. (REIS, 1976, p. 67-68)

A temática explorada no texto encontra eco na própria vivência da mulher no século XIX, com a imposição do ambiente interno e compreensão da vida escapando em meio às reações para transformar o sentimento de *dor* que assola esse eu-lírico. A noção da mulher como inferior ao homem ou como mais frágil e menos apta a trabalhos intelectuais marca o pensamento de toda uma época, reafirmando-se um papel social isolado da vida pública. Peter Gay (1988), ao estudar a experiência burguesa do século XIX, afirma que diários, cartas de família, manuais do lar e outros documentos íntimos são ricas fontes para analisar a experiência desses sujeitos, especialmente as mulheres, bem como para identificar dissimulações, frutos da necessidade de romper com certos padrões. Em reações sutis pela busca dos seus direitos a partir de pequenas subversões, os diários serviam como documento para expor suas insatisfações, mesmo que de maneira inconsciente, assim como poesias aparentemente simples, depois divulgadas em outros meios, como em jornais literários ou coletâneas de poesias, como o fez Maria Firmina dos Reis. Nesses documentos há relatos que indicam muito mais do que a resignação, pois aparece latente o desejo de mudança.

Desde a primeira estrofe demonstra-se uma percepção negativa de se estar no mundo, o que não é vida, mas simples *existência*. O choro estancado pela tristeza profunda e resignada por imposição marcam a disciplina exigida para as mulheres, desqualificando-a para que permanecesse interna ao lar e passiva ao poder social masculino. Sobre a alegria, mesmo o sorriso não se mostra possível diante das amarguras, afinal, a vida em si não é vivida, o eu-lírico apenas sofre com um sentimento intraduzível, mas muito presente para ser

escondido. Este sentimento indefinível aparece diversas vezes no *Álbum* da escritora, demonstrando seu desconforto diante de certas situações e amarras sociais.

A mudança de referência também é um dos aspectos que mostram o eco desse sentimento, ao iniciar com *D'amiga* como sujeito diferente sobre o qual se fazem afirmações, e logo depois colocar-se pessoalmente no texto por meio da primeira pessoa, além de desnudar a empatia, descortina também a continuidade do mesmo tratamento para diversas mulheres, inclusive para as mulheres negras, como também os sentimentos, a um só tempo, de resignação e insatisfação pelo que não se pode questionar. A felicidade aparece como uma noção distante, alcançável com uma única saída: a morte. Sentimento semelhante é exposto no *Álbum* de Maria Firmina dos Reis:

Que será pois o que sinto? Amo a noite, o silêncio, a harmonia do mar, amo a hora do meio dia, o crepúsculo mágico da tarde, a brisa aromatizada da manhã; amo as flores, seu perfume me deleita; amo a doce melodia dos bosques, o terno afeto de uma mãe querida, as amigas de minha infância e de minha juventude, e sobre todas essas coisas amo a Deus; e ainda assim não sou feliz, porque insondável me segue, me acompanha esse querer indefinível que só poderá encontrar satisfação na sepultura. (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s.p.)

A felicidade, assim, não se alcança com os elementos naturais, tampouco com a devoção a Deus, por mais sincero e profundo que possa se mostrar esse amor. A Igreja, como instituição opressora, impunha para a mulher o temor da ira divina caso seu comportamento doméstico ou social ultrapassasse certos limites, assim, a obediência ao primeiro mandamento, Amar a Deus sobre todas as coisas, impunha-se como a ordem suprema. No entanto, para o mesmo sentimento intraduzível ou um *querer indefinível* resta a resposta desoladora: a morte, único meio para a satisfação das queixas às condições de sua *existência*.

A obra poética de Maria Firmina dos Reis também passa por diversas transformações, possivelmente por conta do sucesso da temática indianista no Brasil entre 1845 a 1865, a escritora também enveredou para esses escritos, produzindo e publicando poesias e o conto *Gupeva*, sobre os quais imprimia um ponto de vista interessante, dentro e fora do Romantismo nacional. Conforme Candido (2000, p. 18), o indianismo no Brasil surge em virtude da busca pelo específico brasileiro, sobre o qual o índio tornou-se uma representação aceita e equiparável a personagens nobres europeus, apresentando-se com grande capacidade poética. No entanto, diante dos sentidos contidos nessa representação, de “reação contra os desmandos e violências do colonizador” (CANDIDO, 200, p. 19), sobressai a dificuldade de abordar o indígena diferente dos padrões europeus, assim, o olhar romântico, por vezes, reforçava a influência do pensamento do colonizador e sua força sobre o ideal brasileiro.

Para a análise da produção poética de cunho indianista de Maria Firmina dos Reis, pode-se destacar o poema “O canto do Tupi”, publicado no jornal *Eco da Juventude*(1865), no qual a escritora insere seu olhar sobre a temática e constrói um eu-lírico que fala de si e de dentro da tradição indígena. A primeira pessoa marca a identificação desse sujeito, como ocorre em outras produções da escritora, seja a partir da voz da mulher, seja a partir da voz do sujeito negro, ambos os casos ocorrendo no romance *Úrsula*, seja por meio da voz do indígena, demonstrando consciência e orgulho pela sua cultura:

Sou filho das selvas – não temo o combate.
Não temo o guerreiro – guerreiro nasci;
Sou bravo, - eu invoco do bravo o valor,
Sou filho dum bravo, valente Tupi.

Na marcha pra guerra, se invoco Tupã,
Tupã me responde na voz do trovão;
Entesa-se o arco, - desprende-se a frecha,
E o fraco reclina o seu rosto no chão.

Sou filho das selvas – nas selvas nasci,
Sou bravo guerreiro, só amo o lidar;
Se tribo inimiga correndo aí vem,
Ao campo, sanhudo, vou só, pelear.

Se sonho, nos sonhos eu vejo anhangá,
Que vela a meu lado, qual vela Tupã;
As vezes lhe escuto: guerreiro ao combate
Vai lesto, vai forte, mal rompa a manhã.

Eu vivo nas selvas – nas selvas imensas.
Que vastas se estendem nas terras do norte;
Se corro a peleja, bem sei que a vitória
Pertence ao meu braço, que é grande, que é forte.

Nas selvas do norte – nasci dum guerreiro
Que as tribos guerreiras fazia tremer.
Herdei-lhe esse sangue, seus brios herdei,
Valente como ele só sei combater.

(REIS. In: *Eco já juventude*, 5 fev. 1865, p. 7)

Nesse trecho do poema percebe-se o canto pela honra e caráter bravo e guerreiro do indígena, tema recorrente nas produções indianistas, como em *I-Juca Pirama* e *O canto dos Tamoios*, de Gonçalves Dias, pautados na história de coragem de seus protagonistas e o modo como enfrentam seus inimigos. A questão da força, e a recorrente construção de cenas em que é reforçado o fato de que o índio jamais deve fugir de um combate, marcam a representação desse sujeito nas produções indianistas. O poema “O canto do Tupi”, seguindo a tradição romântica, exalta a figura do índio, e o louvor também se estende à ancestralidade do indígena, igualmente forte e guerreira. Além disso, percebe-se o peso dado ao espaço de origem, que o mantém capaz para a luta e é instrumento de proteção e segurança.

Para além da citação a aspectos da tradição indígena, analisar a poesia de Maria Firmina dos Reis e a menção a essa cultura passa por uma transformação importante em relação à religiosidade, quando comparado a produções como *Úrsula* ou mesmo seu *Álbum de lembranças*. Em grande parte de seus escritos sobressai a crença ao Deus cristão, a figura sagrada aparece durante todo o romance *Úrsula*, seja entre os personagens brancos, ou entre os personagens negros, brasileiros ou africanos. Do mesmo modo, no *Álbum*, mostra-se a crença em um Deus cristão de virtudes e amor infinitos. No entanto, nas produções indianistas, a religiosidade exaltada é a dos próprios indígenas, em especial na crença nas manifestações de Tupã, que trazem sentidos importantes para as tribos que nelas acreditam.

Como em “O canto do Tupi”, também em *Gupeva* a manifestação de Tupã é mencionada, dando-se uma percepção positiva para elas. No entanto, pode-se inferir que a escritora não estava apenas seguindo as premissas do indianismo romântico, mas imprimindo o ato de rejeição ao cristianismo pelos indígenas como uma ação necessária, visto que havia, acima de tudo, a impossibilidade das forças do Deus cristão sobre os desejos dos homens, enquanto Tupã agia e falava com aqueles que acreditavam em sua manifestação:

E prosseguiu: O que se passou porém nessa noite de tão amargurada recordação, só Deus e eu sabemos. O sedutor de Épica, mancebo, era um francês, um francês é um cristão; bem, desde essa hora eu deixei de o ser. Tupã não abandona seus filhos... mancebo, eu não amo o Deus dos cristãos. O conde de... era filho da igreja. (REIS, 1865 apud MORAIS FILHO, 1975, s.p.)

O conto, diferente de muitos textos românticos, não se fundamenta majoritariamente na história do encontro amoroso entre colonizador e colonizado, mas na história de vingança de Gupeva contra os franceses, no qual o indígena lamenta e vinga-se do mal provocado pelo colonizador europeu e sua imposição aos indígenas. A utilização da cultura e crenças indígenas para a construção narrativa reforça o caráter de rebeldia contra os valores impostos pelos colonizadores e, pensando no conjunto da obra de Maria Firmina dos Reis, demonstra seu conhecimento acerca da sustentação de um sistema de poder pautado pelas práticas colonizadoras, que podem ser contestadas, inclusive pela rejeição da religiosidade.

Maria Firmina dos Reis, como muitas mulheres do período, buscou reivindicar um lugar no mundo das letras, seguindo uma tendência ainda nascente de crescimento da escrita feminina no Brasil. Em seus textos, demonstra um ponto de vista próprio, mas vinculado às produções nacionais. Sua participação na imprensa reforça uma tentativa de subverter a determinados padrões patriarcais, de forma que, mesmo mantendo o espírito melancólico em seus escritos, ultrapassa certos limites das construções sociais vigentes.

Para a compreensão de sua obra, a noção de escrevivência corrobora para pensar a importância da subjetividade da autora para o desenvolvimento de seus textos, afinal, dá a conhecer sentimentos que ecoam entre outras mulheres que viveram na sociedade patriarcal oitocentista, como também imprime seu ponto de vista a partir de seu lugar como mulher negra, sobre quem impunha-se o isolamento social. Seu papel como professora possibilita sua inserção em grupos sociais que acabam por motivá-la a seguir também como escritora, tendo recebido incentivos significativos para que se tornasse reconhecida, burlando, em parte, o sistema de opressão vindo de diversas instituições limitadoras.

Estudar a obra de Maria Firmina dos Reis, como também de outras escritoras do período, possibilita notar que a passividade não era a atitude primordial para as mulheres no período, como faz crer a concepção comum sobre esses sujeitos. Contestar essa postura cristalizada no pensamento social traz a tona essas personagens esquecidas, que, em meio ao contexto proibitivo, de alguma forma faziam com que sua voz ecoasse. A produção poética de Maria Firmina dos Reis, bem como a publicação de seus textos na imprensa, afirmam a capacidade feminina de demonstrar sua intelectualidade, como também a compreensão do espaço literário como forma de divulgação de suas ideias sobre a vida e o mundo.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 2000.

CANTO À BEIRA-MAR. **Publicador maranhense**. São Luís, ano 30, n. 1, 2 jan. 1871, p. 2.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2. sem. 2009, p. 17-31.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

LOBO, Luíza. Um questionamento sobre a escrita de autoras da América Latina. In: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **Literatura e gênero: relações de poder e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2014.

MENDES, Melissa Rosa Teixeira. **Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. 149f. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade

Federal do Maranhão. São Luís, 2013.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: COCSN, 1975.

MUZART, Zahidé. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan-jun/2003, p. 225-233.

OLIVEIRA, Luiz. Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis: entre a razão negra e o projeto romântico. In: Simpósio de literatura negra ibero-americana, 2017, Curitiba. **Atas do III Simpósio internacional de literatura negra ibero-americana**. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2017. p. 105-114.

REIS, Maria Firmina. **Cantos à beira-mar**. São Luís, 1976.

_____. Minha vida. In: **Parnaso maranhense**: coleção de poesias. São Luís: Tipografia do progresso, 1861, p. 223 - 225.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. **Mulheres, escrita e feminismo no Piauí (1875-1950)**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2011.

QUEIROZ, Teresinha. Amélia Bevilacqua e a escrita feminina no Brasil. In: BORRALHO, José Henrique de Paula; BEZERRA, Nielson Rosa; GALVES, Marcelo Cheche (org.). **Pontos, contrapontos não desvendados**: os vários tecidos sociais de um Brasil oitocentista. São Luís: Café e Lápis Editora/UEMA//Capes, 2011. p. 175-203.

CORREIO DA ROÇA: UM PROJETO DE EMANCIPAÇÃO FEMININA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Joice Pompéia Ribeiro de Brito Nascimento¹

1. Introdução

As transformações ocorridas no Brasil no século XIX contribuíram para o surgimento de uma mentalidade burguesa que reorganizou as famílias e as atividades femininas. Nesse contexto, a educação feminina visava melhor preparar as mulheres para o casamento e a maternidade, ideais que se cumpriam dentro da esfera da família “burguesa e higienizada” (D’INCAO, 1997). Segundo Guacira Louro, “as últimas décadas do século XIX apontam (...) para a necessidade de educação para a mulher, vinculando-a à modernização da sociedade, à higienização da família, à construção da cidadania dos jovens” (LOURO, 1997, p. 447).

Aos homens era destinado o espaço público, por serem considerados os transmissores tradicionais da cultura e da história na sociedade, razão pela qual veicularam aquilo que julgavam importante. Uma vez que as atividades femininas se diferenciavam das masculinas, elas foram consideradas indignas de menção nos registros históricos (HAHNER, 1981). Desse modo, segundo Michelle Perrot, “a narrativa histórica tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública - a política, a guerra - onde elas aparecem pouco”(PERROT, 2005, p. 33).

Constância Lima Duarte (2009) pondera que, sendo o homem considerado o detentor do saber, o reconhecimento intelectual da mulher encontrou fortes empecilhos, entre eles o direito à educação. O debate a esse respeito mostrou-se um tanto polêmico:

As discussões datam do século XIX, alguns defendiam a educação como forma de libertação da mulher, outros acreditavam que era necessária uma educação voltada à formação moral, uma educação controlada, pois, para ser mãe e esposa virtuosa, a formação do caráter seria mais importante que os conhecimentos instrutivos. Assim, justificava-se uma formação voltada sobretudo às prendas domésticas, ao cuidado do lar e dos filhos, uma “educação da agulha” que não ameaçasse a estrutura familiar e que não deixasse vago o papel social atribuído à figura feminina: o de mãe e esposa (DUARTE, 2009, p.11-12).

Desse modo, observa-se que a atuação das mulheres no mundo das letras encontrou diversos obstáculos devido aos preconceitos arraigados na sociedade. Igualmente, o estatuto da mulher escritora foi, por muito tempo, desqualificado ou ignorado, por não ser algo que realmente ameaçasse o *status* da autoria masculina, tido como padrão e norma. Com isso, a categoria “escritora” ficou incluída sob a rubrica geral do “escritor” e sua visibilidade

¹Mestra em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura. Professora de Português e Libras na Unidade Campanha – MG da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Campanha-MG. E-mail: joicepribeiro@gmail.com.

ofuscada nos anais da história literária, o que gerou grande desconforto a qualquer mulher de talento excepcional que se arriscasse no exercício da escrita (FUNCK, 1998). Segundo Duarte:

Nas últimas décadas do século XIX, e mesmo nas primeiras do século XX, causava comoção uma mulher manifestar o desejo de fazer um curso superior. E a publicação de uma obra costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, com condescendência. Afinal, era só uma mulher escrevendo. Por isso, para realizar o desejo de publicar seus trabalhos, muitas usaram pseudônimos, o anonimato, ou se juntaram para criar jornais e revistas que atravessaram muitas vezes os limites de suas cidades, de seus Estados, e se converteram em verdadeiras redes intercambiantes de informações e cultura. Outras, apesar de tudo e todos, ousaram escrever poemas, contos, romances, teatro, e publicaram seus livros, que com o tempo se perdiam nas primeiras edições e na poeira dos arquivos (DUARTE, 2007, p. 63).

Até recentemente, as discussões e fabulações sobre o que constituía a mulher se baseavam nas projeções do desejo heterossexual masculino, expressas principalmente nas ficções escritas sobre as mulheres e também nas ficções escritas por mulheres, que atuavam como reprodutoras da ideologia patriarcal por falta de um repertório próprio ou de uma tradição literária comum com a qual pudessem dialogar e negociar as visões de mundo e padrões herdados. Segundo Perrot (1988), o fato de a mulher ser esquecida da história se deve à escassez de textos femininos especificados, ou seja, grande parte do que era escrito para mulheres, foi escrito por homens.

Diante da relevante e vasta obra de Júlia Lopes de Almeida,² optei por me debruçar sobre seu romance epistolar *Correio da Roça*, publicado em livro em 1913, por fazer parte de um subgênero literário que, dada a sua limitada repercussão no Brasil, não recebeu ainda a devida atenção de pesquisadores.

O romance tem início com a carta de Maria a Fernanda, relatando que após ter ficado viúva e sem dinheiro, é obrigada a morar no campo com suas quatro filhas. Fernanda, a amiga da cidade, auxilia Maria em sua vida no campo. Os conselhos passados através das cartas vão auxiliar Maria e suas filhas a reerguer o local. Depois de muitas cartas trocadas, as mulheres do campo percebem que são capazes de trabalhar para o próprio sustento. A transformação principal ocorre no modo de pensar dessas mulheres, que antes acreditavam ser incapazes

² Júlia Lopes de Almeida nasceu em 1862, no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira literária na *Gazeta de Campinas*. Publica seu primeiro livro em 1886, em colaboração com sua irmã Adelina Lopes Vieira. Casou-se com o poeta Filinto de Almeida em 1887. E a partir daí, continua a publicação de livros direcionados para públicos variados: crianças, adultos, moças e senhoras. Além da publicação de ensaios e conferências, Júlia Lopes colaborou com vários jornais e revistas do país, dos quais podemos citar: *Gazeta de Campinas*; *Gazeta de Notícias*; *Jornal do Commercio*; *O Paiz*; *Revista do Brasil*; *A Semana*; *A Família*; *A Mensageira*; *Revista Feminina*, dentre outros. A escritora soube muito bem conciliar a vida de mulher, esposa e mãe, com sua carreira literária, a qual obteve muito sucesso. Júlia Lopes faleceu em 1934, após retornar de uma viagem à África, vitimada pela malária (SHARPE, 2004; VIDAL, 2004; SALOMONI, 2007).

para o trabalho. E ao final entendem que a instrução e o trabalho podem contribuir para a elevação da mulher.

Durante a pesquisa realizada e a familiarização com o instrumental teórico pertinente ao feminismo, pude identificar os questionamentos que informam a presente análise: Como Júlia Lopes de Almeida se situa no âmbito dos escritores de romances epistolares de sua época? Quais as especificidades de sua escrita? Sabendo-se de seu pioneirismo como feminista, que propósitos políticos poderiam informar a escrita de *Correio da Roça*? Que relações se podem depreender da escrita epistolar almeidiana e a tradição do romance epistolar no Brasil?

Desse modo, este trabalho busca contribuir para os estudos feministas e literários no Brasil, privilegiando-se a produção de uma escritora de vulto que até recentemente encontrava-se eclipsada pela historiografia literária. Ao mesmo tempo, esperamos ampliar a discussão sobre o romance epistolar no âmbito da crítica literária brasileira e, especialmente, da crítica literária feminista.

2. *Correio da Roça*: cartas da cidade para o campo

O *Correio da Roça* foi publicado inicialmente no jornal *OPaiz*, fundado em 1884, com sede na Rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de sua orientação editorial ser aparentemente neutra, a meio termo entre as propostas republicana e monárquica, o jornal pendia para o ideal republicano. Foi liderado inicialmente por Quintino Bocaiúva (PESSANHA, 2010). Dentre seus colaboradores figurava a escritora Júlia Lopes de Almeida, que colaborou durante quase 30 anos. Segundo Salomoni (2007) e Sharpe (2004), o romance epistolar *Correio da Roça* foi publicado em folhetim no jornal *O Paiz*, no período de 07 de setembro de 1909 a 17 de outubro de 1910. No entanto, após pesquisa realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, por meio dos microfilmes do jornal, constatei que sua publicação não se deu em folhetim (rodapé do jornal) como mencionado pelas pesquisadoras, mas em coluna escrita por Júlia Lopes e publicada às terças-feiras. Além disso, sua publicação teve início no dia 14 de setembro de 1909 e término em 17 de outubro de 1911. A duração de dois anos na publicação do romance epistolar se deve ao fato de que a escritora muitas vezes deixou de publicá-lo para publicar a coluna “Dois dedos de prosa”.

Segundo Coelho (2002), o romance *Correio da Roça* está entre os de maior repercussão entre os leitores, inclusive com várias reedições. Em forma epistolar e de linguagens simples, constitui uma apologia da vida útil do campo em relação à vida fútil da cidade.

O romance epistolar de Júlia Lopes de Almeida tem uma função tanto educativa quanto confessional. É através das cartas que se inicia um processo de transformação tanto no interior das personagens quanto no ambiente exterior do mundo onde uma família de mulheres passa a viver. Além disso, o tom confessional está presente uma vez que, no momento da escrita, as mulheres escrevem seus sentimentos, expõem seu íntimo e tudo o que antes fazia parte de seu espaço de atuação, o que coloca em evidência a função da carta de tornar público aquilo que antes pertencia ao âmbito privado.

O Correio da Roça inicia-se com a carta de Maria a Fernanda, relatando os últimos acontecimentos de sua vida, enquanto a amiga viajava pela Europa. Maria expõe que, após ficar viúva e descobrir que estava sem dinheiro, viu-se obrigada a vender suas propriedades do Rio de Janeiro, para ir morar no campo com suas quatro filhas. A partir daí inicia-se uma aventura epistolar: Fernanda escreve de volta à amiga sugerindo que esta comece a trabalhar no campo, para promover o engrandecimento do local e garantir o seu próprio sustento. Assim, as cartas vão conter sugestões, como o plantio de batatas, a criação de aves, a assinatura de uma revista rural, tudo o que poderia ajudar no processo de adaptação à vida no campo e à nova rotina de trabalho.

As filhas, a princípio, relutam em seguir os conselhos da amiga, sendo que a única que meditava sobre esses conselhos era Joanna, que logo tratou de escrever para Fernanda. Assim, Fernanda envia mudas de árvores frutíferas e de rosas, para que sejam plantadas. E após algumas cartas trocadas, a família de mulheres percebem que podem trabalhar para alcançar o sucesso e melhorar o local em que vivem. Cordelia funda uma escola ao ar livre para ensinar às crianças italianas e espanholas da colônia a leitura, a escrita e noções de coisas e contas, enquanto Cecília ensina música e desenho. É trabalhando na escola ao ar livre que Cecília conhece o seu futuro marido, revelado por Maria através de carta a Fernanda. Cecília se casa e o progresso continua na fazenda do *Remanso*.

O trabalho se intensifica até que elas, com ajuda de outras pessoas da região, fundam um pequeno hospital. Em seguida, Cordelia também fica noiva. A aventura epistolar de Júlia Lopes se encerra com os agradecimentos de Maria a sua amiga Fernanda, pelos conselhos e lições passadas através das cartas e que foram fundamentais para o sucesso de toda a família de mulheres.

Publicado em 1913, o livro é composto por 58 cartas. Foram doze cartas escritas por Fernanda, que se coloca como a emissora principal, e dez escritas por Maria, além de alguns bilhetes postais. As outras estão divididas entre as filhas de Maria, o afilhado e o futuro marido de Cordelia.

Na primeira missiva, podem-se depreender diversos aspectos pertinentes à sociedade burguesa em que as personagens estavam inseridas, tais como o conforto da casa, os passeios na avenida, as idas ao teatro, a moda parisiense. Maria se vê obrigada a morar no campo, após ter se tornado viúva. Através desse exemplo, a autora apresenta aos possíveis leitores a tese de que mesmo as mulheres das classes abastadas precisam desenvolver habilidades que lhes garantam o próprio sustento, uma vez que as fatalidades podem ocorrer e impor-lhes subitamente a necessidade de prover o sustento de si mesmas e de suas famílias, como ocorre à protagonista da história. O fato inicial demonstra claramente que Maria era uma mulher burguesa, acostumada a viver em luxo e livre de preocupações financeiras. Isso se devia principalmente ao fato de que, na sociedade patriarcal retratada, a mulher burguesa vivia sob a tutela do marido. No entanto, como sugerem as cartas, era preciso que agisse, tornando-se dona do seu próprio destino.

Ao chegar à fazenda, Maria se sente tomada pela melancolia, pois além de ter quatro filhas para educar, viveria ali sem a presença do marido, além de estar longe do luxo e conforto que a cidade propiciava. O *Remanso*, essa propriedade herdada do marido, seria o único lugar em que elas poderiam viver tranquilas. É interessante notar que o nome da fazenda tem um sentido simbólico, pois *Remanso* significa descanso, sossego, recolhimento. Isso sugere que nesse local utópico situado no interior, mãe e filhas poderiam encontrar o sossego e o equilíbrio, longe dos salões e encontros, da futilidade e da ociosidade que marcavam a vida da alta sociedade carioca.

Outro nome também significativo é o do sítio *Tapera*, herança do pai de Maria. O termo significa “casa arruinada; estabelecimento rural abandonado e em ruína” (MIRANDA, 2001, p.554). Se atentarmos para o fato de que o sítio foi herança do pai de Maria, pode-se perceber a ressonância sugestiva do declínio ou da falência da sociedade patriarcal da época. A nomenclatura *Tapera* contém em si uma crítica implícita a República que não consegue olhar para o campo. Na perspectiva da escritora este local se apresenta como *promesse de bonheur* em que se retorna a natureza para recuperá-la. Desta forma percebe-se a intervenção feminina no lugar da ruína, como forma de sonhar a nação.

A vida da mulher nessa sociedade, especialmente da mulher das classes mais abastadas, era marcada pelo confinamento ao ambiente doméstico. Quando participavam da sociedade era apenas para atividades de lazer e cultura, como os saraus, bailes, teatros, idas à igreja e raros passeios nas avenidas. Diante dessa situação, Fernanda faz confidências a sua amiga Maria. Revela que também sente melancolia e solidão. E ainda compara a vida no campo com a vida na cidade. O campo, em seu discurso, torna-se um local poético e

idealizado, onde a mulher pode viver em estado de contemplação pela proximidade com a natureza. Já a vida na cidade é desvalorizada pelo excesso de artificialidade que implica. Era preciso fingir em todos os momentos, dentro de casa, na rua, durante o dia e a noite. O fingimento afetava principalmente a vida das mulheres, uma vez que elas deveriam viver sob a tutela do marido sem que fossem levados em considerações seus próprios desejos. Viana relata sobre a situação de exclusão da mulher:

Submissa, sujeitou-se ao silêncio e ao recolhimento do lar ou à exibição em salões e demais espaços sociais, onde representava os papéis estereotipados ora de *biscuit* em exposição, ora de troféu da vitória do homem bem-sucedido (VIANA, 1995, p.25).

A crítica que Júlia Lopes faz à sociedade da época demonstra como as mulheres eram vítimas da hipocrisia social. Além disso, a autora denuncia outro problema vivido pelas mulheres da época, condenando as muitas faltas ou injustiças cometidas contra elas. No entanto, qualquer falta cometida pela mulher não seria perdoada.

O discurso de Fernanda remete à situação de opressão feminina num momento em que a mulher era posicionada apenas como um ornamento doméstico, sempre reprimida pelo pai ou marido. E a menor falta cometida por ela poderia estigmatizá-la perante a sociedade.

Tu ainda tens a consolação das tuas filhas, que te engrinaldam de risos e carinhos a existência. E eu? O meu unico filho anda agora pelo Egipto, consultando esfinges, e o meu marido vive, como sabes, completamente desinteressado da minha pessoa. E é por tudo isso que eu suspiro pela velhice, a velhice absoluta, a doce velhice consoladora e proficua, porque para mim, como para ti, que tens mais espírito do que eu e maior coração, velhice não quer dizer esterilidade nem abandono. A mulher sã de corpo e alma, chegada essa hora que intimida os fracos, encontra na experiencia adquirida nos seus anos de mocidade e de idade madura poder para executar grandes obras de piedade e de regeneração (ALMEIDA, 1913, p. 67-68)³.

No excerto observa-se o conflito nas relações familiares trazido pela instituição matrimonial. Fernanda, apesar de possuir marido e filho, não escapa à solidão, e para amenizá-la busca refúgio nos livros, revistas e cartas, onde encontra uma fonte de lazer, ocupação e instrução, ao contrário de Maria, que, tendo ficado viúva, é obrigada a mudar de vida e cuidar do sustento próprio e das filhas. Pelo discurso da personagem, a autora pontua a fragilidade dos arranjos familiares, que nem sempre garantem à mulher a segurança afetiva e emocional de que necessita. O isolamento, em outras palavras, também pode ocorrer no seio da instituição matrimonial e familiar. Por essa razão, o texto aponta a necessidade de a mulher buscar em si mesma recursos para se autovalorizar e dar sentido à existência própria. A fórmula se encontra no trabalho e no cuidado com os outros, sendo a velhice encarada não como a conclusão de uma existência, mas uma nova oportunidade para a renovação da vida e

³ Doravante informarei apenas o número da página nas citações de *Correio da Roça*.

a abertura de horizontes para a mulher, graças à experiência de vida acumulada que esta deve compartilhar com o mundo.

Quando a família de mulheres se interessam pelo trabalho, percebem o início da transformação. Clara escreve para Fernanda e conta-lhe como Joanna está cuidando do jardim:

Se a visse de manhã, de chapelão, avental, saias pelo tornozelo, regador na mão e tesouro pendente da cintura, talvez não lhe fosse fácil reconhecer nela aquela menina de cinturinha de vespa e olhar nostálgico, que por tais predicados teve tantos votos de beleza em um concurso de não me lembro já que jornal carioca... (ALMEIDA, 1913, p. 69-70).

Mais do que uma descrição da mudança no modo de trajar da personagem, o retrato que Clara faz da irmã revela a mudança de mentalidade da personagem. Na cidade, Joanna teve votos em um concurso de beleza e, pela descrição, estava dentro dos padrões de beleza para a mulher da época. A cintura fina e o olhar nostálgico compõem a aparência de fragilidade que se esperava para a mulher. No entanto, a vida dessas meninas muda por completo, assim como mudam os pensamentos e ideais. Agora, Joanna já é uma menina que trabalha, cuida da terra e sabe a importância de seu trabalho para si e para a sociedade em que vivia.

O aprendizado das mulheres acontece em função das cartas de Fernanda. Por isso, Maria comenta sobre o tipo de relação estabelecida com a amiga da cidade. Apesar de Maria afirmar que não necessitava das cartas para alimentar a amizade entre as duas, as cartas exercem um papel fundamental em suas vidas. Para Fernanda, as missivas são um tipo de lazer e utilidade ao mesmo tempo. Nelas, ela se coloca como uma mestra experiente que dá conselhos e, juntas, as amigas se empenham no processo de transformação. E para Maria as correspondências levam as dicas preciosas sobre a vida e o trabalho no campo. As duas personagens celebram entre si uma amizade epistolar, aquela em que as cartas se tornam cruciais, apesar de dizerem o contrário, a ponto de não poderem mais deixar de ser escritas.

Ha seguramente tres mezes que te não escrevo e que não recebo de ti senão raros e lacônicos postais escritos á pressa, já ao calçar das luvas para o teu passeio. Embora a nossa velha e solida amisade não precise de ser alimentada por uma correspondencia mais ou menos assídua, temo que te acostumes a não pensar em mim, e a não me escrever, assim como eu, confesso, já ia sentindo um pouco de preguiça cada vez que pensava em te pôr ao corrente do que se passa ao redor de nós (ALMEIDA, 1913, p. 82).

Maria se refere ao noivado de Cecília com o rapaz agrônomo da vizinhança, que já havia ido ao *Remanso* falar sobre a construção de estradas nas imediações. E com a ajuda dele foram construídas estradas ligando o *Remanso* ao povoado, à *Tapera* e outras fazendas da região. Maria relata à amiga como havia acontecido o encontro de Cecília com o rapaz:

Eu, afirma ele, pensando em Cecília, não podia determinar com precisão se os seus cabelos eram castanhos ou pretos, se os seus olhos seriam claros ou escuros, nem qual o talhe da sua boca, nem o tom da sua pele. Via-lhe o vulto curvado para a pequenada, na primeira lição, e mais a maneira amorosa pela qual os alunos olhavam para ela, do que mesmo as linhas do seu rosto; via-lhe depois as mãos sujas de sangue do italianinho a moverem-se cuidadosamente sobre a sua cabeça raspada á escovinha; e reví-a, ainda depois, descascando laranjas, que sucessivamente oferecia ás crianças, ao mesmo tempo que lhes descrevia a natureza do fruto... Comecei a amal-a sem sentir que a amava, e quando um dia percebi que ela era bonita, percebi também que mesmo que ela fosse horrenda de feições eu a adoraria do mesmo modo! (ALMEIDA, 1913, p. 85).

O relato do encontro amoroso é, na verdade, desvestido de elementos românticos. Júlia Lopes apresenta, através do encontro, um modelo de relação homem-mulher que não depende da atração física entre os sexos, não impõe à mulher a necessidade de ser bela, tão propalada pela cultura androcêntrica. A mulher amada é flagrada em plena atividade, envolvida no trabalho, no cuidado com os outros, em atitude amorosa e dedicada.

Não existe aqui nenhuma atitude de “coqueteria” feminina ou galanteio masculino, mas a observação atenciosa do homem inteligente sobre os aspectos do caráter feminino. O amor, pela descrição acima, independente dos dotes físicos, visto que diante das qualidades do espírito e do intelecto da mulher, aqueles se tornam elementos de menor ou nenhuma importância.

Observa-se que, a partir da troca de correspondências entre as duas amigas, a transformação vai ocorrendo tanto no aspecto exterior quanto no interior daquelas mulheres situadas no campo. É o que Maria conclui, ao perceber a diferença de pensamento e atitudes em seu ambiente após noventa dias. Observa-se que as mulheres deixaram a vida fútil da cidade, dos passeios na avenida, da Rua do Ouvidor, para encontrarem no campo a prosperidade através do trabalho.

É extraordinário como em noventa dias se possa transformar assim a vida de um lar! A nossa casa já não parece a mesma: está agora sempre cheia de musica e de cantos, influencia do amor e do trabalho – essas duas fontes de perene beleza e de felicidade suprema. Cecília é outra mulher; ativa, risonha, sensata, toda voltada para a natureza, toda interessada pelos trabalhos da lavoura. Lembrando-se do que disseste uma vez, numa das tuas cartas, a proposito das saudades que sentíamos todas da Avenida e da rua do Ouvidor, o que te fez exclamar: - “pois antes plantassem batatas!” (ALMEIDA, 1913, p. 86-87).

Apesar de Fernanda ser uma mulher instruída e culta, suas relações com o marido não fogem aos conflitos e tensões. Isso se verifica em pequenos detalhes da narrativa, como quando ela é convidada a ir ao escritório do marido, onde supõe que receberá uma má notícia sobre o filho que morava no exterior. Ao chegar ao local, é informada pelo marido de que ele encontrara alguns folhetos sobre a colonização estrangeira no Brasil. Diante da surpresa da esposa, ele assim reage:

Ele riu-se, concluindo um tanto desdenhosamente: – afinal és uma mulher como todas as outras...

Percebi toda a vida que meu marido gostaria muito que eu tivesse um pouco menos de imaginação; mas essa vontade é talvez a única que eu nunca lhe pude fazer! (ALMEIDA, 1913, p. 146).

Talvez o fato de Fernanda ser dotada de um elevado nível intelectual e apreciar diversos assuntos além do universo doméstico constituísse uma certa ameaça ao marido, por isso ele dizer que a considerava apenas como uma mulher “igual às outras”. Além disso, o marido de Fernanda costumava criticar a troca de correspondências entre as duas amigas. Embora a escrita de cartas fosse considerada uma atividade feminina, o ato de Fernanda vai muito além, pois não escrevia notícias fúteis, mas utilizava-se delas para elaborar verdadeiros tratados sobre os cuidados com o campo, sendo, portanto, um exercício intelectual, o que possivelmente incomodava o marido.

Diz meu marido que tenho a mania epistolar e que só eu gasto mais tinta na minha pequena secretária Luiz XV do que todo o pessoal de todas as secretarias publicas reunidas do Rio de Janeiro. O exagero deste senhor filosofo é tanto mais clamoroso, quanto ele sabe que a bem dizer eu não entretenho correspondencia senão com vocês; em todo o caso, para lhe dar um laivo de razão, alongarei esta carta, entretendo-te sobre o assunto da revista em questão. (ALMEIDA, 1913, p. 147).

Na última carta escrita por Fernanda, a personagem faz uma retrospectiva lembrando a trajetória da amiga e de suas filhas até chegar ao momento em que se encontravam. As cartas antes desesperadas deram lugar à tranquilidade e à sensação do dever cumprido.

Nunca o Remanso me pareceu tão conveniente á tua vida como agora. As tuas cartas recendem tranquilidade, honestidade, saúde, sobretudo saúde de espirito, que é a mais rara e melhor. O teu são criterio, unido a uns laivos de romantismo que espalham poesia sobre todos os actos que praticas; a tua energia e a tua piedade, realizaram o milagre humano de uma felicidade confessada, estavel, forte, absolutamente tranquila. (ALMEIDA, 1913, p. 189).

Fernanda ainda elogia o trabalho de Maria e a educação que ela passou a suas filhas. No século XIX, a educação feminina era voltada para os trabalhos domésticos ou à aprendizagem das letras e das quatro operações, sendo raro a mulher frequentar a escola secundária e mais raro ainda concluir os estudos em nível superior. A instrução feminina está na base das reivindicações feministas da época, como forma de elevar a mulher e capacitá-la a melhor educar os filhos. Júlia Lopes, contudo, indica que o trabalho tem reflexos em todo o meio onde a mulher se encontra, sendo um caminho essencial a sua inserção no domínio público:

E’ a ciencia rara que só os fortes de coração e de espirito podem atingir com perfeição. E para gloria da tua alma, tu, não só a alcançaste, completamente, como ainda a soubeste transmitir a tuas filhas educando-as em um regimen de trabalho ativo e creador, de bondade e de singeleza, que as faz sentir o mesmo gozo conciente de viverem uma vida fertil em benefícios de toda a ordem. (ALMEIDA, 1913, p. 190).

E por último, exalta a vida no campo, que para ela estava repleta de benefícios. Fernanda, contudo, não chega a visitar a amiga no campo e jamais pensara em morar ali. E se justifica dizendo estar acostumada demais à vida na cidade. Esse fato se mostra contraditório, uma vez que Fernanda demonstrou interesse nos assuntos do campo, mas não viveria nele. Se a vida no campo traria inúmeros benefícios para a mulher, seria de se esperar o fato de Fernanda querer ir para o campo também, porém o romance encerra sem que essa visita aconteça.

Eduardo, através de uma carta, envia para Joanna um conto intitulado *A noiva que eu desejo*, que segundo o personagem, está de acordo com suas próprias ideias. No conto, dois amigos conversam sobre a escolha de uma mulher ideal para o casamento.

Eu não quero a perfeição, mas não dispenso certas qualidades morais que dão à mulher da família um atrativo especial, a luz da bondade, que é a que melhor ilumina o interior das casas honestas (ALMEIDA, 1913, p. 202).

Segundo o conto, a mulher deveria ser especial, embora não perfeita, mas dotada de qualidades morais, sensível à natureza, para dela receber as lições. A imagem feminina presente no conto se diferenciava do ideal da época que a via como indivíduo carente de tutela e como “o anjo do lar”. Tal ideal, derivado da cultura popular anglo-saxônica do século XIX, postulava a mulher como um ser angelical, dócil, dedicada e cuidadosa com o marido e filhos. Como um anjo, essa mulher deveria ser passiva, humilde, graciosa e sempre disposta a tudo ceder em função dos outros. Mas acima de tudo, o ser perfeito era dotado de extrema pureza. Para Woolf (1987), esse ideal tão opressivo à mulher e tão vivo à época em que ela própria escrevia deveria ser combatido de todas as formas.

A visão da mulher ideal, presente no conto enviado por Eduardo, não é a visão do anjo da casa, uma vez que é centrada nas qualidades morais e não coloca a mulher em posição de servidão, de sacrifício, de renúncia em prol do bem-estar dos outros, como é tradicionalmente a função do “anjo do lar”. A visão aqui é baseada nos ideais positivistas que colocam a mulher como o pilar moral da sociedade. No âmbito da doutrina positivista a mulher tem a função de orientar “os homens que a rodeiam” (p. 202).

Esse discurso estabelece um novo lugar de centralidade para a mulher, não um lugar onde ela é adestrada, submetida ao homem, mas um lugar onde ela é protagonista, ensina aos homens e, assim, assume um papel ativo e responsável na construção da sociedade. Nas palavras do autor da carta, a mulher é também capaz de aprender com a própria natureza e, assim, contribuir para o bem comum:

A natureza é uma mestra sublime e as mulheres que não gostem de ouvir os seus conselhos não aprenderão nunca o verdadeiro caminho da felicidade, nem saberão ensiná-lo aos homens que as rodeiam... (ALMEIDA, 1913, p. 202).

A última correspondência de Maria informa que ela está de partida para o Rio de Janeiro para comprar o enxoval de Cordelia, que se casaria com Cesario, o engenheiro, dentro de dois meses. Os dois ficariam morando na *Tapera*, que passou a ser chamada de *Ressurreição*. O nome “ressurreição” é sugestivo, uma vez que denota a nova vida, o novo vigor de que se revestiu a existência dos habitantes daquele lugar. Se antes o sítio era chamado de *Tapera*, por estar abandonado, depois do trabalho empreendido pelas mulheres ganha nova vida. E para concluir a carta afirma que as filhas não queriam ir ao Rio, pois sentiam pesar em deixar os trabalhos no campo.

O fato demonstra uma mudança radical de atitude das meninas, que antes sentiam saudades das avenidas e agora estavam tão envolvidas com os trabalhos que não sentiam falta dos atrativos da cidade. Elas descobriram que o trabalho também pode ser fonte de felicidade para a mulher. E Maria pede à amiga para comparar essa carta à primeira e perceber os milagres de que o trabalho é capaz.

O discurso da personagem deixa evidente a importância do trabalho para o restabelecimento da dignidade da mulher e para a transformação do meio onde se situa. Se antes as personagens se encontravam desiludidas, a partir da troca de correspondências elas passam a ver no campo a possibilidade de projetar uma nova identidade feminina, construída sobre as bases sólidas da educação e do trabalho.

3. Considerações finais

“Nada mais inútil do que escrever cartas, e eu não perco tempo com essa invenção de mães de família, como Madame de Sévigné” (RIO, 1992, p.69). Através dessa afirmativa de um dos personagens de João do Rio fica explícita a relação entre gênero sexual (*gender*) e gênero literário (*genre*). A valorização ou desvalorização de certos gêneros literários é feita primariamente em função de os mesmos serem escritos por homens ou mulheres. Como eram as mulheres as responsáveis pela escrita de cartas no intuito de informar as notícias da família, o gênero epistolar passa a ser considerado “coisa de mulher” e, conseqüentemente, de menor valor.

No entanto, o romance de Júlia Lopes não pode ser considerado como “invenção inútil” de mulher, pois as cartas no romance têm a função clara de transformar não somente as personagens, mas também o local onde viviam. Júlia Lopes tinha consciência da

desvalorização do gênero epistolar e, em decorrência disso, insere no romance algumas falas que atestam o reconhecimento dessa desvalorização. Isso fica evidenciado no momento em que o marido de Fernanda critica o hábito da esposa de escrever cartas. Segundo o marido, Fernanda tinha a “mania epistolar”, o que demonstra certo preconceito em relação a escrita de cartas. Essa desvalorização talvez ocorra porque a escrita epistolar seja algo considerado intrínseco à cultura feminina. Para contornar o problema, Júlia Lopes não abre mão do gênero tradicionalmente associado ao “feminino”, mas o recodifica, através da temática feminista que explora e do perfil diferenciado de mulheres empreendedoras que constrói.

As mulheres de Júlia Lopes não estão presas à estreiteza das intrigas românticas ou dos conflitos domésticos. Se o íntimo é o domínio feminino *par excellence*, o conflito íntimo, decorrente da viuvez e da necessidade de mudar-se para o campo, serve em Júlia Lopes como motivo para se sair da esfera doméstica e buscar o mundo.

A importância da obra não se restringe ao fato de se apresentar sob a forma epistolar, mas conter características que ultrapassam aquelas que comumente caracterizam o gênero. A utilização do gênero epistolar, neste caso, serve apenas para que se construa a narrativa de modo pragmático, uma vez que as cartas têm objetivo didático e são usadas como um verdadeiro manual de agricultura, dirigido ao público feminino pela mão de uma autora mulher.

Já no romance de Júlia Lopes, a autora explora a forma epistolar para levantar sua bandeira política em prol de um feminismo pragmático. A história de Maria e suas filhas, que juntas vão descobrir no trabalho no campo um modo de sobrevivência e felicidade, serviria como inspiração e exemplo para as mulheres da época.

Segundo De Luca (1999), o romance *Correio da Roça* revela um caráter de cartilha ou compêndio, pois aborda os assuntos do campo de modo prático, em linguagem simples e clara. No romance estão presentes os temas preferidos de Júlia Lopes, como o progresso feminino, a necessidade de reformulação, democratização e de transformação social.

A autora apresenta um plano de revalorização do setor rural através do trabalho honesto empreendido pela família de mulheres. Esse trabalho poderia ser exercido pela mulher, a partir do momento em que ela fosse devidamente instruída. Assim, as mulheres que estavam acostumadas a viver sob a tutela do marido poderiam encontrar no romance a experiência necessária para inspirar a busca de uma nova vida, produtiva e útil à sociedade como um todo.

Nas prescrições de Júlia Lopes, percebemos a ausência do intento moralista ou do desejo de disciplinar a conduta ou o corpo feminino. Este é transformado em um instrumento

de trabalho, que garante a inserção da mulher na vida pública e a sua autorrealização. A autora projeta uma visão positiva da mulher e confia em sua capacidade de construir a própria felicidade por si mesma, além de sua capacidade de contribuir para o bem-estar geral.

O caráter inovador do romance *Correio da Roça* fica evidenciado na medida em que a autora constrói personagens femininas fortes, dispostas ao trabalho transformador, que concretiza não somente seus interesses individuais, mas os da sociedade. Júlia Lopes utiliza-se do romance para valorizar tanto o campo, e atentar para a necessidade de seu maior cuidado, quanto para elogiar a mulher produtiva e apresentar-lhe uma forma mais elevada de vida, pautada na instrução e no trabalho.

Os ideais femininos propalados pela autora em *Correio da Roça* se concentram no potencial intelectual da mulher, em sua capacidade de trabalho, em franco contraste com o senso comum, que valorizava os dotes físicos ou as qualidades puramente domésticas da mulher. A educação, que permite o exercício do intelecto e do espírito (historicamente negado à mulher) se torna, em Júlia Lopes, um requisito imprescindível à atuação feminina na sociedade, um meio de inserção na vida pública e de realização pessoal. A educação leva ao trabalho, fator primordial à emancipação feminina, capaz de elevar seu *status* e conduzir à autonomia.

Outro tema de relevância abordado é a valorização do campo, que Júlia Lopes explora em um contexto marcado pelo êxodo rural, e o descaso político em relação à condição do homem do campo no Brasil.

Nesse sentido, a solução apontada no romance para os problemas nacionais advém do papel protagonista a ser assumido pela mulher. Além disso, o texto sugere que, através de um contato com a natureza, as personagens se realizam espiritualmente e encontram harmonia interior, longe da superficialidade e artificialidade que caracterizam a vida urbana. Como pilares da emancipação feminina, portanto, educação, trabalho e valorização do campo se tornam motivos inspiradores às mulheres da época. Júlia Lopes apresenta um tema inovador ao propor que uma família de mulheres, auxiliadas por outra, cuidassem do campo e dele retirassem seu próprio sustento.

Desse modo, a escritora soube atribuir novas funções sociais à mulher, ampliando seu raio de ação na esfera pública e valorizando seu papel enquanto cidadã. Assim também, a escrita almeidiana adquire relevância por se constituir como documento de valor histórico, que abriga a reflexão inestimável e imprescindível sobre o lugar da mulher brasileira no sonho de nação.

Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Correio da Roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., 1913.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- DE LUCA, Leonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862- 1934). **Cadernos Pagu**, v. 12, p. 275-299, 1999.
- DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- DUARTE, Constância Lima de. PAIVA, Kelen Benfenati. **A mulher de letras: nos rastros de uma história**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2011.
- DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: história de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília: UNB, n. 30, p. 63-70, jul./dez. 2007.
- FUNCK, Susana Borneo. **Feminist Literary Utopias**. Florianópolis: UFSC, 1998.
- HAHNER, June Edith. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. Trad. Maria Thereza P. de Almeida, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- MIRANDA, Augusto. **Novo dicionário brasileiro 2001**. 36. ed. São Paulo: Editorial Focus, 2000.
- O PAIZ, **Jornal**. Fundação Biblioteca Nacional – RJ. Plano Nacional de Microfilmagem de Periódicos Brasileiros. Ano XXV a XXVII, n. 9104 a n. 9872, 7 de setembro de 1909 – 17 de outubro de 1911.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros**. Trad. Denise Botmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- RIO, João do. (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) **A correspondência de uma estação de cura**. 3. ed. Editora Scipione/Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Moreira Salles, 1992.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. **Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**: resenha da pesquisa realizada no acervo da romancista no Rio de Janeiro. 1 parte / Rosane Saint-Denis Salomoni; supervisora: Rita Terezinha Schmidt. - [Porto Alegre], s.n., 2007. 41 p.: il. (fac-sim.).

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. v. 2. Florianópolis: Mulheres, 2004. p. 188-238.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995. (Humanitas).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Rieiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A CULTURA DO CORPO E O CORPO DA CULTURA: IMPLICAÇÕES DA MATERNIDADE NO CONTO RELÓGIO DE SOL, DE BANANA YOSHIMOTO

Joy Nascimento Afonso*

1. Introdução

Antes de iniciarmos a análise do conto, propriamente dita, faz-se necessário pensarmos sobre como a imagem do corpo feminino é discutido em nossa cultura (cristã) e na cultura oriental. Isso porque para cada sociedade vê o corpo, seja ele masculino ou feminino, e suas mudanças culturalmente de forma díspar. E ao se falar em mudanças no corpo, como a gravidez, acontecem no corpo feminino.

Para Perrot o corpo feminino e suas transformações naturais como a menstruação e sexualidade, no ocidente, foram por anos deixados à margem da história social. Por poder gerar as meninas são mais vigiadas e obrigadas a se casarem cedo. O casamento instituído pela Igreja como um dos sacramentos, “ligado, em princípio ao consentimento dos esposos” (2013, p.47) davam aos homens total controle sobre o corpo das mulheres. Segundo a autora a taxa de mortalidade entre as jovens do campo, e seus bebês, que escondiam uma gravidez indesejada não se tem notícia, visto que uma criança fora do casamento não era bem visto pela sociedade. No casamento o corpo feminino devia ser fértil, já que a mulher dependente “sexualmente, está reduzida ao “dever conjugal” prescrito pelos confessores. E ao dever da maternidade, que completa sua feminilidade. Temida, vergonhosa, a esterilidade é sempre atribuída à mulher, esse vaso que recebe o sêmen que se supõe sempre fecundo” (PERROT, 2013, p.47).

Sobre a maternidade, segundo a autora, “é uma fonte da identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida” (PERROT, 2013, p.68), ou seja, a mulher só é vista como corpo feminino se pode gerar, ao contrário aquelas que não podem não são vistas como completas por uma sociedade que promoverá a maternidade como assunção, que apoiada novamente pela igreja, tornará a maternidade como algo sagrado. Sendo assim mais uma vez corpo feminino torna-se propriedade do outro – do marido ou da sociedade, delimitando-a a responsabiliza-la por abortos e gravidezes indesejadas.

Outra forma de disseminação da imagem do corpo feminino é apresentando-o como frágil e desequilibrado psicologicamente. Segundo Tiburi (2010) por anos a imagem da mulher, em especial a imagem de Ofélia de Shakespeare – a mulher louca que se suicida, foi

* AFONSO, Joy Nascimento. Professora Mestre em Literatura e Língua Japonesa no Curso de Letras – Japonês na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- Assis). Assis – SP, E-mail: joynafonso@gmail.com

difundida pela literatura ocidental, o que perpetuou a imagem de um corpo frágil e de uma mulher sem voz. A autora, em seu artigo, traz vários exemplos de quadros e obras literárias que ratificaram esse molde da mulher que, sendo frágil, e não conseguindo ser ouvida, enlouquecia suicidando-se. Esse modelo de mulher e corpo feminino, nas palavras de Tiburi (2010) promoveu a misoginia em muitos aspectos, visto que a mulher que falava, ou tentava se impor era vista como desequilibrada, pois se uma imagem é promovida muitas vezes e em várias sociedades acaba-se por acreditar que ela é o exemplo verdadeiro da imagem feminina.

Tomando as reflexões discutidas, a imagem difundida da mulher é de um indivíduo de intelecto frágil (que seria suscetível à loucura), com um corpo que ao engravidar seria envolto de uma aura quase mística. Ou seja, como podemos observar em nenhuma das duas formas o corpo feminino é contemplado ou discutido pela própria perspectiva feminina.

Outro ponto a ser discutida é a questão do corpo pelo viés oriental. Para o sociólogo japonês Hisayasu Nakagawa, em seu texto “O nu explícito e o nu oculto” (2008), que analisa a cultura japonesa sob o ponto de vista da cultura ocidental francesa, o ponto de vista ocidental que se tem sobre a questão do corpo passa pelos conceitos de “Vergonha” e “Punição”. Por fazermos parte de uma cultura que tem como bases os princípios cristãos é natural que o corpo nu represente vergonha diante de um Deus, enquanto a nudez represente a libertação diante desse poderio. Entretanto, na cultura japonesa, que não tem como bases um deus único esse conceito de “Vergonha” deixa de existir, por isso para o Nakagawa ao cobrir o corpo, o oriental não o faz por vergonha, mas a vestimenta completa o corpo. A relação do corpo com a roupa é observada de outra perspectiva.

O homem se fez naturalmente e se transforma sem cessar pela força das coisas. Por que teria ele necessidade de mostrar ostensivamente seu corpo em toda nudez, qual liberdade procuraria ele reivindicar e diante de qual deus? Não existe no Japão o nu como representação metafórica dessa inocente nudez de Adão e Eva antes da tentação, nem como símbolo da reabilitação do ser humano perante Deus. A carne e as vestes do corpo humano são elementos complementares de um personagem da vida cotidiana, num mundo em contínuo processo de transformação (NAKAGAWA, 2008, p.119).

Ao tomarmos o excerto do texto de Nakagawa fica claro que enquanto para o ocidente cristão a verdade precisa ser desvelada como forma de liberdade diante do deus uno, para o Japão cobrir-se não consiste em vergonha, mas sim em complementaridade da roupa com o corpo humano. Assim enquanto “o vestido dá graça à beleza do corpo, uma parte do corpo ressalta a beleza do quimono. O metonímico aqui é o jogo que, paradoxalmente, mostra o que não é mostrado” (2008, p.121). Seguindo essa reflexão o corpo coberto na cultura oriental não é visto como um todo, mas sim como parte de uma imagem maior, que apropria-se dos detalhes para despertar sentimentos (desejos) mais profundos.

Trazendo a reflexão de Nakagawa (2008) para a literatura pode-se entender que aquilo que não é dito, não está oculto, mas sim completa-se pelo que é dito. Ou seja, o corpo assim como as roupas precisa ser observado em um todo, não apenas nos detalhes.

No conto “Relógio de sol” (2000) tomado para análise a autora trabalhará com os dois aspectos discutidos anteriormente sobre o corpo feminino – ocidental (maternidade como sagrado) e oriental (aquilo que não é dito deve ser sentido), o que nos leva a entender a produção contemporânea japonesa não apenas como uma literatura para nativos do Japão, mas como reflexo de uma sociedade globalizada.

A literatura servirá como espaço de encontros de várias culturas, ou segundo Almeida um espaço diásporico “que nos permite abordar várias questões pertinentes na contemporaneidade, tais como a noção de lar e pátria, as identidades [...] a construção da memória e o conceito de comunidade e cidadania [...]” (2015, p.52). Dessa forma ao lermos o conto para essa análise nos depararemos não apenas com a cultura japonesa, mas também com a cultura de uma comunidade maior, talvez ocidental, construída tendo como bases comunidades indígenas. Pode-se dizer que estando em espaço “transcultural” (ALMEIDA, 2015) a autora pode discutir as várias culturas que influenciam o corpo feminino.

2. O conto “Relógio de Sol”

O conto faz parte da coletânea “América do Sul: Traição e outras viagens” (2000) publicado sob encomenda pela editora Bojinsha, que já havia editorado outras obras de Banana. A autora já havia publicado dois romances sobre suas viagens ao redor do mundo e foi convidada a escrever um terceiro sobre uma região mais “exótica” aos olhos orientais: a América Latina. Para essa viagem, diferentemente dos outros dois romances, a escritora opta por contos, com narradoras anônimas que viajam sozinhas ou acompanhando namorados ou maridos a América Latina.

O conto “Relógio de sol”, escolhido para esse trabalho se passa em dois espaços da América Latina: Brasil e Paraguai. A narradora, que vive no Japão, recebe repentinamente o telefonema de uma amiga de infância, que mora no Brasil. A amiga, Yoshimi, casada com um japonês que decide viver em terras brasileiras, após o casamento, está no hospital após ter sofrido um aborto.

“Alô” – o ruído misturava-se ao que eu conseguia ouvir, e sem mais nem menos, era a voz de Yoshimi, a pessoa que havia ido comigo aquelas ruínas, que a pouco me lembrava.

“Mentira! Eu estava pensando em você agora mesmo!!” – disse eu. Eu necessariamente não pude dizer sobre o que eu estava pensando anteriormente, porque comecei a pensar na violenta área da América Latina.

“Eu acabei abortando” – disse Yoshimi.

“Por quê?” – disse eu.

“Não sei o motivo. Então, começarei tudo outra vez”- do distante Brasil, onde ela morava, ouvi uma risada fraca. Após o casamento, ela foi para o Brasil, onde o marido tinha um restaurante de comida japonesa. (YOSHIMOTO, 2000, *trad. nossa* p.133 e 134).

No excerto tomado, do início do conto, percebemos o tom melancólico que perpassará toda a narrativa, visto que os temas abordados serão a maternidade desejada e o aborto, temas delicados não apenas na nossa cultura, mas também na cultura japonesa, em que se acredita no *karma*, onde tudo o que acontece na vida presente está relacionado com a sua vida passada e futura, sendo assim a morte prematura de um bebê culpabiliza a mãe, pois de alguma forma seria uma “punição” por algo feito em uma vida passada.

O conto se inicia com as memórias de viagem da narradora sobre as distantes ruínas de San José, no Paraguai, se misturam à realidade difícil de Yoshimi, que está longe e sobre a questão de uma maternidade planejada para manter um casamento.

“Nossa, meus sentimentos!” – Respondi. Por um instante, percebi que as pessoas ao redor ficaram de ouvidos atentas ao que eu falava.

“Estou muito triste. Estávamos juntos desde o começo, dentro da minha barriga” – Quando Yoshimi ficava muito triste, sua voz ficava mais calma que o normal.

“Onde você está, agora?” – Disse eu, assustada.

“No hospital. Fui trazida com urgência, e por isso preciso ficar sem me mover por 24 horas”.

“E ele?”

“Agora, aqui é tarde da noite. Ele não está”.

“Estou indo aí” – Respondi eu. Não sei por que eu disse isso. Talvez, culpa da proximidade da voz ao telefone, que me deu a sensação de que logo eu poderia ir vê-la.

O que a destruiu, era o que mantinha a vida de seu casamento, e que provavelmente era aquele bebê, como um fio de esperança, uma flor única.

Comecei a pensar, porque o destino, por mais que ela tentasse, não queria que Yoshimi continuasse com o homem que ela ama? Ou ainda, o que poderia ocorrer para que eles ficassem juntos? (YOSHIMOTO, 2000, *trad. nossa*, p. 135 e 136).

Nos excertos tomados podemos notar de forma mais clara a relação da maternidade com o casamento da personagem, que entendia a gravidez como uma forma de reatar o casamento abalado pela traição do marido. Interessante, notar como a autora retrata essa questão tão contemporânea à cultura ocidental, trazendo-nos a reflexão de que mesmo grávida Yoshimi já estava só. O aborto só veio deixar mais claro a condição da mulher que luta por manter um relacionamento pensando em seu filho.

Outro tema interessante notado no excerto citado é a solidariedade entre as duas amigas, já que mesmo longe da família e de seu país natal Yoshimi está, e em seu momento de dor a moça lembra-se da melhor amiga que ficara no Japão. Na voz da narradora temos também a sinceridade da amizade entre as duas e a reflexão sobre o fatídico destino feminino sem o homem que ama e sem seu bebê.

Ainda sobre o diálogo que as duas personagens mantem por telefone ressaltamos também a religião. Enquanto que no Japão acredita-se em torno de mais de sete mil deuses, que em sua maioria representam as forças da natureza, na cultura ocidental (brasileira) têm-se a fé em um Deus uno. No entanto, a relação entre o individuo e a religião é diferente nessas culturas.

“Tudo bem, ao menos pude ouvir sua voz” – disse ela, sorrindo.
“Não faça nada que Deus se aborreça” – Disse eu.
“Você diz isso sobre o Deus japonês que é bonzinho, não é? Pois, o Deus brasileiro é muito mais cruel e audacioso” – Respondeu ela.
“Esse Deus então tem a mesma sorte e é mais rápido em fazer você melhorar”
“Entendi. Tudo bem. Agora não tem mais o que fazer o bebê não esta mais aqui. Agora preciso pensar no que fazer. Além disso, aqui é muito quente e deixei todas as coisas seguirem seu curso” – respondeu Yoshimi
“Te ligo depois, ok? Obrigada” (YOSHIMOTO, 2000, trad. nossa, p.136)

Como podemos observar no excerto acima a relação das personagens – japonesas com a religião – cristã é discutida. Enquanto os deuses japoneses parecem mais compreensivos, para Yoshimi, devido sua situação em terras brasileiras, sua visão sobre o deus cristão torna-se mais pessimista. Sobre esse aspecto ressaltamos a transculturalidade da obra de Banana ao comparar pontos de vista religiosos sobre a questão feminina.

Uma segunda regra social que pesa sobre a decisão de Yoshimi para permanecer com o marido, que já estava com outro relacionamento, era o conselho da mãe, que japonesa manteria o casamento – a família, acima de tudo, até de si mesma, pois não teria mais lar para voltar, esse seria a maior prova de seu amor.

Imaginei-a esgotada, no escuro corredor do hospital, fazendo uma ligação internacional. A vi em pé de pijama branco. O esposo dela havia tido um caso com uma jovem brasileira, e após uma separação muito agitada, o casal voltou, por terem conseguido engravidar.
A educação de Yoshimi, como filha, foi nos moldes de uma educação rígida, onde a mãe, já falecida, sempre dizia: “O casamento pode até acabar, pois é algo que se espera, mas jamais se deve separar, pois nunca poderá voltar para a casa”.
Quando o marido de Yoshimi arrumou outra mulher, ela com uma calma voz, também me pediu conselhos.
Ao dizer que, que como sua mãe já havia morrido ela não precisava mais seguir aquela afirmação, Yoshimi respondeu que tentaria mais pouco manter o casamento.
A vida é cheia de incidentes e se algo acontecer com a pessoa que se ama, só nos resta observar ao redor e nada mais. Não poderia ter nenhuma tomada de posição pessoal. Apenas ter o sentimento verdadeiro girando em torno da pessoa amada, seria a única evidência que indicaria o seu verdadeiro amor. (YOSHIMOTO, 2000, trad. nossa, p.136 e 137).

Neste longo trecho tomado fica clara a crítica subliminar que a narradora faz sobre as regras japonesas de manter a família acima de tudo. Ela tem consciência de que qualquer em qualquer que seja a cultura, se espera que a mulher fique e assuma tudo, não apenas a gravidez, mas também a responsabilidade de manter a família. Regra essa passada pela própria mãe de Yoshimi.

Outra forma encontrada pela autora para discutir o papel e imagem do corpo feminino é a criação de outro espaço de escrita, ou no caso desse conto, da memória. Após o telefonema da amiga a narradora lembra-se da última vez que viajou com Yoshimi, ela já estava grávida, e morando em Foz do Iguaçu resolveram ir às famosas ruínas de San Ignacio, no Paraguai.

A narradora descreve a história das ruínas, que são Patrimônio da Humanidade pela Unesco, como um castelo construído pelas missões jesuítas em parceria com os índios guaranis como espaço de proteção e refúgio. É possível sobre essa descrição a narradora reproduza o discurso dos guias de turismo que escondem o real objetivo dos missionários que era o de subjugar os índios e dominar territórios. No enredo do conto, entretanto, não temos o ponto de vista histórico das ruínas, apenas a perspectiva de duas turistas em visita a San Ignacio.

Da última vez que fui ao Brasil a trabalho, ela estava grávida e logo se animou a ir visitar comigo as ruínas da missão jesuíta.

No século XVIII, os missionários jesuítas visitaram, a fim de propagar o cristianismo, os índios guaranis que moravam dentro das montanhas no Paraguai. Junto com os guaranis, eles construíram as ruínas históricas da morada celeste.

Pouco tempo depois, essa terra, se tornou território português devido a um acordo com os espanhóis. Até a perseguição começar aquele lugar era dirigido pela paz de uma vida igualitária entre as pessoas.

Muito tempo antes, os espanhóis vendiam e compravam os guaranis como escravos, diziam que esse lugar servia como templo de refúgio de escravos fugidos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 137 e 138)

Talvez podemos dizer que a autora possibilita, por meio da liberdade da escrita, um espaço recriado para falar da liberdade feminina, isso porque, as personagens do conto que tinham como hobby desenhar plantas de casas na adolescência, ao se reencontrar nas ruínas de San Ignacio retomam suas memórias da infância onde eram livres e sonhavam em um espaço livres de regras apenas para elas duas.

“Você se lembra? Na época da escola, nós fazíamos desenhos de casas que cabiam só nós duas” – disse ela.

Se pensar nisso, era isso mesmo. Nós após a aula, parecendo duas idiotas, sem nenhum significado aparente, subíamos no telhado e ficávamos observando a cidade. Fumávamos cigarro, bebíamos vinho e desenhávamos casas que gostaríamos de morar. O cabelo de Yoshimi, assim como hoje, era longo e o vento o balançava. Naqueles desenhos de casas, nunca faltava um quarto que seria vizinho uma da

outra. No começo da noite, até ficar escuro, embora bêbadas, nossos sentimentos nunca erravam e ficávamos planejando isso com afinco.

“Se você morar num lugar desses sem teto, vai pegar gripe toda hora” – disse eu.

“Mas, esse lugar me lembram as casas que planejavamos, ainda lembro daquela época” – respondeu ela.

“Que grande né! Dá para sentir a terra”

“A paisagem e o crepúsculo daqui não dá para comparar com outro lugar. Além disso, esse brilho do sol, essa intensidade da cor do céu, é sempre como seu eu acabasse de sair da piscina” – disse ela.

[...]

“Eu gostaria de viver com você e com o bebê naquele desenho de casa” – disse ela sorrindo.

“Se formos construir uma casa com essa estrutura em Tóquio, mesmo tendo muitos milhões não daremos conta”

“Mas e se não houvesse Tóquio, ou militares espanhóis, teríamos um problema, filmes e paixão. Ahh.. queria ir a uma livraria e ler um livro em japonês, em pé, com toda vontade!! E assistir uma novela estúpida!!”

Foi muito divertido, nós duas, naquele momento, nas ruínas. Posso dizer que foi de completa felicidade. Dizer coisas sem sentido, gargalhar, ficar em silêncio, sentir o vento, observar a cor de terra em decomposição da construção, observar as pessoas como formigas, fixamente, lá embaixo e poder sentir o toque suave do vento e do sol. O céu estava azul, e penso eu que nunca fica nublado. De vez em quando, podia se ver um Condor dando voltas.(YOSHIMOTO, 2000, *trad. nossa*, p.140 e 141).

No trecho tomado fica mais claro a criação de um espaço de liberdade para as duas personagens, que ultrapassa a história verdadeira das ruínas, um espaço transcultural que esclarece a história de vida da narradora e de Yoshimi, que na verdade desejava um espaço para si e para seu bebê, não citando o pai da criança. Mesclado a isso temos a natureza exuberante que ressalta a liberdade desejada por Yoshimi. A voz da narradora chama a atenção para a impossibilidade de poder sonhar, ou planejar seus espaços, como as duas faziam na adolescência, afinal, depois que se tornam adultas as mulheres não pertencem mais a si mesmas, seus corpos e planos pertencem ao outro, seja o marido, seja a sociedade.

No discurso de Yoshimi, que parece voltar a sonhar com um mundo sem o passado, longe de ambas as culturas – “Tóquio” e “militares espanhóis”, podemos notar um tom nostálgico e melancólico que caracteriza, novamente, a impossibilidade de ser ter um espaço só para as duas, ou só para a mulher longe das regras culturais.

Na última parte do conto a narradora reflete sobre a questão do tempo sobre as pessoas e sobre a memória, que assim como o relógio de sol que construído pelos índios marcava as horas pelo movimento do sol, mas continuava sem se mover, os seres humanos mesmo que não quisessem o tempo continua correndo e não haverá como fugirmos do destino igualitário a todos.

Nesse momento, na barriga de Yoshimi havia uma vida, juntas nesse momento, compartilhávamos alguém, eu não vou poder encontrar aquele rosto pela segunda vez. Sozinha, ela vai ter que descer aquele caminho escuro. Algum dia eu, ela, o marido de Yoshimi, a amante, e meu namorado que esta agora a minha frente, os jovens que estão preparando o sanduiche agora, e as pessoas que estão caminhando, uma a uma, com certeza vão caminhar sozinhas para aquele lugar, pensei comigo.

E então, nesse momento, assim como esse bosque, o verde cobrirá as ruínas de dentro e poderá girar o ponteiro, bem devagar, daquele relógio de sol. E isso é vertiginosamente solitário, mas era um cenário que não sei o porquê me fazia sentir aliviada. E, hoje, vou vivendo, eliminando sujeira, para manter a postura, enquanto uma parte do sanduiche ficou presa no dente. (YOSHIMOTO, 2000, *trad. nossa*, p. 142 e 143).

Para a narradora é apenas no momento final da vida, não importando a religião, o gênero e o espaço que se vive todos se tornam realmente iguais, e aí sim o corpo feminino seguirá livre.

3. Conclusão

Ainda de maneira preliminar podemos entender, analisando os excertos tomados do conto “Relógio de sol” que a autora propõe por meio da reconstrução de um outro espaço transcultural para falar do papel feminino durante a maternidade. A personagem Yoshimi mantém o casamento, apesar da traição do marido, ao descobrir a gravidez procurando seguir as recomendações de sua cultura de origem (os conselhos da mãe) e buscando manter os sonhos que tinha quando jovem de construir um lar para si. A narradora, percebendo a tristeza da amiga, reflete sobre a infelicidade feminina ao depender do outro, longe de seu país de origem sob outras orientações culturais.

O enredo, embora melancólico, traz um fôlego de esperança ao refletir sobre o momento que o tempo será igual para todos: o final da vida.

Criar um espaço transcultural e falar, ou não das mudanças do corpo feminino, ressaltam não apenas as diferenças, mas principalmente as proximidades dos destinos de tantas mulheres, sejam elas nipônicas ou brasileiras, que abrem mão de si mesmas, e de seus planos tendo em vista seus filhos, a formação de uma família.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita** – 1. Ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa - ensaio de antropologia recíproca**. Trad. Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis: maio-agosto 2010, nº18 (2), pp. 301 – 318.

YOSHIMOTO, Banana. **Furin to Nanbei (América do Sul: Traição e outras viagens)**. Tóquio: Bojinsha, 2000.

O MANUSCRITO DE SÔNIA: DO CORPO PROSTITUÍDO AO CORPO DA ESCRITA¹

Julia Luiza Bento Pereira*

No presente trabalho pretendemos dar conta da passagem empreendida pelo corpo prostituído ao corpo da escrita, na obra *O manuscrito de Sônia*, da escritora brasileira, Mariana Brasil. Buscaremos ponderar sobre como se dá a percepção e a enunciação do corpo prostituído na narrativa e como, posteriormente, esse escoará para o corpo da escrita.

Dessa forma pretendemos, aqui, nos aproximar da realidade do exercício da prostituição, como nos permite a narrativa autobiográfica em questão, ou seja, a partir da experiência vivida e narrada pela autora. Buscamos, assim, como anseia Margareth Rago, em sua etnografia imaginosa da prostituição e de códigos de sexualidade feminina,² obra na qual ancoramos o presente artigo, ampliar esse debate a fim de acrescer positivamente os estudos a respeito dessa temática.

Expressões como “usar vestes de prostituta” e “atuar num palco”, por vezes mencionadas por Mariana, protagonista de *O manuscrito de Sônia*, evidenciam a forma como pretendeu vivenciar a prostituição: como um papel a desempenhar. Quanto melhor a *performance*, mais tênue a volta à “realidade”. Parece claro que em muitos dos trechos da obra em que registra a atividade, a narradora demonstra encará-la como uma teatralização do real, o encarnar de uma personagem:

(...) troquei o confortável agasalho por um conjunto de crepe de seda amassada, azul-turquesa, discreto e insinuante. O tênis foi substituído por um lindo sapato

¹Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Mariana Brasil: um manuscrito autobiográfico entre fronteiras*, desenvolvida sob orientação da Prof^a Dr^a Silvina Liliana Carrizo e defendida em setembro de 2016, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF, em Juiz de Fora.

*Mestre em Letras (UFJF) e professora da rede estadual de ensino em Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais. E-mail: julialuizabento@gmail.com

*Mestre em Letras (UFJF) e professora da rede estadual de ensino em Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais. E-mail: julialuizabento@gmail.com

²Livro intitulado *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina* (2008).

italiano, combinando com o vestido. Batom, base, pó-de-arroz, sombras, pronto: a maquiagem perfeita. Ajeitei cílios e sobrancelhas e soltei os cabelos. Ao ver a imagem no espelho, me senti bela. Bela e estranha. Estranha a mim mesma. Começava sempre assim a minha transformação (BRASIL, 2005, p. 19).

E, de maneira análoga, o exercício do meretrício já havia sido tematizado há mais de cem anos.

A arte teatral da prostituição intensifica as fantasmagorias: a prostituta calcula tudo o que vai ser mostrado ou ocultado, montando um sofisticado aparato de meias, ligas, calcinhas, rendas, sutiãs, laços, fitas, correntes, que se opõem como obstáculos a serem ultrapassados para que o freguês consiga atingir o corpo nu. Essa dimensão da teatralização dos gestos, posturas, frases, risos, silêncios e olhares faz parte intrinsecamente do desempenho calculado de seu papel que, na verdade, não esconde nada. Pois *o que se compra é a aparência simplesmente, o que se deseja é a materialidade do corpo* e as fantasias do desejo (RAGO, 2008, p. 222-223 – grifo nosso).

Rago aponta para uma negociação do corpo em sua exterioridade, ou seja, o que se vende nesse comércio do sexo, pode ser considerado da esfera do material. Parece ser dessa perspectiva que a protagonista da história aqui estudada encara sua atividade. Ela descreve, ainda, a “atuação” como uma entrega parcial de seu todo individual, alegando oferecer-se de um prisma físico e profissional, procurando resguardar-se em sua interioridade.

Nunca se dar totalmente... preservar a lucidez... o íntimo... a vida privada... o espaço sagrado que todo ser humano tem dentro de si. Manter esse mínimo, mesmo entregando o corpo e violentando a alma. - A vida é um palco! Atenção Mariana: é hora de entrar em cena... dizia uma voz dentro de mim, fazendo com que eu voltasse à minha realidade e não perdesse tempo em questionamentos que me faziam tão mal (BRASIL, 2005, p. 40).

Por mais que Brasil demonstre o desejo de preservar-se no íntimo, admite que a entrega do corpo é uma violência à alma. Por mais que pretenda atuar, sente-se particularmente invadida, ao conferir sua materialidade ao papel que se propõe desempenhar.

Enfim, Margareth Rago sugere que “as metáforas emprestadas ao teatro reforçam a sensação de que o submundo da prostituição e do lenocínio – opaco – exigia um esforço maior de deciframento. Labiríntico e misterioso, este universo iludia a todos, apresentando-se com máscaras espessas e bem talhadas” (2008, p. 283).

Há um estigma histórico e, às vezes, Mariana parece acreditar nele. Um estigma de prostituta como instrumento sexista de controle social. Ela tende a assumir essa estigmatização para si. Rago atesta que, já em fins do século XIX, a ciência, a política, a religião e a sociedade criavam um discurso sobre quem seria a prostituta. Este, em muitos pontos, ainda é bastante contemporâneo ao que se teoriza a respeito e principalmente à imagem desse fenômeno que povoa o imaginário popular ainda nos dias atuais. A narradora do livro em análise parece ser em um pouco vítima desses discursos, vendo-se

primordialmente como sujeito de vida “incomum”, percebendo sua atividade como amaldiçoada ou como um pecado: “Nesse ambiente, brotam todos os pecados capitais. É como se estivéssemos no imenso oceano tentando nadar para terra firme e a correnteza nos arrastasse cada vez mais para o fundo” (BRASIL, 2005, p. 39).

Em seu percurso etnográfico, Rago depreende que esse território desejante era considerado vital para si e para seus frequentadores. Contudo, a prostituta foi, em determinados momentos, responsabilizada pela existência do meretrício, ainda que, por outro lado, se assegurasse que o homem apresentava necessidades fisiológicas que precisavam ser controladas por relações sexuais, sendo que muitas delas eram mantidas e consumadas em zonas de prostituição.

A filósofa Judith Butler, em seus estudos e obras, trata as questões de gênero abrangendo trabalhos de diversos autores, filósofos, entre outros pesquisadores do tema. Precisamente na obra *Problemas de gênero*, ela critica, compara e explicita diversas acepções a respeito da matriz de gênero que vigora e permeia a vida em sociedade, priorizando o masculino em detrimento do feminino. A autora afirma haver um binarismo injusto e excludente que fixa identidades num silogismo político:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (2012, p. 21).

Butler questiona filosoficamente: se existiriam traços comuns entre as “mulheres” que preexistissem à sua opressão, ou se estariam ligadas em virtude somente de sua opressão (2012, p. 21). Ela sugere que as restrições do discurso representacional minam as supostas universalidade e unidade do sujeito feminino. Alega ainda que tais “domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios” (BUTLER, 2012, p. 22):

A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações representacionais. (2012, p. 22).

O pensamento de Butler nos auxilia a trabalhar essas representações e restrições, no sentido de percebê-las no conteúdo da obra estudada, bem como nos procedimentos literários utilizados por Brasil. Sua narrativa parece tender, não para um encobrimento, afinal expõe-se através da escrita declaradamente autobiográfica; mas, ao expor a si e à própria vida, explicita

de maneira veemente uma não aceitação da condição de prostituta, quando deixa claro em diversas passagens o desejo de livrar-se dessa atividade. Além disso, é possível perceber que o ato sexual, na obra, é narrado de maneira superficial, ainda que se tratasse de prática recorrente mediante o exercício da prostituição.

Sabe-se que a posição da mulher na sociedade, durante muito tempo, foi de submissão e subjugação. Todavia a luta pelos direitos das mulheres é contínua, mas, como explica Butler, corre o risco de incorrer no erro de lutar com as mesmas armas que a destituem de uma posição de igualdade e indistinções entre os seres humanos. A filósofa cita Simone de Beauvoir que afirma, dentro da analítica existencial misógina, ser o sujeito sempre masculino, fundido com o universal. Assim, a proposta de Beauvoir é que o corpo feminino seja a situação e o instrumento da liberdade da mulher e não algo que a defina e limite. Diante dessa asserção, podemos refletir sobre as condições de uma vida no âmbito da prostituição. Questionamo-nos em que medida o corpo feminino, nessa conjuntura, pode se configurar livre, isento de limitações e definições. Contudo, a proposição de Beauvoir pode ser pensada na medida em que tomamos o corpo feminino em relação à prostituição e ao dinheiro, e, também, à escrita – diário/narrativa –, analisando as configurações que assume nesses vieses.

Nos relatos de Brasil, o corpo não se apresenta enquanto instrumento de liberdade, mas ao contrário, apresenta-se como a própria cela que o aprisiona, assim como faz com a identidade e a mente que aloca. Nesse sentido, Butler critica a análise de Beauvoir ante as limitações que distinguem liberdade e corpo cartesianamente, retomando um dualismo mente/corpo: “As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo” (2012, p. 32). Mediante uma visão como a de Beauvoir, pode-se depreender que o corpo, subjugado pela mente, por muito tempo definiu e delimitou o feminino. A própria questão da prostituição como profissão prioritariamente feminina corrobora essa visão, uma vez que o feminino – ligado ao corpo, àquele que executa o que comanda a mente – é controlado, subjugado pelo masculino – ligado à mente e à razão, hegemônico e dominante. Ainda que exista, por outro lado, a prostituição masculina, historicamente, o fenômeno da prostituição feminina é mais constante e evidente.

Apesar de, como visto, Brasil ressaltar a encenação de uma personagem ao atuar enquanto prostituta, ela admite também a impossibilidade de manter intactos ou inabalados os contornos de sua interioridade. O que Butler propõe é que o corpo não deve ser visto como “uma superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas” (2012, p. 58). Em diálogo com

essa perspectiva sublinha-se que, ao intitular – na primeira versão – e, posteriormente, subintitular – na terceira – sua obra com a expressão “entre as fronteiras”, Brasil busca gerar com ela uma ambiguidade semântica: “(...) *Entre as fronteiras*, guarda um profundo significado para mim, porque, metaforicamente, não me refiro somente às fronteiras territoriais, mas também às fronteiras emocionais que, uma a uma, ultrapassei” (MIQUELIN apud VIEIRA, 2015, p. 131). Desse modo, o corpo enquanto conjunto de fronteiras é individual, política e socialmente determinado. Assim, a narradora parece viver em contradição, na medida em que, lida com o conflito de prostituir-se ao mesmo tempo em que deseja deixar a prostituição, muitas vezes, reprimindo-se.

Judith Butler atenta que a “crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significativa masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo” (2012, p. 33). De certa forma, Brasil, enquanto autora e narradora transparece não se desfazer dessa economia significativa do masculino, ao repetir um discurso patriarcal, delegando certa imunidade ao posicionamento do homem, na narrativa. A filósofa estuda também Luce Irigaray que elucida que o binarismo homem/mulher está situado desde a gramática, sugerindo atributos de ambos e mascarando a hegemonia e univocidade do masculino, atribuindo ao feminino um lugar de multiplicidade subversiva. Já baseada nas concepções de Monique Wittig, ela destaca que “a derrubada da heterossexualidade compulsória irá inaugurar um verdadeiro humanismo da pessoa, livre dos grilhões do sexo” (BUTLER, 2012, p. 41). Para Wittig, uma destruição do sistema do sexo binário possibilitaria às mulheres assumir o status de sujeito universal.

Como visto, o espaço ocupado pela mulher difere em muitos aspectos e, recorrentemente, num sentido subtrativo, do ocupado pelo homem. Devido a essa assimilação cultural condicionamo-nos a delegar tarefas dessa forma binária, bem como atribuir qualidades distintas a esses dois pólos. Tal imaginário hegemônico analisado e posto sob alvo da crítica por parte de Butler é de grande importância para entendermos as relações incontornáveis entre escrita, corpo e prostituição que são tecidas ao longo da narrativa em questão. Durante a leitura da obra, esse binarismo evidencia-se, não só quando a protagonista se questiona a respeito do porquê homens buscam por garotas de programa, mas quando justifica essas procuras, tomando-as como necessidades masculinas: “Mais uma vez me perguntei por que *um homem como aquele* procuraria uma garota de programa. Procurando respostas, ponderei que os seres humanos, em certos momentos, procuram válvulas de escape, momentos de transgressão (...)” (BRASIL, 2005, p. 208 – grifo nosso). Nessa passagem, a expressão destacada parece colocar o homem em um nível superior ao da garota de programa,

em seguida, sua atitude é justificada e a prostituta, objetificada, equiparada a um instrumento de evasão da realidade.

A derrubada do sexo sugerida por Wittig daria, segundo ela, início a um campo cultural onde o gênero se tornaria propriedade radicalmente singular, ao invés de generalização útil ou descritiva. Butler menciona o poder que Wittig delega à obra literária, como grande articuladora dessa destituição do binarismo do sexo, descrevendo sua visão:

O texto literário como máquina de guerra é, em cada caso, dirigido contra a divisão hierárquica do gênero, a cisão entre o universal e o particular, em nome da recuperação da unidade anterior e essencial desses termos. Universalizar o ponto de vista das mulheres representa, simultaneamente, destruir a categoria das mulheres e estabelecer a possibilidade de um novo humanismo (WITTIG apud BUTLER, 2012, p. 173).

Pensando no livro de Brasil como literatura de autoria feminina, percebemos que, em certa medida, busca uma perspectiva de combate similar à proposta por Wittig, quando propicia um aprofundamento na reflexão a respeito da vida de prostituição.

Não é fácil entrar no mundo da *noite*, mas o mais difícil mesmo é sair dele, enfrentar o dia a dia certa de que ninguém sai ileso dessa experiência! Quando finalmente consegui mudar minha realidade e depois de frequentar na Itália diversos cursos de literatura e outros voltados à escrita criativa e à produção de roteiros, botei um ponto final no meu primeiro livro. Desejava que a “mensagem de alerta” que coloquei no livro chegasse a muitas pessoas, pois, creio que a informação seja a arma mais poderosa que um ser humano possa ter (MIQUELIN apud VIEIRA, 2015, p. 133 – grifo da autora).

Com suas nuances, *O manuscrito de Sônia* deseja ser também uma proposta de máquina de guerra, no sentido de que informa e busca demonstrar os riscos vivenciados no âmbito da prostituição; assim, essa máquina ganha corpo e pulsão através da literata.

Na obra de Brasil, vendo a prostituição de dentro para fora – porém, em um tempo de enunciação posterior, e, portanto, reflexivo – tem-se um novo foco de apreensão dos caminhos que levam à mesma, decorrências e sujeições vividas nesse meio. Por outro lado, a autora, parece repetir o conceito de gênero binário, culturalmente instaurado, que Butler pretende combater. Assim como visto nas teorias mencionadas, as preleções culturais do masculino em detrimento do feminino, podem ser percebidas, experimentadas e ponderadas quando na leitura de *O manuscrito de Sônia*. “‘Por meio da literatura... as palavras voltam inteiras para nós’; ‘a linguagem existe como um paraíso feito de palavras visíveis, audíveis, palpáveis e palatáveis’” (WITTIG apud BUTLER, 2012, p. 173). No caso da obra em estudo, a história foi, de fato, vista, ouvida, sentida, deglutida e vivida pela própria autora: “*O manuscrito de Sônia* é uma história que foi escrita primeiramente na minha pele” (MIQUELIN apud VIEIRA, 2015, p. 135). Ou seja, a pele, enquanto fronteira do corpo, foi o primeiro papel em que o trajeto de vida da autora foi inscrito.

A respeito do corpo, Butler diz que as distinções de sexo/gênero generalizam-no suspeitamente, já que é preexistente a todo esse discurso. Além de questionamentos a respeito desse dualismo, ela sugere o que o estabelece, expondo algumas explicações historicamente desenvolvidas nesse sentido:

Essas concepções tem precedentes cristãos e cartesianos, os quais, antes do surgimento da biologia vitalista no século XIX, compreendiam “o corpo” como matéria inerte que nada significa ou, mais especificamente, significa o vazio profano, a condição decaída: engodo e pecado, metáforas premonitórias do inferno e do eterno feminino (BUTLER, 2012, p. 186).

O corpo enquanto matéria vazia é metáfora do eterno feminino, em oposição à mente, como visto, relacionada ao masculino. Seu conceito é muito significativo para se avaliar a questão da prostituição, afinal ela carrega consigo essa ideia do corpo profanado e pecador. É como pecadora que Mariana se julgava: “O tempo passava e minha tristeza aumentava. Às vezes eu entrava nas igrejas e rezava. *Pai, não sou digna de entrar em tua casa, mas perdoa-me e ajuda-me a encontrar meu caminho.* Essas visitas me faziam bem, eu saía mais leve...” (BRASIL, 2005, p. 92 – grifo da autora). Na narrativa, o homem não é culpabilizado pela profanação do corpo, mas a protagonista, muitas vezes, se martiriza por atuar como prostituta.

Embasada por Foucault e Nietzsche, Butler salienta que nessa metáfora da “ideia de valores culturais está a figura da história como instrumento implacável (...), e está o corpo como o meio que tem que ser destruído e transfigurado para que surja a ‘cultura’” (2012, p. 187). Ela estuda, também, Mary Douglas cuja análise a partir dos contornos corporais parte do pressuposto de que a extrema exageração em delimitar, contornar, diferenciar dentro e fora, masculino e feminino, com e contra, etc., nada mais é que uma forma de se criar uma aparência de ordem. Para Douglas, separar, purificar, demarcar e punir é impor a sistematização de desordens. Desse modo, seu trabalho “provê um possível ponto de partida para compreender a correlação pela qual os tabus sociais instituem e mantêm as fronteiras do corpo como tal” (BUTLER, 2012, p. 188). Para ela, os limites impostos ao corpo representam quaisquer fronteiras ameaçadas ou reais, simbolizando qualquer sistema delimitado, uma vez que o corpo apresenta-se como representação do todo social. Em suma, conjectura que os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e que, em função disso, estas são vistas como perigosas e todo tipo de permeabilidade desregulada, como forma de poluição. As assertivas de Douglas aplicam-se à maneira como, em geral, a prostituição é percebida na sociedade. O corpo prostituído, nessa perspectiva, parece tender ao transmeável, ao aberto e, portanto, à desordem e à precariedade. Talvez, em corroboração com essa visão, possa se explicar a marginalidade atribuída a essa profissão bem como às profissionais que atuam

nesse meio. Assim, tomando as fronteiras do corpo como permeáveis, a pele poderia ser definida como a porosidade por onde são escritas as experiências de Mariana nos diferentes espaços em que é praticada a prostituição.

Enfim, o que Butler pretende demonstrar é que uma fronteira do corpo que distingue interno e externo é determinada unicamente para fins de controle e regulação. Ambos, contudo, consolidam o sujeito, apesar de serem, muitas vezes, vistos separadamente, de forma desestabilizada. Desse modo, o corpo apresenta-se propositadamente seccionado por Brasil, afinal, ela parece afirmar a intenção de, em sua atividade, bifurcar interioridade e exterioridade. Leia-se a dedicatória de seu livro: “A todas as mulheres que transformaram o próprio corpo na alma que lhes permitiu continuar a viver” (BRASIL, 2005, p. 5). O que se depreende é que, por uma questão de preservar-se, apesar da entrega do corpo, demarca interior e exterior, até mesmo por uma ordenação de si enquanto sujeito.

Butler evoca: “Com efeito, a lei é a um só tempo plenamente manifesta e plenamente latente, pois nunca aparece como externa aos corpos que sujeita e subjetiva” (2012, p. 193). Logo, questiona em que linguagem o espaço interno é representado, citando Michel Foucault: “Seria errado dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico. Ao contrário, ela existe, tem uma realidade, é permanentemente produzida *em torno, sobre e dentro* do corpo, pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos” (FOUCAULT apud BUTLER, 2012, p. 193). A autora alega que a significação do corpo como recinto vital e sagrado produz o efeito de um espaço interno estruturante. Assim, alude que o corpo se apresenta como uma falta significativa, uma vez que a alma, precisamente, seria o que falta ao corpo. Por isso, talvez, em Brasil, a alma, o interior venha como a cobrir essa falta de um corpo social não rejeitado. Assim, na concepção de Foucault, a alma é a prisão do corpo. Destarte, ambos são vistos como condicionados e condicionantes um do outro. Por conseguinte, quando Brasil dedica sua obra às mulheres que transformaram seu corpo na alma que lhes mantinha vivas, é possível pensar que essa alma tanto as poderia libertar, como aprisionar, já que o corpo também exerceria poder sobre ela. Caberia, então, a essas mulheres manterem libertas suas almas ainda que, de certa forma, aprisionadas por seus corpos.

Segundo Foucault³, no século XVIII surge uma incitação política, econômica e técnica no intuito de analisar, contabilizar, classificar e especificar a sexualidade. Contudo, admite-se que o moralismo foi um empecilho que gerava insegurança cuja necessidade reconhecida era superar. Ele alega que deve-se falar de sexo publicamente não em função da demarcação

³ Em *História da Sexualidade II; o uso dos prazeres* (1984).

lícito/ilícito, mas como algo que se deve gerir e inserir em sistemas de utilidade, regulando-o para o bem de todos, não simplesmente condenando-o ou tolerando-o: “O sexo não se julga apenas, administra-se” (FOUCAULT, 1984, p. 27). Ainda o pensador pondera que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2012, p. 132).

Nesse sentido, *O manuscrito de Sônia* – assim como o discurso de Mariana Brasil – por outro lado, pode ser pensado, também, contrariamente à narrativa enquanto máquina de guerra, há pouco discutida, mas, funcionando dentre os poderes que aprisionam os corpos femininos, no caso da obra, no âmbito da prostituição. Admitindo esse contraponto, o comportamento da escritora e sua escrita parecem influenciados por condicionantes sociais, o que demonstra em *Borboletas de Aço*⁴(2011), quando narra o período sequente à publicação de seu livro no Brasil e a longa lista de entrevistas que concedia sobre ele:

(...) revelei a Marília que *me sentia vazia, e completamente nua, mesmo tomando o maior cuidado em não me mostrar de forma sensual nas entrevistas*. Aquela sensação alargava-se até minha alma. Me sentia indefesa. Meu desejo era que minhas intenções não fossem interpretadas de forma equivocada, ou que minha imagem não fosse compatível com o verdadeiro objetivo de meu livro – ser um convite ao debate. Na realidade me sentia invadida, espiada, e julgada. Eu estava certa de ter encontrado a profissão que desejava exercer pelo resto da minha vida e de estar lutando por ela, desejava apenas um pouco de espaço, ser ouvida e reconhecida como escritora. Uma sensação de solidão se apoderava de todo o meu ser. Não entendia o que estava se passando comigo. *Durante anos eu vivenciei a experiência de tirar as roupas diante das pessoas desconhecidas no mundo da prostituição, mas nunca havia me sentido nua como naquele momento, talvez porque estava nua na alma. Havia tirado a máscara* (BRASIL, 2011, p. 263 – grifo nosso).

É possível perceber que, enquanto escritora e ex-prostituta, figura pública, Brasil procura tomar certos cuidados, ao se apresentar em público, contando com essas limitações, proibições e obrigações impostas pela sociedade, que aprisionam o corpo no interior dos poderes apertados sugeridos por Foucault. O corpo antes prostituído, refém das próprias condições em que vivia, passa ao corpo da escrita, porém, continua prisioneiro de limitações outras impostas socialmente.

Em sua pesquisa, Rago constata a conflitualidade do processo de reelaboração da subjetividade feminina no Brasil, no início do século XX:

⁴Obra que a autora afirma ser a continuidade de sua história, posterior a *O manuscrito de Sônia*. O livro apresenta intercaladas uma narrativa autobiográfica – situada no período em que deixa a prostituição e publica seu manuscrito – e outra ficcional – a respeito de sua genealogia, baseada em dados e documentos que possuía sobre seus antepassados. É importante destacar que, mais uma vez, os capítulos são intitulados com datas e nomes de locais. A própria autora a descreve: “‘*Borboletas de Aço*’ significa a conclusão de um ciclo, minhas reflexões consistem basicamente na arte de ver com os olhos do meu espírito os mais diferentes cenários por onde passei, e rever do presente, portanto, tutelada pelo tempo, as experiências que vivi” (BRASIL, 2011, p. 7).

A vaidade era um sentimento condenável na mulher, na lógica das feministas⁵, para quem a preocupação com o corpo e com a imagem era sinônimo de esvaziamento espiritual. Portanto, havia sempre por trás dessas recomendações moralistas o *espectro da prostituta*: embora nem seja citada, paira constantemente a ameaça sobre a mulher de ser confundida com a “decaída”, se usar uma roupa muito decotada, uma saia muito curta, se exibir muitas jóias ou se pintar exageradamente (RAGO, 2008, p. 77 – grifo da autora).

As transformações da vida urbana incitavam a visibilidade da mulher, ainda pouco representada na sociedade. Devido a isso, e a uma cobrança que já existia, ela passa a colocar sua aparência em primeiro plano, o que faz com que revistas femininas, que determinavam como deveria se portar, instruindo sua conduta na sociedade, censurem-na. Assim, as feministas, como alguns médicos, combatem esse embelezamento do corpo em detrimento do espírito, vendo-o como avesso à figura da mãe altruísta e dedicada. Desse modo, adjetiva-se as mulheres que investiam em sua aparência como fúteis, quando não, vulgares. Culturalmente, havia uma preocupação feminina do cuidado com a imagem no sentido de parecerem recatadas, na intenção de não serem confundidas com a prostituta: “Era, portanto, como fantasma que ela aparecia, como virtualidade a irromper das profundezas do desconhecido corpo feminino, como possibilidade-perigo que poderia habitar a sexualidade de todas as mulheres” (RAGO, 2008, p. 42). No complexo tecido social permeado por redefinições de valores e papéis, esse contra ideal estabelecido socialmente prossegue estigmatizando a figura da mulher.

A beleza física, em *O manuscrito de Sônia*, foi constatada pela protagonista como despertadora desse “espectro da prostituta”, em experiências precedentes às vivências no universo da prostituição:

Até então nunca tinha pensado em me prostituir. Terminei o colegial, fiz curso de datilografia, trabalhei em vários lugares, lojas, escritórios, até ser demitida pelo ciúme das esposas dos proprietários: eu me tornara uma mulher bonita. Quando era uma menina feia, sentia-me excluída. Quando me tornei uma linda mulher, constatei outros problemas. Eu não aceitava me tornar amante dos meus patrões e, por um motivo ou outro, acabava sempre sem emprego (BRASIL, 2005, p. 150).

Até o presente trecho, a protagonista ainda não havia conhecido o universo da prostituição, evidenciando, contudo o olhar sexista que sentia que a sociedade depositava

⁵ Representadas, nesse ponto do estudo de Rago, principalmente, pela imprensa feminista de São Paulo, através de “duas revistas que tiveram maior prestígio e difusão: *A Mensageira*, fundada e dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, entre 1897 e 1900, e a *Revista Feminina*, fundada por Virgilina de Souza Salles, de tradicional família paulista, que circulou entre 1914 e 1936” (RAGO, 2008, p. 80). Contudo, o feminismo pregado por elas parecia preocupado em condenar o comportamento voltado ao consumismo frívolo, ao “embelezamento do corpo em detrimento do espírito” (RAGO, 2008, p. 73), tentando defender “uma educação mais apurada, destinada a transformar a mulher ociosa e fútil numa figura atuante, inteligente, *mãe de família ideal*” (RAGO, 2008, p. 73 – grifo nosso). Ou seja, os ideais da cultura misógina ainda permeavam os primeiros passos do feminismo no Brasil na década de vinte, apontando para a libertação feminina, porém, valorizando seus papéis tradicionais.

sobre uma bela jovem. Convicções e percepções íntimas são externadas através da voz dessa narradora. O que se pode depreender, a partir dessa passagem, é que a figura da prostituta segue delimitando a liberdade feminina, na medida que, não somente o comportamento, mas a aparência são submetidos à esse julgamento moral misógino que enxerga em toda mulher uma prostituta em potencial.

Conforme Rago, a constituição da indústria do prazer fomenta uma liberação sexual auferindo maior direito de expressão à sexualidade, ampliando seus circuitos e fazendo-a funcionar de e por diferentes meios. Assim, há uma ampliação do conceito de perversão recobrando práticas e modalidades do desejo então avivadas. No tocante a essa questão, ao reportar a abordagem foucaultiana, a autora explica que, desse modo, aguça-se a divisão entre uma sexualidade conjugal, limitada na cama do casal, e uma sexualidade prostituída, pecaminosa e paga, contudo, excitante e violenta (2008, p. 215).

Num estudo que trata a discussão contemporânea sobre a prostituição, a doutora em ciências sociais, Elisiane Pasini discorre sobre o “uso” do corpo nessa prática, pleno de relações sociais e marcado por significados sócio-culturais. Ela introduz que dois grupos de autoras feministas contrapõem ideias sobre a prostituição como trabalho. As que se autodenominam feministas radicais percebem essa atividade “como um ato de submissão/escravidão da mulher” (PASINI, 2005, p. 1), sinônimo da dominação masculina; já as feministas liberais entendem-na como uma escolha, um recurso de sobrevivência. Pasini pondera que há centenas de motivações à prática da prostituição, contudo, para o primeiro grupo, a imagem da mulher à venda, refletida na figura da prostituta, é um abuso, uma violência que restringe sua liberdade e seus direitos de cidadania. O segundo, em contraposição, acredita em um direito de escolha, compreendido dentro de um campo de possibilidades, na decisão de se prostituir. Não se deve esquecer, entretanto, que essa escolha é atravessada por diversos determinantes sociais. Enfim, as feministas liberais criticam a vitimização da prostituta e compreendem a prostituição como um trabalho, uma transação comercial, pois segue a lógica do mercado capitalista: há uma combinação que especifica serviços, horários e valores. Pasini concorda com essa visão e defende a não unidade entre corpo e ato sexual. Suas análises e pesquisas antropológicas em ambientes brasileiros de prostituição feminina permitem à pesquisadora afirmar que: “Tanto as prostitutas como os frequentadores de zonas de prostituição agenciam a possibilidade de ter laços distintos: um corpo-afeto e um corpo-mercadoria. É possível observar que o corpo é o terreno dessas interpretações e de uma possível inscrição social” (PASINI, 2005, p. 4). Ainda segundo ela, tais regras, agenciadas pelos corpos, comunicam e, simbolicamente, marcam as duas relações,

os dois mundos, em questão (PASINI, 2005, p. 5); sendo que a prostituta é a agente da diferenciação entre eles, ou seja, a fronteira simbólica que existe sobre o surgimento do terceiro corpo é definida por ela:

(...) é a prostituta quem decide se fará o programa, se vai dispor do seu corpo e ficar mais tempo com o homem no quarto do programa, se receberá ou não dinheiro por isso, quais os serviços sexuais que ela prestará no quarto de programa (...). Isto é um forte indicativo para demonstrar que o corpo da prostituta não é tão alienado e vitimizado quanto pode parecer e, mais do que isso, que a prostituta tem sim um certo tipo de escolha. As prostitutas tem autonomia em relação ao seu corpo, até porque elas não se entendem e não se colocam apenas enquanto objetos (PASINI, 2005, p. 5).

Desse modo, Pasini defende que, enquanto profissionais, as prostitutas tem autonomia no seu trabalho, impondo limites e termos de interação. Admite, no entanto, que algumas vezes são os clientes que determinarão os acontecimentos, evidenciando, assim, a busca de ambos por instituírem-se enquanto sujeito social.

Todavia, diferentemente das prostitutas entrevistadas por Pasini, a narradora de *O manuscrito de Sônia* parece, apesar de optar pela prostituição, demonstrar certa aversão ou resistência em conformar-se com a vida nesse meio, com esse “trabalho” como entendido pelas feministas liberais⁶ mencionadas pela pesquisadora que comunga da mesma posição.

Opostamente, o todo da narrativa de Brasil tende a dialogar com a proposta do feminismo radicalista⁷, quando a protagonista descreve sua atividade como um ato de submissão e restrição de sua liberdade, apresentando-se, talvez, como vítima desse discurso que vê o fenômeno como um abuso e uma violência que restringe a cidadania da mulher. Ao deixar explícito, durante toda a narrativa, o desejo de deixar a prostituição e sua aversão ao que fazia, com base numa visão religiosa e romantizada a respeito da sexualidade e do amor, acaba por se culpabilizar, empreendendo uma busca incessante pela redenção, através da saída desse universo. Por outro lado, parece compartilhar da asserção de Pasini que defende que o corpo da prostituta não está à venda, mas é o terreno da relação comercial instituída pela prostituição:

Não é por nada que muitas vezes ouvi das minhas informantes que faziam sexo com os clientes e amor com os não-clientes. Isso significa que para as prostitutas o corpo que está na prostituição é um corpo que deve comunicar uma relação calcada no corpo mercadoria, já nas relações afetivas esse mesmo corpo comunicará sentimentos de afeto, de fidelidade e intimidade, valores que compõem essas últimas (PASINI, 2005, p. 7-8).

⁶ Segundo Pasini, trata-se de um grupo composto por acadêmicas e militantes de organizações que compreendem a prostituição enquanto trabalho, transação comercial.

⁷ Novamente, de acordo com Pasini, o grupo das feministas radicalistas é composto por autoras, dentre outras, Pateman (1993), Raymond (2003), Huque (2004) que defendem o exercício da prostituição como sinônimo da dominação masculina.

Nesse sentido, de maneira similar, o ato sexual é diferenciado pela narradora na obra em estudo. Certa vez, recebe de um cliente um convite para “fazer amor”, sobre o qual, revoltada, reflete: “Era ridículo chamar aquilo de fazer amor, eu pensei, (...) sem entender como um homem tem coragem de frequentar um lugar como aquele para desfrutar desse tipo de relação mecânica, sem nenhum sentimento. Mas ele, assim como eu, tinha seus motivos” (BRASIL, 2005, p. 73-74). Mariana não só ridiculariza o termo utilizado pelo cliente, como, inversamente, denomina o ato como uma relação mecanizada. Na contramão, afirma “fazer amor” com o homem por quem estava apaixonada: “O fim de semana foi ótimo. Passeamos e fizemos amor numa praia deserta. Era como se meu corpo tivesse sido feito para completar o corpo daquele homem. *Foi bom fazer amor de verdade*. (...). Algo delicioso e incontrolável estava me acontecendo” (BRASIL, 2005, p. 98 – grifos nossos). Aqui, como diferenciou Pasini, a narradora se refere à relação sexual como “fazer amor de verdade”. A relação não-comercial é definida com adjetivos positivos. Assim, parece externar uma sua necessidade de criar distinções entre os relacionamentos afetivos e os puramente profissionais, pela via da escrita, talvez, a fim de preservar, através dela, seu corpo e sua história. Ademais, ela afirma não ter ido trabalhar, referindo-se à prostituição. Opostamente descreve a relação profissional:

Valter aparecia com frequência. Na primeira vez que veio, ficou no quarto comigo durante três horas e pretendeu ir embora sem pagar. Eu reclamei e ele me respondeu que já tinha me dado muito dinheiro. Fiquei brava. Disse-lhe que não gostava de ficar com ele e que o suportava apenas pelo dinheiro. Furioso, Valter respondeu que eu tinha nascido puta e que assim morreria. Aos gritos, tirava o dinheiro da carteira e jogava pelo chão: - É dinheiro que você quer? Então tome, abaixe-se e pegue! Eu recolhia cada nota e confirmava: - É isso mesmo, Valter. De você o dinheiro é a única coisa que eu quero. Com você eu finjo. Tenho nojo de seu corpo, do seu mau cheiro, do seu jeito. E fique sabendo que *tem um homem com quem transo de graça, por amor*. Esse homem não é e nem nunca vai ser você. Finalizei dizendo que preferia morrer puta a estar com ele. Foi uma briga horrível... Mas ele tocou num ponto delicado. Na verdade, eu tinha medo de não conseguir parar (BRASIL, 2005, p. 176-177 – grifo nosso).

A narradora carrega o estigma⁸ da prostituição como um fardo, já que a vê como única solução para a ascensão social, levando uma vida dupla, muito semelhante a de outros grupos

⁸ Segundo o sociólogo e antropólogo, Erving Goffman, em *Estigma e identidade social*, o estigma se refere a um atributo profundamente depreciativo, incongruente com o estereótipo criado para determinado tipo de indivíduo. Ainda que este possua outros atributos indesejáveis, parte-se de um específico que o totalizará. Diante disso, o autor, diferencia os indivíduos como “normais” – não estigmatizados – e “anormais” – estigmatizados. “Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso, nem desonroso” (GOFFMAN, 1988, p. 13). Contudo, cada estigmatizado responde à sua maneira a essa situação, o que Goffman define como “aceitação”. Ao não obter respeito das pessoas consideradas “normais”, o estigmatizado pode passar a não aceitar-se a si próprio, legitimando a “normalidade” do outro em oposição a seu “defeito”, fazendo eco à negativa imposta à sua identidade, passando, assim, a ser reconhecido metonimicamente pelo estigma. Todavia, vê-se forçado a assumir representações, manipulando duas faces, relativizando não somente sua identidade, como sua conduta. Nesse sentido, a prostituição, considerada como uma conduta desviante, é estigmatizada e totalizadora, ainda que as prostitutas possuam representações diferentes acerca das relações estabelecidas com a “vida normal” e com sua atividade.

estigmatizados pela sociedade. Ela tende, através de sua protagonista, para uma renegociação do corpo, como delimita Rago, na intenção de expor-se unicamente em sua superficialidade. Intenção que, como visto em Butler, acaba restringindo as representações desse sujeito impedindo uma universalidade do feminino. Mesmo quando busca ocultar o invisível de sua interioridade, a personagem acaba por externá-lo de alguma forma, sendo a mais evidente sua escrita autobiográfica, que a propicia concluir que não há como sair ilesa dessa experiência. Não obstante, será essa dualidade de identidade – ou seja, uma aceitação do estigma – que permitirá com que experencie as diversas faces de seu trabalho e, em oposição, administre sua vida íntima, já que procurava desvencilhar-se da profissional antes de adentrar o lar.

Mariana Brasil fala de si própria, relatando sua experiência e as impressões pessoais do universo do meretrício. Porém, além da sua própria, narra também as histórias de vida de diversas prostitutas, bem como as perspectivas de algumas delas. Assim sendo, deparamo-nos com as mais variadas circunstâncias desencadeadoras do adentrar, permanecer e sair nesse meio. Os desenlaces dessas histórias são variados. E a autora faz questão de resumir a continuidade de suas histórias já caminhando para o desfecho de *O manuscrito de Sônia*. Algumas de suas colegas continuaram exercendo a atividade, outras mantinham relações duradouras com os parceiros e tinham bebês, algumas se casavam e outras, ainda, envolviam-se com drogas e não tinham forças para deixar o vício, assim como a prostituição. O que é interessante destacar é que, em sua maioria, apresentavam certa ascensão aquisitiva e, por isso, social. Enfim, seguiam suas vidas como quaisquer mulheres “normais” ou “comuns”.

Não somente o livro, mas a trajetória de vida da escritora trazem à tona o universo da prostituição através de uma experiência empírica, de alguém que, de fato, vivenciou a condição de prostituta, intentando informar e propiciar melhor conhecê-lo e às suas questões. Sugerem, ainda, – tomando como empréstimo a metáfora da prostituição que intitula *Borboletas de Aço* – uma mudança do trabalho do corpo, em que o corpo prostituído, aquele que incorpora a prostituta, encasula-se no corpo de uma escrita, *O manuscrito de Sônia*, para, enfim, metamorfosear-se corporificando a escritora.

(...) a lagarta outrora inocente buscava o jardim perfeito para seu pouso final. O problema foi que, no exercício dessa busca, sem perceber me vi borboleta formada, eu havia ousado olhar para os lados. Tinha conhecido dimensões novas que abriram outra concepção do ser. Eu havia finalmente compreendido que sou única, embora faça parte de um todo, muito além da minha compreensão e um mundo mágico no qual me refugiava era um lugar seguro, afinal, o havia criado eu mesma somente com a minha fantasia, era a minha maneira de situar-me perante a vida protegida no meu próprio universo (BRASIL, 2011, p. 94).

Desse modo, a borboleta de aço alçou novo voo, em busca de seu ideal, assim aterrissando no universo literário.

Referências

BRASIL, Mariana. **Borboletas de Aço**. Milão: Edizioni Mandala, 2012.

_____. **O manuscrito de Sônia**- Prostituição, erotismo e amor. 2ª ed. São Paulo: Itália Nova, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica: José Augusto Guilhaon Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Os corpos dóceis**. In: _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 40ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 131-163.

GOFFMAN, Erving. **Estigma e identidade social**. In: _____. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Tradução: Mathias Lambert. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

PASINI, Elisiane. **Prostituição e a Liberdade do Corpo**. (Seminário Liberdade e Mercantilização do Corpo). In: CLAM-AMB, 15-04-2005. P. 1-8. Disponível em: <<http://www.clam.org.br/pdf/Elisiane.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 16.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

VIEIRA, Else R. P. **Mariana Brasil: a literatura como Tikkun e a (re)escrita de vida de Sônia Miquelin**. In: _____. (Org.). **Escritores da diáspora brasileira**: ações editoriais e processos de alteridade. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2015. p. 129-146.

NÃO VOU MAIS LAVAR OS PRATOS: A AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE DE MULHER(ES) NEGRA(S) POR MEIO DO CORPO, DAS VIVÊNCIAS E DA ANCESTRALIDADE

Júlia Vargas*

No contexto da escrita feminina afro-brasileira contemporânea, é possível observar que uma das principais características dos textos se trata da abordagem de temas oriundos das próprias vivências das autoras, inclusive por meio das representações dos elementos do corpo e das histórias de seus ancestrais, muitas vezes afirmando as identidades dessas mulheres que escrevem, que vivenciam e que lutam em diferentes cenários onde o racismo e a misoginia se fazem muito presentes. Cristiane Sobral se destaca nesse cenário com uma poesia forte, marcante e questionadora em *Não vou mais lavar os pratos* (2011), obra organizada em 123 páginas, contendo 85 poemas. Assim, este artigo objetiva observar como as várias expressões do corpo constituem formas de resistência às opressões, não apenas no que se refere à cor, mas também a outros traços, aos movimentos e aos ritmos corpóreos; analisar os poemas e refletir sobretudo acerca das vivências e dos elementos corporais da identidade que se inserem na escrita de Cristiane Sobral.

Em *Não vou mais lavar os pratos* (2011), a autora traz em sua poesia versos livres e poucas rimas, fortes discursos, relatos, e questionamentos sobre os padrões, valores e ideias de uma sociedade patriarcal que carrega consigo o machismo e o racismo, muitas vezes, velados. O debate que promove em seus versos considera, quase sempre, elementos corporais e, portanto, identitários do povo e, especialmente, das mulheres afrodescendentes: o cabelo crespo, a pele negra, o gênero, a maternidade e seus elementos corpóreos. Nesse sentido, as vivências, experiências e origens da própria autora transmitem-se ao longo de sua obra por meio de algumas temáticas contidas nos poemas, como o racismo e o machismo sofridos, o que se observa incluso em todo o processo criativo. Logo se percebe que o conceito de *escrevivência*, apresentado pela poetisa mineira Conceição Evaristo, se faz muito presente na poesia de Sobral.

A *escrevivência* se refere à introdução de experiências pessoais dos autores em suas obras. Nesse sentido, os textos transmitem maior veracidade e se transformam, muitas vezes, em relatos pessoais e subjetivos. Tais manifestações pessoais são o que se observa diversas

* VARGAS, Júlia. Graduada em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (Belo Horizonte - MG); bolsista de extensão do Programa de Educação Ambiental e Patrimonial do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG - MHNJB/UFMG; e técnica em Meio Ambiente pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG. juliavargass@yahoo.com.br.

vezes ao longo dos poemas contidos em *Não vou mais lavar os pratos*, em que a autora parece apresentar perspectivas muito próximas à realidade daquilo que aborda em seus versos.

Segundo Maria Consuelo Cunha Campos (2007),

a representação hegemônica da mulher negra na literatura brasileira, ao longo da história, resultou, como sabemos, de construções de escritores brancos: integrou uma tripartição de funções socialmente atribuídas a mulheres brancas, mulatas e negras, elaborada pelo imaginário masculino eurodescendente (2007, p. 1).

Assim, personagens estereotipadas, dependentes e submissas aos homens, restritas ao ambiente doméstico e familiar, dentre inúmeras outras características, compunham predominantemente as representações das mulheres negras na literatura. Desse modo, no contexto da literatura afro-brasileira contemporânea, a *escrivência* tem fundamental importância na construção e expressão de outra perspectiva sobre as mulheres negras: a das próprias mulheres negras, rompendo uma série de paradigmas racistas e misóginos hegemônicos por muito tempo (e, muitas vezes, ainda hoje) nas academias. A escrita, para diversos grupos oprimidos, portanto, se constrói também como um instrumento de luta, de subversão e de afirmação de identidades. Desse modo, a inscrição social do corpo se torna bastante evidente, não somente nas escritas, mas também sob outros meios e perspectivas em movimentos sociais negros e feministas contemporâneos. Assim, é inegável o caráter político e questionador da poesia de Sobral e de tantas outras escritoras negras, como se observa em diversos momentos de sua obra. Ademais, como afirmam Trapp e Silva (2010), a inserção das discussões acerca de questões raciais e da luta antirracismo entre intelectuais e membros das academias e universidades brasileiras, sobretudo no contexto do final da década de 1970 em que uma série de movimentos sociais negros organizados surgiram, provocou um processo de ressignificação identitária, por meio de reivindicações de identidades e consciências negras (TRAPP; SILVA, 2010, p. 4). Nesse sentido, é importante ressaltar como é fundamental a presença negra nas universidades e nos contextos acadêmicos, uma vez que, num cenário muitas vezes cientificista, em que muitos discursos passam a ser legitimados ao se inserirem nos debates acadêmicos, a incorporação de discussões e questionamentos acerca da luta antirracista nas academias, além de um mecanismo de luta, de subversão, de denúncia e de difusão das reivindicações dos movimentos negros, constitui-se também como um meio para a democratização dos espaços e para o empoderamento das populações negras.

O primeiro poema do livro, que lhe dá o nome, “Não vou mais lavar os pratos”, exprime o grito de liberdade de uma mulher, reprimida por valores misóginos e racistas, que vê nos livros uma oportunidade de libertação, o que é possível perceber, claramente, logo na primeira estrofe. O poema configura-se como um diálogo (aparentemente entre uma mulher

negra e um homem) quando, por meio de expressões e versos breves e incisivos, os anseios do eu-lírico são evidenciados.

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito. Comecei a ler.
Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira.
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos,
a estética dos traços, a ética,

A estética
Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros,
mãos bem mais macias que antes,
e sinto que posso começar a ser a todo instante.
Sinto.

[...] Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo,
Em letras tamanho 18, espaço duplo.

Aboli
Não lavo mais os pratos
Quero travessas de prata, cozinhas de luxo
E joias de ouro.
Legítimas
Está decretada a lei áurea.
(Sobral, 2001, p.23)

No trecho apresentado, é possível observar a presença de vários aspectos concernentes às lutas das mulheres negras, à ancestralidade, e a uma perspectiva histórica não somente quando o eu-lírico faz referência à abolição da escravatura, mas também ao denunciar uma histórica prática social do trabalho doméstico por mulheres negras e desses corpos que o executam. O texto é bastante emblemático no sentido de ser capaz de reunir elementos de extrema importância e grandes significados acerca, sobretudo, do empoderamento e dos movimentos de subversão em relação a cenários marcados pelo racismo e pelo machismo estruturalizados, como a libertação por meio dos livros e da educação, além da assinatura e decreto da própria Lei Áurea e do desejo por “travessas de prata, cozinhas de luxo e joias de ouro” (SOBRAL, p. 23). As mãos, elementos do corpo, que já perdem a aspereza adquirida pelos anos de trabalho braçal e doméstico, se tornam macias e agora tocam as páginas dos livros. O poema evidencia, portanto, a situação histórica de subalternidade vivida por inúmeras mulheres negras, mesmo após tantos anos de luta e mesmo compartilhando algumas demandas com os próprios homens negros, uma vez que essas mulheres não sofrem somente com o racismo, mas também com a opressão de gênero.

De acordo com Gayatri Chakravorty Spivak (2010),

a questão não é a da participação feminina na insurgência ou nas regras básicas da

divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, pp. 66-67 apud. MIRANDA, s.d.).

Ou seja, num sistema social em que homens e mulheres são subalternizados, as mulheres são ainda mais profundamente oprimidas pela sua condição enquanto mulher. No caso, as mulheres negras são sujeitas à opressão de gênero, de raça e muitas vezes de classe. “Todas as mulheres são oprimidas, mas não da mesma maneira, a exploração de classe tradicional (opondo capital/trabalho) interfere na opressão patriarcal” (TRAT, 2007, p. 13 apud. ÁVILA, 2009, p. 15). O fato de as diferentes opressões se aliam e tornam a situação das mulheres negras ainda mais vulnerável se relaciona diretamente aos elementos coporais, sobretudo os que se constituem como marcadores do gênero e da raça, como o cabelo crespo, a cor da pele e dos olhos, a maternidade etc., que aparecem muito nos textos de Cristiane Sobral. Isso ocorre muitas vezes porque a identificação social dessas mulheres se dá pela aparência, ou seja, pela cor da pele, pelo cabelo crespo, pelo corpo feminino.

De acordo com Oracy Nogueira (195?), sociólogo brasileiro, no Brasil o preconceito racial se constitui como um “*preconceito racial de marca*”, ou seja, o racismo se baseia na aparência, nas características fenotípicas dos indivíduos; *no corpo*, diferentemente de outros lugares, onde o racismo se baseia mais nas origens familiares dos indivíduos. Apesar de uma teoria elaborada há mais de 60 anos, ainda é possível perceber o quão presente isso se faz em meio à sociedade brasileira. Muitas pessoas consideradas brancas, mesmo com ancestrais negros, raramente sofrem racismo no Brasil. Isso porque a identificação, a leitura social das raças dos indivíduos também se baseia na aparência, uma vez que raças são categorias criadas e construídas socialmente no intuito de hierarquizar a sociedade com base em elementos biológicos, vide o darwinismo social e outras teorias racistas e evolucionistas, além de todo o processo colonizador que o Brasil sofreu e ainda sofre. O racismo não se desvincula do corpo. Os cabelos, a cor da pele, os traços faciais, etc. são sempre alvos de discriminação e tentativas de embranquecimento. Exemplos disso são as constantes formas de sexualização do corpo negro, especialmente das mulheres negras, a grande pressão social que muitas mulheres sofrem para alisar os cabelos, entre outros. A sociedade nos quer brancas. Assim, se auto afirmar como mulher negra, valorizando seu próprio corpo, já é um movimento de resistência por si só, e é o que faz Cristiane Sobral em inúmeros de seus poemas, como em “Pixaim Elétrico”:

Naquele dia

Meu pixaim elétrico gritava alto
Provocava sem alisar ninguém.
Meu cabelo estava cheio de si

Naquele dia
Prepare a carapinha para enfrentar
A monotonia da paisagem da estrada
Soltei os grampos e segui, de cara pro vento, bem desaforada...
Sem esconder volumes nem negar raízes.

Pura filosofia
Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave...
Quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade
Incomodou identidades e pariu novas cabeças

Abaixo a demagogia
Soltei as amarras e recusei qualquer relaxante
Assumi as minhas raízes ainda que brincasse com alguns matizes
Confrontando meu pixaim elétrico com as cores pálidas do dia
(Sobral, 2001, p.81)

Desse modo, é inegável a presença da ancestralidade tanto nessa afirmação da identidade negra em geral quanto nos poemas de Cristiane. A herança negra, genética e cultural, se relaciona diretamente à África e à história de escravidão que o Brasil vivenciou e que ainda carrega consigo. “A escravidão por suas práticas, suas lógicas, seus sonhos de poder absoluto dá uma forma histórica a um imaginário social que não desaparece com a abolição” (GIRARD, 1993, p. 114 apud. ÁVILA, 2009, p. 55). Assim, a ancestralidade se manifesta inúmeras situações e elementos das vivências do povo negro. Em “Saudade,” Cristiane Sobral diz:

Ai quanta saudade da mãe África
Da mãe de fartura e do seu colo enorme, quente e agradável
Da mãe cheia de doçura

Ai que saudades da mãe África
Da rainha mãe corajosa, guerreira e onipotente
Estou com a saudade ardendo no meu umbigo
Silêncio dolorido. Choro. Banzo d’além mar
Tudo em mim é África, verdadeira força para enfrentar tempestades
Tudo em mim é lembrança da liberdade vivida em mares antes navegados
Com a minha mãe aprendi a andar sobre as águas profundas...

Ai quanta melancolia nesta saudade pálida!
Escuta a minha tristeza por tantos filhos bastardos
Que ainda não reconhecem a tua grandeza mãe!

Oh mãe da divina providência
Escuta a minha voz africana em terras distantes
Traduz o meu grito incompreendido desta diáspora em terras colonizadas
Grito kimbundu, kikongo e ioruba

Oh mãe poliglota do universo negro
Tu, que alimenta o meu sangue e guia o meu espírito
Vai sempre à frente, cuida do meu coração.

(Sobral, 2001, p. 86)

Ao longo de sua obra, Cristiane Sobral também aborda inúmeros elementos relacionados ao corpo das mulheres, como a maternidade compulsória e os relacionamentos heterossexuais em “Abrúptero”:

Quem disse que são infelizes as mulheres inférteis?
Quem disse que são felizes as mulheres com suas mamadeiras?
É preciso ter muito peito para não parir e não parar
É preciso ter muito peito para enfrentar as surpresas da existência

Abaixo os inacreditáveis roteiros com final feliz
Vaia amplificadas para a tendência latina aos melodramas...
Viva a coragem de encarar os próprios problemas!
Algumas dores jamais serão resolvidas

Abrúptero
Viva o direito às novas formas de vida
Abaixo o saber pelo sofrer
Abrúptero
Não é preciso crer na falta como um defeito
Viva o saber pelo sentir e a esperança das portas abertas.
(Sobral, 2001, p. 42)

Nesse poema, a autora trata da maternidade compulsória, que consiste na ideia generalizada de que as mulheres são naturalmente aptas para a maternidade e que sempre devem ter filhos, o que de certa forma também se constitui como uma de violência de gênero, uma vez que há inúmeras pressões sociais agredindo as mulheres e as obrigando a ter filhos e, conseqüentemente, serem mães, donas de casa, “mulheres recatadas e do lar”. Ou seja, essa ideia reforça não somente os papéis de gênero estabelecidos nas sociedades patriarcais, em que a esfera privada é concernente às mulheres e os espaços públicos aos homens, mas também a noção de não pertencimento do próprio corpo, visto que nem sempre as mulheres são permitidas a escolher engravidar ou abortar, por exemplo, ou seja, a escolher o que fazer com seus próprios corpos. É importante ressaltar ainda, que as mulheres pobres, muitas delas negras, se tornam ainda mais vulneráveis nesse contexto, uma vez que não dispõem de determinadas condições financeiras que as permitiram ter acesso a inúmeros direitos, como abortos seguros, por exemplo. Assim, enfatizar a própria escolha, contrária às pressões sociais, como Cristiane faz em “Abrúptero” (p. 42), também é por si só uma forma de resistência à opressão vivenciada por inúmeras mulheres, principalmente mulheres negras.

Considerações Finais

Tendo em vista os inúmeros elementos identitários presentes no livro *Não vou mais lavar os pratos* (2010) de Cristiane Sobral, observa-se que este se trata de uma obra

extremamente importante no contexto da literatura afro-brasileira contemporânea, não somente pela sua qualidade literária, mas sobretudo porque se constitui como uma grande obra em que se evidenciam a resistência e a luta por direitos das mulheres negras. Nesse contexto, a *escrivência* tem fundamental importância no rompimento das representações hegemônicas de mulheres negras dentro das academias e da literatura, evidenciando as perspectivas das próprias mulheres negras sobre seus corpos, suas vivências e sua ancestralidade. Assim, a presença de negras e negros nesses ambientes é extremamente importante não somente devido à representatividade e para suscitar discussões dentro das academias sobre o combate ao racismo, mas também para democratizar esses espaços e para o empoderamento do povo negro.

Nesse sentido, a inscrição social do corpo e a afirmação (e reafirmação) da identidade como mulher negra, não só na obra de Cristiane, mas em geral, já se constituem como movimentos de resistência. A escrita afro-brasileira, portanto, se torna, muitas vezes, um instrumento de luta extremamente importante, tendo em vista o fato de que o corpo negro, sobretudo das mulheres negras, se insere socialmente como um corpo não somente objetificado e historicamente subalternizado, mas também como um elemento identitário e de resistência.

Referências

ÁVILA, Maria Betania de Melo. **O tempo do trabalho das empregadas domésticas: tensões entre dominação/exploração e resistência.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Representações da mulher negra na literatura brasileira.** XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. UESC, 2007.

MIRANDA, Claudia. **Intelectuais afrobrasileiras e suas contribuições para uma crítica pós-colonial feminista.** UNIRIO, s.d.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem:** Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2007 [195?].

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos.** Brasília: Ed. Dulcina/Ed. do Autor, 2011.

TRAPP, Rafael Petry; SILVA, Mozart Linhares. **Movimento Negro no Brasil Contemporâneo: Estratégias Identitárias e Ações Políticas.** Revista Jovem Pesquisador, Santa Cruz do Sul, v. 1, p. 89-98, 2010.

ESPACIALIDADES DO CORPO FEMININO EM *BREATH, EYES, MEMORY*, DE EDWIDGE DANTICAT: MOVIMENTO E RESPOSTA

Juliana Borges Oliveira de Moraes*

"Qualquer coisa experimentada fora do corpo, num sonho, por exemplo, não é experimentado, a menos que a 'incorporemos', porque o corpo significa o aqui e agora." (JUNG, 1930).

Breath, Eyes, Memory é o primeiro romance da escritora haitiana Edwidge Danticat e foi publicado em 1994. Ele foi primeiramente concebido como um conto. A autora o escreveu para o jornal de sua escola, durante o ensino médio. O texto era, a princípio, a respeito de sua própria mudança para os Estados Unidos, ao ir ao encontro de sua mãe aos doze anos de idade (1981) como Sophie, uma das personagens retratadas na obra. A família de Danticat parte durante o regime dos Duvaliers (SARTHOU, 2010, p. 102), também como ocorre no romance. Foi durante seus estudos na Brown University que o conto se expandiu e se tornou a obra como a conhecemos hoje (BELLALOUNA, LABLANC e MILNE, 2000, p. 183). Ele logo se torna sucesso de vendas e entra para o “Clube do Livro,” promovido por Oprah Winfrey.

O romance apresenta o contexto de uma família haitiana, a família Caco, nos espaços do Haiti e dos Estados Unidos. Quatro mulheres são representadas na narrativas: Ifé, suas filhas Atie e Martine; e Sophie, a neta. Neste trabalho trago para o campo de discussão as personagens Martine e Sophie.

Martine, que é mãe de Sophie, vai para os Estados Unidos à procura de novos começos tanto para si quanto para sua filha, motivada especialmente pela violência sexual que sofre no Haiti. Ela emigra sozinha, deixando sua filha, ainda criança, aos cuidados de sua irmã Atie e de sua mãe, Ifé. Martine vê nos Estados Unidos tanto uma oportunidade de sustento para si e para sua família quanto a possibilidade de se ver livre de traumas sofridos no Haiti. Essa possibilidade é, contudo, problematizada ao longo do texto de Danticat.

Isso porque Martine leva consigo marcas do Haiti em seu próprio corpo, que é a memória traumática advinda do estupro que sofreu em sua terra natal, que teve também como consequência a gravidez de sua filha. Quando Martine opta pelo deslocamento, de certa forma ela também deseja deslocar seu próprio posicionamento como sujeito feminino no espaço que a cerca. Seu corpo, texto em si, é também um espaço o qual ela pretende reescrever, deslocar.

*Mestre em literaturas de expressão inglesa. Doutora em teoria da literatura e literatura comparada. UFMG, Belo Horizonte, MG. jubmoraes@gmail.com

Contudo, há rastros de uma grafia (infeliz) em seu corpo de forma que uma transformação desse espaço se torna complexa no itinerário dessa personagem.

Já Sophie é enviada ao encontro de Martine aos doze anos de idade. Ela então vive uma jornada, ao longo dos anos, que a faz refletir sobre tradições e silenciamentos, não somente devido à ditadura no Haiti, mas também devido a traumas sofridos nos Estados Unidos. Essa personagem vive um trauma, por exemplo, causado pelas mãos de sua própria mãe, devido a uma tradição na qual as filhas moças têm sua virgindade testada assim que atingem determinada idade e passam a se envolver com rapazes. Finalmente, a avó Ifé e tia Atie se configuram, na narrativa, como importantes arquivos culturais para a família Caco. A presença dessas mulheres, que permanecem no Haiti, desencadeia memórias e reaviva tradições, principalmente nas trajetórias de Martine e de Sophie.

O corpo feminino na obra de Danticat é um espaço que muitas vezes se permite ler: é um meio de expressão de posicionamentos discursivos das personagens. Demarcações de gênero nos espaços, por exemplo, alcançam o corpo feminino representado. Já esse corpo, por sua vez, como espaço, não está estático. Ele oferece uma força de resposta ao sistema no qual está imerso, seja de submissão, convivência ou resistência. É a partir da visão da relevância da espacialidade do corpo feminino, portanto, que proponho analisar as personagens Martine e de sua filha, Sophie, no romance *Breath, Eyes Memory*. Essas personagens, diaspóricas, expressam, por meio de suas relações com seus corpos, posicionamentos de resistência e de agenciamento em relação ao sistema patriarcal (e muitas vezes opressor) no qual estão imersas.

No que se refere a espaço, neste trabalho eu o abordo como uma grandeza aberta e em constante reconstrução, conforme teoriza a geógrafa Doreen Massey (2009, p. 29). Ela enfatiza também característica de contingência do espaço, além de ressaltar sua grandeza temporal (o espaço não está em contraposição ao tempo, mas o segundo estaria inserido no primeiro). Sob esse viés, o espaço não é estático, visto que ele se transforma devido à sua perspectiva temporal e, principalmente, por meio da ação humana. Ainda segundo Massey, o espaço é constituído por inter-relações e por uma “simultaneidade de histórias”:

Nesse espaço aberto interacional há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), relações que podem ou não ser realizadas. [...] O espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa [...] (MASSEY, 2009, p. 32).

Logo, a geógrafa propõe o espaço como algo não fechado em si ou dotado de qualquer essência ou identidade fixa. Ele é uma soma de histórias existentes até o presente momento e imprevisível, por ser aberto.

Antes da discussão sobre as personagens, vale ressaltar, antes, que o espaço discursivo engloba diferentes possibilidades de lugares de enunciação. Ele pode evidenciar tanto a voz quanto o próprio silêncio, isto é, aquilo que não alcança seu objetivo primeiro de enunciado, quer devido a uma interrupção da enunciação em si, quer devido à ausência de quem escute aquilo que é dito. Martine e Sophie percorrem trajetórias distintas e se posicionam em determinados lugares discursivos que evidenciam ora a voz e ora a ausência dela, por motivos vários.

A contribuição dos estudos de Michel Foucault para este trabalho está em suas considerações de que o exercício do poder estaria associado a práticas discursivas. Ele afirma que há ferramentas de exclusão que agem no nível do discurso: elas interrompem a fala ou deslegitimam quem fala. Foucault descreve, assim, alguns procedimentos de exclusão discursiva, sendo o mais familiar, segundo ele, o de interdição (2009b, p. 9).

Por interdição compreende-se o fato de que o sujeito “não tem o direito de dizer tudo” (FOUCAULT, 2009b, p. 9). Segundo Foucault, o discurso não é neutro. Por isso, nem tudo que se tem a intenção de enunciar poderia ser de fato enunciado. Ademais, o discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009b, p. 10). O discurso, conseqüentemente, tanto manifestaria o desejo quanto seria objeto dele. Enfim, as interdições, por sua vez, estariam intimamente ligadas ao desejo e ao poder (FOUCAULT, 2009b, p. 10). Daí o fato de que elas atuariam de forma mais acirrada nos campos da política e da sexualidade, segundo o filósofo.

A medida da interdição como ferramenta de exclusão e de marcação de poder está presente em *Breath, Eyes, Memory*. Essa interdição, no caso de Martine, começa com sua vivência do estupro: isto é, no espaço do seu corpo. O estupro acontece em um canavial e teria sido cometido supostamente por um soldado da milícia de François Duvalier: um *tonton macoute*. Nesse episódio, Martine é rendida e objetificada como um território passivo, a ser dominado. Martine revela à filha o ocorrido, já em território estadunidense:

Mas aconteceu assim. Um homem me agarrou do lado de uma estrada, me puxou para dentro de um canavial, e te colocou dentro do meu corpo. Eu ainda era uma menina jovem na época, só um pouco mais velha do que você. [...] Eu achei que Atie te contaria. Eu nunca vi o seu rosto. Ele o tampou quando fez isso comigo. Mas agora, quando olho para seu rosto eu acho que é verdade o que dizem. Uma

criança de relação extraconjugal sempre parece com seu pai. 7 (DANTICAT, 1994, p. 61, tradução minha).

Ao ver sua filha, Martine tem a certeza de estar encarando o rosto do homem que a estuprou.

Conforme nos lembra Ania Loomba, desde o período colonial, corpos femininos simbolizam a terra conquistada, colonizada. É significativo, portanto, que terras colonizadas sejam identificadas com nomes femininos ou representadas com imagens de mulheres (LOOMBA, 1998, p. 152). Nesse sentido, vale lembrarmos que, em sociedades patriarcais, o corpo feminino, segundo Judith Butler, é visto como permeável, ao contrário dos corpos masculinos (BUTLER, 2001, p. 2493). Essa suposta natureza legitimaria a violação de mulheres.

Não somente Martine é colonizada, mas também se torna um corpo em dor. Segundo Bibi Bakare-Yusuf, a dor é algo quase impossível de ser traduzida em palavras e por isso tende a ser uma experiência aprisionada dentro do próprio corpo (1999, p. 314). Segundo ela, a própria ferramenta de se infringir dor no outro já teria como objetivo uma tortura a mais, que seria provocar na vítima, além do trauma físico, também aquele de um suposto fracasso, causado pela (in)capacidade da linguagem de abarcar/revelar aquele significado. O sujeito que sofre a dor tem dificuldades em transportar essa experiência para o campo da linguagem.

Ademais, Judith Herman afirma que há certas violações inclusive por demais terríveis para serem ditas em voz alta, e daí serem compreendidas como não pronunciáveis ou interditas, como seria a experiência de um estupro (HERMAN, 1992, p. 1). Segundo ela, pré-requisitos para a recuperação do trauma seriam lembrar e falar sobre o ocorrido, porém o drama para quem sofre o trauma estaria justamente no conflito entre o desejo de negar o evento e o de expressá-lo em voz alta (HERMAN, 1992, p. 1). Percebe-se, assim, a tensão na qual Martine vive, por mais que ela faça tentativas de reescrita do texto do seu próprio corpo.

Judith Lewis afirma que uma das típicas reações ao trauma é, de fato, o fenômeno da intrusão, isto é, o reviver do episódio traumático como se eles estivesse continuamente se repetindo no presente (1992, p. 37). Segundo Lewis, o trauma impede o curso de um desenvolvimento de vida normal por causa do fenômeno da intrusão, que é uma intromissão recorrente na vida do sobrevivente ao trauma (1992, p.37). O momento de terror é revivido, independentemente da vontade do sujeito envolvido. Mais do que isso, o momento é revivido apesar do desejo de se esquecê-lo. Martine sofre intrusão porque tem recorrentes pesadelos que a fazem reviver o estupro. Nesses pesadelos ela sonha com o rosto do homem que a violenta, o qual ela não viu, porém cuja imagem ela constrói a partir do semblante de Sophie.

Somando-se ao fenômeno da intrusão, Martine também adquire uma certa resistência em relação à sua terra natal. Isso pode ser explicado também devido à memória do estupro, causado por um agente da milícia da ditadura vigente. Ela decide não pisar em terras haitianas, a não ser por alguma necessidade extrema, como ocorreu no romance, ao tentar resgatar o relacionamento com sua filha quando essa decide ficar um tempo no Haiti (DANTICAT, 1994, p.162). Além de rejeitar, seletivamente, aspectos que a aproximem de seu país natal, Martine também adquire uma postura assimilacionista nos Estados Unidos. Uma forma visível é a negação de sua cor, diretamente associada à sua descendência haitiana. Vale lembrar que as ilhas caribenhas são a porta de entrada de escravos africanos nas Américas, notadamente a ilha de Hispaniola, que é dividida, atualmente, entre Haiti e República Dominicana (TORRESSAILLANT, 2000, p.1086). O tráfico de escravos começa na região no século 15 e perdura, no Haiti, até a Revolução Haitiana, no final do século 18 e início do 19. Assim, a população haitiana é constituída primariamente por escravos e descendentes. Há uma estimativa de que na atualidade 95% da população haitiana seja negra, como legado da diáspora africana na ilha.

Retornando à Martine, nos Estados Unidos ela passa então a usar cremes, com o firme propósito de clarear a sua pele. Sophie repara, contudo, que a cor de berinjela de sua mãe sempre retornava (DANTICAT, 1994, p.189), apesar dos cremes, e via o esforço de sua mãe em aplicar o clareador. Em visita ao Haiti, Martine é questionada por sua mãe, vó Ifé, em relação a essa mudança de pigmentação da sua pele, alguns tons mais clara. A resposta de Martine é que os Estados Unidos é um país muito frio, transformando os habitantes em fantasmas (DANTICAT, 1994, p.161). Ifé então lhe diz que em terras haitianas Xangô iria mudar tal situação. Sophie, todavia, sabe das táticas de sua mãe: de suas tentativas de ter a pele mais clara.

Esse artifício é em vão, pois enquanto seu rosto estava mais pálido, o corpo de Martine continuava cor de ébano (DANTICAT, 1994, p. 162). Contudo, conforme Lúcia Almeida, "o rosto é a parte mais expressiva de nosso corpo, o centro mais importante de comunicação, e o traço social do indivíduo"(2009, 145). Portanto, de certa forma a resistência de Martine se expressa na linguagem do seu próprio corpo.

Martine é marcada pela interdição de forma contundente, mas não se pode dizer que ela seja somente uma personagem silenciada ou pessimista. As identificações de Martine a cada momento demonstram que há um movimento de forças deslizantes que atuam em suas percepções. Em certa ocasião, ela conhece um haitiano nos Estados Unidos e tenta se reorganizar emocionalmente, inclusive na experiência da materialidade do seu corpo. Ela

chega, inclusive, a ficar grávida. Quando ela se vê grávida de Marc, em determinados momentos ela se permite vislumbrar uma outra possibilidade de vida, tanto como mãe quanto como amante; já em outros ela se vê presa em um corpo grávido, no qual ela não é senão vítima de uma suposta condição feminina, que remete à sua memória traumática. Martine se diz, a certo ponto, uma fracassada e assim tenta justificar seu desejo de abortar sua segunda gestação: “Olhe para mim. Sou uma mulher gorda tentando passar por magra. Uma mulher escura tentando passar por clara¹” (DANTICAT, 1994, p.189, tradução minha).

Talvez seja esse sentimento de aprisionamento que desencadeie o seu suicídio: o desejo de libertação e de não sofrer mais. Esse desejo de libertação é sinalizado previamente na narrativa por meio de uma estória narrada por Sophie: certa vez, uma mulher cansada de sangrar por doze anos consecutivos sem motivo aparente teria pedido ajuda a Erzulie. Essa então lhe diz que a única forma de o sangramento parar seria se a mulher deixasse de ser humana. Erzulie lhe dá opções de animais e vegetais em que se transformar, e a mulher escolhe se tornar uma borboleta. Uma vez borboleta, ela deixa de sangrar (DANTICAT, 1994, p. 79).

No capítulo final de *Breath, Eyes, Memory* é feita a associação entre essa estória, que é contada capítulos antes, e Martine. A voz narrativa de Sophie diz: “Minha mãe era como aquela mulher que não conseguia sangrar nunca e que depois não conseguia parar de sangrar, a que cedeu à sua dor para viver como borboleta”² (DANTICAT, 1994, p. 234, tradução minha). Apesar de cometer suicídio, fica na narrativa a ideia da possibilidade de Martine enfim ter alcançado uma liberdade que lhe parece faltar em vida.

Já no que se refere a Sophie, pode-se dizer que ela também tem em seu corpo inscrições de um itinerário de vivências, escolhas e tentativas. Efetivamente, Sophie rompe com determinadas barreiras relacionadas ao fato de ser mulher, no seu contexto, por exemplo. Um primeiro rompimento é percebido em sua postura em relação aos testes de virgindade impostos a ela, os quais são interrompidos a partir de uma redefinição geográfica (física e psicológica) das fronteiras de seu próprio corpo e de uma revisão de seu posicionamento discursivo. Esses testes seriam da cultura haitiana: a mãe, para garantir a moral da família, testaria a virgindade das filhas por meio do toque, assim que elas comesçassem a se interessar por rapazes. Isso ocorre com Sophie quando ela assume para a mãe seu relacionamento com Joseph, seu primeiro e único namorado.

¹ “Look at me. I am a fat woman trying to pass for thin. A dark woman trying to pass for light.”

² “My mother was like that woman who could never bleed and then could never stop bleeding, the one who gave in to her pain, to live as a butterfly.”

Os testes provocam reações corporais em Sophie que perduram e se tornam mais complexas no que se refere à sua sexualidade e afetividade: ela se vê incapaz de manter relacionamentos sexuais. Após o parto de sua filha, fruto de uma única experiência sexual, seu corpo parece rejeitar qualquer contato físico, o que demanda muito de sua relação com seu marido. Além disso, Sophie desenvolve bulimia, um transtorno notadamente associado a relações de dificuldade na aceitação da própria materialidade do corpo.

Contudo, há tentativas de redefinição geográfica, discursiva, ao longo da trajetória de Sophie. Em uma ocasião, por exemplo, ciente de que continuaria sendo exposta e humilhada pela mãe cada vez que tivesse um encontro com seu namorado, decide romper seu próprio hímen:

A minha carne se rasgou assim que eu pressionei o pilão adentro. Eu podia ver o sangue escorrendo lentamente em direção ao lençol. Peguei o pilão e o lençol ensanguentado e os enfiei dentro de uma sacola. Já não existia mais o véu que sempre retinha o dedo da minha mãe, toda vez que ela me testava. Meu corpo estava tremendo quando minha mãe entrou no meu quarto para me testar. Minhas pernas estavam vacilantes quando ela as abriu. Doía tanto que eu mal conseguia me mover. Finalmente, eu havia falhado no teste³ (DANTICAT, 1994, p. 88, tradução minha).

A partir dessa interrupção física, ela tem o objetivo de estabelecer novos limites que não apenas os corporais: ela se reposiciona também como sujeito. Ao quebrar com uma tradição de imposição ligada ao corpo feminino, ela afirma seu posicionamento como sujeito disposto a ocupar novos lugares discursivos tanto na condição de mulher da família Caco como na condição de parceira de Joseph.

O jugo de sua mãe não mais faz parte de sua experiência: “Minha mãe me agarrou pela mão e me puxou da cama. Ela estava calma agora, pois havia desistido da sua raiva. ‘Vai’, ela disse com lágrimas rolando por seu rosto”⁴ (DANTICAT, 1999, p. 88, tradução minha). Sophie leva consigo consequências desse ato, que não são exclusivamente positivas, mas marca aí uma mudança de posicionamento que tem reflexos também no espaço físico que habita: a partir desse momento ela está livre para morar onde quiser e vai imediatamente ao encontro de Joseph, seu namorado, com mala e tudo.

³ “My flesh ripped apart as I pressed the pestle into it. I could see the blood slowly dripping onto the bed sheet. I took the pestle and the bloody sheet and stuffed them into a bag. It was gone, the veil that always held my mother’s finger back every time she tested me. My body was quivering when my mother walked into my room to test me. My legs were limp when she drew them aside. I ached so hard I could hardly move. Finally I failed the test.”

⁴ “My mother grabbed me by the hand and pulled me off the bed. She was calm now, resigned to her anger. ‘Go,’ she said with tears running down her face.”

Ao final do romance, com o fim de se libertar de traumas relacionados à sua sexualidade e afetividade, Sophie retorna ao lugar onde Martine sofreu o estupro, por recomendação de sua terapeuta. A partir da vivência do corpo, busca-se libertar a mente. Não somente isso, mas no caso, essa libertação estaria sendo feito também em nome de Martine, a essa altura já falecida. Quando no canavial, a avó Ifé pergunta: "Ou liberé? "Você está liberta?

Sophie não responde à pergunta de sua avó: ela não fala se consegue se libertar ou não. Ela relata apenas que, na ocasião, tenta falar o que sente, mas as palavras não saem de sua boca (DANTICAT, 1994, p.234). A interdição de Martine parece se manifestar no corpo de Sophie. Paradoxalmente, contudo, é pelo corpo de Sophie, sua *marassa* (alma gêmea), que a libertação de Martine parece ser possível.

A leitura que faço é que Sophie de fato se sente liberta nesse momento. Isso porque ela, como narradora, dá sinais de sua semelhança com Martine e sugere que sua mãe teria sim, se libertado, com o suicídio. Primeiramente, Sophie diz que sua mãe era como a mulher que sangrava, história já citada. Logo em seguida, na narrativa, Sophie confessa: "Sim, minha mãe era como eu" (DANTICAT, 1994, p. 234). Se as duas se assemelham, pode-se supor, então, que as duas teriam conseguido se libertar dos traumas inscritos em seus corpos.

Mesmo com a minha leitura de que Sophie teria se libertado, naquele momento, o espaço da narrativa ainda se faz aberto, na medida em que não sabemos como Sophie reagirá após esse episódio. O momento do canavial é senão um ponto de identificação e, como tal, ele pode ser deslocado. Seria essa personagem agora, capaz de viver sua sexualidade com seu marido sem constrições, por exemplo? Sophie diz que vem de um local onde a respiração, os olhos e a memória - referências diretas ao título do romance - são intimamente interligados, e de onde se carrega o passado como os cabelos de sua cabeça (DANTICAT, 1994, p. 234).

Refletindo sobre essa afirmação, podemos pensar que, se o passado de Sophie for carregado como os cabelos de sua cabeça, ele não é possível de ser negado. Contudo, isso não quer dizer que o passado seria um espaço fechado. Sabemos, por exemplo, que o elemento da tradição é relido por Sophie, principalmente no que se refere ao costume de testar a virgindade de filhas. Sophie se nega a fazê-lo no futuro. Sophie pode até carregar suas memórias como cabelos em sua cabeça, mas ela os trança, os transforma, isto é, faz releituras..

Por fim, Martine, em sua trajetória, parece se sentir estrangeira no espaço de seu próprio corpo. Mais do que isso, ela parece estar aprisionada nele. Segundo sua perspectiva, a materialidade do seu corpo a impede de se deslocar, de encontrar um lugar. Ela busca identificações ao longo de sua trajetória, como discutido, mas teria ela ou não, com o suicídio,

finalmente se libertado? "Ou libéré, Martine?" Fica a pergunta, com interpretações diferentes possíveis, devido ao rico campo simbólico oferecido no texto de Danticat no que se refere a espacialidades e trajetórias.

Referências:

ALMEIDA, Lúcia Helena Hebling. A psicologia junguiana, a psicologia organísmica de Sandor e o uso de desenhos. O desvendar de um rosto, uma nova identidade. In.: ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009. p.131-153.

BAKARE-YUSUF, Bibi. The Economy of Violence: Black Bodies and the Unspeakable Terror. In.: Janet Price e Margrit Shildrick (Eds.). **Feminist Theory and the Body**. p.311-323. Routledge: NY, 1999.

BELLALOUNA, Elizabeth; LABLANC, Michael L.; MILNE, Ira Mark. **Literature of Developing Nations for Students**. Detroit: Gale, 2000. v. 1.

BUTLER, Judith. From *Bodies that Matter*. In: PRICE, Janet; SCHILDRICK, Margrit (Ed.). **Feminist Theory and the Body: a Reader**. New York: Routledge, 1999. p. 235-245.

BUTLER, Judith. From *Gender Trouble*. In: LEITCH, Vincent (Ed.). **The Norton Anthology: Theory and Criticism**. New York: WW Norton, 2001. p. 2485-2501.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004. Kindle Edition.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore: John Hopkins, 1996.

DANTICAT, Edwidge. **Breath, Eyes, Memory**. New York: Vintage Books, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009b.

FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**. Trad. Rob Hurley. New York: Vintage Books, 1980. v. 1.

GROSZ, Elizabeth. Contemporary Theories of Power and Subjectivity. In: GUNEW, Sneja (Ed.). **Feminist Knowledge: Critique and Construct**. London: Routledge, 1990. p. 59-120.

HERMAN, Judith. **Trauma and Recovery: the Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror**. New York: Basic Books, 1992.

JUNG, C.G. Seminários sobre visões. [Trad. P.Sandor - texto apostilado]. In: ZIMMERMANN, Elisabeth (Org.). **Corpo e individuação**. Petrópolis: Ed Vozes, 2009. p.7.

LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. New York: Routledge, 1998.

MASSEY, Doreen. ***Pelo espaço: uma nova política de espacialidade***. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

ROSE, Gillian. **Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

SARTHOU, Sharrón Eve. Unsilencing Défilés Daughters: Overcoming Silence in Edwidge Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and *Krik? Krak!* **The Global South**, v. 4, n. 2, p. 99-123, 2010.

CRISTIANE SOBRAL: “FAZENDO A CABEÇA” E A POESIA

Juliana Cristina Costa*

O discurso literário não é um discurso neutro, analisá-lo a partir do mapeamento das ideologias nele presentes nos permite investigar sobre o papel do escritor e sobre as representações que o mesmo realiza através da arte literária; considerando também que alguns aspectos da representação podem ser do “inconsciente” do autor que, mediante o contato com certas naturalizações ideológicas apreendidas pelas interações sociais, as reproduz automaticamente. Há também autores e autoras que mediante o contato com determinadas ideologias e conscientes do seu poder na sociedade utilizam de contradiscursos para colocar em cheque certas formações ideológicas.

Em muitas situações, alguns críticos nomeiam como panfletária a utilização da arte para a difusão de ideologias, porém pela observação de muitas obras que compõe a historiografia literária brasileira podemos perceber que muitos textos literários manifestam ideologias de sua época, entretanto o termo panfletário normalmente é utilizado para classificar obras de grupos não hegemônicos que não reproduzem as ideologias da ordem dominante.

Por mais que algumas representações literárias tragam em sua tessitura a denúncia e a divulgação de certas perspectivas ideológicas sobre o mundo social, podemos perceber que o trabalho estético nem sempre é comprometido, entretanto se faz necessário cada vez mais uma reflexão de quais premissas teóricas constituirão as bases para a análise destas literaturas, a denominação “panfletária” é direcionada à literatura que expõe no espaço antes restritamente burguês as mazelas sociais do poder de raça, de gênero e de classe, sendo uma terminologia pejorativa e de teor excludente.

A literatura negra brasileira é alvo constante de algumas classificações e análises que confrontam sua literariedade e seu empenho estético, porém algumas crenças sobre o que deve ser o texto literário ainda restringem a análise teórica do texto literário negro, pois tem como critérios certos valores burgueses de concepção da arte, impedindo a ampliação das possibilidades de seu desnudamento. A crítica e escritora Conceição Evaristo explicita em várias palestras e entrevistas que sua escrita é perpassada pelo seu lugar e sua condição de mulher negra. As obras literárias de Evaristo já são consagradas pela crítica literária, uma

*Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e escritora da antologia Cadernos Negros.

escrita marcadamente ideológica e comprometida com a denúncia ao racismo presente na sociedade brasileira.

Este trabalho objetiva analisar dois poemas de Cristiane Sobral “ Fazendo a cabeça” e “Cabeça feita” presentes no livro *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2014) cujo discurso literário é perpassado por questionamentos ideológicos que tange o âmbito das relações étnico-raciais brasileiras. Cristiane Sobral é poeta, atriz e escritora brasileira, reconhecido nome da literatura negra brasileira contemporânea. Sua trajetória literária iniciou-se com publicações na antologia *Cadernos Negros* que, desde a década de 1970, reúne escritores que desenvolvem em sua tessitura literária aspectos próprios da experiência do sujeito negro em uma sociedade racializada. Tanto em Sobral, como em outros textos da literatura negra brasileira, percebe-se as reconfigurações das funcionalidades e potencialidades do texto literário, dentre elas o de promover uma conscientização acerca das ideologias que permeiam e/ou constroem a identidade e subjetividade dos sujeitos sociais.

Literatura e poder: A ideologia Manifestadas nas tessituras poéticas

A Literatura, como utilização da língua, pode ser compreendida como um instrumento de comunicação e conhecimento, sendo também um instrumento de poder (BOURDIEU, 1989). A língua corresponde a um “universo simbólico”, o texto literário constrói representações que possibilitam a difusão de visões de mundo sobre a realidade social. Através da análise do que é considerado cânone na literatura brasileira, podemos perceber pelo perfil predominante que o cânone é burguês, masculino e branco, demonstrando que as questões que envolve a conjuntura social, como o sexismo e racismo, podem influenciar no espaço literário. Através da semiótica, podemos considerar que “o texto é um todo de significação capaz de reunir, ainda que parcialmente, as condições contextuais de sua leitura (CASTRO, 2010, p.523). Sendo assim, podemos analisar nos textos marcas do seu contexto, principalmente o contexto ideológico.

No final do artigo “ *Cadernos Negros: Literatura afro-brasileira?* ”, Florentina Souza apresenta sua opinião sobre o fato da literatura ter cor no Brasil. Sobre os escritores e escritoras afro-brasileiros (as), informa que também realizam uma escrita que falam de si e da coletividade, sendo permeada por várias temáticas. Diz do desconforto que os afro-brasileiros há muito tempo instalaram na produção textual brasileira através de publicação de textos literários e jornalísticos com diálogos com as tradições político – reivindicatórios, popular e antropológica. Sobre a literatura nacional, a autora expressa:

As literaturas nacionais passam a ser hegemônicas a partir da constituição de temáticas, linguagens e personagens nacionais que foram aceitos e incentivados pela crítica da época. Analisada sob uma perspectiva aurática, intocável mesmo em tempos da reprodutibilidade, de que fala Benjamim, a literatura não se desvestiu de uma posição senhorial. Imbuída de que lhe cabia a função de selecionar leitores, imbuída de que o hermetismo garantiria o acesso de poucos, fosse pela inacessibilidade da leitura/escrita, fosse pela dificuldade econômica, excluiu de seu campo a literatura oral e todos os outros “impuros” usos de recursos expressivos e estilísticos que a sua linguagem assumiu como se fossem a ela restritos (SOUZA, 2010, p.224).

No discurso literário, as vozes que são reconhecidas não fogem ao perfil hegemônico, embora a sociedade brasileira seja perpassada pela miscigenação, o perfil estético do escritor reconhecido não é ainda representativo desta diversidade cultural brasileira. Pereira & Gomes (2001) esboça que “a palavra e a imagem traduzem o sentido da exclusão na medida em que são, também, a prática de exclusão”, isto nos permite compreender a palavra como domínio de poder. Sobre o dizer como ato de poder, Cuti expressa que “os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido também” (2010, p.47), a partir desta perspectiva é possível refletir sobre as relações da literatura com o poder.

Segundo Conceição Evaristo em *Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face*, a escrita é a possibilidade de “ferir o silenciamento imposto, ou ainda executar um gesto de teimosa esperança”, ainda expressa que as escritoras negras, como forma de inscrever sua auto-representação na literatura brasileira, tomam posse da “pena”, esta considerado pela escritora como sendo um “objeto de poder falo - cêntrico branco”. Em *Microfísica do poder* (1979), Foucault formula o conceito de “micro- poder”, isto é, “o poder penetrando a vida cotidiana”, naturalizando e cristalizando-se nas relações interpessoais. Na obra teórica *Literatura negro – brasileira* (2010), Cuti considera que o discurso literário fomenta o imaginário, sendo que o contato com o texto literário é feito de várias formas, como por exemplo as leituras obrigatórias nas escolas, a literatura também é uma das instâncias discursivas mais importante.

O teor epistemológico da literatura é considerado tanto por Conceição Evaristo como por outras escritoras negras, como por exemplo, Miriam Alves, Elizandra Souza, Débora Garcia, Mel Duarte. O mundo social o qual estamos inseridos é composto por ideias, valores e crenças que adquirem a adesão ou assimilação coletiva configurando assim os esquemas de pensamento dos indivíduos, isto é, o modo como percebem a realidade e os outros em sua volta, paradigmas mentais veiculados pela relação de poder. A literatura enquanto pratica

discursiva e social possibilita a formação da subjetividade, influenciando ideologicamente o olhar do leitor para si e para a realidade em volta.

Em contexto social onde se presencia o genocídio, é possível perceber também o evidenciamos de outra forma de extermínio do negro e de outras identidades não hegemônicas, o epistemicídio, outra face perversa do racismo, um conceito desenvolvido por Boaventura de Souza Santos, consiste no extermínio de conhecimentos formas de conhecimentos. Sueli Carneiro acerca do epistemicídio manifesta em sua tese de doutorado *A construção do outro como não- ser como fundamento do ser* a seguinte consideração:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

A literatura enquanto um campo que também envolve as tensões presentes na crítica literária no que tange a conceituação de sistemas literários não - hegemônicos, como, por exemplo, o da literatura negra brasileira, observa-se que estas tensões são perpassadas por relações de poder que possibilitam que o discurso preconceituoso de alguns pesquisadores em relação as obras de textos produzidos por minorias sejam manifestado como “verdades científicas” e não como manifestações que envolvem privilégio, conformismo e recusa da reflexão de determinadas questões.

Esta potência do texto de construir ou desconstruir o imaginário social através de discursos e contra- discursos é mobilizada por escritores negros e escritoras negras. E assim vai sendo usado o texto como metáfora de si mesmo ou como metonímia de sua corporeidade e mente.

Ainda em “ Gênero e Etnia: uma escre(vivência) em dupla face” (2005), a escritora Conceição Evaristo sobre o ato de escrita faz a seguinte reflexão:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silencio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2005)

Este “ acesso ao mundo” e romper o silêncio através da escrita expressado por Conceição Evaristo que nos permite refletir sobre o poder da escrita, este que pode ser visto como um poder simbólico. Em *O poder Simbólico* (1989), Bourdieu apresenta o seguinte excerto:

O conhecimento do mundo social e mais precisamente, as categorias que o tornam possível, são o que está, por excelência, em jogo na luta política, luta ao mesmo tempo teórica e prática pelo poder de conservar ou de transformar o mundo social conservando ou transformando as categorias de percepção desse mundo. (BOURDIEU, 1989, p.142).

O teórico francês possibilita-nos uma reflexão acerca das categorias de percepção que configuram o mundo social, sendo que são elas que estão em jogo na luta política e pelo poder. A literatura pode ser vista como veiculadora de categorias de percepção, como exemplo podemos observar as obras naturalistas do século XIX que a partir da representação literária pautada nas teorias científicas da época esboçavam uma visão do mundo social em consonância com as mesmas.

Diante das representações que a literatura proporcionou e ainda proporciona, a autorrepresentação se tornou um instrumento de questionamento de categorias de percepção difundidas na literatura sobre os indivíduos sociais que integram as minorias sociais. Neste sentido, a escrita pode ser percebida como um modo de se inscrever e também como desconstrução dos esquemas mentais acerca do Outro. Sobre esta questão, Evaristo ainda expressa:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto- representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (2005).

É possível observar que a condição social de quem escreve pode influenciar em sua tessitura poética. Sendo assim, podemos refletir acerca das terminologias “Eu-lírico” e “Narrador”, será que o surgimento das mesmas se dá como um modo de isentar o autor das responsabilidades ideológicas do seu texto? Este artigo não visa aprofundar nesta questão, nosso foco é analisar como a escrita literária pode ser vista como uma escrita ideológica e de poder.

A autora de *Insubmissas lágrimas de mulher* (2011) ainda expressa em seu texto sobre gênero e etnia que a mulher negra é ignorada enquanto participante da formação da cultura nacional e estabelece a distinção da trajetória da mulher negra em relação a outras mulheres que compõem a sociedade brasileira, sendo que enquanto um grupo de mulheres

reivindicavam o rompimento com a “prisão do lar” e o direito ao trabalho, as mulheres negras exercem o trabalho desde a escravidão e que ainda após a abolição são consideradas em muitos lares e comunidades como as principais provedoras. Acerca da mulher negra Conceição Evaristo também expressa:

Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro - Imagens nascidas de uma sociedade escravocrata, perpassam, até hoje, profundamente, pelos modos das relações sociais brasileiras. (2005, s/p).

A literatura como possibilidade de dizer torna-se rompimento com as formas de silenciamento as quais a escritora se refere. Para a análise discursiva crítica de perspectiva sociodiscursiva, a linguagem é inerente à vida social. Sendo assim, podemos considerar que “questões sociais são, em parte, questões de discurso” ((CHOULIARAKI & FARICLOUGH, 1999, p. vii) apud (RESENDE & RAMALHO, 2011, p.13)). O discurso literário fomenta o imaginário, o contato com o texto literário é feito de várias formas, como por exemplo as leituras obrigatórias nas escolas, a literatura também é uma das instâncias discursivas mais importante (CUTI, 2010,p.48).

O poder está presente praticamente em todas as esferas da sociedade como afirma Michel Foucault com o conceito de “ micro-poder”, isto é, “ o poder penetrando na vida cotidiana”, naturalizando e cristalizando-se nas relações interpessoais. Roberto Machado na introdução do livro traduzido do filósofo francês, *Microfísica do Poder* (1979), expressa a partir de sua leitura de que “ o poder não existe, existem sim são práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona” (MACHADO, 1979, p.xiv). Por fim, podemos observar o espaço literário como um espaço e prática de poder em que são difundidas categorias de percepção, esquemas de pensamentos e visões de mundo que configuram o mundo social. Assim, a literatura exerce forte contribuição para a esfera simbólica da sociedade, o acesso mais democrático de outras vozes em seu âmbito poderá promover modificações e até mesmo a descolonização do imaginário social

A metáfora da cabeça: Da raiz do cabelo até a raiz das ideias

O livro de poesia *Só por hoje foi deixar o meu cabelo em paz* (2014) de Cristiane Sobral tem como centro de discussão a estética negra a partir do cabelo. Entretanto, dois poemas, “ Fazendo a cabeça” e “ Cabeça feita”, presentes no referido livro remetem a “ cabeça”, elemento que pode ser compreendido em sua dimensão físico – corporal como espiritual. Na umbanda, a cabeça representa o Ori, origem do ser, o primeiro orixá, sendo diferente para cada indivíduo, “fazer a cabeça” é um termo referente ao processo de ser

iniciado na umbanda ou no candomblé. Porém fora da religiosidade, a cabeça é responsável pela nossa capacidade de reflexão e de percepção do mundo que nos cerca, local corporal onde está o nosso cérebro - órgão principal considerado como o “computador central” do nosso corpo já que é o órgão mais relevante do sistema nervoso, responsável pelas nossas percepções, pensamentos e ações. Observemos o poema “Fazendo a Cabeça” presente no referido livro de Cristiane Sobral:

A cabeça é lugar precioso na minha escrita
Quem tiver ouvidos para ouvir ouça
A cabeça deve ser feita
Ou desfeita
Para se refazer
(SOBRAL, 2014, p.131)

Neste poema a autora que é o próprio eu-lírico do poema faz uma reflexão metalinguística acerca da sua escrita. A “cabeça” aparece como um elemento central, tanto estética como simbolicamente, neste e em outros poemas do livro que expressam sobre o cabelo crespo e sobre o ato de se perceber em frente do espelho, apresenta-se como corporal e também como instrumento de percepção, onde as ideias e valores são perpetuados ou transgredidos. Ao expressar “A cabeça deve ser feita/ Ou desfeita/ Para se refazer” demonstra que se refere aos modos de percepção e ideologias que não são inatas, mas adquiridas socialmente e que formam a subjetividade e a identidade dos indivíduos.

Embora se refira no poema a escrita, no segundo verso expressa “Quem tiver ouvidos para ouvir ouça”, realizando uma aproximação entre escrita e oralidade, sendo que em ambos os processos de comunicação é possível difundir e desconstruir ideologias e pensamentos. No segundo poema “Cabeça feita” podemos observar em sua primeira estrofe:

Resolvi fazer a cabeça
Ocupar páginas em branco
Com palavras negras
Para refletir a nossa luz
(SOBRAL, 2014, p.57)

Nos versos acima, podemos perceber que o “fazer a cabeça” corresponde a mudança de esquemas de pensamento, um “Ocupar páginas em branco com palavras negras” e que isto surge mediante uma escolha feita pelo eu-lírico, isto é, uma autodesconstrução ideológica do sujeito. Na segunda estrofe nos é apresentado:

No meu espelho negro
Meu reflexo brilha no escuro
Preto no preto!
A iluminar caminhos
Com escurecimentos necessários
(SOBRAL, 2014, p.57)

O espelho é uma metáfora recorrente nos poemas de Cristiane Sobral e também já foi metáfora utilizada por outros escritores, como Guimarães Rosa e Machado de Assis. O espelho é por onde nos vemos, sendo assim, podemos compreender a expressão “espelho negro” como um espelho guiado pela percepção negra. O eu- lírico ainda expressa “meu reflexo brilha no escuro/ Preto no Preto”, com um jogo de palavras, o poema promove uma reflexão acerca de expressões como “ preto no branco” que significa “esclarecer alguma questão” e também possibilitar repensar sobre o termo “ brilho” referente também ao campo semântico referente ao termo “ branco”, enquanto é ressignificado no poema, possibilitando ao leitor através do estranhamento uma reflexão acerca do nosso vocabulário.

Na terceira e quarta estrofes podemos observar:

Podem me prender
Podem me privar
Não vou negar
Encontrei outro jeito de me enxergar

Podem me prender
Podem me privar
Minha dignidade ninguém vai levar
Minha identidade ninguém vai comprar
(SOBRAL, 2014, p.57)

Nas duas estrofes, podemos perceber a semelhança com os gritos de protesto que marcam passeatas e outras reivindicações que ocorrem na rua. No refrão “ Podem me prender/ Podem me privar” o eu-lírico manifesta que mesmo diante da coerção não irá deixar de se enxergar de outra forma além dos modos de percepção dominante. Na quarta estrofe, os versos “ Minha dignidade ninguém vai levar/ Minha identidade ninguém vai comprar” permite-nos compreender que é feita uma referência da relação entre mercado e identidade, sabemos que elementos que marcam determinadas identidades culturas são apropriados pelo mercado da moda e se tornam produtos e também são descontextualizados do seu contexto cultural de origem.

Na última estrofe do poema em questão, percebemos a referência da cabeça em dimensão física, parte do corpo e também como lugar onde se encontra o cérebro. Observemos a seguir:

Já programei meus neurônios
Enchi minha cabeça de sonhos
Cabeça feita, cabeça feita...
Caminhos, ideias, desenhos na frente
Desafiam o horizonte.
(SOBRAL, 2014, p.57)

Podemos compreender pelos versos uma tomada de consciência do eu-lírico sobre a realidade que o cerca. Em “ Já programei meus neurônios” refere-se o trabalho mental da

construção de si pelo sujeito, a “ cabeça feita” pelo próprio indivíduo. No último verso encontramos a ideia de “ horizonte” que em seu significado literal corresponde ao “campo de visibilidade de uma pessoa”. A partir disso, podemos interpretar que o eu-lírico com sua “cabeça feita” desafia a realidade, o aparente. Ainda o poema apresenta que além das “ideias” e “caminhos”, a “cabeça feita” do eu-lírico possui “ desenhos na fronte” remetendo a um elemento cultural não ocidental, podendo ser africano, indiano, etc; que se relacionam com o espiritual, o Ori da matriz africana ou o Olho espiritual dos indianos. A pintura facial adquire diferentes significados nas diferentes culturas africanas, consiste em um modo de manifestação de identidades grupais remetendo a eventos específicos, como caça e luta ou a espiritualidade.

Conclusão

O mundo social é composto por ideias, valores e crenças que adquirem a adesão ou assimilação coletiva configurando assim os esquemas de pensamento dos indivíduos, isto é, o modo como percebem a realidade e os outros em sua volta, paradigmas mentais veiculados através das relações de poder. A literatura enquanto prática discursiva e social possibilita a formação da subjetividade, influenciando ideologicamente o olhar do leitor para si e para realidade em volta.

Os poemas “ Fazendo a cabeça” e “ Cabeça feita” podem ser vistos como uma discussão acerca das interferências ideológicas, estas promovidas pelas relações de poder, sobre a subjetividade negra. O poder simbólico na concepção bourdieusiana consiste em “constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer”, isto demonstra a capacidade das relações de poder de forjarem crenças e deturpar a percepção de mundo dos sujeitos, impondo simbolicamente uma visão de mundo hegemônica em forma de verdades absolutas.

Em uma sociedade racializada como a brasileira cujo o universo simbólico foi construído a partir de uma perspectiva eurocêntrica colonial de valores e crenças que apesar de historicamente estarmos situados no período pós-colonial simbolicamente ainda podemos perceber a presença de esquemas de pensamentos coloniais e os discursos por eles produzidos internalizados pelos indivíduos e naturalizados em nossas relações cotidianas.

A literatura afro-brasileira surge como afirmação e ressignificação da identidade negra, no seu estágio atual exerce um trabalho na (re) construção das subjetividades negras mediante o apontamento de certas internalizações ideológicas que compromete o modo de percepção dos sujeitos negros sobre si mesmos marcando a sua subjetividade.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Difel, 1989

CARNEIRO, Aparecida Sueli (2005). **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo.

CASTRO, Sílvia Regina Lorenso. **Entre silêncios e ditos**: estilos de enunciação negra na perspectiva semiótica. In: PERREIRA, Edmilson de Almeida (org). *Um tigre na floresta de signos*: Estudos sobre poesia e demanda social no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p.523 – 538.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia**: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005.

PEREIRA, Edmilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da Imagem**: Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza, PUC Minas, 2001.

RAMALHO, Viviane & RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso (para a) crítica**: O texto como material de pesquisa. Campinas: Pontes, 2011.

SOBRAL, Cristiane. **Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz**. Brasília: Edição do autor, 2014.

SOUZA, Florentina. **Cadernos Negros**: Literatura afro-brasileira? In: PERREIRA, Edmilson de Almeida (org). *Um tigre na floresta de signos*: Estudos sobre poesia e demanda social no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p.212- p.227.

MACABÉA E LAWANDA: RETIRANTES DE SI

Juliana Gervason Defilippo*

1. Introdução

Clarice Lispector publicou *A hora da estrela* em 1977 e desde então este livro tem sido uma de suas maiores referências, sendo constantemente elencado como obra representativa da literatura brasileira. Já a autora, a despeito de qualquer apresentação que dela se possa fazer, figura atualmente como uma das mais importantes escritoras do Brasil, expandindo as fronteiras de sua produção para outros países. Recentemente, seus contos ganharam edição luxuosa e cultuada nos Estados Unidos, nas mãos de seu famoso biógrafo e tradutor Benjamin Moser. Sobre Clarice, não restam dúvidas: mercado editorial, público leitor e academia em nada deixam a desejar a respeito da celebração em torno de sua obra e de sua figura.

Juliana Frank é escritora, roteirista e performer. Publicou *Quenga de plástico* (2011) e *Cabeça de pimpinela* (2013) pela editora 7Letras e, em 2013 estreou na Companhia das Letras com *Meu coração de pedra-pomes*. Em 2016 lançou *Uísque e vergonha* pela editora Oito e meio. Integra a lista de jovens autores brasileiros em produção e tem participado de vários eventos literários, entre eles a Feira Literária de Paraty – FLIP.

Clarice e Juliana estão distantes, não apenas no tempo, mas em todas as paragens e medidas com as quais poderíamos tentar aproximá-las e, para os intelectuais que defendem o *biscoito fino* da literatura, sequer deveriam se aproximar, menos ainda no terreno da literatura comparada. Mas este artigo não se pretende uma análise a respeito de Clarice ou Juliana. Trata-se, sobretudo, de uma tentativa de aproximação das criaturas por elas criadas. O paralelo entre suas personagens literárias faz-se urgente e real: Macabéa estende-se em Lawanda, Lawanda já existia em Macabéa.

2. As Personagens

Em *A hora da estrela* temos a história narrada pelo personagem Rodrigo S. M, apresentando-nos uma jovem retirante nordestina de 19 anos chamada Macabéa que mora em um quarto de pensão e trabalha como datilógrafa em uma empresa de representantes de

*Doutora em Estudos Literários (UFJF). Mestre em Literatura Brasileira (CESJF). Especialista em Estudos Literários (UFJF). Professora Titular do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Líder do Grupo de Pesquisa: “A literatura brasileira contemporânea: diálogos, perspectivas e confluências”. Editora-chefe da CES Revista (ISSN – 1983-1625 Qualis B1). Juiz de Fora – MG. julianagervason@pucminas.cesjf.br

roldanas. Convive com outras quatro mulheres na pensão onde mora; trabalha com uma carioca da gema chamada Glória que lhe rouba Olímpico de Jesus, o nordestino com quem tivera uma frágil relação amorosa. Seus pequenos prazeres resumem-se a ouvir a rádio relógio, beber café com bastante açúcar e sonhar com Marilyn Monroe. O livro caracteriza-se como uma prosa urbana em sintonia com a realidade social e política das grandes cidades, apresentando como cenário a capital do Rio de Janeiro, considerada berço das tensões sociais e políticas da época de publicação.

Lawanda é a narradora de *Meu coração de pedra-pomes* e nas 110 páginas que envolvem o romance, pode ser assim resumida: uma garota de 19 anos que trabalha como faxineira em um hospital – inserida ali pelo sistema de cotas. Em virtude de seu salário miserável e de sua condição debilitada (possível doença mental) está cercada por pessoas que superficialmente cuidam dela: sua chefe Lucrécia que apenas a suporta em função da obrigatoriedade de inseri-la nas cotas do hospital; Vandercília, a dona da pensão em que Lawanda vive; José Júnior, o homem casado com quem mantém relações sexuais; e sua mãe e tia, não nomeadas na obra. Em virtude de sua condição mental, Lawanda toma remédios que atrapalham e retardam ainda mais suas ações: trabalha no turno da noite por não conseguir acordar cedo. Tem manias estranhas como colecionar besouros que compra mensalmente com o pouco dinheiro que recebe; e costurar borboletas na calcinha reproduzindo macumbas que ela mesma inventa. Sonha em comprar um frigobar para não ter que dividir a geladeira com os outros moradores da pensão – e ceder às exigências de Vandercília; faz macumbas para matar o parceiro de sua mãe de modo a poder voltar a morar com ela e em um certo momento da obra, passa a odiar seu par José Júnior, invertendo as macumbas que fazia para que ele largasse sua esposa para ficar com ela, para ‘desmacumbas’ que pudessem afastá-lo de vez. Chega pontualmente atrasada em seu trabalho, desenvolveu mania de limpeza por ter nojo dos doentes do hospital e, paralelo ao serviço mal remunerado que exerce, aproveita-se das necessidades dos doentes para vender produtos proibidos naquele ambiente (batata frita, refrigerante, por exemplo) ou ainda oferece fugas passageiras do hospital ou visitas proibidas.

3. Retirantes em Espaços Repelentes

Por quê, então, Macabéa e Lawanda? Macabéa é uma imigrante pobre do Nordeste, que, citando Stuart Hall “atravessa e intersecta as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispensadas para sempre de sua terra natal” (HALL, 2003, p. 88). Lawanda é uma doente mental que parcialmente abandonada pela família, transita entre uma pensão que a

rejeita e um hospital que só a insere para cumprir com a lei de cotas para deficientes psicossociais.

A insanidade mental, a irrelevância dos irrelevantes, a exclusão social, o abandono sofrido pelos pacientes psiquiátricos, a invisibilidade dos excluídos, a falta do bom senso, o sistema de cotas, as irregularidades de um ambiente hospitalar, a religiosidade e o consumismo - dentre outros tópicos explorados de forma micro nas narrativas em análise - são temas inclusos em *A hora da estrela* e *Meu coração de pedra-pomes*.

A urbanização causada pela migração da população nordestina para as regiões do Sul e do Sudeste brasileiro, resultou em uma concentração da população em áreas urbanas, principalmente nas grandes e novas metrópoles do país. Como consequência disso, houve uma desumana e acelerada urbanização nas periferias das metrópoles que contribuiu para a constituição de uma grande massa de indivíduos miseráveis e desprotegidos expostos ao desejo de consumo e à luta pela sobrevivência em um espaço tecnologicamente industrializado, oriundo pós revolução industrial. A assertiva refere-se a Macabéa, mas também pode ilustrar a situação de Lawanda já que as obras abordam a miséria e a carência nas quais vivem, também desprotegidas e expostas à luta pela sobrevivência, em uma pós modernidade falsamente preparada para inseri-las, mas igualmente pronta para explorá-las e ignorá-las.

Os ambientes urbanos por onde Macabéa e Lawanda transitam, sem direção e sem projeto algum, são carregados de características socioeconômicas e morais que afetam diretamente a construção psicológica de ambas. Suas idas e vindas se dão em lugares pobres, indiferentes, desinteressantes, insensíveis que refletem nitidamente a situação de alienação e a classe social a qual pertencem, demonstrando nas obras espaços que são o berço de uma sociedade urbana problemática e desumanizada onde as personagens protagonistas vivem as angústias de suas vidas, em cidades que as repelem, conforme descrito em *A hora da estrela*: “toda feita contra ela” (LISPECTOR, 2006, p. 15), e limitadas e frequentadas por pessoas “de vidas infelizes de cinema” (FRANK, 2013, p. 38), como citado em *Meu coração de pedra-pomes*.

Todo espaço em que a retirante nordestina Macabéa habitava e transitava resume-se a lugares desprezíveis ou desassistidos, como o ponto do ônibus que era muito frio, ou o pequeno botequim da esquina onde comia um ovo duro. Ou ainda o escritório sombrio onde trabalhava e o quarto de pensão onde morava com mais quatro amigas localizado “num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre” (LISPECTOR, 1998, p. 30), cuja edificação era

sinônimo dos restos arquitetônicos de uma cidade grande em modernização, único espaço capaz de aceitar e acolher a nordestina em seu diaspórico movimento de fuga:

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. O cais imundo dava-lhe saudade do futuro. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

A mesma rua que apresentava ratos gordos, passarinhada buliçosa, vira latas abandonados e um galo que cantava de madrugada. Lugares que personificam o abandono, a exclusão, reflexos de uma urbanização mal distribuída em que a modernidade da cidade do Rio de Janeiro presente nos bairros nobres, se contrapõe aos obsoletos espaços onde transita a parcela pobre da sociedade. Ou seja, tanto os locais fechados quanto os abertos são uma extensão do que é negado e do que é permitido: Macabéa foge da seca, da miséria, da anulação que o Nordeste impõe ao ser humano (temáticas caras aos escritores da época, como Graciliano Ramos ou João Cabral de Melo Neto, por exemplo) e encontra um espaço seco, pobre e devastador no Rio de Janeiro.

Já Lawanda, diante de sua exótica visão de mundo, de sua desconcertada trajetória na pensão onde reside ou no hospital onde trabalha, de seus delírios tresloucados e suas atitudes desvairadas, nos transmite representações, condutas e imperfeições humanas vividas por nossa sociedade que ainda impedem a inclusão dos indivíduos considerados como minoria, tanto nas relações pessoais quanto profissionais. A situação dos oprimidos marcados por deficiência intelectual torna-se evidente no livro de Juliana Frank, assim como a literatura contemporânea brasileira tem destacado a situação “de mulheres, pobres, cegos, portadores de deficiências físicas e mentais [...] todos de algum modo excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos” (DALGASTAGNÈ, 2003, p. 49-50).

A história de Lawanda se passa em uma grande metrópole - São Paulo - e a personagem, diferente de Macabéa, sente-se à vontade com as ruas, avenidas, becos e praças, embora afirme que "ninguém é feliz nessa cidade" (FRANK, 2013, p. 108). No contexto da narrativa é possível verificar representações espaciais, suburbanas e centrais da cidade de São Paulo onde ocorre a história. O livro apresenta espaços que representam as casas e pensões simples, os quartos apertados, os hotéis abandonados, o transporte público ainda inacessível e o hospital público onde Lawanda trabalha para sobreviver, marcados pela população suburbana da grande metrópole que os frequenta, um conjunto de lugares desordenados, disformes e desvalidos.

Lawanda vive em um quarto de pensão com uma dura cama de meteoritos onde nada lhe pertence, a não ser os besouros que compra mensalmente. Encontra-se confinada e segregada em um ambiente hostil, frio e desumano que simboliza um “breve resumo da merda que, em dias melhores, chamo de vida” (FRANK, 1998, p. 42). Incapaz de seguir as normas sociais, Lawanda tem dificuldades para utilizar transportes públicos, como ônibus, onde frequentemente se perde em pensamentos desvairados por trás de sujas janelas. Até mesmo o medicamento que precisa tomar todos os dias contribui para sua alienação, já que em virtude dele sente-se ainda mais letárgica e não conseguindo, por exemplo, trabalhar no turno da manhã.

Diferente de Macabéa, Lawanda possui mais autonomia financeira e consegue, por exemplo, fazer planos para gastar seu dinheiro. No entanto, em virtude de sua deficiência intelectual, não é capaz de tomar decisões consideradas normais, tais como as que a sociedade capitalista espera de um indivíduo comum. Logo, ainda que seja capaz de fazer pequenas economias para satisfazer seus desejos, esses são tão exóticos quanto suas manias. A economia que faz com a condução diária, é gasta na compra de besouros vivos para sua estranha coleção. O dinheiro extra que ganha nos proibidos serviços que presta aos doentes terminais do hospital, dirige-se a desejos insólitos que não correspondem às suas reais necessidades. Isso fica evidente quando compra um frigobar vermelho que nem chega a usar pois Vandercília o retém dizendo que pertence a todos os moradores da pensão. Entre apática e indiferente, Lawanda não reage e submete-se aos desmandos da mulher, tal como Macabéa que se torna um fantoche nas mãos de Glória, Olímpico e, até mesmo, da cartomante que consulta.

4. Os Espaços Simbólicos do Vazio e da Exclusão

Dos espaços objetivos, representados por locais reais da geografia urbana de São Paulo, ou das arquiteturas abandonadas dos locais que transitam, os livros de Juliana Frank e Clarice Lispector também evidenciam espaços simbólicos de segregação. Segundo Regina Dalcastagnè ao se referir ao livro *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Rufatto, estes espaços:

Cruzam-se ainda nas humilhações sofridas pelas personagens pobres, que saem da periferia tomando vários ônibus para chegar a uma cidade que não lhes pertence, nem lhes acolhe. São, elas também, violentadas por seu apelo consumista, pelas barreiras impostas, pelo ressentimento diante do que não podem ter – do emprego às fraldas para o filho recém-nascido, do tênis do momento ao carro que passa rápido demais. A violência urbana normalmente é entendida num sentido restrito, como aquela perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm. Bourdieu lembra que “como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se

exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida”⁵¹. É a essa violência que costumamos fechar os olhos e que a literatura, ou ao menos parte dela, insiste em nos fazer ver. (DALCASTAGNE, 2003, p. 46).

Lawanda e Macabéa não estão inseridas em um espaço familiar que as acolha. Rejeitadas pelas mães ou tias, resta-lhes mudar ou fugir, não há hospitalidade por parte dos parentes e tão pouco amor por parte dos pais. São visíveis no texto os espaços simbólicos que abrangem a atmosfera psicológica e social, locais em que são vivenciadas relações conflituosas como o espaço familiar representando a rejeição e o emprego representando a falta de motivação e como o ser humano é descartável:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe:

– Me desculpe o aborrecimento.

O senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já lhe havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto:

– Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco.

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

A pena que move o chefe de Macabéa é a mesma que se instala, entre Lawanda e sua chefe, refletindo um relacionamento repleto de obrigações e aparências. Por isso, diante da primeira oportunidade, Lawanda é despedida do hospital:

Ela olha para mim daquele jeito que ofende, bem nos olhos. Diz:

- Soube que andou oferecendo serviços aos pacientes, Lawanda. Ofereceu soprar os olhos de uma menina? A Zalariea ouviu tudo.

- Lucrécia, que engraçado. Não vi a catracaiada por lá. Fica escondida ouvindo conversa de maluco?

- Por que fez isso?

- Para divertir os pacientes.

- Não precisa. Já são loucos.

Concordo com ela pela primeira vez.

Me entrego:

- Como serei punida? Ofereço meu corpo a torturas medievais. Sei que errei.

- Não. Não haverá punição. Você está demitida. Pode deixar o avental e ir embora.

- Com todo prazer!

(...)

Olho a sala. É a terceira e última vez que tenho de suportar tamanha feiosidade.

- Ah, Lucrécia?

- Pois não.

- Não é você que me demite. Sou eu que te condeno a ficar (FRANK, 2013, p. 96).

Embora as atitudes de Macabéa e Lawanda diante da emissão se difiram, já que uma pede desculpas pelo aborrecimento, em uma evidente posição de subalternidade e inocência,

próprios da personagem – e dos personagens excluídos abordados ao longo da história da literatura – a outra aparentemente se coloca em uma posição de atrevimento. Um falso atrevimento, é bom destacar, pois o que se segue, para o destino de Lawanda, corrobora o fato de que ambas uma vez expulsas dos espaços que as comportam, estão destinadas a vagar sem rumo, seja nas cidades que as aturam, seja nos ambientes que as suportam:

Ao pensar a cidade, palco quase exclusivo da produção literária contemporânea, parte-se do princípio de que ela não é um espaço homogêneo, mas fragmentado e, sobretudo, hierarquizado, marcado por interdições tácitas, que definem quais habitantes podem ocupar quais lugares (DALCASTAGNÈ, 1998, p. 25).

As personagens de Clarice Lispector e Juliana Frank ocupam apenas os locais que lhes são destinados, sendo punidas direta ou indiretamente quando deles tentam transcender: seja estabelecendo diálogos com pacientes que deveria ignorar, como é o caso de Lawanda, seja sendo atropelada por um Mercedes Benz quando, ciente de um novo destino, arrisca-se sonhadora pelas ruas da cidade: “O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta” (LISPECTOR, 1998, p. 81).

No desfecho dos livros são abandonadas à própria sorte, diante de mortes violentas que resumem suas condições de vida. Deixada na sarjeta, Macabéa morre lentamente, com um fio de sangue escorrendo por seu rosto “mansamente voltada[o] para a sarjeta” (LISPECTOR, 1998, p. 80), olhando para as “pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana (...) os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável” (LISPECTOR, 1998, p. 80-81).

Sarjeta para onde também se dirige o destino de Lawanda, demitida do hospital, expulsa da pensão, resta-lhe vender os poucos objetos que lhe restam, além de coisas encontradas no lixo. E é neste ambiente de abandono que termina também com o rosto no chão, atropelada não por um carro, mas por um ser humano, o policial que deveria ser capaz de protegê-la:

E ninguém é feliz nessa cidade. Bom. Já que todos estão mal, me sinto particularmente bem por aqui. O asfalto é doce também. Estou beijando o asfalto. Há um coturno na minha cara, bem em cima da minha bochecha, pressionando a minha boca no chão. O coturno aperta, esfrega bem minha cara. Para sangrar mesmo. Não sei a que horas essas botas sairão de cima de mim (FRANK, 2013, p. 108).

Morrem como viveram, ignoradas por todos, dilaceradas pelos espaços que as repeliam, atropeladas por um destino que a elas nada reservara a não ser a certeza do fim. Destino sobre o qual mostram-se ignorantes já que ali, enquanto morrem, tanto Macabéa quanto Lawanda vislumbram a possibilidade de continuar: “Aí Macabéa disse uma frase que nenhum transeunte entendeu. Disse bem pronunciado e claro: - Quanto ao futuro”

(LISPECTOR, 1998, p. 84) e “É melhor não me importar. Um segundo a mais ou a menos embaixo de uma bota aqui não faz diferença. (...) Ainda me restam treze dias para tirar esse coturno daqui, levantar, me sacudir, esperar a marca da sola sumir da fumaça (...)” (FRANK, 2013, p. 109). Embora a morte de Lawanda não seja confirmada de forma clara, resta-nos a certeza de que como Macabéa, sua morte metafórica é evidente, não apenas no final, mas ao longo de todo o livro.

5. Considerações Finais

Nesta relação entre os livros, nessa convergência tão próxima entre as personagens cujas trajetórias inserem-se em espaços igualmente aniquilantes, temos duas autoras conscientes do perigo que despertam com seus livros, no tênue caminho que se inserem ao trabalhar com mulheres distantes das personagens literárias habituais e histórias afastadas do que se convencionou encontrar na literatura. Talvez seja por isso que empreendem momentos de autodefesa, justificando e buscando de alguma forma legitimar as narrativas, protegendo também suas personagens.

Em *A hora da estrela* temos, em um primeiro momento, um livro que oferece a possibilidade de treze títulos, entre eles: “A culpa é minha” e “O direito ao grito” (LISPECTOR, 1998, p. 7). Em um segundo momento um narrador-autor que precisa, com urgência, defender a escolha pela personagem e a aparente simplicidade de sua obra: “Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Enquanto que em *Meu coração de pedra-pomes*, o desnudamento da ficcionalidade¹ se dá com três páginas, aparentemente excluídas da narrativa, intituladas: “Exijo uma explicação” (FRANK, 2013, p. 7). Nestas páginas um júri acusa a autora Juliana de ter escrito “um livro inútil” (FRANK, 2013, p. 8), ao que ela se defende, usando as mesmas palavras de Rodrigo S. M.: “E vou além: escrevi pela pura pretensão da simplicidade, simplesmente” (FRANK, 2013, p. 8). Porém, a escritora que se encontra neste júri ficcional é acusada de ser, ela mesma, a própria personagem criada:

- O que está acontecendo aqui? Do que se trata esta noveleta? Essa Lawanda é limítrofe, disfarçada de maluca. ou o quê? Essa Juliana é craquelê?
Outro membro do júri cai de quatro e grita:

¹ Toma-se aqui emprestado o conceito de desnudamento da ficcionalidade de Wolfgang Iser. No entanto, em virtude do caráter temático deste artigo, o mesmo não será retomado com cuidado. A aplicação deste conceito, diante do corpus em análise, ficará para outra oportunidade.

- EURECA! Já sei, Juliana Frank é uma personagem da Lawanda! (FRANK, 2013, p. 9).

Rodrigo S. M. também escreve para se libertar de acusações: “Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Ao deixar de ser literatura, porque suas personagens são simples demais, irrelevantes demais, excluídas demais, os livros apresentam-nos uma literatura mais do que engajada, ciente de que o que entregam “Não é um livro (...) A literatura acabou!” (FRANK, 2013, p. 8-9) ou “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo” (LISPECTOR, 1998, p. 35):

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos (SCRAMIN, 2007, p. 16).

As escritoras Clarice Lispector e Juliana Frank cada qual lançando mão de seu estilo, em suas narrativas de cunho social e psicológico, utilizam dos conflitos existenciais de suas personagens protagonistas, de uma forma bem engendrada, tanto que através delas percebemos alguns problemas relacionados à eterna insatisfação do ser humano em uma sociedade onde há a exclusão e a desumanização. As semelhanças aqui analisadas nos fornecem múltiplos olhares e enfoques para essa real condição social dos indivíduos protagonizados nos livros. Indivíduos retirados de seus espaços de origem e excluídos do espaço em que vivem, tornando-se, conseqüentemente, também retirante de si.

E é quando *A hora da estrela* e *Meu coração de pedra-pomes* mais deixam de ser literatura, no sentido estrito do termo, que os dois livros tornam-se alta literatura. Porque possibilitam espaço para a vida e a existência de duas jovens expulsas dos ambientes físicos e sociais nos quais estão, acidental, involuntária e perenemente inseridas. Permitindo que, diante de uma literatura cujo cânone é ainda branco e masculino, mulheres falem de mulheres – nordestinas, loucas - sem as mediações tradicionais que reprimiram o discurso literário, produzindo uma obra que se desloca da formação do cânone apresentando a simples rotina de duas jovens segregadas em seus quartos alugados e exercendo profissões consideradas descartáveis. Além disso, ambas não ocupam espaço significativo na sociedade, o que as tornam pessoas insignificantes e apartadas em cidades que não foram arquitetadas para elas.

Referências

DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, nº 21, p. 33 - 53 Jan./ Jun. de 2003.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. AZEVEDO, Luciene. **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea.** Porto Alegre: Zouk, 2015.

FRANK, Juliana. **Meu coração de pedra-pomes.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade.** Tradução Tomaz da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: ISER, Wolfgang. LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da literatura em suas fontes. Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SCRAMIN, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos.** Chapecó: Argos, 2007.

A POÉTICA DE MARIA LÚCIA ALVIM NO ROMANCEIRO DE DONA BEJA

Juliana Veloso Mendes de Freitas^{*}

A mineira Maria Lúcia Alvim (1932), nascida em Araxá, é autora de cinco livros publicados entre os anos de 1959 e 1980, todos de poesia- *XX Sonetos* (1959); *Coração Incólume* (1968); *Pose* (1968); *Romanceiro de Dona Beja* (1979) e *A Rosa Malvada* (1980). o *Romanceiro de Dona Beja*, publicado em sua primeira edição pela editora carioca Fontana, tem como base mitos primitivos e imagens inaugurais como morte, terra, água, exílio, nascimento; formando um movimento de renovação e, simultaneamente, cíclico. Faz-se relevante observar que há uma retomada do mito no Modernismo brasileiro relacionada à questão da origem, da identidade. Leila Gouvêa (2008) afirma que na literatura moderna brasileira, Mário de Andrade, Jorge de Lima e Guimarães Rosa – principais influências de Maria Lúcia – foram alguns dos autores que recuperaram o mito, fonte da imaginação poética. Os oitenta poemas, abrigados sob a divisão de dez episódios, expressam-se por meio das mais variadas formas: sonetos, sextina, haicais, trovas, versos longos e livres e redondilhas. Os poemas, que acabam formando um único e grande poema, traçam cronologicamente a descoberta do Triângulo Mineiro e a vida de Dona Beja, personalidade influente do século XIX, uma cortesã que é personagem mítico-histórica de Minas Gerais.

Com uma riqueza de particularidades e um lirismo único, o *Romanceiro de Dona Beja* destoa das demais obras de Maria Lúcia por vias de um certo distanciamento da introspecção comum de seus versos. A incursão de sua voz pela história pode ser notada a partir da escolha da forma – sempre tão importante em suas construções – representada pelo romanceiro, que é pouco utilizada na poesia brasileira e mesmo pouco conhecida, o que já chama a atenção para o estilo da poeta- da literatura moderna do século XX, podemos destacar dois romanceiros bastante conhecidos: o *Romancero Gitano* (1928) de Federico García Lorca e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles. É interessante, entretanto, observar que a apropriação da forma se dá de maneira irônica pela poeta, pois Maria Lúcia não segue a métrica tradicional dos romanceiros – de cunho popular composto por redondilhas, com ritmo suave, cancionero – nem seus tipos de rimas e versos. Sua poesia, de métrica refinada e variada, recorre a fatos históricos pontuais e, também, extrapola a história abordando o mítico e o fantasioso, reforçando a ideia aristotélica de que o poeta escreve sobre o que poderia ter acontecido na história. Mesmo se utilizando de um recorte

^{*}Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail julianavelosomendes@gmail.com.

histórico preciso e recorrendo a fatos realmente ocorridos nesse período, pode-se entender essa escolha da poeta como um mote para sua poesia, como um caminho para o eu lírico voltar às origens de sua terra, de seu passado, de sua essência. Há, então, essa duplicidade narrativa partindo de um narrar compassado e cronológico dos acontecimentos históricos daquela região mineira e, simultaneamente, numa entrelinha, há a contrapartida do narrar da reminiscência de um passado particular.

A obra é entretecida por estratos de significação de uma mesma construção: a terra, sítio primordial de pertencimento do homem, aonde o ir e vir de Dona Beja é narrado, é a mesma terra da infância da poeta, da herança familiar, que é a região de Araxá; a história ali recuperada é também memória, ficção; a poesia nascida da universalidade da criação de Maria Lúcia, tem um particular retorno ao lar; a busca mítica pela origem que move todo o poema é, também, um retorno a si mesma. Dar voz a essa escrita, como que na tentativa de “salvar o passado da alienação, do esquecimento, rememorar, chamar à vida o que silenciou, não consiste, afinal, em uma das mais remotas atribuições do poeta?” (GOUVÊA, 2008, p. 180). E, assim, sua poesia se constrói redimindo do anonimato o desbravamento da terra, reconhecendo o nascimento do Triângulo Mineiro e de Dona Beja como fatos únicos e inconfundíveis, eternizados em seu canto, em sua lírica de enraizamento afetivo.

É na obra de Agripa Vasconcelos (1985), autor que tem por estilo misturar história, romance histórico e biografia ficcional, que Maria Lúcia baseia sua pesquisa para a composição do *Romanceiro de Dona Beja*. Essa história romanceada ressalta a porosidade das fronteiras discursivas da história, da ficção e da literatura. Ainda que distintos esses discursos estão sempre aparentados e aproximados pelo imaginário e por sermos criaturas históricas é impossível não sermos parciais. Partir de um evento factual e torná-lo uma rede de outras verdades, possíveis e impossíveis faz parte do constructo poético e de seu caráter ficcional. Segundo Costa Lima, “a poesia é a atualização do princípio ficcional que, por sua condição de *como se*, não pretende ser a última palavra” (COSTA LIMA, 2006, p. 21) e tem como regra básica e originária duvidar de si mesma.

A obra é constituída por dez episódios, remetendo-nos à disposição de um roteiro cinematográfico, no qual o primeiro é *Sertão da Farinha Podre*, que se subdivide em quinze poemas. A temática principal desse episódio é a terra, basicamente o tema geral que perpassa toda a obra, e tem por simbologia a continuidade da vida, devido à fecundidade, à passividade, à capacidade de gerar frutos, sendo associada à figura da mulher. Destaca-se, em especial nessa parte, a retratação da chegada dos homens ao grande sertão e seu desbravamento. Há sonetos (decassílabos), poemas livres (alguns bastante longos, outros bem

concisos), técnicas que aliam a construção do verso no papel e seu o efeito sonoro e de sentido. *Lema*, um dos poemas iniciais do *Romanceiro*, anuncia o ciclo que será percorrido ao longo da obra – parte-se da terra para se chegar a ela.

LEMA
Pela íntima feição
do sonho comum:
lugar
onde a terra docilmente
se deixe penetrar.
(ALVIM, 1979, p. 34)

O significado etimológico da palavra “lema”, do latim *lemma*, -*atis*, assunto, tema; do grego *lêmma*, *atos*, coisa recebida, premissa; confere o tom para os próximos versos. A terra, assunto do qual e ponto de onde se parte, é doce e familiar e ao se voltar a ela, sua conotação deixa de ser genérica e passa a ser de um lugar específico, particular, de íntima feição.

O segundo episódio, *Fundação do Arraial de São Domingos dos Araxás*, narra a chegada de Anna Jacintha, a Dona Beja, à região de Araxá e de sua estada inicial no sertão, dando continuidade ao tema da terra, que aqui é simbolizado na figura da mulher. O feminino é outro ponto forte do *Romanceiro de Dona Beja*, que canta sobre terra e uma personagem principal feminina. Apresentam-se, nesse trecho, nove poemas marcados por diálogos e Maria Lúcia recorre às formas populares como redondilha maior, trovas, mote e glosa, contrapondo com o poema final que possui ares concretistas, fazendo uso do espaço na folha como parte da construção de seus versos. Observemos, a seguir, o poema *Identidade*, no qual de maneira lírica e subjetiva, Maria Lúcia descreve a figura de Anna Jacintha, Dona Beja, recorrendo a símbolos e metáforas para a composição da personagem, sempre voltando aos elementos de sua terra.

Identidade

Nascida em Formiga
a dois de Janeiro
de mil oitocentos.

Gira Capricórnio
o fulcro ponteiro
e a hora percute

em Marte e Saturno.
Nas linhas da mão
o monte de Vênus

ao meio partido —
enquanto a razão
o sulco imprimira

preciso e profundo.
Filha natural —
em místicas fontes

lavada no sal.
A tez ariana
herdara do pai

louçã, lusitana.
Do lado materno
os negros cabelos

os olhos redondos
das aves noturnas
insontes vagando

nos brejos sem lua.
O nome tivera
Igual senhorinha

de casta e família:
os enes dobrados
em Anna, e Jacintha

de altivo tê-agá.
No entanto o apelido
seria mais breve

embora melhor
o vôo sublinhe
ligeiro, assombrado

de esquiva rolinha,
no bico levando
elíptico beijo

ditirambo, adágio —
e toca o realejo
e pousa nos lábios

sonoros de Beja.
(ALVIM, 1979, p.71)

Composto através de tercetos e finalizado com um único verso, Maria Lúcia apropria-se do verso da redondilha menor, também conhecido como redondilho, uma versificação bastante popular na tradição ibérica, uma demonstração do conhecimento da poeta quanto ao gênero, que resgata a herança do romanceiro e sobre ela imprime sua personalidade. Utilizando-se dessa métrica popular, dispondo-a em tercetos e ditando um movimento mais lento na construção encadeada das imagens, os versos vão, a pinceladas, compondo o retrato de Anna Jacintha desde o nascimento até sua tela final, a Dona Beja. A descrição de Anna Jacintha começa com local e data de seu nascimento e partindo da astrologia, a poeta convoca os astros, Marte e Saturno, e inaugura o feminino com monte de

Vênus que tem seu sulco, palavra referente tanto a um vinco na pele quanto a um vinco na terra, marcado pela razão, frequentemente relacionada ao gênero masculino. O poema ergue-se de modo dual, nem por isso opositivo, estabelecendo relações entre mulher e terra, feminino e masculino, mãe e pai, Anna Jacintha e Dona Beja. A identidade construída ao longo dos versos permite uma analogia entre a personagem e a própria região dos Araxás. Os elementos atribuídos a Beja são também terrestres: sulco, fonte, sal, ave, brejo, rolinha. Pode-se ler a filiação de Beja como a própria descoberta/colonização de Minas Gerais, “A tez ariana/ herdada do pai/ louçã, lusitana./ Do lado materno/ os negros cabelos/ os olhos redondos” (ALVIM, 1979, p. 71). O pai lusitano faz alusão a Portugal, nosso colonizador, e os cabelos negros maternos são atribuídos à origem indígena da mãe de Anna Jacintha, nosso povo primeiro. O misticismo flutua conectando as analogias e possibilidades, o signo de capricórnio girando entre as linhas da mão, as fontes da qual Beja emerge, filha natural e metamorfose da mulher em pássaro, “esquiva rolinha”. Bastante sensorial, o toque é sentido nas mãos, no corpo lavado pelo sal, a escuridão dos olhos redondos que vagam por entre brejos sem lua, o beijo delicado e sonoro, “dítirambo, adágio/ e toca o realejo” que selam a transformação de Anna em Beja, da terra em Araxá.

Em *Vila Nova de Paracatu do Príncipe*, temos o terceiro episódio narrando o exílio de Dona Beja em quatro poemas, de forma livre e mais narrativa, não usufruindo de alguma forma mais tradicional de verso. Com o quarto episódio, temos *Renascimento do Triângulo Mineiro*. O retorno, tema principal desse episódio, é não só de Dona Beja, que se encontrava exiliada, mas também da região do Triângulo Mineiro que regressa às posses de Minas Gerais. A seguir, o poema *A volta*, no qual temos a forma clássica do soneto, que trata sobre a volta de Anna Jacintha, Dona Beja, a Araxá, depois de seu exílio em Paracatu dos Príncipes. Maria Lúcia utiliza o decassílabo, rimas opostas e uma escolha lexical rebuscada para narrar o retorno de Anna à sua origem. O retorno é sempre um renascimento e, talvez isso, explique a opção da poeta pela forma do soneto, um retorno ao clássico. E, mais uma vez, a poeta opta por um olhar intimista sobre um fato histórico, deslocando-o para o imaginário.

A mesma contenção na compostura.
Incólume no viço angelical.
Porém, nas fundas órbitas, o mal
Fulgia dentre as sombras. Ó criatura

isenta em sua culpa, ó imatura
vontade de a consumir-se na fatal
vertigem – nenhum ser, nenhum sinal
poderia torná-la menos pura.

Voltar sempre redime. O toucador

Sugere o antigo gesto matinal.
O tempo só aos mortos contamina.

Eis o espelho, a alcatifa, a mesma cor
Dos olhos, a cortina de voil:
Então sentiu a ausência da menina.
(ALVIM, 1979, p. 98)

A dicção da voz lírica é complacente e partilha da melancolia de Anna Jacintha, criatura isenta de culpa pelo destino que lhe foi imposto. Vasconcelos sobre o episódio narra “A situação de Bêja, na sociedade do tempo, era de separação completa das famílias, nas Minas do início do século XIX. Querida de todos em S. Domingos, regressava agora com a mancha de mulher do mundo.” (VASCONCELOS, 1985, p. 170). A ambivalência dos sentimentos se faz presente no soneto, como no viço angelical ainda incólume, enquanto a inocência de menina já se foi e dos olhos guardou apenas a cor. Há uma sensação de suspensão do tempo que o desdobra em dois: o externo, pouco correu e manteve tudo em seu devido lugar – o toucador, o espelho, a alcatifa; e o interno, que “só aos mortos contamina” e arrastou-se levando a menina e devolvendo a mulher. O exercício da volta aqui nos permite, talvez, uma leitura metapoética, já que Maria Lúcia vai às nascentes do passado histórico na tentativa de resgatá-lo e redimi-lo em seu tempo presente, eternizando suas memórias nesse canto que estará presente, perpetuado através da literatura, no tempo futuro.

No quinto episódio, *Caminho das águas*, a matéria principal é a água, elemento tão fundamental para a região quanto a terra, e especial para o caminho da narrativa e de Dona Beja. Carregando a simbologia da fonte de vida, meio de purificação, centro de renascimento, esse episódio sucede exatamente os retornos narrados anteriormente, marcando um recomeço da história da região e da personagem de Dona Beja. Composto por três poemas, também apresenta construções que vão da forma livre ao soneto decassílabo.

O sexto é intitulado *Lugar onde primeiro se vê o sol*, episódio no qual o espaço pode ser considerado análogo à vida de Dona Beja, uma representação do lugar em relação à personagem. São cinco os poemas, nos quais Maria Lúcia, mais uma vez, demonstra sua variedade de recursos estilístico-formais e continua costurando as ambiguidades da poesia, indo do haicai, forma oriental e relativamente recente no Brasil, às trovas, uma das mais populares criações poéticas. Há ainda o madrigal e o rondó, cancioneiros bastante utilizados na Europa a partir do século XV e no classicismo e arcadismo brasileiros. O poema *Solar do Largo da Matriz* é composto por dezesseis haicais, intitulados com os cômodos do casarão, que descrevem a morada de Dona Beja, lugar frequentado pela elite cultural de Araxá, onde

aconteciam encontros políticos e sociais, nos quais a figura de Dona Beja era bastante importante e influente. Observemos um dos haicais.

sala de visita

De braços abertos
O tempo fica parado
Forrado de branco.
(ALVIM, 1979, p. 117)

A concisão típica da forma confere uma dicção intimista e delicada ao poema. Em cada haikai, ao descrever ou falar sobre cada cômodo do lar de Dona Beja é como se a voz lírica descrevesse os sentidos e sentimentos da própria personagem. O tempo, de braços abertos como uma pessoa e forrado de branco como a mesa ou algum outro móvel da sala de visita elabora uma metáfora bastante rica e profunda que só se resolve dentro do próprio poema, só completando seu sentido, encontrando seu espírito, dentro si mesmo. A habilidade da poeta ao lidar com a métrica e o jogo das palavras, sucintas e sugestivas, é reiterada ao longo dos haicais.

A *Chácara do Jatobá*, que dá título a este próximo poema aqui analisado, era o movimentado bordel de Dona Beja em Araxá, segundo Agripa de Vasconcelos (1985, p. 150 – 184). Nesse espaço ela era a cortesã sem perder sua postura forte e incisiva. Ao passo que o *Solar do Largo da Matriz* trata de maneira intimista os cômodos, ambientes do interior da casa, assim como os sentimentos do interior do ser, em *Chácara do Jatobá* a composição do poema se dá através de trovas, que descrevem o exterior da chácara e os grandes espaços que a compõem. A construção fragmentada em lugares, comum aos dois poemas, se difere a partir da forma até chegar ao tom. Enquanto o haikai por sua concisão utiliza os silêncios e a sugestão como elementos de seus versos, criando um ambiente intimista, a trova, criação literária bastante popular e tradicional, traz mais musicalidade, com seus versos em redondilha maior e rimas alternadas. Novamente a poeta faz uso dos recursos imagéticos para a elaboração dos cenários descritos. Observemos a trova que segue.

jardim

Regarei o coração
Com jacintos e rutilos –
Nos canteiros da paixão
Deito meu corpo sem brilho.
(ALVIM, 1979, p. 137)

Mesmo que o coração esteja regado, umedecido com flores e cintilação, o corpo é sem brilho. A alma, Anna Jacintha, e a carne, Dona Beja, da cortesã são instâncias separadas,

ainda que ambas sejam flores a serem colhidas. Elementos eróticos povoam as trovas de maneira suave e bastante simbólica representados na linguagem por substantivos como serpente, fruto, flor, pecado, além da presença de animais como ganso, gato, pardal mantendo a ligação com a terra.

Progenitura é o sétimo episódio constituído por três sonetos monostróficos e decassílabos, permeados de tensão, geração de vida que também é morte, fazendo-se possível uma leitura metapoética. Os poemas dessa tríade são carregados de símbolos e imagens, construídos a partir de tensões e ambiguidades. A geração do filho pode ser lida como a geração da palavra, bem como o nascimento na poética de Maria Lúcia é sempre relacionado à morte, porque nascer também é morrer.

A solidão à qual a mulher é submetida durante a gestação pode ser sentida nos versos, assim como é solitário o ato da escrita poética. O parir é uma expulsão, um exílio da palavra e desse outro que antes era uno ao corpo. Em *Concepção* o eu lírico, quase em estado de inanição, se vê parasitado por um novo ser, como “cogumelos prorrompem à deriva” “Sob o limo das pedras, parasitas” que dilata o tempo e o corpo, desvelando os arcanos de um lugar que não esse, sempre um outro, sempre futuro “promessas e preâmbulos de vida”, enquanto tudo é ainda é nebuloso e obscuro, a “placenta de vidro” e a “côncava piscina” que lateja gerando o novo translúcido.

À força de sofrer, engravidamos
com certa indolência compassiva;
no torpor de esquivações e vigílias
cogumelos prorrompem à deriva
a capciosa jiga. Vespéral
que o tempo dilatamos no delito
do nebuloso engaste, túbio arcano
em placenta de vidro, volumoso.
Sob limo das pedras, parasitas
os venenosos dedos compilando
promessas e preâmbulos de vida;
e pelo desalinho dos estímulos
na côncava piscina latejando
o ser se concretiza e se adivinha.
(ALVIM, 1979, p 151)

O poema segue tomado de tensões e oposições conflituosas. E, no último verso, “o ser se concretiza e se adivinha”, o outro ser, a segunda voz, a própria palavra. Tanto este quanto os outros dois poemas que integram a trilogia são sonetos sem divisão estrófica e de rimas brancas.

Em *Metafísica Sertaneja* encontramos quatro poemas, mais curtos e de formas livres, esse episódio, como o título sugere, discorre entre sutilezas e transcendência. O nono episódio, *Diamantina do Bagagem*, traz mais três poemas, com um novo exílio como tema,

mas sob a perspectiva consensual, com o peso e a leveza paradoxal do tempo, merecendo destaque para a sextina, forma pouco usual e trabalhada com maestria pela poeta.

Com tempo e morte como matéria que encerra e reinicia o ciclo, tem-se, finalmente, o décimo episódio, *Agonia e Morte*, e seus quatro poemas, sendo o último intitulado *Testamento Inventário*, que fecha a obra. Na atmosfera deste último episódio, pode-se captar uma aura de entrega, de conformismo e confirmação. A morte que vem rondando os versos desde o início do romanceiro, fazendo-se presente na terra, no nascimento, no exílio, finalmente se faz presente em si mesma e vem em um passo manso, em uma delicada decadência. Inaugurado por *Suave declínio*, um poema livre e sem rimas, um tanto silencioso que mostra a morte que chega aos poucos, se aproximando de um corpo que nos pertence, ainda: o advérbio marca que esse pertencimento corresponde apenas ao agora, todo o resto é morte. Morte que, aliás, vem desde sempre habitando o corpo com sua “proeza cotidiana,/ silêncio que imobiliza/ espontâneo”.

Nosso corpo ainda nos pertence
dele provém o movimento
que ativa o pensamento e o elege
nosso único espelho.
Ainda o habitamos o submetemos
ao minucioso adeus –
morrer
é proeza cotidiana,
silêncio que se imobiliza
espontâneo.
(ALVIM, 1979, p. 171)

É o movimento que mantém vivo o pensamento até que ele seja cessado pelo minucioso e esperado toque do fim. As ausências vêm ocupando gradativamente os espaços e o tempo referto de vida transborda em morte. É importante nos atentarmos para a construção formal do poema, que sem rimas, com versos curtos que deixam o ritmo cortado e o morrer isolado em um verso, disposto no papel como que ao final dele, destacado, destoado, único. O *Romanceiro de Dona Beja* se encerra com a vida de Dona Beja, uma de suas principais personagens, junto à terra e à própria palavra. A obra nos mostra ser erguida através de método, objetividade, rigor e um límpido lirismo, em busca das origens que sempre se dispõem como em um horizonte, inalcançável, ainda que patente, fazendo do movimento de volta ao passado um renascimento. Sob o mote histórico, mas transcendendo-o constantemente, Maria Lúcia penetra o verbo, a terra e o tempo. A lucidez, que fez a poeta ver demais na sombra e ver demais na luz, consegue gerar uma lírica que ocupa seu lugar ao sol, apesar da imensa sombra dos outros consagrados romanceiros predecessores ao seu.

Referências:

ALI, Said. **Versificação Portuguesa**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

ALVIM, Maria Lúcia. **A Rosa Malvada**. Rio de Janeiro: Clarim, 1980.

_____. **Coração incólume**. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.

_____. **Pose**. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.

_____. **Romanceiro de Dona Beja**. Rio de Janeiro: Fontana, Mec, 1979.

_____. **Vivenda**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

_____. **XX Sonetos**. São Paulo: Seção de Obras da Fundação Cásper Libero, 1959.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PAIVA, Kelen Benfenatti. Maria Lúcia Alvim: o melancólico canto da Juriti. In: DUARTE, Constância Lima e outros (orgs). **Escritoras de ontem e de hoje: antologia**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

VASCONCELOS, Agripa. **A vida em flor de Dona Beja**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

CORPOREIDADES NEGRAS FEMININAS EM INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES E OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Karina Lima Sales*

Delineando o corpo / contexto da discussão

Não se pretende, aqui, desenvolver uma discussão em torno de conceitos de corporeidade, mas o termo, essencial à discussão que se pretende conduzir, foi utilizado partindo da noção de corpo – parte intrínseca da relação pessoa-contexto – como multiplicidade, por isso pode-se falar em corporeidades. Associando-se isso ao fato de que se pretende refletir sobre produções literárias da escritora negra Conceição Evaristo, pode-se afirmar que a corporeidade que se revela em sua verve literária representa uma maneira de estar no mundo, de possuí-lo, mas, principalmente, de ressignificá-lo:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que **a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.** (EVARISTO, 2012, p. 2. Grifos nossos).

Nascida em uma favela de Belo Horizonte em 1946, Conceição Evaristo vivenciou as dificuldades de um cotidiano sofrido. Desde pequena exposta às crueldades do racismo, tornou-se uma escritora negra de projeção internacional e é militante dentro e fora do espaço da academia. É Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Publicou seu primeiro poema em 1990, no décimo volume dos *Cadernos Negros*, editado pelo grupo Quilombhoje, de São Paulo. Desde esse período, publicou diversos poemas e contos nos cadernos, a Antologia poética *Poemas da recordação e outros movimentos*, os romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, além das antologias de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Olhos d'água*, dos quais foram selecionados os contos enfocados nesse texto.

Conceição Evaristo é escritora de destaque na literatura afro-brasileira contemporânea. Para Eduardo de Assis Duarte, a “literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária” (2010, p. 113). Em seu texto “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2010), Duarte desenvolve importante reflexão sobre os operadores

*Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Professora Auxiliar na Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus X, Teixeira de Freitas – BA. Endereço eletrônico: kalisalima@hotmail.com.

teóricos de literatura negra e literatura afro-brasileira. Avaliando o estado da arte desses conceitos, Duarte mapeia movimentos, autores e teóricos associados a cada um dos conceitos. Em relação ao conceito de *literatura negra*, Duarte destaca a contribuição dos *Cadernos Negros*, publicados desde 1978, para a configuração desse conceito, que tematiza o negro enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural, em direta associação com a militância da série. Mas Duarte analisa que o uso do conceito muitas vezes distancia-se dessa perspectiva, trazendo exemplos de *literatura negra* produzida por autores do início do século XX, configurando a tradição do *negrismo* modernista.

Duarte, em sua discussão, vai apresentando apropriações distintas do conceito do que o praticado pelo Quilombhoje. Como exemplo, Benedito Gouveia Damasceno reduz a literatura negra ao tema, sem considerar o pertencimento étnico e a perspectiva autoral. Esse critério temático é herança modernista. Domício Proença Filho tenta conciliar o reducionismo temático com o conceito da Geração Quilombhoje, propondo como negra tanto a literatura do negro quando a sobre o negro. Esse posicionamento conciliador também é seguido por Zilá Bernd, em *Introdução à literatura negra*¹. Duarte considera que o fato da *literatura negra* constituir-se em muitas e contraditórias formas “enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico” (2010, p. 118), propondo a adoção do termo *afro-brasileiro*, em diálogo com o conceito de *literatura afro-brasileira* proposto por Luiza Lobo, que a define como a “produção literária de afro-descendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio” (LOBO, 2007, *apud* DUARTE, 2010, p. 119-120).

Duarte vê no conceito de literatura afro-brasileira uma “formulação mais elástica (e mais produtiva)” e que este se inscreve “como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitárioafrodescendente em sua expressão literária” (2010, p. 121). Duarte delimita alguns elementos identificadores dessa literatura, que são a voz autoral afrodescendente (explícita ou não no discurso); temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; projeto de transitividade discursiva, com vistas ao universo recepcional; ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. Embora não se pretenda analisar diretamente esses elementos, relacionando-os todos aos

¹ “[...] o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de *eu* enunciador que se quer negro” (BERND, 1988, p. 22).

textos de Evaristo selecionados, eles podem ser percebidos na produção literária da autora e atravessarão a discussão, alguns em maior grau, como o *ponto de vista* ou *lugar de enunciação política*.

Em seu texto “Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade”, Eduardo de Assis Duarte reflete inicialmente sobre o papel assumido pela mulher afrodescendente, enquanto personagem, no arquivo da literatura brasileira desde seus começos. Para o autor, a mulher afrodescendente ficcionalizada assume a condição de *corpo disponível*, sujeita ao estereótipo da esterilidade, não são personagens mães. Trazendo exemplos desde a literatura produzida no Brasil no século XVI até publicações de Jorge Amado e Guimarães Rosa, o autor explicita o *leitmotif* da esterilidade afrodescendente na literatura brasileira: “Tais exemplos ressaltam a forma de permanência de uma imagem que atravessa os séculos e marca a representação das descendentes de africanos na literatura brasileira” (DUARTE, 2010, p. 30). Duarte afirma que essa secular estereotipia só está sendo superada em escritos de autoras e autores afro-brasileiros. Dentre os exemplos, destacam-se as publicações da série *Cadernos Negros* e a Geração Quilombhoje, que visibilizaram Conceição Evaristo, Lia Vieira, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, dentre outras. De acordo com Duarte, nessas autoras encontramos o “redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeitos” (2010, p. 34). Sobre essa atuação das escritoras negras, Conceição Evaristo afirma:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. **Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido.** A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2012, p. 6. Grifos nossos).

A produção literária de Conceição Evaristo, nomeada por esta de *escrevivência*, busca romper barreiras do campo literário. Para a autora, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, “apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra” (2012, p. 02). Evaristo salienta que tradicionalmente a representação literária da mulher negra é “ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral” (2012, p. 02). A literatura afro-brasileira de Conceição Evaristo prima por afastar-se dessa representação distorcida da mulher e do corpo negros e delineia corpos de mulheres negras prenhes de significados. Para essa discussão, pretende-se abordar o corpo-

mulher-mãe-negra, a partir de textos selecionados dos livros *Olhos d'água* e *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

O corpo-mulher-mãe-negra em contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Olhos d'água*

Em diversos de seus escritos ensaísticos, Conceição Evaristo demarca a intenção de uma literatura militante, que ressignifique o corpo da mulher negra: “Uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005, p. 54).

Essa reescrita da corporeidade negra feminina aparece nos contos dos livros aqui selecionados. *Insubmissas lágrimas de mulheres* possui treze contos, todos protagonizados por mulheres, que dão nome a cada um dos textos. Dada a exiguidade do espaço, não será possível discorrer sobre todos os textos, por isso delimitam-se dois contos, “Shirley Paixão” e “Isaltina Campo Belo”. Neles, a maternidade atravessa esses corpos, rompendo o estereótipo do corpo negro estéril. Essa condição de mãe, nesses contos, está associada a uma violência latente, em embate com o outro / com o mundo, na defesa dos filhos.

Em “Shirley Paixão” somos apresentados – por meio da voz negra feminina que nos apresenta todas as histórias do livro – à história de Shirley Paixão, que fala da agressão perpetrada por ela a seu companheiro, com quem vivia há muitos anos e cujas filhas criava como suas, junto às duas biológicas que tivera: “Assim como as minhas meninas pareciam ter esquecido a fugaz presença de um pai [...] as meninas dele ganharam meu coração” (2011, p. 26). Conta à narradora e a nós o seu não entendimento do modo como o pai tratava a filha mais velha, “faltava paciência, vivia implicando com ela” (2011, p. 27). Sete anos se passam, a menina mais velha, Seni, filha biológica de seu companheiro, continuava sendo pressionada pelo pai, como na cena que deflagra a chocante descoberta, por Shirley, dos abusos sexuais sofridos pela filha. Ao defendê-la de uma agressão premente, Shirley narra a resposta do corpo da menina: “Chorava desesperadamente, me agarrava com tanta força, como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu. Como se pedisse abrigo no mais profundo de mim” (2011, p. 28).

É após esse episódio que Shirley Paixão vai flagrar o seu companheiro, pai de Seni, atacando a menina durante a noite: “Foi quando assisti à cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina [...]” (2011, p. 29). A resposta vem visceral, corporal, e ataca-o com uma barra de ferro, seria

“matar ou morrer”. Não mata, mas salva a filha, é presa pelo crime. Depois de sair da cadeia, fortalece-se o corpo-mulher-mãe-negra constituído: “A nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta” (2011, p. 31).

No conto “Isaltina Campo Belo”, somos apresentados, no início, à personagem, ainda sem muitos indícios de sua história, apenas colhendo vestígios de sua afetuosidade e a plena vontade de contar de si: “[...] ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela, para colher a sua história. Era uma honra, uma honra! – repetia pausadamente -, sempre inquieta a me olhar”. (2011, p. 48/ 49). Aflora no conto a valorização da identidade da mulher negra, a partir das expressões ligadas ao corpo e representação da corporeidade, sendo o corpo concebido como núcleo de significações no processo de escritura: “Campo Belo [...] tinha uma idade indefinida, a meu ver. Se os cabelos curtos, à moda *Black-power*, estavam profundamente marcados por chumaços brancos [...], seu rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas”. (2011, p. 49). “Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela carta de alforria. Histórias que eu, meu irmão e minha irmã ouvíamos e repetíamos com altivez, sempre que podíamos, na escola” (p. 50).

Campo Belo, em sua história, apresenta-nos o dilema de ter nascido em um corpo de mulher, mas não se sentir assim: “Ainda novinha, talvez antes mesmo dos meus cinco anos, eu já descobrira o menino que eu trazia em mim” (p. 50). “Eu via e sentia o meu corpo parecer com o de minha irmã e se diferenciar do porte de meu irmão”. (p. 53). “Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. Até que, um dia, dolorosamente tudo mudou” (p. 54). Por se sentir “estranha no ninho”, em que os “pares são formados por um homem e uma mulher”, Campo Belo muda-se de cidade e passa a ser assediada por um rapaz, a quem conta seu “segredo”: “Falei do menino que eu carregava em mim desde sempre” (p. 55). Mas o pretenso / pretensioso namorado afirmava que Campo deveria gostar de homem, e muito, só não sabia, tinha certeza de seu fogo, afinal, “era uma mulher negra, uma mulher negra...” (p. 55), reiterando o estereótipo para corpos negros femininos.

Esse rapaz prepara uma armadilha para Campo Belo, disfarçada em convite para festa. Lá, é estuprada por cinco homens, “deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo” (p. 56), que afirmam estar ensinando-a a ser mulher. Essa violência deixa Campo Belo tomada por um sentimento de vergonha e impotência, abandona o trabalho, sente-se o símbolo da insignificância, vive em um estado de alheamento. Só vai perceber a gravidez no sétimo mês: “Walquíria se fez sozinha em mim” (p. 56). Após o nascimento da menina, busca apoio

na família, mas precisa fugir, de novo, vai para outra cidade, na qual conhece Miríades, professora de Walquíria no jardim de infância, e sente que não há um menino, nenhum homem dentro de si, podia ser mulher e desejar outra mulher: “[...] 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 [...]. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam”. (p. 57/58).

A corporeidade negra feminina também pode ser analisada no livro *Olhos d'água*. Publicado em 2014, o livro possui quinze contos, a maioria protagonizado por mulheres. Somos apresentados a mulheres de idades e experiências de vida diversas, como Ana Davenga, a mendiga Duzu-Querença, Maria, Natalina, Salinda, Luamanda, Cida, as meninas Zaíta e Naíta, todas compartilhando a mesma dura vida, tentando se equilibrar na “corda bamba do tempo”. Como afirma Heloísa Toller Gomes, no prefácio do livro, essa mulher de muitas faces, nos contos, é emblemática das vidas “de milhões de brasileiras na sociedade de exclusões que é a nossa. Frágil vara, corda bamba, fios de ferro, ferro de passar, a dança das metáforas as enlaça e reconstrói a vida de pessoas despossuídas a qual expressa, apesar de tudo, uma vitalidade própria que o texto de Conceição insiste em celebrar” (EVARISTO, 2014, p. 10). Serão tecidas considerações sobre dois contos de *Olhos d'água*, “Quantos filhos Natalina teve?” e “Beijo na face”.

Em “Quantos filhos Natalina teve?”, somos apresentados à personagem Natalina, grávida pela quarta vez, mas que terá, enfim, o primeiro filho seu, só seu: “Aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho. Foram dados logo após e antes até do nascimento. As outras barrigas ela odiara” (EVARISTO, 2014, p. 43). O primeiro filho, fruto das descobertas do corpo junto com o amigo de infância Bilico, fora dado ao nascer, para a enfermeira no hospital. A segunda gravidez ocorre, apesar de evitar descuidos e usar chazinhos, “quando cismava com qualquer coisa”. O pai da criança, ao descobrir a gravidez, fica feliz com a possibilidade de formarem uma família. Já Natalina “ganhou preocupação nova. Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho”. Ela e o companheiro acertam que, assim que a criança nascer, o pai ficará com o 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 uma mulher ser feliz” (EVARISTO, 2014, p. 46). Natalina rejeita os padrões sociais impostos às mulheres de que, para serem felizes, precisam ter uma casa, um homem, filhos. A terceira gravidez de Natalina foi em decorrência do pedido de um casal para quem

trabalhava. A mulher não conseguia ter filhos e pede a Natalina que tenha um filho por ela, com seu marido: “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” (EVARISTO, 2014, p. 47). Natalina, que já abrira mão de dois filhos, não entende porque a mulher se desesperava e se envergonhava tanto por não ter um filho. Aceita a proposta e passa a manter relações sexuais com o patrão, até engravidar: “Tudo passava lento, os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que carregava na barriga faria feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles” (EVARISTO, 2014, p. 48). O texto vai sendo tecido de forma a só tomarmos contato com detalhes da concepção do quarto filho no desfecho. Mas pistas vão sendo colocadas de que naquela gravidez Natalina nada devia a ninguém, como nas três anteriores: “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” (EVARISTO, 2014, p. 49). A narrativa vai se encaminhando para o final com Natalina percorrendo na memória o caminho daquela gestação. Confundida com alguém, é sequestrada, levada para um matagal para ser estuprada e depois morta. Em um descuido do agressor, mata-o com a arma que ceifaria sua vida e silencia sobre a violência sofrida: “Fugiu. Guardou tudo só para 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 satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem” (EVARISTO, 2014, p. 50).

“Beijo na face” nos apresenta Salinda, em aprendizagem de um novo amor, um amor “que vivia e se fortalecia na espera do amanhã, que se fazia inesperadamente nas trinchas de um momento qualquer, que se revelava por um simples piscar de olhos, [...] por um repetir constante do *eu te amo*, declaração feita, muitas vezes, em voz silenciosa, audível somente para dentro” (EVARISTO, 2014, p. 52). Somos colocados frente à angústia de Salinda com essa dura aprendizagem do novo amor, acostumada ao “amor que pede e permite testemunhas”, precisa viver silente esse amor novo, “deglutir a própria boca, repleta de fala, desejosa de contar as glórias amorosas” (EVARISTO, 2014, p. 52). Mas esse novo amor não pedia ostentação, pedia apenas o direito de amar. Por meio das lembranças de Salinda, descobrimos a sua história de desamor, a relação com o marido, seu comportamento obsessivo de homem que se sente dono do corpo da mulher, querendo controlar tudo, a todo o tempo e usando inclusive os filhos para isso. Em meio a graves ameaças a sua integridade e de seus filhos, Salinda permanece no casamento e busca formas de fortalecer e criar defesas, contando com apoio da Tia Vandú, em Chã da Alegria ou Chã Feliz. Em uma de suas viagens, ao

retornar sem as crianças, recebe um telefonema do marido, afirmando saber de tudo, que não mais queria vê-la, mas disputaria ferrenhamente os filhos, como o ataque máximo a Salinda. Buscando forças, pensando nas crianças e no abrigo-coração da tia Vandú, Salinda corporifica o novo amor, por meio do mirar-se no espelho: “Sabia que ali encontraria a sua igual, bastava o gesto contemplativo de si mesma. E no lugar de sua face, viu a da outra” (EVARISTO, 2014, p. 57). Somos apresentados ao amor que sente por outra mulher: “Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de dreads a lhes enfeitar a cabeça. Ambas aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade [...] o suave encontro de fendas-mulheres engravidada as duas de prazer” (EVARISTO, 2014, p. 57).

A corporeidade negra é latente na escrita de Conceição Evaristo. Através de suas páginas, constituem-se mulheres negras que se querem negras, se veem belas por assim o serem, trazem à baila assuntos de seus mundos e do mundo de toda uma coletividade negra. Corpos de mulheres negras que buscam formas de estar no mundo, de enfrentar as violências atrozess a que são submetidas todos os dias, inventam meios de sobrevivência para elas, para suas famílias e comunidades. Através das vidas dessas e de várias outras mulheres presentes nas narrativas de Evaristo delineiam-se não só as histórias das vidas das personagens, mas de tantas outras histórias de vidas negras com as quais se cruzam.

Referências:

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro: UFRJ. Número 23, julho/dezembro 2010, p. 113-138. Disponível em: <http://revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/60/72>. Acesso em 08 novembro 2015.

_____. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). **Falas do outro** – literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala, NEIA, 2010.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em 08 novembro 2015.

_____. Fêmea fênix. In: Maria Mulher – Informativo, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Vozes da Diáspora Negra – volume 7).

_____. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

O EXÍLIO EM NARRATIVAS DE ESTUPRO NOS ROMANCES *MAR AZUL* (2012) DE PALOMA VIDAL E *A CHAVE DE CASA* (2007) DE TATIANA SALEM LEVY¹

Karine Mathias Döll*

“Não há realmente mais nada a dizer - a não ser por quê.
Mas como é difícil lidar com o porquê,
é preciso buscar refúgio no como.”
Toni Morrison²

Introdução

Num primeiro momento, a problemática do exílio pode ser verificada a partir de duas perspectivas: (1) a de um exílio extraterritorial, em que as personagens se configuram fora de onde originalmente habitavam, (2) e a de um exílio existencial, em que as personagens se reconhecem como um “outro”, como um “eu de fora”, que circunscreve a sua própria história dentro de uma outra sua particular. Tendo isso em mente, escolheu-se analisar dois romances brasileiros, escritos por escritoras contemporâneas, nos quais tais conceitos podem buscarsuporte e serem investigados, sendo eles *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, e *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy³.

Embora muito possa ser discutido a respeito de todas as personagens que se apresentam em estado de exílio dentro das obras, as quais não se resumem apenas às protagonistas, o foco deste artigo delinea-se por um caminho diverso, e será dado às narrativas de estupro vividas pelas protagonistas e como essas experiências traumáticas desencadearam um processo de exílio de si como forma de sobrevivência.

A análise justifica-se por duas razões que a guiam. Em primeiro lugar, pela importância de trazer à tona a subjetividade da mulher, a qual historicamente é ignorada (a título de exemplo, pensemos nos conceitos mente/corpo ou alma/corpo e como tais dualismos afetam o imaginário social em relação à figura da mulher). O que não significa dizer que discursos não estejam o tempo todo sendo produzidos a respeito “das mulheres”, sempre de maneira generalista e apressada. Como nos mostra Perrot (2007),

(...) existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens,

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), situada no estado do PR. E-mail: karinedoll@globo.com.

¹Este artigo foi apresentado como avaliação final da disciplina ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) no ano de 2016, intitulada “Subjetividade, identidade e exílio”, da qual fui aluna especial.

²MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 10.

³A primeira edição de *A chave de casa* data do ano de 2007, lançada pela editora Record. Porém, neste artigo todas as referências ao texto da obra foram extraídas da edição de 2013, lançada pela BestBolso. Portanto, quando fazemos referência à obra, utilizamos o ano de 2007; quando fazemos referência ao texto contido na obra, utilizamos o ano de 2013.

mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer. (PERROT, 2007, p. 22)

Em segundo lugar, tem-se a problemática do exílio, que obriga o entrelaçamento entre um tema caro ao feminismo e a reflexão responsável em torno deste assunto. O adjetivo “responsável” é necessário, visto que o tema escolhido como foco deste trabalho configura-se quase como um ensejo desautorizado, uma vez que analisar narrativas de estupro em obras ficcionais incorre em certos riscos. Como bem apontam as pesquisadoras Brigley Thompson e SORCHA GUNNE (2010), “(...) a representação gráfica da violência sexual constitui o que algumas feministas veem como uma segunda violação” (p. 2)⁴ e, por essa razão, “a violência sexual na literatura oferece ao feminismo um dilema que vai até o cerne de suas metas e objetivos.” (p. 3)⁵ Isso porque, sob a perspectiva de um pensamento misógino, não é incomum que essas narrativas figurem para os leitores homens como uma espécie de voyeurismo e mais um meio de exploração da mulher. Dessa forma, o que se tenta realizar neste trabalho é o que também Thompson e Gunne (2010) se propõem a realizar em sua obra, na qual indicam que “essas leituras radicais de narrativas de estupro confrontam a natureza desconfortável e chocante da violência sexual de modo que elas mesmas sejam chocantes e desconfortáveis (...)” (p. 3)⁶. É importante destacar que não é intuito deste trabalho verificar como as narrativas de estupro analisadas subvertem de alguma maneira o olhar voyeurístico que poderia existir durante a leitura para dar lugar a um retrato político de condenação da violência, ainda que isso seja inteiramente possível. No entanto, é preciso que tenhamos em mente que isso sempre será uma questão ao nos depararmos com narrativas que de alguma forma retratem a violência sexual contra a mulher.

Em relação à estruturação do artigo, tem-se na primeira seção a apresentação das autoras e obras, indicando de que maneira as narrativas a serem analisadas estão ali representadas. Ao evidenciar-se que é possível estabelecer uma ponte entre ambas as obras por meio das experiências traumáticas que nelas se configuram, passamos, então, para a segunda seção, dedicada ao argumento de que a narrativa de estupro necessariamente perpassa por uma experiência de exílio.

⁴ “(...) graphic representation of sexual violence constitutes what some feminists see as a second violation” (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 2)

⁵ “Sexual violence in literature presents feminism with a dilemma that goes to the core of its aims and objectives.” (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 3)

⁶ “These radical readings of rape narratives confront the uncomfortable and shocking nature of sexual violence in ways that are themselves shocking and uncomfortable (...)”. (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 3)

Por fim, pretende-se com este trabalho que as narrativas de estupro dentro de obras ficcionais sejam problematizadas pela crítica literária, para que exista um comprometimento ético de leitura de obras que tragam em seu enredo narrativas como as aqui selecionadas.

I.

Nascida em 1975 na Argentina, Paloma Vidal inicia seu incursão brasileiro aos dois anos de idade na cidade do Rio de Janeiro. Além de romancista, contista, poetisa, ensaísta e dramaturga, também exerce as funções de tradutora e professora universitária. Entre as suas obras mais conhecidas estão a antologia de contos intitulada *A duas mãos* (2003) e os romances *Algum lugar* (2009) e *Mar azul* (2012), sendo este último caracterizado como objeto de nosso trabalho, não apenas por se tratar de seu mais recente texto em prosa, mas sobretudo por conta de como é delineado o enredo que envolve a nossa protagonista sem nome.

O que sabemos sobre essa mulher, a protagonista, é o que ela vai revelando aos poucos numa espécie de diário inter cruzado, no qual coincidem a história dela e de seu pai, que a abandonara quando ainda muito jovem, “para construir uma nova capital num outro país.” (VIDAL, p. 119), deixando-a na casa da mãe de sua amiga Vicky. Somente nesse resumo configuram-se três histórias as quais são contadas paralelamente pela protagonista: a sua, em idade mais avançada e cheia de reminiscências; a de seu pai, contada em fragmentos tanto por ele em seu diário quanto pela própria filha ao longo do texto; e a de Vicky e da estadia em sua casa, até o desaparecimento da amiga imposto pelo governo argentino daquele período, um governo ditatorial que perdurou de 1976 até 1983. Concomitantemente a essas histórias, é apresentada, logo no início da obra por meio de um diálogo entre Vicky e a narradora-personagem, a figura de R, o então “namorado” desta na época de escola. A protagonista, com apenas treze anos à época, acaba por enredar-se na história desse rapaz que a domina e subjuga, sem conseguir desvencilhar-se. O diálogo vai apresentando-se enquanto trechos de conversa entre duas amigas, os quais geram um certo desconforto nos leitores por bem retratar o desconforto sentido pela própria protagonista. A título de exemplo, cito um dos trechos:

- Quem disse que as pessoas decidem ter filhos?
- Por que você tá dizendo isso?
- Porque é assim.
- Você quer ter filhos?
- Ele me perguntou o que eu acho sobre isso.
- E aí?
- Fiquei calada.
- Pelo visto é sempre ele que fala.
- Ele fala muito mesmo.
- E por que será que ele tocou nesse assunto?

- Foi do nada. Ele disse que pra ser mãe a gente tem que estar pronta pro sacrifício.
 - Minha mãe tinha que ouvir isso.
 - Ele falou da sua mãe.
 - O que foi que ele disse?
 - Que ele não entende pra que ela teve você.
 - Não acredito que ele falou isso, ele não sabe nada da minha mãe.
 - Ele falou sobre a Virgem Maria, ficou falando da pureza dela. Ele tava querendo me dizer alguma coisa, não entendi direito.
 - Esse cara, não sei, toma cuidado.
 - Você sempre diz isso.
 - Você gosta dele?
 - Como é que a gente sabe uma coisa dessas?
- (VIDAL, 2012, p. 20)

É importante destacar que todo o diálogo inicial funciona como uma espécie de prólogo da obra que virá, uma vez que o romance de fato inicia-se pelo capítulo I que começa posterior a ele. Nesse sentido, deduzimos que R vem a ser este personagem presente em todo o diálogo por meio de pequenas incursões da própria narradora ao longo do texto subsequente, estando a primeira no capítulo 11, que cito a seguir:

Será que consigo escrever o nome dele? Não, vou chamá-lo de R, e vou contar uma coisa que nunca contei a ninguém: um dia ele achou num livro meu a foto da minha mãe nua e me disse bem baixinho, como se fosse um segredo nosso, que minha mãe era uma puta e que se eu não me cuidasse ia acabar como ela. Depois guardou a foto no bolso da calça e eu nunca mais vi. (VIDAL, 2012, p. 67)

No entanto, ao acompanharmos o desencadeamento de uma experiência traumática vivida pela protagonista em seu relacionamento com R no decurso de todos os diálogos, o final deles culmina num episódio que parecia estar sempre à espreita para o leitor, e nunca para a nossa protagonista. As últimas falas do trecho de conversa final são intercaladas por uma Vicky angustiada de terror pela amiga que, muda, não conseguia dizer mais senão as próprias falas de R, como é possível verificar a seguir:

- Ele fez questão de mostrar um monte de coisas, sua coleção de medalhas, uma caricatura que alguém fez dele, e disse que era assim que ele se via, que não gosta de quem ele é, e continuou falando, mas eu não disse nada, muda, eu tava muda, o tempo todo, muda.
- Vira pra cá, para com isso, comigo você pode falar.
- Muda, o tempo todo.
- Para com isso, por favor, fala comigo.
- Acabou.
- Eu vou ficar com você.
- Fala, você tá gostando, né?
- O que você tá dizendo, vira pra cá.
- Devagar, devagar, assim, eu vou fazer bem devagar, você nem vai sentir nada.
- O que você tá dizendo, pelo amor de deus.
- Eu te seguro assim, tá, fica com as mãos bem quietinhas aqui atrás, juntinhas, minha freirinha, não vai doer, você fica assim deitada, vira pro outro lado, eu vou tirar isso aqui, não, não se mexe, é só um empurrãozinho, você vai sentir, mas não é nada, assim, só vai doer um pouquinho, mas você vai gostar, não tá gostando, fala, não tá gostando?
- Para com isso, vira pra cá, por favor, olha pra mim. Você tá me deixando assustada.

- Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. 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, 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 pra sempre. (VIDAL, 2012, p. 40)

Tatiana Salem Levy nasceu durante o exílio de seus pais em Portugal no ano de 1979. Conseguida a anistia, foi trazida para o Brasil aos 9 meses de idade, passando a morar na cidade do Rio de Janeiro. *A chave de casa* (2007), seu romance de estreia, conquistou o Prêmio São Paulo de Literatura em 2008, e é todo ele permeado de elementos autobiográficos. Assim como Paloma Vidal, ingressou na carreira universitária e, além de professora e romancista, também é contista, ensaísta, autora de histórias infanto-juvenis e tradutora.

São muitas as narrativas que se entrecruzam ao longo de seu primeiro romance. O aparato da memória faz-se essencial para a protagonista à medida que deseja compreender sua própria história. No entanto, sua memória também brinca de ser ficção, florescendo nessa brincadeira um sentimento de dor e paralisia que a acompanham durante todo o romance. Se propuséssemos-nos a contar sua história de maneira linear, diríamos que ela começa em Esmirna, na Turquia, com os seus bisavós, partindo, então, para o Rio de Janeiro, com os seus avós, embarcando para Portugal às pressas com os seus pais, e enfim, coincidindo todos esses percursos com os de nossa narradora-personagem que se encontra em todos eles: Turquia, Brasil e Portugal. Embora tenha nascido em viagem e conte (crie) a sua ida (volta) a esses países, a protagonista de nosso romance permanece sentindo-se sempre imóvel. Destaco um trecho da obra que evidencia esse seu estado:

Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós dois (só nós dois) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar os ombros. Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do amor, o nosso. Foi o amor (excedido) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair. (LEVY, 2013, p. 125)

A existência deste “outro” não-nominado no trecho acima, aparece já nas primeiras páginas do romance, depois de sabermos que a narradora está escrevendo uma história sobre um peso que carrega nas costas; que ela estabelece um diálogo imaginário com alguém que, mais tarde, sabemos ser sua mãe já falecida; que seu avô deixou para ela uma chave da casa onde ele morou na Turquia e que ela precisa fazer alguma coisa com ela; que

simultaneamente a sua história, é preciso também contar a de seu avô e de seus pais. Logo, a análise dessa obra poderia guiar-nos por diversos caminhos, e faz-se necessário lembrar que nosso caminho é um só, e que este caminho diz respeito apenas a este “outro”, com quem a personagem mantém uma relação inicialmente extasiada, mas que no desenrolar da narrativa acaba assumindo contornos de risco e ameaça.

Vários dos fragmentos de texto que se referem a este “outro” são iniciados por: “Quando você aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, sabia que me faria um pedido (...)”, sendo os últimos dois deles particularmente relevantes para a nossa análise, os quais apresento a seguir:

Quando você aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, sabia que me faria um pedido, por isso me afastei, estava cansada dos seus pedidos. Você disfarçou, fingiu que não tinha percebido meu gesto e tentou se aproximar novamente. Eu disse não, não quero, estou cansada dos seus pedidos. Você me apertou os pulsos, segurando-os com uma única mão. Assustada, gritei: me solta! Você não me soltou. Com a ponta fina de um lápis que encontrou largado ao seu lado me rasgou a pele do braço. Um filete de sangue escorreu, manchando o sofá onde eu estava sentada. Berrei feito louca. Que você era um psicopata, doente mental, que batia em mulher, que eu ia à delegacia, que o odiava, tinha nojo, azia. Quando você me soltou, empurrei seu corpo com toda a força que encontrei e, com o indicador quase a esfregar seu rosto, disse sem pestanejar: da próxima vez arranco seus olhos. Os dois. (LEVY, 2013, p. 111).

Quando você aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, tive medo, muito medo. Tremi. Tira a roupa. Tira a roupa e me espera na cama, você ordenou. Acuada, obedeci. Nesse dia descobri que não era amor o que sentíamos. (LEVY, 2013, p. 121).

Porque sim, era uma história de amor, até não ser mais. Até “arrancar-lhe a carne”, até “ter o corpo aberto por feridas”. Até que se dê conta que “(...) não, isso não é amor, procuro acreditar que o amor é outra coisa, que ele não devasta o corpo dessa maneira, não arranca a pele nem nos deixa tão vulneráveis, a carne à mostra” (LEVY, 2013, p. 150).

Em meio a tantas histórias entrelaçadas a esse fardo de heranças sob o qual se encontra a nossa protagonista, não é possível afirmar que a paralisia e a dor sentidas por ela foram fruto apenas deste amor que se tornou medo, mas a narradora deixa claro que este relacionamento espalhou feridas irremediáveis - não apenas psicológicas, mas físicas - em tudo o que viria a seguir. É o que mostra o seguinte trecho:

E depois contei do amor que me matou: um dia eu amei um homem, e esse homem me matou. Contei da violência, dos rasgos que ele fez na minha carne, e mostrei as marcas, as cicatrizes todas. E disse: se o amor é isso, prefiro não amar.

Além do mais, como se já não tivéssemos evidências suficientes de que neste “outro” existe um comportamento censurável, do qual a personagem-narradora quer se ver livre, é o próprio pedido de libertação dirigido a ele que culmina na violência máxima sofrida por ela:

Preciso falar com você, eu disse. Fale. Venha aqui, respondi, o que tenho para dizer é sério. Você se sentou ao meu lado no sofá. Segurei a sua mão e comecei a discorrer, num rompante, tudo o que havia planejado e decorado fazia mais de uma semana. Falava sem pausas, sem lhe deixar qualquer brecha para me interromper. (...) você também deve pensar a mesma coisa que eu você deve concordar comigo não é meu amor você também deve pensar como eu que apesar de todo o amor que sentimos um pelo outro infelizmente não dá mais nunca conseguiremos ser felizes talvez porque o nosso amor seja grande demais não sei (...) assim como eu você também deve achar que precisamos nos afastar para dar uma chance a nós mesmos para cicatrizar as feridas e sermos felizes ainda que distantes um do outro ainda que impossibilitados de viver o nosso amor. Você me mostrou um sorriso sarcástico, era evidente que não me entregaria de bandeja o que era inteiramente seu. Nunca assumiria uma derrota. Você não disse uma palavra sequer. Simplesmente arrancou a minha blusa e me empurrou com força no sofá, obrigando-me a esticar o corpo. Arrancou-me a calcinha com movimentos bruscos e penetrou imediatamente seu dedo no meu sexo seco. No meu rosto, apenas terror. No meu corpo, a impossibilidade de movimento. Eu já tinha esgotado as minhas forças, e você sabia disso. Você se aproveitava disso. Abaixou o short e ali mesmo, naquele sofá onde outras vezes nos amamos, deitou-se em cima de mim. Eu estava entregue à sua vontade, feito me culpasse pelo que acabara de falar. Tinha o sexo áspero, e nem a sua saliva era capaz de umedecê-lo. Você se rejubilava com a minha dor. Você me perguntou: então, não é bom? Não respondi. Não é bom?, você insistiu. Permaneci muda. Não é bom? Não, eu disse, finalmente. Então, como que para calar a minha resposta, você saiu de dentro de mim e me penetrou a boca com uma violência ríspida, eu quase sem conseguir respirar. Você me penetrou a boca até gozar e só retirou seu sexo quando teve a confirmação de que eu já havia engolido tudo. Depois me segurou o rosto com força e, com o olhar transbordando ironia, afirmou: está vendo como podemos ser felizes juntos? (LEVY, 2013, p. 180-181)

É claro que a narrativa de Paloma Vidal e a de Tatiana Salem Levy não se correspondem diretamente, mas o que se está levando em conta aqui é que se trata de duas faces de uma mesma moeda. Ainda que talvez se conjecture que a protagonista de *A chave de casa* (2007) não se sentiu traumatizada de maneira semelhante à protagonista de *Mar azul*, usando como justificativa o fato de que talvez aquela tivesse um pouco mais de voz, um pouco mais de força, e um pouco mais de consciência, em ambos os casos existe um atentado contra a integridade de seus corpos. Em ambos os casos tem-se a mulher reduzida a sua contingência de ser mulher em um mundo que não a aceita enquanto sujeito. Nas palavras de Thompson e Gunne (2010), “essa oclusão da subjetividade da mulher em narrativas de estupro deve ser interrogada para que se possa, não apenas restaurar a voz da mulher, mas também para condenar uma ordem social que perpetua tal oclusão.” (p. 10)⁷

II.

Diferentemente de Edward Said (2003), que em seu texto *Reflexões sobre o exílio* trata do exílio de forma literal, ou seja, o exílio como banimento, como ruptura com a terra

⁷ “This occlusion of woman’s subjectivity in rape narratives must be interrogated in order not only to restore woman’s voice, but to rebuke a social order that perpetuates this occlusion.” (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 10)

natal e suas raízes, Jean-Luc Nancy (1996) afirma que existe uma espécie de exílio constitutivo da existência moderna e que este seria um “exílio fundamental: um ‘estar fora de’, um ‘haver saído de’.” (p. 35)⁸ A princípio, propõe uma dialética do exílio, em que afirma que “o exílio é uma passagem pelo negativo ou o ato mesmo da negatividade, esta compreendida como o motor, o recurso a uma mediação que garanta que a expropriação termine reconvertendo-se em uma reapropriação.” (p. 36)⁹ Porém, num segundo momento, ao sugerir um exílio não dialetizável, ou seja, um exílio cuja dureza e a desgraça não conduzem a nada, não se reconvertem em nada, propõe pensar o exílio não como algo que sobrevém ao próprio, nem em relação ao próprio, mas como a dimensão mesma do próprio, este “próprio” sendo o eu de mim mesmo, a consciência de si, aquilo que me faz reconhecer o eu de mim e me reposiciona dentro de minha própria existência. É por essa razão que Nancy afirma não se tratar de “estar ‘em exílio no interior de si mesmo’, senão ser si mesmo um exílio: o *eu* como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um *eu*, senão o *eu* que é a saída mesma.” (p. 38)¹⁰. Relacionadas a essas considerações, encontram-se as reflexões de Ketu Katrak (2006), no primeiro capítulo de seu livro *Politics of the Female Body: postcolonial women writers of the Third World*, em que argumenta ser o estado de exílio a característica própria do corpo feminino. Nas palavras da autora: “(...) o corpo feminino está em um estado de exílio que inclui auto-exílio e auto-censura, exclusão e o não-pertencimento a si mesmo.” (p. 2)¹¹ Da mesma forma como colocamos no início deste artigo, a autora também diferencia aspectos literais e metafóricos do conceito de exílio. Porém, o faz salientando a precisão do conceito sob uma ótica feminina:

Eu incluo conotações literais e metafóricas de exílio, bem como o conceito de exílio interno do corpo feminino no patriarcado, e exílio externo como manifestado na migração e relocação geográfica necessária por perseguição política, condições materiais de pobreza e formas de silenciamento intelectual em sociedades de terceiro mundo. As protagonistas femininas estão submetidas a o que eu chamo de “exílio internalizado” em que o corpo sente-se desconectado dele mesmo, como se ele não pertencesse a si e não tivesse agência. (KATRAK, 2006, p. 2).¹²

⁸“(…) un exílio fundamental: un ‘estar fuera de’, un ‘haber salido de’.” (NANCY, 1996, p. 35)

⁹“El exílio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación.” (NANCY, 1996, p. 36)

¹⁰“De ahí que no se trate de estar ‘en exílio en el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exílio: el *yo* como exílio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un *yo*, sino *yo* que es la salida misma.” (NANCY, 1996, p. 38)

¹¹“(…) the female body is in a state of exile including self-exile and self-censorship, outsidership, and unbelonging to itself.” (KATRAK, 2006, p. 2)

¹²“I include literal and metaphoric connotations of exile, as well as the concept of internal exile of the female body from patriarchy, and external exile as manifest in migration and geographical relocation necessitated by political persecution, material conditions of poverty, and forms of intellectual silencing in third world societies. Female protagonists undergo what I term “internalized exile” where the body feels disconnected from itself, as though it does not belong to it and has no agency.” (KATRAK, 2006, p. 2)

Voltaremos à afirmação de Katrak sobre o corpo enquanto algo que não pertence a si mesmo mais a frente neste artigo. Por ora, tomando de empréstimo uma questão proposta por Nancy (1996), cabe aqui refletir sobre “o que é que se deixa?”, quando o exílio passa a ser menos uma questão extraterritorial que uma questão existencial. No caso da protagonista de *Mar azul* (2012), só é possível responder a essa questão em contraponto. Analisando os trechos a seguir, é possível inferir dois deslocamentos: (1) o deslocamento de uma vida antes de R e depois de R, e (2) o deslocamento de uma vida vivida com R e uma vida vivida após aquela vivida com R:

A mãe de Vicky sabia que eu sofria, mas se mantinha à distância. Às vezes me transmitia por Vicky alguma mensagem sobre R. Nesse dia talvez eu estivesse calada demais. Talvez eu tivesse um oco de aflição na barriga. E não tivesse coragem de olhar nos seus olhos. Eu tinha vergonha do meu sofrimento. Ela me passou o mate e me disse sem nenhum rodeio: *vos podés salir*. Me surpreendeu, mas eu sabia do que ela estava falando, e a surpresa foi tão exata que a frase se imprimiu em mim como se eu a tivesse produzido. Nesse momento eu já me vi fora daquilo, ainda que o caminho depois tenha sido bastante mais penoso. (VIDAL, 2012, p. 140).

Deslocamentos estes também presentes na narrativa da protagonista de *A chave de casa* (2013):

Eu sabia que ao tocar pela primeira vez a campainha da sua casa estava assinando um contrato sem vencimento. Se existisse alguma possibilidade de desistência, ela deveria ser fincada ali, naquele momento, antes de atravessar a porta. Mas como não atravessá-la? Por que não atravessá-la? Meu corpo ainda não estava paralisado, eu queria caminhar, queria ir ao encontro do que tinha me pego na esquina, descobrir o que me aguardava do outro lado da rua. (LEVY, 2013, p. 36).

Ainda que tais deslocamentos sejam uma constante em qualquer caso de aproximação entre duas pessoas, e possam parecer até mesmo tolos se pensados de maneira mais banal, o processo de exílio existencial acontece exatamente na distância entre o primeiro e o segundo deslocamento, uma vez que é neste intervalo que à mulher é imposta uma condição territorial, de propriedade daquele que a possui. No capítulo que dedica à relação entre guerra e estupro, Susan Brownmiller (1975), em seu livro *Men, Women and Rape*, afirma: “o estupro é o ato de um dominador.” (p. 35)¹³ À sua maneira, Sue Best (1995) também associa o corpo feminino a um território a ser conquistado, quando combina a noção de espaço à figura da mulher e esclarece que não é ordinário que contextos de habitação humana sejam historicamente tidos como femininos, como a Terra, a nação, a região, a cidade, a casa. “Por exemplo, os contornos de países e distritos são frequentemente traçados

¹³“Rape is the act of a conqueror.” (BROWNMILLER, 1975, p. 35) Ainda que a palavra *conqueror* signifique literalmente “conquistador”, achamos prudente utilizar o termo “dominador” para que não se afigurem sentidos equivocados durante a leitura, uma vez que a palavra “conquistador” parece vir carregada de conotações semânticas contraproducentes à proposta do trabalho.

utilizando os conceitos de pátria [*motherland*] ou língua materna, e cidades, até mesmo países inteiros, são frequentemente personificados como sendo mulheres.” (p. 181)¹⁴ Contudo, qual o significado dessa constatação para a presente análise? Uma vez que tais posicionamentos fazem com que a subjetividade da mulher desapareça (pois o que teria de subjetivo no território, sendo ele mesmo palpável, corpóreo, tátil?), o movimento que se faz colocando em destaque a noção de exílio é o de reposicionar a subjetividade em meio a esse território e colocá-la em evidência, mas não qualquer subjetividade, pois qualquer subjetividade recairia em uma subjetividade masculina. Como bem apontam Thompson & Gunne sobre o tema:

(...) os mitos sobre o estupro que dominam uma audiência, comunidade ou nação particular ditam a maneira como as narrativas são recebidas. (...) Esses mitos negam à mulher estuprada qualquer subjetividade uma vez que posicionam ela fora da conversação que, como argumenta Laura Donaldson, acontece entre as subjetividades masculinas. (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 8).¹⁵

Ao posicionar as mulheres fora da “conversação”, retomamos a noção de Katrak (2006) de que o corpo feminino se sente desconectado de si mesmo e por essa razão não tem agência, não tem ação - ou seja, encontra-se em ‘exílio internalizado’ ou ‘exílio existencial’. Mais do que pôr em voga o binarismo vítima/agressor, a mulher acaba se tornando vítima de sua própria feminilidade (“*victim of her femaleness*”, para usar uma expressão trazida também por KATRAK (2006)) antes de se tornar vítima do crime de estupro, o que, aqui, estaria caracterizando dois tipos de violências que se incorporam. Não à toa, no trecho em que se executa o ato violento contra a narradora-personagem de *Mar azul* (2012), lemos as seguintes frases: “você é minha, minha, só minha”, “do jeito que eu mandar”, e por fim, “agora eu estou em você para sempre.”, assim como a fala do personagem sobre o qual trata a protagonista de *A chave de casa* (2013) é repleta de ordens e autoritarismo: “vira, ele disse”, “quando você me forçou a voltar”, “amanhã, quero que você passe o dia na rua e só volte no início da noite”. Cabe agora perguntar: quem são estas personagens?; e temos, então, dois romances narrados por elas.

Não muito longe dessas suposições, e não por acaso, existe o predomínio de um pensamento característico de nossa História, o qual não cessa de se reinventar como forma de

¹⁴ “For example, the contours of countries and districts are frequently drawn by using the concepts of motherland or mother tongue, and cities, and even whole countries, are frequently personified as women.” (BEST, 1995, p. 181)

¹⁵ “(...) the rape myths that dominate a particular audience, community or nation dictate the way in which narratives are received. (...) These myths refuse the raped woman any subjectivity as they position her outside a conversation that, as Laura Donaldson argues, takes place between male subjectivities.” (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 8)

se manter em vigor: o discurso imperialista. Valendo-me das palavras de Said (2011)¹⁶, é preciso dizer que “num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros.” (p. 39) Em complemento a essas afirmações, Thompson & Gunne escrevem:

A força do imperialismo global deixou em seu rastro uma ordem social hierárquica que está fortemente criptografada num modelo binário de masculino/feminino, superior/inferior, dominador/subordinado, sobre o que Said argumenta incisivamente, ‘[i]mperialismo, afinal, é um ato de violência geográfica através do qual todo e qualquer espaço no mundo é explorado, cartografado e, finalmente, controlado’ (Said 1993:271). A ideologia imperialista articula-se na ideia de que aqueles que são considerados como sendo inferiores precisam ser governados. Essa noção criou uma relação complexa entre o colonizado e o colonizador, uma vez que o colonizado é despojado de atuação e subjetividade sob o governo imperial. (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 6)¹⁷

Ao pensar na dicotomia superior/inferior, deve-se recordar o pensamento patriarcalista que sempre se valeu da ideia do corpo feminino como algo frágil, imperfeito, desregrado, não confiável, sujeito a várias intrusões que estão fora do controle consciente (GROSZ, 2000) e, principalmente, que deve ser protegido, seja por um pai, por um irmão ou por um marido. Ou ainda que deve ser conquistado, a fim de afrontar o pai, o irmão ou o marido numa ação entre homens que se utilizam da mulher como meio. Isto é, o corpo feminino já encontra-se em estado de exílio dentro do patriarcalismo, visto que tais ideias não passam de meros constructos sociais. Assim, ao nos voltarmos para a violência sexual, vemos que ela se dá justamente quando existe a invasão de um lugar privado, particular, do qual o sujeito invadido mantinha posse, mesmo que o invasor/agressor não o reconheça. Consequentemente, uma invasão, além de nunca acontecer de maneira pacífica, também ela deixa vestígios de que, de fato, “agora eu estou em você para sempre”. Segundo Elizabeth Grosz (2000) ao tratar da concepção atual dos corpos e da dicotomia mente/corpo,

A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres. (2000, p. 68)

¹⁶Vale lembrar que Said não fala diretamente dessas questões e nem problematiza relações de gênero ao falar sobre “o Outro” em *Orientalismo* e *Cultura e imperialismo*. O recorte se faz apenas por suas ideias coincidirem com as nossas. Sobre essa questão, ver: KENNEDY, Valerie. **Edward Said: a critical introduction**. Cambridge: Polity, 2000.

¹⁷ “The force of global imperialism has left in its wake a hierarchical social order that is heavily encrypted with a binary model of male/female, superior/inferior, dominant/subordinate, for as Said incisively argues, ‘[i]mperialism after all is an act of geographical violence through which virtually every space in the world is explored, charted, and finally brought under control’ (Said 1993:271). Imperial ideology hinges on the concept that those that are considered to be inferior need to be ruled. This notion has created a complex relationship between the colonized and the colonizer, as the colonized is stripped of agency and subjectivity under imperial rule.” (THOMPSON & GUNNE, 2010, p. 6)

Nesse sentido, é importante ressaltar que não é possível relativizar a palavra exílio enquanto associada às narrativas de estupro por conta de duas claras razões: (1) um estupro nunca é e nunca será uma escolha; (2) um estupro não traz e nunca trará consequências positivas. Assim, a presente análise aproxima-se da perspectiva de Said (2003) ao afirmar serem as realizações do exílio “permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (p. 46) É importante ter isso em mente, visto que as narrativas contidas nas obras em questão são revisitadas pela memória, uma memória que está o tempo todo tentando se distanciar da dor e do trauma de diferentes formas.

Julia Kristeva (1994) escreve um longo ensaio sobre o estrangeiro, intitulado *Estrangeiros para nós mesmos*, em que, sobre a condição deste, aponta: “Cansar-se disso, emparedar-se no seu desacordo desbotado, neutro, pois você não tem o direito de dizê-lo. Não mais saber exatamente o que se pensa, a não ser que ‘não é bem isso’.” (p. 24) E como saber o que pensar? Aqui, é possível afirmar, segundo as nossas leituras, que o exílio da protagonista de *Mar azul* (2012) foi no silêncio, um silêncio que se confunde com o silêncio de seu pai (que ela tenta recuperar através dos diários) e o silêncio de sua amiga Vicky; um silêncio imposto à força, um silêncio jogado ao *mar azul*¹⁸(no entanto, sabemos que o silêncio pode ser tão comunicativo quanto a fala, caso contrário não teríamos análise). E o da protagonista de *A chave de casa* (2007) foi na dor e na escrita (uma escrita de “mãos atadas”, mas ainda assim uma escrita), sobre a qual explica: “Essa viagem que faço, esse país estranho onde vim parar, tudo isso dói. É bonito, é interessante, é engraçado, mas dói. Essa herança dói. O que trago comigo sem escolha dói. (...). A história de amor que me arrancou a carne dói.” (p. 137) De outro modo, se não estivessem exiladas em algum lugar - físico ou não -, não sobreviveriam. É possível observar esse (des)caminho feito pela protagonista de *Mar azul* (2012) também quando afirma, “Sinto o risco da memória de novo como algo que pode me colocar num estado de imobilização.” (p. 56), “Ficar inerte sob lençóis não é algo que se possa fazer nesta idade. O desejo que algum dia tive de nunca mais levantar pode se tornar uma existência.” (p. 59) Ainda, de maneira semelhante, escreve a personagem de *A chave de casa* (2013) no seguinte relato:

Cada dia mais murcho, meu corpo já não me pertence. Devastado, é apenas vísceras, tripas que se expõem nos sulcos formados pelos cortes que me arrancaram a pele. O fedor acre de enxofre está cada vez mais forte, e o peso que me assolava o corpo transformou-se numa moleza inerte. (...) Com o grão de energia que ainda me resta, pego a máquina de escrever que me esmaga o ventre e repouso-a no chão. Em

¹⁸Referência aos “vuelos de la muerte” como forma de extermínio e tortura do governo ditatorial argentino. Sobre essa questão, ver: BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz/ANPUH. 2012.

seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de mim, cobrindo-me inteiramente, fosse um sudário. (LEVY, 2013, p. 76)

O que se lê nos trechos acima são dois tipos de “realizações” diferentes do exílio. Na primeira, vemos uma personagem que luta para esquecer. Na segunda, uma que não consegue parar de lembrar. Afinal, citando novamente Said (2003), “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar.” (p. 54), ainda que dentre todas as possibilidades, esse mundo nunca se refaça inteiramente novo. A condição própria do exílio: o olhar descompassado, que enxerga o novo sob uma velha ótica que o acompanha; a presença na ausência. Em *Mar azul* (2012), a protagonista exemplifica tal condição ao confidenciar:

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)

Em *A chave de casa* (2013), a protagonista está pronta para pôr um fim àquela prisão:

Tive uma certeza que nunca antes tivera, e meu corpo não tremia mais. Segurei as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxei-o para cima de você, cobrindo-o inteiramente, fosse um sudário. Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. Senti o metal rasgando a pele macia, perfurando a carne, o estômago. (...) Nossos olhos se encontraram pela última vez, e então pude ver a raiva, o medo e a derrota estampados em seu rosto. Em seguida, vi sua cabeça pendendo para o lado e seus olhos fechando para sempre. Alarguei o olhar e vi o quarto inteiro, vi todos os objetos que um dia tinham sido nossos. (...) o seu corpo era vermelho, o lençol era vermelho. E era esse vermelho que me reforçava a certeza, que me garantia não haver outro final possível para a nossa história. (LEVY, 2013, p. 185)

Em uma e outra, a certeza de que não será o mesmo chão a ser pisado, embora ele não tenha desaparecido.

Considerações Finais

No prefácio do livro *Feminism, Literature and Rape Narratives* (2010), Moniza Alvi trata o tema abordado no espaço deste artigo como um “objeto perigoso” (“*unsafe object*”). De fato, com o perdão da expressão, sei que adentro um terreno arriscado, e por vezes difícil de ser tratado em pouco mais de dez páginas. Sei, também, que existem lacunas que precisam ser preenchidas, principalmente no que diz respeito à crítica literária feminista - tão ampla-; às relações entre violência sexual contra a mulher e colonialismo, o qual se apresenta como um discurso ainda mais antigo que o próprio discurso imperialista; as relações entre corpo e território; à importância do uso das reflexões sobre o exílio para entender um processo de subjetividade que por séculos foi tido como inexistente; e, por fim, a própria representação da

mulher em narrativas de estupro, as quais precisam ser devidamente investigadas, para que não haja processos de leitura voyeurística e de perpetuação da violência. O que eu quero dizer é que isto é só o começo.

Ao contrário do que se possa pensar, as narrativas de estupro vêm atreladas a uma série de questões culturais inerentes a nossa sociedade, e que precisam ser repensadas, visto que, em última instância, elas nem deveriam existir enquanto algo passível de acontecer. Nesse sentido, recorro novamente a Thompson & Gunne (2010), afirmando que “agora, o que está em jogo é não apenas se nós devemos falar sobre estupro ou não, mas *como* nós falamos sobre estupro e com qual finalidade.” (p. 3)¹⁹

Assim, o objetivo último deste artigo foi encontrar uma forma, dentre tantas, de se refletir acerca do tema, para que exista uma leitura consciente por parte dos leitores de obras que trazem em seu enredo narrativas como as encontradas neste trabalho. Infelizmente, ainda é preciso fazer tal recorte para que exista o choque da violência, já que de outra forma as leituras de narrativas de estupro parecem acontecer da mesma maneira como acontecem as leituras de fábulas, com fins moralizadores. Enfim, trago aqui a pergunta de Tanya Horeck (2004) em *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film* para finalizar a presente reflexão: “Quais são as questões éticas ao lermos e assistirmos representações de estupro? Somos nós meras testemunhas de um crime terrível ou estamos participando de uma vergonhosa atividade voyeurística?” (p. vi)²⁰

Referências

ALVI, Moniza. Foreword: An Unsafe Subject. In: THOMPSON, Z. B.; GUNNE, S (Org.). **Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation**. London: Routledge, 2010. p. xi-xxii.

BEST, Sue. Sexualizing Space. In: GROSZ, Elizabeth; PROBYN, Elspeth (Org.). **Sexy Bodies: the strange carnalities of feminism**. London: Routledge, 1995. p. 181-194.

BROWNMILLER, Susan. **Against Our Will: men, women and rape**. New York: Fawcett Books, 1975.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, São Paulo, n. 14, p. 45-86, 2000.

¹⁹ “Now what is at stake is not just whether we speak about rape or not, but *how* we speak about rape and to what end.” (Thompson & Gunne, 2010, p. 3)

²⁰ “What are the ethics of reading and watching representations of rape? Are we bearing witness to a terrible crime or are we participating in a shameful voyeuristic activity?” (HORECK, 2004, p. vi)

HORECK, Tanya. **Public Rape:** representing violation in fiction and film. London: Routledge, 2004.

KATRAK, Ketu H. Theorizing a Politics of the Female Body. In: _____. **Politics of the Female Body: postcolonial women writers of the Third World.** London: Rutgers University Press, 2006. p. 1-55.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos.** Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: 1994.

LEVY, Tatiana S. **A chave de casa.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. In: **Archipiélago.** Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** Trad. Pedro Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cultura e imperialismo.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THOMPSON, Z. B.; GUNNE, S. Introduction: Feminism without Borders: the potentials and pitfalls of retheorizing rape. In: _____. (Org.). **Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation.** London: Routledge, 2010. p. 1-20.

VIDAL, Paloma. **Mar azul.** Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

TERESA WILMS MONTT: SER A NOVA MULHER NA VANGUARDA CHILENA

Karine Rocha*

No início do século XX, Santiago presencia o surgimento de um grupo que se propunha a estimular a presença feminina no mundo literário. Tal grupo é conhecido como Espiritualismo de Vanguarda. As mulheres que fizeram parte do Espiritualismo de Vanguarda eram quase todas consideradas rebeldes, anticonvencionais e iconoclastas. A obra destas escritoras tinha como principal objetivo refletir sobre o feminino, tanto no espaço público quanto no espaço privado. Apesar de algumas semelhanças com o modernismo literário, principalmente no que diz respeito ao antimaterialismo e a negação da racionalidade positivista, estas escritoras irão trazer para o cenário literário algumas inovações que deixarão o espaço aberto para escritores como Vicente Huidobro e o grupo Mandrágora. A estética predominante neste movimento terá importância fundamental para a renovação da literatura chilena, provando que isto ocorrerá ante da publicação de *Altazor*.

A prosa do Chile da década de 1910 trazia em si ainda um corte naturalista, sendo conhecidas como *novela de família* ou *novela campesina*. O enredo destes romances recai sobre a trajetória dos personagens, fazendo alusão à questões sociais que reforçam as raízes folclóricas ou do modo de vida tradicional chileno. Para tal, vários autores escrevem sobre os aspectos negativos da vida urbana, mostrando-se contrários aos avanços tecnológicos que começavam a surgir. A vida campestre e o contato com a natureza garantiriam a manutenção dos bons costumes da sociedade, além de preservar a identidade cultural do país. Notamos com isto, que além dos grupos excluídos pela modernidade, existiam sujeitos sociais que negavam as alterações do modo de vida consequentes desta época.

Grande parte das escritoras do Espiritualismo de Vanguarda utilizavam a escrita como forma de criticar o Chile. A crítica principal recai na ausência de igualdade entre os gêneros para desfrutar a modernidade, assim como a manutenção dos papéis tradicionais para homens e mulheres. Aqui vale ressaltar que nem todas apoiavam uma renovação dos papéis, tendo em vista que muitas tinham uma visão limitada da emancipação feminina, como vimos anteriormente no que toca o matrimônio, por exemplo. Subercasseaux (2004) ao resgatar a importância literária deste grupo, aponta algumas características principais para a renovação estética e temática chilena. Temos a ideia da vida material como um caminho para a evolução espiritual, desta forma as autoras irão abordar temas próximo ao misticismo. Tendo as questões do espírito, a obra destas autoras é marcada pela presença de pressentimentos,

* Professora do departamento de Letras/ Espanhol da UFPE.

revelações inexplicáveis, divagações e evocações misteriosas. Enquanto o modernismo cultuava o hedonismo, o Espiritualismo de Vanguarda cultuava a dor, pois acreditavam que as grandes obras literárias da humanidade tinham como fonte de inspiração a dor e o sofrimento. Como consequência da predileção por temas da vida espiritual e a dor, o diário íntimo é escolhido como a forma para a escrita. Neles vemos que é escolhido um momento central da vida para desenvolver reflexões sobre as repercussões na alma advindas de determinado problema social.

Sabemos que hoje existe o consenso de que a escrita íntima se mostra como um dos mecanismos de criação que permitiu à mulher a possibilidade de praticar a escrita, durante muito tempo negada pelas convenções sociais do patriarcado. O diário íntimo faz parte do que chamamos gêneros menores e as mulheres o utilizam como estratégia enunciativa por aí conseguirem construir sujeitos femininas que afirmam subjetividades alternativas, aunque inevitablemente inmersas em un devenir tensionado por el contexto que impone una cultura de diferencia sexual jerárquica (SALOMONE, 2004, p.13).

O falocentrismo relegou as mulheres os rótulos de passionais e irracionais, impedindo sua presença, assim, no universo racional das letras. A escrita de diários íntimos, no interior da casa, mergulhadas em si, afastadas do espaço público revelam identidades em crise com a razão hegemônica. Através da escrita íntima as autoras revelam a necessidade de autorrepresentação e de afirmar a possibilidade de novas formas de subjetividade feminina dentro de uma sociedade em mutação, como bem afirma Alicia Salomone em *Modernidad en otro tono*:

Motivados por el marco de una sociedad en permanente transformación, y en donde las individualidades desaparecen dentro del creciente tráfico urbano, surgiendo así la urgencia de rescatar la identidad y con ella la posibilidad de constituir parcelas de sentido en medio de un flujo sinfín de significantes. (SALOMONE, 2004, p.148).

A experiência da modernidade fará com que as mulheres passem a descobrir a especificidade de sua existência e tomem a palavra para falar de si mesmas em primeira pessoa. Esta primeira pessoa, no entanto, é uma personagem, que nada mais é do que “fruto de su propia rabia y ansiedad”, como releva Moi (1995). Esta personagem é fruto de um processo interpretativo e compreensivo de sua existência cuja mirada vai do momento presente da escrita para o passado vivido. Este sujeito da enunciação é o que será visto pelo leitor e pela própria autora. Como exemplo do uso do diário íntimo como ferramenta de enunciação de novas formas de se viver como mulher, escolhemos *Páginas de mi diario* de Teresa Wilms Montt. A escolha se dá pelo fato de esta ser a escritora mais iconoclasta do

Espiritualismo de Vanguarda e a que melhor representou, consequentemente, o interior agônico de alguém que tenta burlar o patriarcado.

Nascida em 1893, em Viña del Mar, no seio de uma das famílias mais importantes do Chile, sobrinha de um ex-presidente e casada com o aristocrata Gustavo Balmaceda Valdés, Teresa parecia estar destinada a vida comum e monótona das mulheres de sua classe social. No entanto, o seu espírito inquieto, os contatos com jovens literatos revolucionários e feministas espanholas na cidade de Iquique lhe renderam uma vida trágica e incomum. Escandalizou a sociedade chilena com poemas eróticos e por trair o seu marido. Condenada pela família a viver enclausurada em um convento, Teresa Wilms Montt é resgatada por Vicente Huidobro, com quem foge para a Argentina. É em Buenos Aires que a autora irá conseguir publicar, com o apoio de Jorge Luis Borges e Victoria Ocampo, seu primeiro livro, *Inquietudes Sentimentales*. Da Argentina parte para Madrid, onde entrará em contato com vanguardistas como Valle-Inclán, Gómez de la Serna e Gómez Carrillo. Enquanto vivia entre Buenos Aires, Madrid e Paris, publicou além de *Inquietudes Sentimentales*, *Páginas de mi diario*, *En la Quietud del Mármol*, *Anuarí*, *Cuento para los hombres que son todavía niños* y *Lo que no se ha dicho*.

Sua passagem pelos círculos vanguardistas destes países nem sempre será bem recebida. Para alguns escritores, Teresa Wilms Montt era apenas uma *femme fatale* que brincava de escrever. Outros como Gómez de La Serna afirmam que a escritora chilena, assim como as demais mulheres, era incapaz de dizer algo com clareza. O famoso criador das greguerías hostilizava a presença da autora nas tertúlias e menosprezada sua obra, pois “ella patinaba decía cosas vagas, simples, como collares búlgaros”. (apud ALVARADO, 2015). Outros escritores, no entanto, souberam apreciar a obra sem esbarrar no preconceito de gênero., como Gómez Carrillo:

Esta mujer que lleva a cuevas la maldición de su belleza no es sino una escritora, una gran escritora que si fuese hombre y tuviese barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones, Solo que ¡ay!, es una mujer y es lo más bonito de las mujeres (apud ALVARADO, 2015, p. 88)

Em seu país, a crítica lhe brindou com o esquecimento. As próprias escritoras do Espiritualismo de Vanguarda silenciaram a presença de Wilms Montt, por considerá-la apenas uma mulher que gostava de exibir sua beleza, enquanto fazia literatura. A maior causa do ostracismo, no entanto, parece ser a ousadia de dizer o que outras mulheres não conseguiram. Ao contrário da maioria das escritoras do Espiritualismo de Vanguarda, Teresa Wilms Montt abandonou a monótona segurança do lar, falou de seu desejo erótico, de seu espírito rebelde e do sentimento de ser morta pela sociedade que lhe cerceava o direito à liberdade.

Este es mi diario.

En sus páginas se esponja la ancha flor de la muerte diluyéndose en savia ultraterrena y abre el loto del amor, con la magia de una extraña pupila clara frente a los horizontes.

Es mi diario. Soy yo desconcertantemente desnuda, rebelde contra lo establecido, grande ante lo pequeño, pequeña ante el infinito...

Soy yo... (WILMS MONTT, 1994, p.18).

Assina como Teresa de La Cruz, uma forma de se afirmar crucificada em vida. Seu diário íntimo começa a ser escrito enquanto está enclausurada no convento. Este se converterá em uma metáfora de sua vida, marcada pelo castigo e pela censura. *Grande ante lo pequeno*, assim se define por lutar contra as regras de uma sociedade que determinava o que podia ou não uma mulher. Grande por não aceitar a ideia de que o seu marido poderia traí-la quando assim o desejasse. Este era seu direito de homem oferecido por um mundo dominado por seus companheiros de sexo. *Pequeña ante el infinito* já que pouco pode uma mulher diante do patriarcado. O que poderia Teresa diante de uma sociedade que concedia relações extraconjugais ao marido, mas condenava como louca a mulher que escrevia em seu diário “*quiero ser la otra, la que nadie ve. Mi necesidad de erotismo crece. Tengo ansia de sexo pero no puedo contarle. Nadie lo entenderia*”. (WILMS MONTT, 1994) ? Esta parece ser a leitmotiv do diário de Wilms Montt, a clausura do não compreendido. Ao ler seus relatos, o leitor se depara com uma voz que se enuncia como habitante das margens e que por isto não pode se construir totalmente como sujeito. A narrativa que faz de sua vida é a de alguém que rompeu com o sistema, mas que em troca conseguiu apenas vagar procurando por uma outra forma viver, esbarrando sempre nos fantasmas da vida que deveria ter aceito. *Qué soy: un pobre resto de algo que se hundió* (WILMS MONTT, 1994a), escreve. Ser o resto do que naufragou significa viver à deriva, sem esperanças no meio do nada que representará sempre a ordem da sociedade burguesa onde cresceu.

De acordo com Grinor Rojo (2001), o diário de Teresa é habitado por mais de um discurso, antagônicos, mas que dialogam constantemente. As contradições coabitam pacificamente, revelando um interior caótico, reflexo dos conflitos exteriores. Teresa, em alguns momentos, se castiga, se isola, se culpa, se revela alguém que apenas trairá vergonha e desgraça para os homens que a amarem. Mais adiante se mostra apaixonada, com esperanças:

Yo soy idealista...romántica, fantástica, sin serlo... Hay ropajes con que se disfraza el corazón, las vendas cubren en las llagas, por purulentas y sucias que sean... Hay dos seres en mí, eso sólo yo lo sé... Para vivir en este mundo conviene mostrar sólo el que me conocen. Estoy joven; sé que en el fondo de la copa que nos brinda la juventud está el veneno...Pero así y todo me la tomo porque sí; porque emborracha y hace correr el tiempo... (WILMS MONTT, 1994, p. 60).

Vemos aí que em Teresa existe a busca por um amor absoluto, que lhe dê sentido a existência. A idealização amorosa aparece como uma estratégia de sobrevivência para a situação difícil que se encontra, uma forma de fazer frente ao cerco e ao fim de uma vida que respondia à normativa de gênero, casamento e maternidade, mas que a impedia de realizar-se como mulher e escritora. A passagem acima transcrita faz referência a um novo amor que surge, o poeta argentino Horacio Ramos Mejía. A esperança surge, mas a vida lhe adverte, gerando ondas de melancolia que são uma marca de sua obra.

Yo debo pedirle, aunque me desgarre el alma que me olvide. No tengo derecho a enturbiar su vida: es muy joven, puede encontrar la felicidad, con una esposa pura y honrada; no puedo exigirle la responsabilidad de arruinarse moralmente con una mujer divorciada, que sería más tarde su mayor vergüenza. (WILMS MONTT, 1994, p.50).

A identidade em conflito da autora se revela aqui como submissa à ordem que se impunha aos gêneros. Embora buscasse uma forma de vida alternativa e ser amada novamente, se rende ao imposto, uma mulher divorciada é uma vergonha. Wentermbrum(2006) afirma que a coexistência de ambas posições escriturais pode ser abordada através da oposição analogia / ironia. Em seu diário ambas visões se encontrarão num constante antagonismo, representando o conflito entre uma subjetividade feminina tradicional e uma subjetividade feminina alternativa. Neste contexto, a visão analógica ou idealizada se relaciona com o discurso do feminino, enquanto emerge dentro do discurso patriarcal sobre as mulheres, compreendendo uma imagem essencialista destas, associada ao matrimônio e a maternidade.

Na escrita, estes aspectos serão destacados como virtudes, introduzindo um discurso amoroso que implica na entrega desigual da mulher ao homem, sem possibilidade de autonomia da primeira. De acordo com Bourdieu (2016), o amor pode se estabelecer na forma suprema da dominação masculina, quando este adquire o caráter de *amor fati*, amor do destino. A experiência feminina do corpo alcança no amor sua máxima expressão de ser corpo para outro, numa dependência simbólica frente ao olhar e o discurso dos outros. Isto se expressa na exigência em cumprir as metas tradicionalmente associadas à feminilidade, alcançando nas mulheres burguesas um nível maior de alienação simbólica. A mulher que se desvirtua do destino que a sociedade construiu para ela, padecerá com as contradições de um sujeito cedido sem a possibilidade de criar formas alternativas pelas. O sujeito que emerge das páginas do diário de Teresa Wilms Montt (1994b) confessa “ Mi corazón es un pájaro de mal agüero, se lleva anunciándome dolores y desgracias”.

Sabemos que existe uma tendência heterossexual em definir-se a partir do outro. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (2016) analisa como a identidade da mulher é formada a partir do outro, neste caso, o homem. O casamento tradicional transforma a mulher em uma espécie de apêndice do homem. Esta é a sua identidade. Embora, o casamento proteja legalmente a mulher, o senhor de tudo é o homem. Ela irá se incorporar a família dele, ao mundo dele, terá como função acompanhar o marido em mudanças de localidade devidas ao trabalho dele, irá assumir o seu sobrenome. Sabemos também que durante séculos, a mulher foi definida tendo como centro sua relação com o homem. Casada com filhos, realizada. Solteira, fracassada. Com filhos, mas sem marido, alguém a ser evitado.

Estigmatizar a mulher serve, portanto, para manter funcionando a estrutura heterossexual dominante. O coração de Teresa Wilms Montt é um pássaro que anuncia as desgraças de uma mulher que ousa questionar as regras impostas pelo patriarcado. Abandonar o marido para se permitir amar não é uma opção. Romances como *Anna Karenina* e *Madame Bovary* já ensinavam isto para as mulheres. O destino de quem rompe as barreiras é a morte, o esquecimento, a loucura, a autonegação. As páginas do diário da escritora chilena são frequentemente habitadas por este sujeito que se nega e se humilha por não se encaixar nos padrões esperados para a mulher. Se em alguns momentos se achava bela, em outros dirá “Miro al espejo, mi cara de gato flaco de pelo romano (pintado horroroso), y me da furia de verme tan fea”. (WILMS MONTT, 1994c). Em outros momentos se descreve como *un animal rendido, un espantapajaros, una ruina*.

Percebemos na obra de Teresa Wilms Montt, assim como de outras mulheres iconoclastas desta época, como Alfonsina Storni e Delmira Agustini, uma existência que ganha tonalidades melancólicas. A impossibilidade de viver plenamente os seus desejos e os preconceitos sociais destas mulheres parecem arrastá-las a um abismo de dor, a um caminho de tristezas que absorve a vida de uma forma onde já não se pode desejar nada ou ninguém. Julia Kristeva (1989) afirma que a melancolia se caracteriza por um estado de tristeza permanente, causado pela perda do que se ama. No caso de Teresa Wilms Montt, podemos afirmar que a autora teve que lidar com a perda das filhas, da família, da nação, da possibilidade de amar e ser amada. Saindo um pouco das páginas de seu diário, encontraremos o seguinte poema publicado em *En la quietud del mármol*:

Hay en mi alma un pozo muerto, donde no
Se refleja el sol, y del que huyen los pájaros
Con terrores de virgen ante un misterio de
Cadáveres.
Mi alma es un palacio de piedra, donde habitan los ausentes,

Trayéndome la sombra de
Sus cuerpos para alivio y compañía de mi
Vida.
Mi alma es un campo desbatado donde el
Rayo quemó hasta las raíces, y donde no puede florecer
ni el cardo.
Mi alma es una huérfana loca, que anda de
Tumba en tumba buscando el amor de los muertos.
Mi alma es una flecha de oro perdida en un
Charco de fango.
Mi alma, mi pobre alma, es una ciega que,
Marcha a tientas sin apoyo y sin guía.

(WILMS MONTT, 1994, p.31)

Nestes versos, Teresa Wilms Montt canta a natureza de sua alma tomada pela amargura da existência. Como sujeito deslocado da sociedade, a alma do eu-lírico metaforizada como uma flecha de outro se vê destinada a uma poça de lama, lama que invade seu interior devastando qualquer esperança de felicidade. O eu-lírico se declara, aqui, que suas perdas funcionam como fantasmas que atormentavam sua mente e espírito. Em Origem do Drama Barroco Alemão, Walter Benjamin afirma que o estado de tormento do sujeito melancólico ocasiona ambivalências de sentimentos. Esta ambivalência é configurada, por um lado, a partir de momentos de retiro, onde o sujeito melancólico se enclausura em seus pensamentos sobre a vida, concluindo que não existe esperança e tudo o que sua existência pode lhe dar é o vazio. Por outro lado, podemos encontrar momentos de reação, assim como demonstra Wilms Montt no poema acima exposto. Apesar de toda a desesperança, esta alma segue buscando seus mortos pelo cemitério. Esta busca é necessária mesmo já conhecendo o resultado negativo. A dor, a melancolia e a desesperança trazem o caráter desta personalidade cambiante que se constrói nas páginas de seu diário, como já mencionado anteriormente. As tentativas frustradas de reação, servem, ao que parece, para arrastar o sujeito para um estado cada vez mais profundo de desolação. Wilms Montt confessa: *Vacíá está mi mente y ¡he pensado tanto! Hueco mi corazón y ¡he querido tanto! Errante siempre errante mi espíritu que ha vagado tanto. ¡Soy el genio de la nada!* (MONTT, 1994d). Esta passagem do seu diário, escrita em Madrid no ano de 1920, releva seu sentimento de fracasso diante da vida. Fracasso conseguido graças às inadequações sociais, já mencionadas anteriormente. A existência do sujeito presente no relato é resultado de um vazio no qual a utilidade de uma vida ativa já não faz sentido:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de

auto-estima a ponto de encontrar expressão em autorecriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1996, p. 276).

Wilms Montt decide voltar à meditação, que Benjamin encara como uma disposição melancólica. Ela leva o sujeito a meditar incansavelmente, contemplando o mundo até concluir que seu interior está preenchido pelo vazio. O melancólico sente o mundo tão intensamente que não pode suportá-lo. As pessoas, as coisas, tudo parece efêmero, menos a sua dor. Ser o gênio do nada, sofrer profundamente e ainda existir, como confessou Wilms Montt. A autora chilena viveu aplacada pelo horror da perda, sabendo, como qualquer pessoa, que tudo irá acabar com a morte. A finitude da vida, no entanto, não encontra espaço para maiores reflexões na sua obra. O que o leitor encontra é apenas a aflição na busca de um sentido para a existência:

Sólo en una actitud puedo descansar de la ardua tarea de vivir, tenderme en la cama los días y los días, pensar con la nuca apoyada en los brazos. Escarbar en mi cerebro con la tenacidad de un loco buscando fondo al insondable abismo en el cual estoy dando vueltas, desorientada. Oh más allá, ¿existe? Teosofía, filosofía, ciencia, ¿que hay de verdad en tus teorías? Morir después de haber sentido todo y no ser nada. Me dan ganas de reír y río con la frialdad de los polos. ¡Ah vida, no ser, no ser...! (MONTT, 1994, p. 8).

Em contrapartida, a visão irônica apresenta um questionamento ao discurso patriarcal idealizado do feminino e uma reconstrução do mesmo através da razão e da subjetivação individual. De tal forma, mediante a ironia, a escritura de mulheres se situa na posição crítica frente à subordinação, que pode conter ou não um posicionamento feminista, mas que implica intencionalidade do sujeito da fala, ao expor mediante expressões elogiosas, juízos pejorativos e negativos em relação ao discurso dominante.

Mi sangre diez veces noble, santa y estulta por los alambiques que ha cruzado, sufre ahora la transformación en un crisol sidéreo. Lo que nunca deseo, desea; lo que jamás extraño, extraña.
De noble, santa y estulta se ha vuelto fiera, histérica y grave. ¡Oh sangre mía que fuiste azul y hoy roja luces! Roja de infierno, de pecado, de revolución.
Este siglo está caduco, sangre mía.
¿Quieres que te vacié sobre el seno de la tierra? (WILMS MONTT, 1994, p.24).

Como parte da alta sociedade de Viña del mar, Teresa Wilms Montt teve uma educação voltada para a formação do que se acreditava ser uma verdadeira dama. Aulas música, francês e etiqueta garantiria uma futura mulher dedicada à maternidade como ocupação social, graças, acreditava-se, a essência sentimental própria do feminino. Formar boas mulheres era imprescindível para a geração de homens para a república. Wilms Montt, no entanto, foi além do que se esperava. Tomada pela modernidade, queria ser livre. Abriu mão do sangue azul das mulheres de sua casta, para deixar que em sua veia corresse sangue

vermelho. Vermelho como a cor de qualquer ser humano. Vermelho da revolução feita por aquelas mulheres que foram etiquetadas de loucas, histéricas, indignas.

Teresa não se satisfaz com a escrita amena das mulheres da sua geração. Sua escrita não se prestou a falar de amor com matizes rosas nem do papel esposa instruída que admira a obra do marido, como fizera Mariana Cox de Stüven. Teresa Wilms Montt adotará as estratégias estéticas e alguns temas do Espiritualismo de Vanguarda como forma de se inserir no espaço literário da sua época. Encontramos em sua obra um sentido místico e religioso, através da forma como assina alguns de seus textos (Teresa de La Cruz) e alguns poemas e passagens do seu diário quando reflete sobre o sentido da vida. A dor como veículo da sua obra também se faz evidente. Ela, no entanto, faz um uso diferente da inclinação feminina ao espiritual pregado pelas demais escritoras deste movimento. Ana María Baez (2005) citando Bram Dijkstra nos lembra que outorgar uma superioridade espiritual e emocional à mulher durante o desenvolvimento da sociedade capitalista europeia é reflexo de um individualismo competitivo que colocava em risco a integridade moral do homem de negócios. Esta integridade, no entanto, aspirava a ser restaurada no ambiente doméstico, espaço no qual reinaria a paz e a pureza do espírito feminino. Wilms Montt usa a inclinação ao espiritual para falar do deslocamento identitário da mulher que se rebela. A escritora de Viña del Mar usa a dor e o espírito para construir escritos com um sangue vermelho do pecado. Seus escritos e seus atos se prestavam a reivindicar o direito ao amor livre, ao direito de gozar sexualmente dos seus desejos. Asfixiada pelos preconceitos sociais, proibida de regressar ao Chile e tendo o direito de ver as filhas negado, Teresa Wilms Montt se suicida em Paris, na noite de natal do ano de 1921, confessando em seu diário: *nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que em el mundo había.*

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Marina. **Teresa Wilms Montt.** Estrategias textuales y conflictos de época. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015.

BAEZA, Ana María. El diario de Teresa Wilms Montt. Genealogía de um cuerpo tras la máscara del Espiritualismo de Vanguardia. In OYARZÚN, Kemy. **Estéticas y marcas identitarias.** Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo.** A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. **A origem do barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. A condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2016.

FREUD, S. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

ROJO, Grinor. **Diez tesis sobre la crítica**. Santiago de Chile: LOM, 2001.

SALOMONE, Alicia. **Modernidad en otro tono**. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920 -1950. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. El centenario y las vanguardias. *Tomo III*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

VICUÑA, Manuel. **La belle époque chilena**. Alta sociedad y mujeres de élite. Santiago de Chile: Catalonia, 2010.

WILMS MONTT, Teresa. **Obras completas**. Santiago de Chile: Editorial Grijalba, 1994.

LUCIANA PIMENTA: ENRAIZAMENTO POÉTICO

Kelen Benfenatti Paiva*

A garganta do poema saliva
As palavras boiam na boca
Os lábios umedecem face a face
Por um instante, só o corpo
Escreve. O silêncio respira.
(*Pausa*. Luciana Pimenta)

Escrever com o corpo

Refletir sobre o corpo em um momento em que os corpos ocupam o epicentro das demandas sociais em nosso tempo, em que são levados às ruas como bandeiras vivas em protestos contra os mais variados e absurdos desatinos políticos, em que se manifestam contra a violência, o desrespeito às diferenças, o abuso de poder, a ameaça aos direitos, entre tantos outros fatos que nos afetam diretamente, é bastante oportuno.

Analisar a inscrição desses corpos no espaço da literatura, como campo produtivo do pensamento e de parte importante da construção cultural, é, de fato, um importante processo de conscientização das disputas de poder inerentes aos discursos que nos cercam. Nesse sentido, o texto literário propicia uma reflexão na qual não há mais como negar a concepção de corpo como construção discursiva e cultural que ultrapassa os limites da naturalidade biológica.

Escrever com esse corpo construído culturalmente é o que fazem muitas mulheres entre as quais se incluem Luciana Pimenta, escritora mineira de Belo Horizonte, ao apresentar ao leitor o livro de poesia *Heranças*, publicado em 2016. Nele encontramos as raízes de sua poesia, cravadas no solo da página escrita. Nesse enraizamento há alguns elementos constitutivos de sua poética: a memória, a família, a condição feminina, a inquietação humana diante de si mesmo, do outro, do mundo e da palavra.

Uma inscrição de corpo inteiro, mas de um corpo feminino revisitado, repensado, recriado, a escritora deixa nas entrelinhas do texto a concepção do corpo feminino como materialidade discursiva que se constrói ao longo do tempo como elemento simbólico e grava em sua superfície fatores sociais, históricos e também autobiográficos. O corpo se apresenta como espaço de memória, de lembranças e esquecimentos, como espaço para se repensar a inscrição cultural dos corpos femininos e propor subjetividades femininas reelaboradas. É

*Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG, professora do IF Sudeste MG/Campus São João del-Rei, pesquisadora do Grupo Letras de Minas. benfenatti@bol.com.br.

como discurso que esse corpo feminino se instaura nas páginas do livro de Luciana Pimenta e se desdobra em: memória e metalinguagem. É a partir desses dois enraizamentos poéticos que voltamos nosso olhar para a leitura de seus versos.

Corpo de memórias...

A memória e a reflexão sobre ela são matéria-prima para a criação literária de Luciana Pimenta, materializando-se nos versos dos poemas. A memória afetiva, sensorial, a memória corporal e a memória literária não apenas visitam os versos da escritora, mas me arrisco a dizer que conduzem sua escrita, ultrapassando os limites da memória individual.

Instigante materialização dessa memória afetiva se dá na configuração do corpo da mãe que vai sendo construída pelos versos. A mãe se define como raiz nutritiva que possibilita a vida, o crescimento, a expansão do filho. Sem qualquer pretensão à idealização da maternidade, a figura da mãe é fundamental na construção desse corpo feminino na poética de Luciana Pimenta.

Evoco aqui duas imagens iniciais construídas pela autora como representação do corpo feminino da mãe. No poema “Heranças”, que abre o livro, a mãe se sobressai à imagem do muro que cerca a casa e impede a vista do horizonte. Essa imagem impulsiona o eu-lírico a sonhar horizontes, a inventar realidades:

[...] O que era para ser uma fotografia da natureza
Não conteve o verde frondoso
De minha mãe agarrada a nós
Que, sem qualquer contradição,
Cobria os muros
Para que não fossem nossos
Nunca nossos muros [...].
(PIMENTA, 2016, p. 17).

O muro, historicamente carregado pelas ideias de proteção e limite, tem seu caráter de hostilidade reafirmado ao ser impedimento para a vista. O corpo da mãe funciona como quebra dos limites impostos pelo muro e rompe com a aparente solidez de uma barreira física, propiciando a possibilidade de inventar a realidade.

No segundo poema, a metáfora do quintal é significativa, pois será ela a própria definição da mãe:

Semelha com sombras
De árvores frondosas
Que protejam sobre a terra
Tem intimidades com a seiva.
Sementeia terreno úmido.
Enraíza caules que se esparramam.
Mapeia o riacho que passa ao fundo.
Guarda o poço artesiano.

Vela noites testemunhando estrelas.
Assiste ao voo dos pássaros.
Roupas e sonhos pendurados no varal.
Rega o dia dos frutos.
O sabor do porvir.
Colhe a vida para além de si.
Sempre quintal.
O regaço da morada.
Sempre maior que o mundo.
Mãe.
(PIMENTA, 2016, p. 19).

É interessante destacar que a imagem construída metaforicamente para definir a mãe parece ir na contramão da construção cultural desse corpo feminino ligado à maternidade, uma vez que é construída a partir de um espaço semiaberto. O quintal, embora seja parte da casa, lugar que, segundo Bachelard (2008, p. 24), é nosso “primeiro universo”, representa uma prévia do mundo exterior para a criança, pois possibilita uma vivência com o “fora”, seu primeiro contato com o mundo. O quintal mantém em nossa memória estreita ligação com o divertimento, com a recreação, com tantas brincadeiras que fazem parte da infância, pelo menos da infância em tempos em que os quintais eram partes integrantes das casas, hoje substituídas em grande parte pelos prédios com áreas de convivência.

Nesse sentido, a mãe, quintal por definição, é aquela capaz de impulsionar a criança a ir além dos muros que a cercam, a inventar realidades, a sair do campo do privado, da intimidade e aconchego da casa e a experimentar diferentes vivências. A mãe-quintal se define nos versos como “regaço da morada”, uma “imagem-espaço” de um colo pronto a acolher que ressoa na intimidade do ser e ganha existência própria por meio da poesia, mas, sobretudo, como “espaço” a partir do qual se parte para andar.

O poema vai ao encontro de uma reflexão sobre a maternidade bastante próximo das críticas feministas sobre o tema. Se por um lado, exalta o caráter do cuidado, da proteção, daquela que dá o conforto “das sombras de árvores frondosas”, a nutrição para que haja o enraizamento, a água fundamental para a vida; mostra também o desconforto, a opressão, o sacrifício nem sempre evidenciados quando o assunto é a maternidade. A mãe será aquela que “assiste ao voo dos pássaros”, apenas assiste, não pode ela própria voar; “rega o dia dos frutos”, mas o sabor é da ordem do por vir; é aquela que tem “roupas e sonhos pendurados no varal”.

Aos olhos da poeta, “havia uma verdade/no modo como nossa mãe/ descascava laranja/ Ela retirava a casca da vida/ o grosso dos encobrimentos/ a aspereza exterior[...]” (PIMENTA, 2016, p. 25). Ao mesmo tempo em que constrói a imagem da mãe como aquela a

amenizar a aspereza do mundo, retrata em outro poema as asperezas internas que ocasionam suas lágrimas:

Quando criança,
Cortava os tomates em barquinhos,
Assistindo a mãe a preparar
A farofa da pescaria do pai,
Que ganhava o rio
Na embarcação maior:
Pasárgada.
Vez por outra,
Fingia picar cebola,
Quando os filhos adentravam a cozinha,
Enquanto enchia o rio
De sua própria navegação. [...]
(PIMENTA, 2016, p. 47-48)

Em uma espécie de ruído baixinho, há no poema a construção de um corpo feminino de Mulher-mãe que não reproduz a “ideologia maternalista”¹ que propagou durante muito tempo que a maternidade era por si só a própria realização feminina. O incômodo, a tristeza, as lágrimas com as quais “enchia o rio de sua própria navegação” deixam pistas de um desejo de realização que a maternidade não é capaz de satisfazer.

A memória, elemento fundamental na constituição identitária do sujeito, ocupa lugar de destaque na poética da escritora que revisita a infância, os familiares, as lembranças nessa construção do corpo feminino. Do retrato feminino familiar, os versos narram a saga existencial de uma geração de mulheres entre as quais estão, a avó, a mãe, a tia e a filha. Todas raízes em expansão que carregam consigo a essência de serem mulheres, uma casa repleta de vestidos pendurados no varal. Da tia, falecida, o “revolvimento das genealogias”:

Eu pouco sei de Tia Gerarda,
Não conheci seus segredos
Seus medos
Seus sonhos.
Eu pouco sei do mistério escondido
Atrás do rosto de mulher
Só
Vida.
Mas, tia Gerarda habita em mim,
Em nós.
Vive no poema que confirma a teia
De gerações que nos habitam
Uns aos outros
Uns aos outros
No sangue e para além dele [...]
(PIMENTA, 2016, p. 41-42).

A comunhão feminina se instaura para além dos vínculos do sangue, a condição feminina norteia a reflexão e os saberes das mulheres são revisitados e apropriados pela poeta

¹ Sobre o tema ver: BADINTER, Elisabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

por meio da palavra poética. O bordar da avó se transforma na geração da neta em um tecer vivo com novelos de palavras, o cozer com ervas e temperos da mãe desdobra-se em palavras marinando no tempero do alimento de uma fome que a deixa tonta, a fome de dizer por meio da poesia. Fome de palavras que passa para a filha que “vai a raiz das coisas”, reelaborando as subjetividades femininas.

Nesse corpo feminino feito de memórias diversas se inscrevem também os espaços físicos e imaginados: o quintal, a casa, o Velho Chico, o Sertão de Minas. Inscrevem-se ainda rastros de suas leituras literárias e filosóficas: Guimarães Rosa, Eliot, Fernando Pessoa, Saramago, Álvaro de Campos, Ferreira Goulard, Clarice Lispector, Adélia Prado, Manuel de Barros e Derrida, entre outros que não estão tão visíveis na superfície do texto poético da escritora.

As memórias que habitam sua poesia, habitam, sobretudo, o corpo feminino que vai se construindo diante do leitor, um corpo memorialístico. Talvez também por isso vislumbramos em sua poesia um caráter biográfico que vai fornecendo aos leitores elementos para melhor conhecer a autora desses versos. Flagramos ora de forma explícita, ora em nuances a mulher com suas inquietudes, a filha ligada à mãe pela raiz agora intensificada pela memória, a mãe orgulhosa dos filhos, a pensadora, a advogada, a poeta.

Evidentemente, não se trata de ler a obra a partir da vida em um equivocado biografismo que durante décadas foi a chave de leitura da crítica para a produção de autoria feminina e hoje é questionado e renegado. Contudo, a escrita feita por mulheres deixou marcas de gênero nessa produção, sem se restringir à reprodução da experiência biográfica.

A vida se conta em versos por meio dos rastros de memórias, mais que isso, as memórias se desenham como rastros de vida:

Escrevo para marcar
o que acontece
e o que não acontece.
A própria escrita é um acontecimento.
Um corte na existência.
Uma violência.
Um presente que se inscreve
Na memória.
Escrevo a memória.
Na memória.
Não para a memória.
[...]
A escrita habita em mim.
E me transgride.
A poesia é.
Desloca a mim
e ao mundo.
E o porvir se põe
desde já,

no rastro.
(PIMENTA, 2016, p. 181-182)

A insistente presença dos rastros não só explícita na palavra do poema, mas também em suas entrelinhas, leva-nos a refletir sobre o tema. Ricouer (2007) trata do assunto de forma esclarecedora e aponta três espécies de rastros:

[...] o rastro escrito, que se tornou, no plano da operação historiográfica, rastro documental; o rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências (RICOEUR, 2007, p. 425).

Esses rastros são importantes quando o assunto é memória, pois, não há dúvidas de que ela é marcada pela tensão entre a presença e a ausência, entre lembrar e esquecer. E no caso da poesia, esses diferentes tipos de rastros se mesclam na produção do poema. É a partir dos rastros psíquicos que a poeta vai construindo seus versos e ao mesmo tempo é por meio da poesia que rastros documentais passam a existir, registrados pela escrita. Evidentemente, tomamos aqui o sentido de documento em seu sentido mais amplo em que um objeto, um fragmento, uma fotografia, uma imagem, um verso, tudo adquire o valor documental.

Nesse sentido, é possível pensarmos no caráter documental de sua poesia, não apenas no que se refere a contar em versos a própria vida ou suas vivências, mas registrar, por meio da poesia, rastros de uma memória coletiva. Em *Heranças*, há momentos em que saltam aos olhos do leitor a realidade social que o cerca. Em “Invisibilidades”, a poeta escreve:

Na avenida em que ganhou o nome
Do poeta augusto de Lima
No alto,
Visível aos olhos,
Centralizada sobre uma porta,
Sem qualquer poesia,
Uma placa preta:
Delegacia da mulher
Do idoso e do deficiente.
A placa não é uma placa.
A placa é um mapa.
Uma trilha da história.
A placa não está no alto.
A placa é baixa.
É a planta baixa de uma arquitetura social.
A placa não está no centro.
A placa é a própria margem.
Uma encosta.
Um tártaro.
A placa não é preta.
A placa é caótica.
Tem cor de hematoma.
É vermelha,
Por um átimo duradouro,
Quando sangra a violência doméstica

É um estorvo público invisível.
A placa não é placa.
A placa é implacável.
Talvez.
É preciso dizer talvez.
Talvez a porta seja uma verdade,
Uma verdade por vir.
(PIMENTA, 2016, p. 53-54).

A violência doméstica evocada pela metonímia da placa da delegacia traz para a literatura uma urgência de reflexão social. A invisibilidade desse problema, desse “estorvo público” deixado à margem ganha visibilidade no poema e nos faz pensar. Faz-nos refletir sobre os hematomas que marcam, ao longo da história, tantos corpos que se encontram no rol das alteridades, cujos hematomas marcam muito além da pele.

O tom de denúncia do poema vem carregado do mesmo caráter reflexivo do conjunto de sua obra, marcada pela intensidade do pensamento. Intensidade que busca na memória e na vivência elementos para compor um corpo feminino de palavras.

Corpo de palavras

É no rastro que as memórias são revisitadas, é no rastro que a poesia se projeta como possibilidade do por vir. Se por um lado, temos nos versos da escritora a constituição de um corpo feminino feito de memórias e vislumbramos o caráter biográfico de *Heranças*, por outro, a constituição identitária desse sujeito vai se configurando por meio da reflexão metapoética: “Escrevo para me tornar quem eu sou...”, afirma a escritora nos versos de “Bússola” (PIMENTA, 2017, p.46).

A poesia como lugar de fala do qual é possível existir enquanto mulher, mãe, e, sobretudo, enquanto poeta. “A poesia é minha morada/Meu ethos/Minha imersão/Aberta nela/Abro a janela/Sem ponto/No horizonte.” (PIMENTA, 2016, p.51). Há novamente nos versos da poeta a presença da casa, da morada, agora evocada como a própria poesia. A poeta habita a poesia, mora nela e é a partir desse *locus* que se propõe a olhar a vida, o mundo. A casa feita de palavras é significativa para pensarmos nesse sujeito que também se constitui de e pela palavra poética. É no discurso poético que o sujeito se constitui, se inventa e reinventa.

A consciência do poder do discurso, da palavra nas questões identitárias chama-nos a atenção para a poesia como lugar de onde também se projeta imagens de si diante do leitor e em interação com ele. Esse corpo de palavras que vai se escrevendo no texto poético de Luciana Pimenta projeta imagens da autora, *ethos* construídos discursivamente pelo poema.

Esse processo de reinvenção de si mesma pela palavra poética se estende no mais recente lançamento da escritora, *Morada* (2017). Já na dedicatória do livro, a autora se inscreve corporalmente:

Aqueles a quem meu corpo reconhece antes das palavras.
Ao mar vermelho de minha mãe, minha primeira morada.
Aos meus filhos, que me conhecem pelo avesso.
Aos que me habitam com todas as inscrições deixadas
Nas paredes dos versos.
(PIMENTA, 2017, s/p).

A dedicatória poética funciona como prenúncio para o que aqui denominamos “corpo de palavras”, um corpo feminino que assume uma personalidade poética que se molda na e pela escrita, na e pela palavra: “A anatomia não saberia dizer/ Onde, no corpo, a boca/ Declama o poema (PIMENTA, 2017, p.55). Será o corpo a corporização do poema ou o poema a poetização do corpo? A resposta fica para o leitor na prece da escritora: “Hoje, meu verso é seu” (PIMENTA, 2017, p.102).

O projeto de construção desse corpo escrito se dá como forma de materializar, pela escrita, parte do processo criativo da escritora, sua preocupação com a linguagem, a elaboração na construção do poema, a escolha das palavras, seus múltiplos significados e ressignificados possibilitados pela licença poética. A metapoesia a que se propõe impõe-se como o desdobrar da poesia em si mesma e se manifesta em reverberações centradas na palavra:

Pescar é fácil.
Você começa com linha e anzol
E termina com peixe.
No meio, existe espera,
Eu pesco palavras.
(PIMENTA, 2016, p. 29).

Em momentos como esse, é no campo da memória afetiva, nas pescarias do pai, que a escritora busca matéria para propor sua reflexão metapoética. Em outros momentos, a página em branco inquieta abre espaço para uma consciência criadora carregada da presença corpórea sobre o fazer poético:

O corpo da palavra
Ao tocar
Escreva
E ao escrever
Segure
Retenha o corpo
Da palavra
Olhe-a nos olhos
Perverta-a
Abra-lhe os poros
Faça-a transpirar
Puxe os fios

Trance os sentidos
Segue-a
Antes de deixa-la ir
Se acalmar no
Poema
À espera
Do novo
Gozo.
(PIMENTA, 2017, p. 75).

O próprio processo criativo se corporifica e possibilita o encontro físico, sensorial, corporal, autora e escrita, mulher e palavra. Nesse encontro que promove o gozo, Luciana Pimenta se inscreve como mulher e poeta, inscreve o corpo feminino que é de uma e de muitas, de tantas mulheres feitas de memórias e palavras.

REFERÊNCIAS:

- BACHRLARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- PIMENTA, Luciana. **Heranças**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- _____. **Morada**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

REESCRITAS DO SAGRADO: O ROMANCE DA BÍBLIA: UM OLHAR FEMININO DO ANTIGO TESTAMENTO, DE DEANA BARROQUEIRO

Késia Oliveira*

A reescrita literária da Bíblia tem sido objeto de estudo e reflexão por parte de um sem número de estudiosos que discutem gênero, ponto de vista, personagens, dentre outras questões filosóficas e literárias. Desde a “A cicatriz de Ulisses”, célebre ensaio de Erich Auerbach, passando pelos estudos de Northrop Frye e Robert Alter, a narrativa bíblica ocupa, para além das exegeses que poderiam ser feitas dos textos religiosos, um lugar de destaque na ficção, sendo constantemente utilizada como tema literário por escritores como Dante Alighieri, William Shakespeare, Machado de Assis. Nessa tradição, destaca-se, contemporaneamente, a escritora portuguesa Deana Barroqueiro que em *O romance da Bíblia: um olhar feminino do Antigo Testamento*, publicado em 2010, reescreve alguns episódios bíblicos nos quais a mulher encontra-se como ponto central da narrativa.

Segundo Maria Teresa Horta, o livro de Barroqueiro apresenta um Antigo Testamento

repleto de anciãos preguiçosos, libidinosos e lascivos, de brutamontes ignorantes e violadores, convocados por um Deus irado frente à própria incompetência e à própria imagem, segundo a qual teria criado o homem, de quem afinal não gosta e castiga. (BARROQUEIRO, 2010, p. 8).

As adjetivações negativas, apontadas por Horta, revelam a desconstrução dessa figura que, na Bíblia, muitas vezes, é relatada como fonte de sabedoria, exercendo um papel importante na sociedade daquele tempo junto a juízes e profetas. A caracterização dos anciãos ligada à sensualidade e à lascívia, atributos, comumente, associados, à mulher,² põe em xeque o saber religioso, transformando o texto sagrado e reinscrevendo-o no espaço-tempo secular, profano.

O romance da Bíblia, ao revisitar as Escrituras, traz em primeiro plano algumas mulheres muitas vezes silenciadas no cânone bíblico judaico-cristão, como Agar, a escrava egípcia, e Judite, cuja história está presente na tradição judaica, mas ausente na Bíblia hebraica e protestante, questionando, de certa forma, a moral, as idealizações, os embustes masculinos e femininos.

* Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-Minas Gerais. E-mail: kesia@ufmg.br

² DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: III. A mulher. In: _____. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 310-349.

O uso do intertexto bíblico e sua reinvenção crítica, realizada por Barroqueiro, pode ser observada em seu relato, presente na introdução do livro:

Pretendi que este meu livro fosse, em parte, uma crônica histórica da Antiguidade, ficcionada, cujo fio condutor seria a aventura dos sentidos, através do olhar magoado das mulheres e da sua luta pela existência, num mundo em que as descendentes de Eva eram consideradas pelos homens como mercadoria e inferiores aos animais, conceito que perdurará ainda hoje, perpetuado por determinadas interpretações fundamentalistas dos livros ditos sagrados, em nome de uma verdade religiosa que nenhum Deus, bom e justo, poderia alguma vez sancionar ou sequer tolerar. (BARROQUEIRO, 2010, p. 14).

A construção do texto a partir do “olhar magoado das mulheres”, revela, segundo Lyslei Nascimento, uma relação ambivalente com o episódio bíblico em um “misto de homenagem e de provocação, em certa medida, subvertendo os sentidos do texto sagrado, desqualificando o sistema e código ali vigentes e, sobretudo, se inscrevendo nos interstícios do texto bíblico, promovendo uma suplementação” (NASCIMENTO, 2015, p. 167-168). Vê-se, assim, que Barroqueiro se inscreve com expansões e reinvenções do texto bíblico, ao mesmo tempo em que, nessa apropriação, promove uma releitura crítica e ficcional das Escrituras, dando prosseguimento às narrativas bíblicas, trazendo à luz as histórias sobre Sara, Ester, Lia, Raquel, Dalila, Suzana.

Essa ficcionalização da Bíblia pode ser observada desde o título do livro: a palavra “romance” confere uma conotação ficcional ao texto bíblico. “O romance da Bíblia” pode significar, ainda, uma dupla perspectiva. Por um lado, o texto bíblico com seu pressuposto teológico repleto de numerosas narrativas e numerosos gêneros – epopeias, poemas, profecias, romances – que é reescrito na ficção por meio de estratégias intertextuais. Por outro lado, um texto dessacralizado que pode ser entendido como um conjunto de textos literários. O livro de Barroqueiro inscreve-se, portanto, nessa segunda perspectiva, na qual a Bíblia é tomada como literatura, indicando, desse modo, uma série de possibilidades de interpretações do sagrado.

O romance é narrado sob o ângulo de “um cronista daquele tempo, um pouco céptico, sem crenças em Baal, Marduk ou Jahweh, interessado em recriar espaços geográficos, ambientais, sociais e étnicos, segundo os testemunhos” (BARROQUEIRO, 2010, p. 6). Nota-se que esse tipo de narrador confere uma aparente credibilidade e verossimilhança aos textos apresentados. Em seu relato, o leitor percebe a manutenção de um tom religioso que faz com o que narrador se aproxime da figura de um compilador de fatos históricos. Esse narrador, assim, apresenta-se como um historiador, apesar de possuir uma dicção bíblica. Tome-se, por exemplo, o começo do capítulo “No início...”:

Deus sentira-se tal modo defraudado com a Sua criação mais auspiciosa e destinada ao domínio de todos os outros seres do Mundo – o Homem feito à Sua imagem e Mulher concebida segundo a imagem aperfeiçoada do Homem –, ter resultado tão

defeituosa e rebelde, que os expulsara do jardim do Éden e, apesar da insistência dos anjos, se mostrara inabalável na Sua recusa de uma nova tentativa para criar a Humanidade. (BARROQUEIRO, 2010, p. 19).

Percebe-se que o trecho é uma reescrita da narrativa do episódio do dilúvio, descrito em *Gênesis*:

e Iahvew viu a maldade do homem era grande sobre a terra, e que era continuamente mal todo desígnio de seu coração. Iaweh arrependeu-se de ter o feito o homem sobre a terra, e afligiu-se o seu coração. E disse Iahvew: “Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei – e com os homens, os animais, os répteis, as aves do céu – porque me arrependo de os ter feito”. (Gn 2, 5-7).

A comparação entre os trechos permite, ao leitor, notar várias semelhanças na descrição da figura do homem, exposto em ambos os textos como uma criatura produzida à imagem e semelhança de Deus. Assim, embora o narrador atribua algumas adjetivações ausentes na Bíblia, tais como “defraudado”, “auspiciosa”, “defeituosa” e “rebelde”, o tom, o ritmo e o estilo buscam imitar a dicção do texto canônico.

O narrador de Barroqueiro, espécie de duplo do cronista bíblico, imita a dicção bíblica, simulando o lugar e o tempo de sua enunciação. A imitação, nesse contexto, é denominado “pastiche”, que, segundo Carlos Ceia (2010), “insere-se no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas”. Esse reaproveitamento é encontrado em *O romance da Bíblia* e faz com que o leitor desconstrua os sentidos instituídos pelo discurso religioso.

O pastiche nos contos de Deana Barroqueiro se dá a partir da emulação do discurso bíblico encenado pelo narrador cronista, que incorpora certa dicção dos escribas bíblicos, pondo em evidência o fazer literário como um trabalho de reescrita. O romance marca, ainda, a ambivalência do pastiche, pois ao mesmo tempo em que se pode observar uma homenagem ao texto bíblico, vê-se uma subversão a partir da construção de vários personagens que possuem narrativas que parecem constituir uma história independente da Bíblia. Uma dessas personagens é Judite, analisada no artigo “Mulheres que matam”, por Lyslei Nascimento. Segundo Nascimento, a personagem, na Bíblia, é “a casta viúva que libertou o seu povo dos grilhões assassinos de Holofernes, mas para o leitor [do conto de Barroqueiro], a articulação do crime com a vingança e desta com a justiça é colocada sob suspeita” (NASCIMENTO, 2015, p. 171).

Além dessa personagem, no capítulo “As desditas de Davi”, ao contrário do relato bíblico, no qual o personagem é apresentado como um pastor de ovelhas, um herói ungido por Samuel para ser rei em substituição a Saul, Davi é um personagem retratado como “muito

idoso, de idade tão avançada que a sua velha carne já não aquecia [...] cheio de pontadas no peito e dores nos ossos, todo tolhido de reumático”. (BARROQUEIRO, 2010, p. 236)

No texto bíblico, Davi é um homem destemido, que ao encontrar um animal feroz, “o perseguia e o atacava pela juba, o feria e matava, tal como fora feito contra o filisteu Golias”, já no conto de Barroqueiro, o narrador afiança que “uma mulher formosa sempre teve o dom de transformar o rei Davi no jovem herói capaz de matar Golias, o gigante filisteu.” (BARROQUEIRO, 2010, p. 236) Nota-se, por esse trecho, que Barroqueiro desloca a força de Davi, atribuindo-a para a figura feminina, promovendo uma ruptura com a tradição bíblica e invertendo, assim, o papel secundário, muitas vezes, atribuído à mulher.

A masculinidade de Davi também é colocada em dúvida a partir da sugestão de um relacionamento entre ele e Jônatas, visto que Saul, na narrativa de Barroqueiro, assim o questiona: “ – Pensas que não sei da tua paixão infame por este pastor miserável? Sodomita, não vês que o opróbrio que é isso para ti e para tua mãe?” (BARROQUEIRO, 2010, p. 253)

Outro exemplo da subversão ou recriação do texto bíblico se dá na inserção de elementos alheios às Escrituras dispostos em “O ardil de Ester”. Na narrativa, põe-se em suspeita o sexo da jovem judia. Quando Ester está hospedada no harém do príncipe Khashayar Shah, o narrador comenta:

– Segundo consta, a misteriosa criatura não é fêmea, mas sim macho! Um rapaz de uma beleza tão perfeita e sedutora que suplanta de longe todas as virgens arrebanhadas pelos inspetores que o descobriram e não se resignaram a deixá-lo fora da seleção.

[...]

– O quê? Macho e fêmea ao mesmo tempo? (BARROQUEIRO, 2010, p. 335).

O questionamento sobre sexualidade de Ester desconstrói o sentido do texto religioso, no qual a personagem é relatada como uma mulher e uma heroína virtuosa. A simultaneidade dos dois gêneros em Ester apontada no trecho evidencia, ainda, que a escritora não apenas encena as vozes de algumas mulheres silenciadas no cânone bíblico, como Judite, mas também apresenta um outro olhar sobre o feminino quando produz em sua narrativa outros sentidos para o texto sagrado.

Barroqueiro apropria-se do texto sagrado, tendo como fio condutor na sua narrativa aquilo que não foi dito, demonstrando, assim, possíveis outras versões para as histórias, desconstruindo a ideia da constituição unívoca de um texto. Ao realizar um pastiche de alguns episódios do Antigo Testamento, Barroqueiro deixa vislumbrar, ainda, uma história vista de baixo,³ ressignificando a presença não só da figura feminina, mas de um suposto

³ BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

homoerotismo ou hermafroditismo, na Bíblia, cuja existência no cânone bíblico é frequentemente silenciada ou mencionada apenas de passagem.

As possibilidades de reinvenção das Escrituras em *O romance da Bíblia* demonstram, assim, que o resta ao escritor contemporâneo é “o pastiche ao infinito de estilos os mais variados – eruditos ou populares – para que [...] as histórias possam ainda ser contadas [...]” (MIRANDA, 2010, p. 131-136) conforme afirma Wander Melo Miranda. Nessa perspectiva, a reescrita é um mecanismo da criação literária, uma parte constitutiva da própria literatura, sobretudo, a contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 1-20.

BARROQUEIRO, Deana. **O romance da Bíblia**: um olhar feminino do Antigo Testamento. Lisboa: Ésquilo, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. **Nova edição, revista e ampliada**. Trad. Euclides Martins *et alii*. São Paulo: Paulus, 2010.

CEIA, Carlos. Pastiche. In: CEIA, Carlos (Coord.) **E-Dicionário de termos literários**. 2010. **Disponível em:** <<http://www.edtl.com.pt>>. **Acesso em: 20 maio 2017.**

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. In: _____. **Nações literárias**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 131-136.

NASCIMENTO, Lyslei. Mulheres que matam. In: JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura;

NASCIMENTO, Lyslei. **Crime e transgressão na literatura e nas artes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 155-172.

INSUBMISSA ESCRITA DE RACHEL DE QUEIROZ

Laile Ribeiro de Abreu*

As personagens rachelianas estão na esteira da nova mulher já ditada no final do século XIX como imprescindível para o século XX, porém há nelas um tempero que foge ao que houvera sido idealizado como convencional. Buscam a liberdade pela independência financeira, por isso não são cerceadas em seu espaço físico, mas no que tange ao aspecto psicológico, há consequências dessas conquistas. São mulheres que fazem o movimento de ir e vir do espaço rural para o urbano decidem seu futuro e se inserem no mundo masculino não como um espelho do homem, mas usufruindo da mesma liberdade. Para chegarem à transgressão necessária, elas precisam se transmutar, e para fazerem essa mudança rumo à identidade própria, precisam fazer escolhas que as levam à solidão.

Buscando o conceito de transmutação e transgressão, encontramos as seguintes acepções:

Transmutação: *s.f.* 1 ato ou efeito de transmutar(-se); transmutação, transmutamento. 2 FÍS. NUC. Qualquer reação nuclear que transforme um nuclídeo em outro. 3 GEN. Formação de uma nova espécie através do acúmulo progressivo de mutações na espécie original [...]
Transgressão: *adj. s.m.* 1 ato ou efeito de transgredir 2 GEOL. Avanço do mar sobre áreas litorâneas, em virtude de elevação do nível do mar ou de movimentos de afundamento da zona costeira. ETIM lat. *Transgressão* *ôn*is ação de passar de uma parte a outra, de atravessar, violação, infração (HOUAISS, 2009, p. 1868-1869).

Se buscarmos o conceito de transmutação, veremos que ele explica o que ocorre, progressivamente, com todas as protagonistas. Conceição, de *O Quinze* (1930) é a primeira que não se casa, que não busca a felicidade através da maternidade biológica e da realização amorosa, deixando essa herança às demais que virão de 1930 a 1992. É essa voz que emerge de longe que irá, de romance a romance, aperfeiçoando a capacidade das protagonistas de lutarem por suas convicções e tornarem-se mulheres que se libertam do estereótipo feminino, assumindo suas ideias, chegando a Maria Moura, do *Memorial de Maria Moura* (1992), que também não se faz mãe biológica, mas que acolhe ao filho de Marialva como sendo seu, tornando-o herdeiro de sua propriedade. É Maria Moura a que realiza a maior de todas as transmutações.

*Doutora em Estudos Literários pela Fale/UFG. Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição (2011). Possui graduação em Letras pelo Instituto de Ensino Superior e Pesquisa - INESP, e especialização em Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patrocínio. Professora da Rede Anglo e da FETREMIS. Participa dos grupos de pesquisas Letras de Minas - Mulheres em Letras, coordenado pela Professora Dra. Constância Lima Duarte, e do Núcleo Walter Benjamim, coordenado pelo Prof. Dr. Georg Otte ambos da Fale/UFG. Participa do COST - Association - European Cooperation in Science and Technology. Endereço eletrônico para contato: laileriibeiro50@gamil.com Telefones: +5537-99739084 +5537-32742349.

A insubmissão a que todas se dedicam é a mesma: não se submetem aos papéis preestabelecidos pela sociedade na qual estão inseridas. Cada uma, a seu modo, vai dizendo “não” a questões que exigiram (e ainda exigem) da mulher a anulação de seus sentimentos e de suas vontades em favor do masculino.

É através de Conceição que “a autora inicia sua galeria de personagens que não aceitam o ‘destino de mulher’, pois optam por viver fora das regras do patriarcado” (GOMES, 2010, p. 45). É professora e intelectual cujas leituras estão distanciadas daquelas típicas do interesse feminino de sua época. Para ela, os livros “[...] eram velhos companheiros que ela escolhia ao acaso, para lhes saborear um pedaço aqui, outro além, no decorrer da noite” (QUEIROZ, 2000, p. 8). Havia as leituras socialistas que lhe traziam aquelas ideias já sentenciadas pela avó como incomuns: “– Esta menina tem umas ideias” (QUEIROZ, 2000, p. 10). Ainda se aventurava na escrita “[...] de um livro sobre pedagogia¹. Rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar Nordan ou o Renan da biblioteca do avô” (QUEIROZ, 2000, p. 10).

No contexto social nordestino não havia espaço para uma mulher leitora de livros socialistas e escritora; o espaço da mulher era o da casa, e isso era indiscutível. Todavia, Conceição “tinha vinte e dois anos e não falava em casar”² (QUEIROZ, 2000, p. 10). Para a avó, essa opção ia além das questões sociais, classificando como um “aleijão” a escolha da neta (QUEIROZ, 2000, p. 10).

O perfil ideológico da personagem vai sendo construído ao longo da narrativa, confirmando a posição de resistência assumida por Conceição, que recusa o “destino de mulher” de que nos fala Elódia Xavier, em *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998, p. 35), renunciando a resistência feminina que viria nos anos subsequentes. É uma personagem que está em movimento entre Quixadá – o espaço do sertão – e Fortaleza – o espaço urbano. Contudo, mesmo no espaço urbano, há o movimento rumo ao sertão ao se dedicar, voluntariamente, ao trabalho no Campo de Concentração³, local que recebe os refugiados da seca, que chegam com a esperança de encontrar no ambiente citadino o refúgio e a salvação. O interesse pelas questões sociais é um ponto que aproxima Conceição de

¹ É interessante destacar que Rachel foi responsável pela edição de alguns livros didáticos, tais como *Meu livro de Brasil*, volumes 3, 4 e 5, em coautoria com Nilda Bethlem, pela José Olympio/Fename/MEC, 1971 (R.J.), e *Luís e Maria* (cartilha de alfabetização para adultos) em coautoria com Maria Villas-Boas Sá Rego, pela Lisa, 1971 (S.P.).

² Para a época, uma mulher com essa idade ainda solteira era algo incomum, pois a tradição era as mocinhas se casarem entre 14 e 18 anos.

³ Nesse quesito, Rachel inova ao inserir na personagem o gosto pelo trabalho voluntário, ideia moderna para o ano de 1915, e ao usar a expressão Campo de Concentração, termo largamente encontrado na mídia no período da Segunda Grande Guerra, para significar espaço de confinamento dos judeus.

Noemi, protagonista de *Caminho de pedras* (1936?), cujo engajamento vai além do social, transportando-se para o âmbito político. A capacidade de movimentar-se, aliada à preocupação social, são os argumentos que Carlos Magno Gomes, no artigo “A aula de alteridade em *O Quinze*” (2010, p. 49), utiliza para afirmar a alteridade de Conceição: “Saía de casa às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros” (QUEIROZ, 2000, p. 77), local que era “[...]nomeado por muitos como ‘o curral da fome’” (QUEIROZ, 2000, p. 136).

A resistência de Conceição ainda se manifesta na descrença religiosa, pois deixa de ir à missa para ficar lendo a respeito da “questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos materiais do problema [...]” (QUEIROZ, 2000, p. 131). Decidida a fazer outras escolhas, mostra-se madura o suficiente para entender que “quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais... [...]” (QUEIROZ, 2000, p. 131).

O cuidado com o bem-estar alheio vai preencher a vida da personagem. Nesse trabalho, Conceição encontra-se com Chico Bento e família, que chegam arrastando-se, esfarrapados, contabilizando as perdas, mais mortos que vivos e, com eles, revê o afilhado, filho do casal: “– Este é o meu afilhado? [...] Virgem Maria! Como foi que um bichinho destes aguentou! Só milagre!” (QUEIROZ, 2000, p. 89).

O encontro é fundamental para se consolidar a insubmissão de Conceição, pois, torna-se mãe mesmo sendo solteira, opta pela adoção do afilhado, o que é também uma demonstração de resistência. Ela não se acha mãe de Duquinha, mas sente-se realizada por “[...] dizer que criei um filho” (QUEIROZ, 2000, p. 149). O papel social que assume, entretanto, não a satisfaz plenamente. Percebe-se isso ao observá-la em discurso direto: “[...] nasci para viver só” (QUEIROZ, 2000, p. 148). E declara, em seguida, em discurso indireto livre o lamento da escolha: “Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filho, elo partido na cadeia da imortalidade...” (QUEIROZ, 2000, p. 156).

Conceição realiza-se no plano pessoal através de Duquinha, contudo sua realização maior é no que tange à questão humanitária que a move: “Este não escolhi, doutor. É porque é meu afilhado” (QUEIROZ, 2000, p. 105). Essa postura explica “[...] a maternidade social de Conceição [como] fruto de sua alteridade, de sua preocupação com o outro, por isso ela pode ser vista como uma personagem feminina fora de uma família tradicional ao optar por criar o afilhado [...]” (GOMES, 2010, p. 51). Não obstante, temos uma personagem que se preocupa

com ela mesma e com o outro, projetando-se, portanto, “[...] como a primeira protagonista híbrida da história da escrita de autoria feminina brasileira” (GOMES, 2010, p. 53).

O olhar da personagem para fora de si, tecido pela autora, reforça a importância da obra, pois coloca a voz do outro em evidência – condição que, até o romance de Rachel, não havia acontecido na Literatura Brasileira em obras cuja autoria fosse feminina⁴. O referido recurso poderá ser notado principalmente nas obras de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector⁵ mais adiante, na década de 1970. Cito essas autoras e seus respectivos romances, mas acredito que outros autores também possam ter usado o recurso. Contudo, as duas escritoras são expoentes da literatura brasileira e confirmam a importância de se trabalhar o olhar da personagem para além de si. Curiosamente, as demais protagonistas não terão filhos, não deixarão a marca de sua descendência. Apenas Maria Moura também terá um herdeiro, materializado na figura de um afilhado, como ocorreu com Conceição, fechando-se, assim, o ciclo das protagonistas.

Outro aspecto que corrobora a lucidez e a insubmissão de Conceição é a sua relação com o amor. Embora apaixonada pelo primo Vicente⁶, símbolo de resistência à seca, tipicamente sertaneja, ela não se deixa envolver. O que pesa na relação entre eles é a diferença cultural, que Conceição enxerga com muita lucidez, conforme se observa nesta passagem: “Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-se aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida” (QUEIROZ, 2000, p. 78-79).

Ter essa certeza não era comum para uma mocinha do início do século, cujos valores se pautavam na formação da família no espaço do lar. Assim, por seu engajamento social e pela lucidez em relação à vida individual, Conceição é uma personagem pioneira. Essa postura – dizer não ao casamento e sim à maternidade social – torna-a a primeira personagem política e insubmissa de Rachel. Dessa forma, afirma Carlos Magno Gomes: “Esse tom de politização da personagem e de sua oposição ao casamento tradicional abre um leque de possibilidades para o imaginário da mulher ao propor a maternidade social como um lugar autêntico para a personagem transgressora” (GOMES, 2010, p. 54).

Para além dos romances, o estilo simples e direto, característica da escrita de Rachel de Queiroz se manifesta em todos os gêneros, principalmente, na crônica. No entanto, Heloisa Buarque de Hollanda salienta que “Rachel inúmeras vezes relata em entrevistas e crônicas a

⁴ Há exemplos de textos masculinos da Literatura Brasileira que realçam a voz do outro, tais como o escravo em *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, em crônicas de Machado de Assis, e o índio em poesias de Gonçalves Dias, dentre outros.

⁵ Nos romances *As meninas* (1973) e *A hora da estrela* (1977) (GOMES, 2010, p. 53).

⁶ A inspiração para a criação de Vicente vem do primo Celino por quem Rachel fora apaixonada na juventude. (FONTES, 2012, p. 181)

difficuldade da escrita simples, um resultado que perseguia e ao qual se dedicava com afincos e rígida disciplina” (HOLLANDA, 2010, p. 29). Esse relato divulgado pela pesquisadora leva-nos a entender que se trata, portanto, de uma linguagem simplificada, mas trabalhada e conquistada. A ensaísta ainda nos assegura em seu artigo que “[...] Rachel reescrevia seus textos inúmeras vezes à procura de uma ‘complexa naturalidade’, como qualificou seu estilo o crítico e tradutor Paulo Ronái”. (HOLLANDA, 2010, p.29). A crônica oferece à autora uma escritura de timbre duplo: de enfrentamento com os rumos da realidade nordestina e brasileira, e descoberta de temas que alimentariam as histórias de seu povo, sendo todas alicerçadas na cultura popular e oral, levadas daí para a ficção.

Dessa combinação de linguagem oral, estilo direto e naturalidade resulta a obra de Rachel de Queiroz. A estratégia de se dirigir de forma direta explícita ou implicitamente ao leitor, pode ser herança de José de Alencar que utilizava o referido recurso nos prefácios que se tornaram famosos. É importante ressaltar que tal recurso ocorre em alguns romances, principalmente naqueles cujas protagonistas também são narradoras, como em *Memorial de Maria Moura*. Também é evidente para Heloísa Buarque de Hollanda que “onde quer que esteja, Rachel aparenta sempre falar do ponto de vista de suas vivências originais, de sua ligação visceral com o sertão cearense” (HOLLANDA, 2010, p. 31).

Essa postura de escrita pode ser confirmada nas mais de três mil crônicas que publicou ao longo de mais de setenta anos de escrita literária. Na crônica “O nosso humilde ofício de escrever”, publicada em diversos jornais, e posteriormente editada na coletânea *Falso mar, Falso mundo* (1995), a autora discorre sobre seu processo de criação: “Daí, sua idéia inicial vai se desenvolvendo, o tema se desdobrando, suscitando situações novas, personagens novos que, às vezes, surgem de repente, inesperados, pode ser até num virar de esquina ou num bate-papo de bar” (QUEIROZ, 1995, p. 66).

Na crônica, “Memória”, publicada em *Um alpendre, uma rede, um açude – 100 crônicas escolhidas* (1989), a escritora revela o que seria básico para aquele que pretende ser um romancista:

[...] creio realmente ser uma boa memória a qualidade básica do romancista. Memória para os fatos, memória para a vida, principalmente memória de si mesmo. Ir enrolando a meada enquanto vive, para desenrolá-la enquanto escreve. Naturalmente que há o comentário pontuando as lembranças e há a escolha do que recordar, e há os disfarces mascarando as recordações. E há a linguagem, que é a *mise-en-scène*. Mas a memória, memória do consciente e do subconsciente, lembranças acumuladas, imagens, recordações – isso constitui a matéria-prima. (QUEIROZ, 1989, p. 130).

Na referida crônica, Rachel continua seguindo por uma linha metalinguística, questionando se o chamado ‘talento’, atribuído aos artistas de modo geral, não estaria imbuído em ecos de outros textos ou situações recolhidas nas profundezas da memória de quem narra, sinalizando para a hipótese de estarem contidos em seus romances vestígios de criações anteriores.

Partindo dessa perspectiva, percebi que não é raro encontrarmos crônicas cujos enredos se interligam com romances que ainda não foram escritos. A autora cria, portanto, o tema na crônica por esse gênero trazer “em sua essência, o insuspeito, o miúdo ou singularidade”, (CANDIDO, 1992, p. 14), tendo como função criadora arquivar aquele *flash* momentâneo de inspiração que surge de uma lembrança motivada por um bilhete encontrado em uma gaveta, um nome dito ao acaso ou a lembrança de pessoas ou de histórias do sertão para, posteriormente, ‘gestar’ aquela inspiração, transformando-a em obra mais complexa que transitará da crônica para o romance.

Além das histórias contadas/resgatadas na ficção, Rachel produziu crônicas nas quais tratou da discussão do espaço que foi ocupado (ou não) pela mulher ao longo do século XX. Escolhi algumas, publicadas na última década do século XX, no jornal *Estado de São Paulo*, e que não foram incluídas em coletâneas, na expectativa de evidenciar que, embora já estivéssemos às margens de um novo século, as discussões ainda eram as mesmas do anterior.

Início por uma crônica escrita no ano 2000 “A imagem feminina”. Nessa, Rachel lamenta as figurações de mulheres feitas pelos homens cuja tendência era estereotipar as personagens femininas em boas ou más, fiéis ou infiéis, ou seja, mulheres sem complexidade, incluindo aí até mesmo Machado de Assis: “Foi o nosso grande Machado que liquidou com o binômio “crime e castigo” em matéria de amor. Mas nem ele nem nenhum outro permitiu a uma heroína pecadora o direito de espezinhar, sem castigo, a lei e os bons costumes” (QUEIROZ, In: *Estado de São Paulo*, 3 jun. 2000). As mulheres machadianas naturalmente tendem ao engano, à mentira, à duplicidade, não sendo capazes, na versão deles e na visão dela, de serem equilibradas. Rachel argumenta que isso ocorre porque “eles só conhecem a mulher pelo que veem e ouvem dela: como é que iriam saber realmente o que se passa dentro de um coração de mulher?” (Ibidem, 3 jun. 2000). E acrescenta que as mulheres que são criadas a partir da experiência masculina não merecem crédito. A constatação de que há uma carência de compreensão da alma feminina por parte do masculino era acertada. E tal questão assustava o homem, uma vez que não estava (está) preparado para as conquistas que a mulher realizou nos últimos anos.

Rachel preconiza essa conquista a passos largos em outra crônica de 1998, publicada no jornal *Estado de São Paulo*, “Açucenas e matriarcas”:

[...] hoje há mais juízas dando conta de comarcas; mais promotoras, defensoras públicas, e em número sempre crescente. Já temos até desembargadoras e, em breve as veremos como ministras do Supremo⁷. É só dar tempo ao tempo, esperar que as moças juízas amadureçam em sabedoria e cresçam na profissão. Há também mais médicas, engenheiras, arquitetas, soldadas, em todos os ofícios. E a mulher, conquistadora em terra nova, não se impõe pela audácia, mas pelo comportamento cuidadoso, a prudência, o estudo. (QUEIROZ, 25 abril, 1998).

É certo que em 1998, ano de escrita e publicação da crônica supracitada, já encontrávamos mulheres em profissões diversas e não apenas no magistério, como queriam no início do século. De qualquer forma, ainda havia lacunas a serem preenchidas e territórios a serem conquistados, tais como as autarquias do poder público. Esses espaços, embora não tenham sido mencionados em seus romances, foram pensados e gestados neles, pois as mulheres rachelianas foram as primeiras a discutir a necessidade de se dar à mulher um papel social além de mero objeto de decoração, mesmo que o resultado dessas discussões não tenha sido bem sucedido, como no caso de Guta ou Noemi. Entretanto, ainda não tendo empreendido suas vontades ou alcançado o que almejavam – o amor em sua plenitude – foram mulheres que elevaram suas vozes em prol de seus objetivos, contrariando a tradição secular.

Em “O chamado ‘eterno feminino’”, *Estado de São Paulo* (28 de fevereiro, 1998), Rachel aponta um empecilho curioso para o avanço feminino: o discurso pelos direitos iguais alardeados pelas feministas. Para Rachel, homem e mulher nunca poderiam usufruir dos mesmos direitos, uma vez que a mulher necessitava (necessita) de direitos diferenciados, devido à maternidade. Por expressar pontos de vista como o exposto nessa crônica, Rachel foi mal interpretada por muitos homens e mulheres que concluíram que ela seria contra o movimento feminista. Mesmo se fosse, não vejo em suas construções ou depoimentos uma oposição ao movimento, pois suas personagens apontam para a consolidação das reivindicações de seu tempo.

É pertinente lembrar que a escritora tinha formação marxista e, para esses e para os socialistas, a questão feminina era algo menor. Pensavam que, uma vez resolvida a questão social e econômica, naturalmente se resolveriam também as questões de gênero, o que a história mostrou ser um equívoco. Tal formação foi pontual na criação da autora, uma vez que sempre esteve envolvida com os movimentos políticos do seu tempo e manteve-se fiel a seus princípios. Contudo, as questões de gênero estão discutidas em várias crônicas e em todos os

⁷Apenas em 2001, a primeira mulher assumiu uma cadeira no Supremo: Dra. Ellen Gracie Northfleet.

romances, estando a escritora, portanto, muito adiantada em relação aos conceitos que eclodiam não só no Brasil, mas no mundo.

Bom exemplo dessa postura encontra-se na crônica “Mulher Moderna” (1998), por exemplo, nela, Rachel informa que a elevação cultural da mulher se deu porque elas sentiram a necessidade de crescimento intelectual, pois residia aí sua independência. O fato é que, ao elevar-se o grau de estudo da mulher, ocorreu seu crescimento e nele sua grande arma na luta social. Dessa forma, expõe na referida crônica que a mocinha que era auxiliar de enfermagem, não satisfeita com a sua condição foi estudar medicina – profissão quase que exclusivamente masculina, e evoluiu pelo esforço pessoal. Nas repartições, as moças que não passariam de datilógrafas ou, no máximo, chegariam à secretária, passaram a ocupar cargos de chefia, tendo homens como subordinados. Ainda ressalta que as mulheres lentamente veem exercendo profissões tradicionalmente exercidas por homens, como a engenharia, a arquitetura e, até mesmo, as forças armadas – fazendo ressurgir as guerreiras da antiguidade, sem perderem a feminilidade. Essa questão foi trabalhada em *Memorial de Maria Moura* cuja protagonista, embora guerreira de fato, não abre mão de sua sensualidade, exercendo a sexualidade livremente.

Foi nessa crônica, também, que Rachel declara nunca ter sido feminista, no que foi muito criticada pelas contemporâneas. Indagada por essa declaração contraditória, haja vista as mulheres astutas e determinadas que criou, ela responde afirmando que as mulheres descobriram que podem e devem avançar ao lado do homem, em vez de ir “contra ele”. Essa opinião estava relacionada ao fato de as atividades artísticas e literárias femininas estarem ligadas ao estilo “água com açúcar” a que tinha aversão. Acredito que houve, entre Rachel e os grupos feministas de seu tempo, um equívoco de interpretação, pois Rachel foi pioneira na construção de mulheres cuja postura coadunava com os ideais feministas de sua época.

Nessa mesma crônica, Rachel ainda usa o *flash back* para rememorar as antigas escolas normais que só se ocupavam em ensinar bordado, costura e noções de enfermagem. Depois, com a quebra de paradigmas, as jovens estudantes entraram nos cursos preparatórios que davam acesso ao vestibular. Pensando nisso, ela lamenta: “Quantas vocações se perderam, quantas carreiras frustradas, porque, nos colégios religiosos, não se preparavam profissionais, [mas] apenas boas mães de família”. (QUEIROZ, in: *Estado de São Paulo*, 12 dez. 1998).

A chegada das jovens às universidades, como se já não bastasse, foi para as listas de cursos em cujas turmas predominavam, até então, os homens. Em “A eterna causa da emancipação feminina” (*Estado de São Paulo*, 1999), Rachel acrescenta que, ao assumir mais

compromissos, inclusive os masculinos, a mulher passou a ter dupla jornada de responsabilidade, pois, além do trabalho, ainda tinha que desempenhar seu velho papel de mãe e esposa. Esse debate adentra o século XXI e continua atual, pois se antes a mulher tinha que ter desempenho exemplar fora e dentro do lar, agora, muitas não encontram escolas públicas em tempo integral para cuidar dos filhos e terminam por optar pelos cuidados com a família, ao invés de cuidar apenas da profissão.

A necessidade de conciliar os talentos profissionais com as atribuições domésticas é trabalhada por Rachel na crônica “Homem & mulher”, publicada em 1999, também no *Estado de São Paulo*. Nela, Rachel retoma a reflexão sobre o acúmulo de tarefas da mulher em função dos avanços que obtivera ao longo dos anos. Assumindo tarefas secularmente masculinas, a mulher passou a dividir o seu tempo entre o trabalho e os filhos. Tal situação trazia à mulher certo desconforto e não é raro encontrarmos algumas que se sentem ‘culpadas’ por não estarem integralmente com os filhos. Rachel chegou a defender, como solução, uma legislação específica que garantisse o direito a horários especiais, ou mesmo a licença maternidade maior que garantisse mais contato da mãe com o bebê.⁸ Para ela, ter filhos e criá-los como cidadãos é uma função importantíssima que deveria ser remunerada da mesma forma como o governo paga soldados e outros profissionais que exercem uma função social. Contudo, ao invés disso, afirma em “Trabalho feminino”: “[...] o que temos são grandes injustiças, como salários desiguais para mulheres que executam as mesmas tarefas que os homens enfrentam, demonstrando que a luta ainda continua” (*Estado de São Paulo*, 17 out. 1998). É curioso porque a discussão em torno das diferenças salariais entre homens e mulheres atravessou o século XX e chegou ao XXI, praticamente sem avanços. Isso torna a reflexão racheliana absolutamente, atual.

Ainda em “O eterno feminino”, a escritora deixa um alerta de que, a todo momento, as mulheres estão mais satisfeitas que os homens com os novos costumes sociais:

Mulher é danada: quem pensar que ela veio ao mundo para ser acomodada, gentil, boazinha, está muito enganado. Sabe qual é o lema atual da maioria das mulheres? “– Guerra é guerra”. E, pelo andar das coisas, parece que, de batalha em batalha, são elas que estão ganhando. (QUEIROZ, in: *Estado de São Paulo*, 18 dez. 1999).

Em “Marido, mulher e casamento”, faz algumas considerações hilárias sobre o marido: “Uma amiga minha, malcasada, diz que bicho doméstico, só marido, e olhe lá [...]” (*Estado de São Paulo*, 20 mar. 1999). Mas também apresenta considerações sobre o

⁸ A legislação brasileira permitia, até 2009, a licença de quatro meses; a partir de 2010 o benefício estendeu-se para seis meses, porém, para algumas instituições, a extensão do benefício é facultativa. Há países na Europa, como Alemanha, que permite à mãe estar com o filho por cinco anos ininterruptos. A reflexão de Rachel era pontual, pois vimos os questionamentos que fez, nessa crônica, tornarem-se lei com o decorrer dos anos.

casamento e a figura do marido que podem ser consideradas contraditórias: “Marido, fora as funções óbvias, tem muitas utilidades, dá o braço à gente nos cortejos de casamento, sabe nos pilotar nos restaurantes grã-finos, e mata de inveja as amigas que não conseguiram arranjar o seu e vivem dizendo ao nosso que ele não é de se jogar fora”. (Estado de São Paulo, 20 mar. 1999).

Rachel de Queiroz soube criar personagens que brilharam através de seus feitos e audácias, misturando as histórias do sertão e de personagens que o circundam, contrariando a ordem patriarcal sertaneja que apregoava à mulher o “alejão” e a fraqueza caso não se casassem. Rachel atesta a negativa disso, a começar por Conceição, e, depois, através de Noemi, Guta, Dôra, até chegar em Maria Moura. A esse respeito, Heloísa Buarque de Hollanda escreve: “Percebi que estudar a mulher no Brasil e na literatura brasileira sem passar por Rachel de Queiroz é, no mínimo, imprudência” (HOLLANDA, 1997, p. 105).

Sendo assim, acredito que a construção textual de Rachel de Queiroz está disseminada desde *O Quinze* (1930), porque deixa transparecer em suas obras a importância substancial que é dada às mulheres, às conquistas femininas, participando, enquanto escritora, dessas mudanças. Existe nas construções dos romances, crônicas e peças teatrais um fio que interliga os textos pela memória, resgatando as reminiscências pessoais ou coletivas mantidas no imaginário popular pela tradição oral, tornando-os unos, alternando apenas os personagens, a época, mas mantendo-se o cenário – agreste, quase sempre –, a temática e as agruras dos que (sobre)vivem, driblando as dificuldades impostas pelo meio ou pelo gênero. Romances e crônicas de Rachel de Queiroz trazem aspectos comuns que o olhar atento de um leitor saberá distinguir no conjunto de sua obra.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. (Org.) “A vida ao rés-do-chão”. In: **A crônica**: o gênero, sua fixação, e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp, 1992.

GOMES, Carlos Magno. **A aula de alteridade em O Quinze**. In: PIETRANI, Amélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho (Orgs.). *Diadorim*: revista de estudos linguísticos e literários, n. 7, 2010.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 77ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. **João Miguel**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Caminho de pedras**. 11ª ed. São Paulo: Parma, 1990. (Coleção Aché do s imortais da Literatura Brasileira)

- _____. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v. 2).
- _____. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 2).
- _____. **O galo de ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 3).
- _____. **Memorial de Maria Moura**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992.
- _____. **Falso mar, falso mundo**. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. **Cem crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 4).
- _____. “A imagem feminina”. In: *Estado de São Paulo*. 3 jun. 2000.
- _____. “Açucenas e Matriarcas”. In: *Estado de São Paulo*. 25 abril, 1998.
- _____. “O chamado eterno feminino”. In: *Estado de São Paulo*. 28 fev. 1998.
- _____. “Mulher Moderna”. In: *Estado de São Paulo*. 12 dez. 1998.
- _____. “A eterna causa da emancipação feminina”. In: *Estado de São Paulo*. 27 set. 1999.
- _____. “Homem & Mulher”. In: *Estado de São Paulo*. 12 de out. 1999.
- _____. “Trabalho feminino”. In: *Estado de São Paulo*. 17 out. 1998.
- _____. “O eterno feminino”. In: *Estado de São Paulo*. 18 dez. 1999.
- _____. “Marido, mulher e casamento”. In: *Estado de São Paulo*. 20 mar. 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O ethos Rachel. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Rachel de Queiroz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997.
- _____. Matriarcas do Ceará: Dona Federalina de Lavras. **Papéis Avulsos**, Rio de Janeiro, n. 24, 2010
- XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

O CORPO QUE ENUNCIA: UMA (RE)LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM COMPAIXÃO, DE TONI MORRISON

Laissy Taynã da Silva Barbosa*

Considerações iniciais

The bluest eye (1970) e *Beloved* (1987)¹, são, provavelmente, as obras mais conhecidas e de onde se proliferou boa parte da fortuna crítica de Toni Morrison no Brasil. Contudo, a autora norte-americana afrodescendente possui uma enorme bagagem de obras publicadas, considerando que se acrescenta ainda, uma série de ensaios críticos, tal como *Playing in the dark* (1992). Desde a primeira obra, percebe-se que o principal eixo articulador das narrativas de Morrison são questões de gênero e étnico-raciais. Desse modo, destacamos que, em 2008, a autora publicou seu penúltimo romance, intitulado *A mercy*, que possui representações sobre maternidade, patriarcalismo e o que é ser mulher no período colonial.

Compaixão, tal como foi traduzido para o Brasil, se ambienta em Virgínia, 1690, durante a colonização anglo-saxônica da América do Norte, na qual em uma propriedade improdutiva que tinha “uma clima com quatro estações definidas” (MORRISON, 2009, p. 15), herdada de um tio por Jacob Vaark, se reuniram quatro mulheres: Florens e Sorrow como negras escravas, Lina – índia escrava e Rebekka – a esposa (branca) do Patrão Jacob. Considerando que cada sujeito trilhou caminhos distintos até chegar à propriedade, destaca-se a cumplicidade entre as personagens, os problemas enfrentados pela morte do Patrão e a jornada de Florens em busca de um ferreiro que poderia curar a patroa diagnosticada com varíola.

Assim, a partir da narrativa em foco, objetivamos discutir sobre o papel da mulher em condições de inferioridade nas quatro personagens femininas mencionadas, de modo que seja possível destacar a forma que a autora apresenta a problemática social e política de mulheres excluídas, marginalizadas e sob opressão de gênero. Para tanto, consideraremos “a teoria pós-colonial como uma parceira enriquecedora da teoria feminista, tanto por abrir novos campos de discussão quanto por trazer sujeitos, antes invisíveis para o debate” (SCHNEIDER, 2008, p.38)

É preciso considerar, portanto, questões de classe, étnico-raciais e gênero ao discutir o lugar que um sujeito ocupa na sociedade. A experiência das mulheres de grupos minoritários não são as mesmas que as de um grupo social privilegiado (lê-se mulheres brancas,

*Mestranda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS. E-mail: Yssial@hotmail.com.

¹ Traduzido no Brasil como O olho mais azul e Amada.

heterossexuais da elite), e, portanto, suas identidades são também heterogêneas. Contudo, destacamos o traço em comum entre elas: o ser mulher.

O lugar da mulher

Simone de Beauvoir (2016) logo na introdução de seu trabalho, *O segundo sexo*, questiona o que é uma mulher, destacando que homens não precisam pensar sobre a posição que ocupam na sociedade, pois é muito óbvio. Partindo da premissa de que para agrupar homens e mulheres (se referindo a seres humanos) não sealaria: “Mulheres” e sim “Homens”, percebe-se que o sujeito mulher é posta como o elo fraco do binômio homem-mulher. Seguindo a linha desconstrucionista de Derrida, “o termo superior pertence ao logos e é uma presença mais elevada; o termo inferior sinaliza uma queda. Assim, o logocentrismo supõe a prioridade do primeiro termo e concebe o segundo [...] como uma complicação, uma negação, uma manifestação ou uma ruptura do primeiro” (CULLER, 1997, p. 108).

Inferimos, assim, que as representações de mulher foram construídas a partir de um pensamento logocentrista e falocentrista que legitima a subjugação e inferiorização do feminino. Nesse sentido, entendemos que o pós-colonialismo, como uma teoria que movimenta os sujeitos da margem em direção ao centro de discussão, tenta subverter o discurso espúrio que suporta a marginalização e a violência de gênero. Assim, “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo, nesse sentido, é a integração da mulher marginalizada à sociedade. [...] De fato, o pós-colonialismo ajudou o feminismo a precaver-se de pressupostos ocidentais do discurso feminista” (BONNICI, 2009, p. 266). Por sua vez, as publicações literárias afetadas pela colonização podem ser consideradas literaturas pós-coloniais. Compreendemos, portanto, que a autora afrodescendente norte-americana se encaixa nesse grupo.

Morrison considera o livro em foco, *Compaixão*, como uma tentativa de separar o racismo da escravidão. Assim, chamamos atenção para as quatro personagens femininas, pois três delas são escravas (duas são negras e uma indígena) e se encontraram por caminhos distintos. Florens, por exemplo, junto com a mãe e seu irmão pertenciam a um senhor de escravos; contudo, sua mãe, percebendo ausência de malícia no olhar de Jacob Vaark, insistiu que a filha fosse entregue aos cuidados de Vaark, para que passasse a pertencer a um patrão, diferente de D’ortega.

À primeira vista, tal ação soa estranha, pois se entende que as mães querem ficar perto dos filhos. O último capítulo do romance é a voz da mãe que explica dizendo inicialmente que “Nenhum dos dois vai querer seu irmão. Conheço o gosto deles. Peitos dão mais prazer do

que coisas mais simples. Os seus estão crescendo também logo e estão ficando irritados pelo pano que cobre o seu peito de menina pequena. E eles veem eu vejo eles” (MORRISON, 2009, p. 152). Portanto, a mãe de Florens procurou um modo de protegê-la de uma presumível violência sexual, que geralmente acontecia às escravas.

Rebekka, por sua vez, mesmo não sendo marcada pela cor da pele, sendo mulher, teria alguns possíveis destinos: o convento, o casamento ou a prostituição, pois os pais não se prestavam a levar o que consideravam um estorvo por toda a vida.

Já com dezesseis anos, ela sabia que seu pai a teria despachado para qualquer um que pagasse a passagem e o aliviasse de alimentá-la. [...] A mãe de Rebekka era contra a “venda” [...] não por amor ou necessidade de sua filha, mas porque o futuro marido era um pagão que vivia entre selvagens. (MORRISON, 2009, p. 71-72)

Assim, entendemos que o poderio colonial subjuga duplamente as mulheres (PAGOTO e BONNICI, 2007), de modo que ora é colonizada pelo sistema da Coroa, ora é colonizada pelo sistema patriarcal. Portanto, é possível dizer que não tem como passar despercebido a diferença de gênero dos colonizados. Pagoto e Bonnici consideram a mulher como uma metáfora da colônia.

Enquanto o colonizador volta os olhos e seu poder para as terras a serem conquistadas, visando-as como território a ser penetrado e explorado materialmente, o homem, por analogia, vê o corpo da mulher como uma colônia: um corpo que pode, assim, ser penetrado e usufruído como um território geográfico (PAGOTO e BONNICI, 2007, p. 151).

Rebekka também faz referência ao leproso bíblico Jó, que segundo ela, não queria uma prova que o Senhor existia ou de Seu poder, mas “ele queria simplesmente captar o Seu olhar” (p. 88). Contudo, ela também pontua: “Mas enfim Jó era um homem. A invisibilidade era intolerável aos homens. Qual reclamação uma Jó mulher teria ousado formular? E, se a tendo formulado, e Ele se dignado a relembra-la do quão fraca e ignorante ela era, que novidade haveria nisso?” (MORRISON, 2009, p. 88). Conclui-se que a personagem se coloca como subjugada e que é indiferente à atenção do Criador, pois se coloca como mulher e, assim sendo, para Rebekka, Deus, possivelmente, apenas a lembraria do quão é invisível, indigna e inferior.

Durante a narrativa de destruição da aldeia de Lina, Morrison faz uma comparação dos papéis de gênero e o que eram feitos com os nativos desterritorializados. A índia foi levada para viver entre os presbiterianos, que aceitavam as mulheres nativas por trabalharem o dia inteiro, enquanto que os homens nativos caçavam e pescavam, sendo considerados pelos padres pessoas que levavam a vida como fidalgos. Inferimos, assim, que os papéis sociais na aldeia em foco implicavam que os homens fossem responsáveis pelo provimento de

mantimentos, enquanto que às mulheres eram direcionados todo o serviço de produção e preparação dos alimentos.

Nesse cenário mostram-se duas atribuições identitárias diferentes, contudo, “só poderemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem” (WOODWARD, 2000, p. 17). Isso porque Lina faz parte de grupo indígena específico; então, a divisão de tarefas feita de forma diferente é um elemento a ser considerado. Sob outro prisma, Schneider (2008) pontua que a partir do momento em que as mulheres nativas tiveram contato com os ocidentais, a autoridade e a subjetividade atrelada a elas deixa de ser reconhecida pelas diferentes instituições hierárquicas.

Entre os presbíteros, Lina “[...] admitiu seu status de pagão deixou-se purificar por esses justos. Aprendeu que tomar banho nua no rio era pecado; que apanhar cerejas de uma árvore carregada era roubo; que comer papa de milho entre os dedos era perverso.” (MORRISON, 2009, p. 48). Houve um processo de aculturação prevendo a salvação e redenção da personagem em um mundo cristão ao qual não pertencia, mas que, por se sentir aterrorizada em ficar novamente sozinha e sem família, aceitou ser conduzida à “civilização”. Verificamos, assim, que houve um processo violento para arrancar de Lina os valores de sua aldeia.

O corpo como lugar enunciativo

A definição de *sorrow*², é um sentimento de profundo desconforto causado por perda, decepção ou má sorte sofrida por uma pessoa ou outra. Assim, mesmo após a personagem Sorrow estar na propriedade de Jacob Vaark, ela não foi bem quista por Lina, pois “na presença de Sorrow os ovos não permitiam ser batidos em neve nem a manteiga deixava mais leve a massa do bolo. Lina tinha certeza de que a morte prematura dos filhos da Patroa podia ser creditada à praga natural que era Sorrow” (MORRISON, 2009, p. 55).

Segundo essa linha de sentido, a personagem Sorrow recebeu esse nome por se encaixar na circunstância de pesar, dor e sofrimento em silêncio.

“Sorrow [...] aceita, não comprada, pelo Patrão, ela se juntou à criadagem depois de Lina, mas antes de Florens e ainda não tinha lembranças de sua vida passada senão a de ser arrastada para a terra por baleias. [...] Depois de um inverno de alimentação a moça maluca que vivia se perdendo, que não sabia de coisa nenhuma e trabalhava muito pouco, uma estranha moça melancólica em quem seus filhos [filhos da patroa que a recebeu primeiro] estavam prestando muita atenção. (MORRISON, 2009, p.51)

² Segundo o dicionário Oxford On-line;

É possível destacar também que o corpo de Sorrow havia se tornado um objeto de desejo entre os filhos da casa, de modo que houve relação sexual entre eles atrás do estábulo, por exemplo. De modo semelhante, Florens narra a retaliação de sua mãe para o que ela chamava de sua “boniteza” (MORRISON, 2009, p. 8) pois a personagem gostava de usar salto alto.

Minha mãe, a minha mãe, franze a testa, fica braba com o que ela chama de minha beleza. Só mulher ruim usa salto alto. Eu sou perigosa, ela diz, e rebelde, mas ela cede e me deixa usar os sapatos velhos da casa da Senhora, de bico fino, um salto alto quebrado, o outro gasto e uma fivela em cima”. (MORRISON, 2009, p. 8)

O que se revela é que o corpo feminino e apetrechos relacionados à ele são representações e discursos nunca isentos de interpretações. Assim, o significado cultural do corpo feminino é parte de uma construção simbólica produzida e reproduzida na sociedade por muito tempo (SCHMIDT, 2012).

Retomando o enunciado da mãe de Florens: “Peitos dão mais prazer do que coisas mais simples”, compreendemos que os seios da personagem que se mostram mais aparentes, simbolicamente anunciam que a fronteira da infância está sendo ultrapassada, alcançando a puberdade. O corpo é o principal fundamento no estabelecimento do processo de (auto)conhecimento, servindo também para destacar a identidade e o amadurecimento para a sexualidade.

Desse modo, percebendo o corpo como algo que informa simbolicamente o estado biológico de um sujeito, destacamos que outro exemplo ao qual o corpo se molda à situação é a maternidade. O discurso relacionado ao feminino como representação do frágil, meio de procriação e gestação de descendentes no útero, acarreta, como consequência, a mulher apenas ser relevada por tal finalidade singular. Oliveira (2015) pontua que sob o prisma do patriarcado, as mulheres são frequentemente vistas simplesmente como mães, e como tal, não são percebidas como sujeitos.

Rebekka, personagem feminina branca, socialmente aceita, se sentia frustrada e culpada por não gerar descendentes ao seu marido, pois ela teve abortos espontâneos e Patrician faleceu depois. “Três bebês mortos um depois do outro, seguidos pela morte acidental de Patrician, a filha deles de cinco anos, a tinham amargurado. [...] Ele [Vaark] tinha confiança que ela ia ter mais filhos e ao menos um, um menino, sobreviveria para crescer.” (MORRISON, 2009, p. 23-24). Importante ressaltar que Patrician, por ser mulher, não teria direitos tais quais os direitos de um descendente homem, caso houvesse. E, percebe-se que Vaark considerava a possibilidade de Rebekka engravidar mais uma vez, contudo, teria que

ser um filho homem, que pudesse carregar o seu nome. E, levando em consideração que Rebekka não engravidou novamente, “mais que inveja, ela sentia que cada filho risonho e de cara vermelha deles [vizinhos e conhecidos] era uma acusação de fracasso” (MORRISON, 2009, p. 89).

Para Beauvoir é evidente a construção discursiva sobre a naturalidade de considerar a mulher intrinsecamente assujeitada à maternidade. De maneira irônica, argumenta “com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para gerar e cantam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição – regras, doenças etc., o tédio das tarefas caseiras, tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo” (BEAUVOIR, 2016, p. 288)

Por outro lado, Sorrow, que havia chegado grávida à propriedade mantém obscuro seu passado e o pai do bebê. Nickel (2012), a partir de um cruzamento entre as falas das personagens, aponta Vaark como o pai da criança, pois a colocou para dormir junto à lareira, que Lina considerava um conforto maior destinado à escrava; e quando o Patrão é diagnosticado com varíola, ele foi proibido de se aproximar de todos, especialmente dela. Assim, se conclui que “todos esses elementos indicam que Vaark abusa da órfã e que este é um fato conhecido mas mantido em segredo pelas demais personagens” (NICKEL, 2012, p. 95).

Nessa perspectiva, para Nickel, parece evidente “que Morrison, através da história de suas personagens femininas, coloca a questão das relações de gênero no centro da formação da nação, não apenas a questão étnica ou racial” (NICKEL, 2012, p. 97). Desse modo, consideramos também que a jornada das quatro personagens femininas são construídas pela autora a fim de questionar as proposições do patriarcado – objetificação da mulher e o corpo como uma propriedade a ser invadida.

Considerações Finais

Uma vez que as questões relacionadas a gênero são temas em foco nas redes sociais, jornais e outros meios de comunicação, colocamos em debate nesse artigo o papel da mulher em condições marginais e de inferioridade em quatro personagens femininas – Florens, Sorrow, Lina e Rebekka -, e o modo que a autora apresenta a problemática da opressão de gênero na narrativa.

Nessa perspectiva, compreendemos que apesar das divergências entre as personagens femininas como a desconfiança de Lina para com Sorrow, as primeiras impressões de Rebekka para com Florens, Morrison atribui a elas laços de irmandade, de modo que

trabalham juntas para sustentar a propriedade e dar sustento a si próprias. Entendemos também que tal irmandade se fortalecia pela subjetividade que é o ser mulher, pois mulheres sozinhas, sem pertencer a nenhum homem tornavam-se presas fáceis para qualquer outro que passasse, sujeitas à compra, aluguel, violação; dito de outro modo, à violência de gênero.

A autora também busca afastar o racismo como consequência da escravidão e, assim, aparenta resgatar a história das questões étnico-raciais nos Estados Unidos da América, pois Morrison possibilita um encontro crítico com um passado silenciado pela historiografia oficial, considerando que nesse período era permitido a qualquer sujeito branco cometer atos de violência (fatal ou não) contra uma pessoa negra sem qualquer punição. Segundo a narrativa de Morrison, houve um período em que “um exército de pretos, nativos, brancos, mulatos - homens livres, escravos e contratados” (MORRISON, 2009, p. 14) lutaram juntos, mas após o combate surgiram as leis que separaram esses sujeitos e permitiam atos cruéis contra os negros.

Assim, destacamos o que Morrison, em uma entrevista para o *The Guardian*³, declarou como principais apontamentos para seus livros:

“My books are always questions for me. What if? How does it feel to ...? Or what would it look like if you took racism out? Or what does it look like if you have the perfect town, everything you ever wanted? And so you ask a question, put it in a time when it would be theatrical to ask, and find the people who can articulate it for you and try to make them interesting. The rest of it is all structure, how to put it together⁴”.

Nesse sentido, Morrison reproduz seus anseios por meio da escrita, de modo que narra em *Compaixão* histórias sobre questões étnico-raciais e de gênero intrinsecamente relacionado com maternidade, amor e liberdade. Portanto, compreendemos que a autora (re)conta histórias que foram silenciadas pela historiografia oficial.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sergio Milliet. 3º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lucia Ozana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

³*The guardian*, jornal britânico com circulação impressa e *on-line*.

⁴ Tradução de minha responsabilidade: Meus livros são sempre perguntas para mim. E se? Como se sente ...? Ou como seria se você tirasse o racismo? Ou como seria se você tivesse a cidade perfeita, tudo o que você sempre quis? E então você faz uma pergunta, coloca-a em um momento em que seria teatral perguntar, e encontrar as pessoas que podem articulá-lo para você e tentar torná-los interessantes. O resto é toda a estrutura, como juntá-la..

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1997.

MORRISON, Toni. **Compaixão**. Trad. Jose Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

PAGOTO, Cristian; BONNICI, Thomas. A dupla colonização da mulher no romance A escrava Isaura (1875), de Bernardo Guimarães. In: **Línguas e Letras**. V. 8, n. 15, 2007. P. 147 -164. Disponível em: < file:///D:/Downloads/1151-4014-1-PB.pdf> . Acessado em: nov. 2016.

RUSTIN, Susanna. Predicting the past: Interview with Toni Morrison. In: **The guardian**. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2008/nov/01/toni-morrison>>. Acessado em: nov. 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: **Organon**. v 27, n 52, 2012. Disponível em: < file:///D:/Downloads/33480-131359-1-SM.pdf> . Acessado em: nov. 2016.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras Indígenas e a Literatura Contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Ideia, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In; SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes; 2000.p. 7 -72.

AS “VOZES SILENCIADAS” EM *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Larissa da Silva Sousa*

Uma Maranhense

Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, capital do Maranhão, em 11 de setembro de 1825, mas, ainda criança mudou-se para Guimarães, interior da província. Mestiça e filha ilegítima de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis, sofreu forte influência do primo, por parte da mãe, Sotero dos Reis, escritor maranhense. Em 1847, após concurso público para o Estado do Maranhão, tornou-se professora permanecendo no cargo até 1881, quando teve que se aposentar, em virtude da idade avançada, o que não a impediu de continuar lecionando para filhos de lavradores e fazendeiros. Além de professora colaborou com a imprensa local por meio de publicações de contos, poesias, crônicas, charadas e enigmas, e também foi musicista, sendo responsável pela composição de um hino para a abolição da escravatura. Maria Firmina teve participação relevante como cidadã e intelectual ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar (DUARTE, 2004). Fundou a primeira escola mista de Maranhão, e em 1917, com 92 anos, de acordo com Lobo (1993) “Morre solteira, pobre e cega, sem qualquer reconhecimento da crítica de seu tempo”.

Trouxe a público dois romances, *Gupeva*, em 1861, de temática indianista, e *Úrsula*, em 1859, no qual aborda a escravidão a partir do ponto de vista do outro, assunto que também norteia a narrativa do conto “A escrava”, publicado em 1887, no auge da campanha abolicionista (DUARTE, 2004). Ainda no prólogo de *Úrsula* a escritora afirma saber que “pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher e mulher brasileira” (REIS, 2004, p.13), com isso percebe-se que Maria Firmina dos Reis tinha plena ciência do regime patriarcal ao qual a sociedade brasileira era submetida, tanto que usou do pseudônimo “Uma Maranhense” para publicar suas obras, pois, sabia que enquanto mulher era submetida a uma série de limitações e preconceitos.

E é pelo fato de ser mulher, e ainda negra, pobre e nordestina, que, de acordo com Duarte (2004) “uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século”. Somente em 1962 o romance *Úrsula* foi recuperado através do pesquisador Horácio de Almeida, quando comprou um lote de livros usados e entre eles se encontrava o único exemplar que se conhece do romance. Só a partir de então Maria Firmina dos Reis ficou reconhecida como a primeira escritora brasileira e da literatura negra, embora tenha escrito sua narrativa antes mesmo que o “poeta dos escravos”, Castro Alves. Firmina escreveu,

*SOUSA, Larissa da Silva, Graduada em Letras/Língua Portuguesa, bolsista de Iniciação científica Pibic/Cnpq. Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/UNIFESSPA, Marabá, Pará. E-mail: lariiss88@gmail.com.

esteticamente, dentro do contexto da realidade de sua época, com dificuldades econômicas e geográficas, além do fato de estar inserida numa sociedade patriarcal. Seus temas eram o que escritores de seu tempo negavam, de forma que demonstrava não só sua contemporaneidade, como também consciência política e social fora dos padrões da sociedade interiorana daquele século.

Em seu romance de maior notoriedade Maria Firmina dos Reis critica a sociedade do século XIX através das vozes dos personagens, dando visibilidade aos pensamentos de mulheres e de negros escravos, de maneira que, as personagens apresentam características diferentes, com suas individualidades e experiências, fugindo do estereótipo definido pela sociedade literária da época. Assim, Firmina trabalha a necessidade de se revolucionar a forma com que a história do país é narrada, sugerindo a valorização das “minorias” como mulheres, negros e índios, a fim de que eles também pudessem “ganhar voz”, e contar o que viram e viveram.

As Vozes do Silêncio

A partir da segunda metade do século XIX diversos discursos defenderam o fim da escravidão no Brasil. Na lista destes discursos tem-se a literatura oitocentista, que também esteve voltada para a questão escravista. Com o universo da escrita sendo, praticamente, exclusivo dos homens a mulher na condição de escritora representava rebeldia e desobediência aos códigos culturais e vigentes em uma sociedade patriarcal. E foi dentro desse contexto de angústia e repressão que Maria Firmina dos Reis ousou escrever, colocando-se em defesa dos oprimidos, em especial dos escravos e das mulheres. Spivak (2010, p.12) coloca como sujeito “oprimido” ou subalterno aquele que pertence “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”.

A situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir (SPIVAK, 2010, p.15), dentro de uma sociedade que impunha normas e padrões que diminuía a mulher, enquanto ser social, colocando-a sempre como submissa a pais, maridos e senhores. No caso de Maria Firmina segregada racial e socialmente, fazendo com que a sua obra ficasse no ostracismo. Tenhamos em mente que a obra da maranhense não ficou à margem pelo fato de não atender a padrões estético-literários,

mas pelo fato de ter sido produzida por um sujeito pertencente a uma tríade de marginalização: negro-feminino-nordestino.

O avanço nos estudos voltados à sociedade, a partir de uma perspectiva étnica e de gênero, veio operar uma série de mudanças no que tange ao estudo tradicional da sociedade em geral, servindo de palco para um intenso processo de renovação que resultou na multiplicação de seu universo temático e de seus objetos. O acesso a fontes históricas variadas, como as literárias, permite abranger diversas “vozes” desses excluídos da história paradigmática, entretanto, é preciso destacar que o surgimento dessas “vozes silenciadas” não é abstraído a partir, somente do estudo do cânone literário, pelo contrário “ouvimos” tais “vozes” quando nos permitimos conhecer novas perspectivas, quando rompemos o paradigma de ler somente o que está “dentro dos muros da universidade”, ou seja, quando nos permitimos conhecer as bordas, o que está em volta, não somente o que está centralizado.

Partindo do texto literário, e tendo-o como matéria discursiva cultural e tratando-o de forma a observar suas questões culturais e sociais, se busca ouvir o grito outrora “silenciado”, libertando-se de um colonialismo teórico que caracteriza a literatura canônica, *Úrsula* se diferencia dessa literatura em diversos aspectos, dentre eles o fato de o negro não aparecer apenas como um tema, mas, como sujeito da narrativa, além da morte de Úrsula que rompe com qualquer possibilidade de um final feliz. O romance de Maria Firmina é um campo fértil para reflexões sobre a posição de subalternidade em que se encontravam os escravos e as mulheres.

A temática do negro, em *Úrsula*, é abordada situando-o no tempo e espaço do sistema colonial, uma sociedade patriarcal e escravocrata, com discurso ideológico, refletindo assim “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1987, p. 231). De forma denunciativa, Firmina apresentou o negro com outra visão – bom, generoso, fiel, com memória, sofrido e, principalmente, como ser humano. A leitura do romance possibilita enxergar o que era ser negro naquela sociedade, levando-nos a refletir sobre o universo escravista, além de expor a tirania com que as mulheres eram tratadas. A representação da mulher branca dentro da narrativa traz uma visão crítica do papel que elas exerciam naquele período, de esposas, mães, e donas de casa, frágeis e sensíveis, sempre sob o julgo da submissão à figura masculina, enquanto a mulher negra deveria ser forte para trabalhar nas lavouras e grandes casas.

Um dos personagens negros em *Úrsula* é Túlio, escravo que socorreu Tancredo, ferido em uma queda de cavalo. Túlio é apresentado como uma pessoa que sofria com o cativeiro, considerando-se mísero escravo, pois a condição em que se encontrava era de infelicidade e

desilusão, o que o levava a uma vida mesquinha, mas, mesmo sofrendo tanto, por causa das mazelas do homem branco, o jovem negro não perdeu a sensibilidade: “Os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista” (REIS, 2004, p. 25). A escritora mostra o negro numa visão humanizada, o considerando nobre por se dispor em ajudar alguém que não conhecia e se compadecer de sua dor, característica que não fora obtida a partir do convívio com os brancos, mas era próprio dele como ser humano. Dessa forma, Firmina desconstrói a ideologia de que os negros eram coisas ou animais, e possibilita uma nova visão sobre eles. O escravo tinha um sentimento de empatia sempre muito forte, colocava-se no lugar do outro e como resultado foi alforriado pelo jovem Tancredo como símbolo de gratidão e amizade, e através disso Maria Firmina reforça que a amizade entre etnias diferentes é possível.

Outro personagem que merece destaque, ao se tratar dos silenciados em *Úrsula*, é pai Antero, o escravo que guardava a casa, que embora não tenha uma participação ativa no desenrolar da narrativa, relata sua experiência desde a vida na África à situação de servidão a que se encontrava. Através de suas recordações, Antero resgata aspectos da cultura africana e costumes que tinha em sua terra. “Antero era um escravo, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas.” O personagem revela o negro a partir de um aspecto diferente da escravidão, aparecendo como um escravo saudosista, que sente pela pátria perdida e lembra o quanto era feliz, fazendo referência às festas e bebidas que tomava. Lamenta a vida como escravo e destaca que somente o vício da tiquira lhe permite suportar a escravidão.

A narrativa de Maria Firmina dos Reis dá visibilidade ao negro e as relações sociais entre eles e os seus senhores, compondo uma realidade em que os escravos se encontravam, dando a eles dignidade humana, sentimentos e memória, assim eles passam a ser agentes, sujeitos de sua história.

As figuras femininas que ganham voz dentro da obra de Maria Firmina são: Suzana e Úrsula. Cada uma delas representa um viés da subalternidade feminina: a mulher negra e a mulher branca. Cada uma, a seu modo, sofreu frente ao modelo de sociedade patriarcal, que continua vigente. Outras duas personagens que merecem ser destacadas são a Senhora Luíza B., mãe de Úrsula, e a mãe de Tancredo, que não tem seu nome revelado. Essas quatro mulheres presentes no romance representam, de forma alegórica, um aspecto, a ser observado, da figura feminina no século XIX.

A personagem Úrsula é representada como a típica heroína romântica: tão caridosa, bela, olhos negros, formosos e melancólicos, tímida, ingênua e singela. Tida como uma donzela frágil e desamparada, disputada por um bom moço, Tancredo, e pelo tio carrasco, Fernando P.

Dona Luíza B. levou uma vida de sofrimento com o irmão Fernando e depois sob o jugo do marido opressor. Na narrativa já se encontra viúva, livre dos maus tratos do falecido esposo, e sua casa representa uma fuga aos padrões da época, pois era comandada por uma mulher. Lá viviam Luíza B., Úrsula e os escravos, alegoricamente, a casa simboliza o refúgio daquela sociedade desigual e, ainda, é lá que Tancredo vai se instalar para recuperar-se do acidente. Luíza B., é o retrato de uma mulher que, mesmo no final da vida, conseguiu soltar-se das amarras sociais colocadas nela pelo sistema patriarcal.

A mãe de Tancredo, assim como Luíza B., foi uma mulher que passou a vida oprimida pela figura masculina, representada pelo esposo. Tancredo conta que sua mãe havia sido uma mulher santa e humilde, pois convivia com seu pai, Comendador P., o qual foi descrito como homem impiedoso e orgulhoso, que a magoava a ponto de chorar de infelicidade e desgosto, sua pobre mãe. A mãe de Tancredo, submissa ao marido, é a representação do sistema patriarcal do século XIX. De acordo com Mendes (2006) Maria Firmina usa o relato de Tancredo, para denunciar e criticar a relação hierárquica entre homem e mulher naquela época, em que era natural o mundo ter comando masculino, demonstrando o desejo de igualdade de gêneros, uma vez que a mulher era vista como ser inferior.

Suzana é uma escrava que narra suas reminiscências e no romance é, talvez, a peça principal para observarmos o grito de denúncia de Maria Firmina dos Reis, pois é através da voz e experiência de Suzana que a autora chama atenção para a brutalidade do processo de escravidão. Para Benjamin (1985) narrar é intercambiar experiência, é uma troca dialógica em que um enriquece o outro, e, assim, o leitor é enriquecido pelas narrativas de uma velha escrava de Luíza B: Suzana.

E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome da minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!... Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até abordarmos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos *amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda porca: vimos morrer ao nosso lado companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível

lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos. (REIS, 1988, p. 82, 83).

A voz de Suzana, na narrativa, assume um papel social e histórico. Ela não é apenas mais uma personagem, é através da figura de Suzana que podemos observar a camada mais marginalizada da sociedade: mulher-negra-pobre. Maria Firmina dos Reis empresta sua voz à personagem para denunciar os horrores do tráfico negreiro, bem como os maus tratos dados aos escravos nas casas grandes, onde ela e os demais viviam. O romance de Maria Firmina evidencia a condição de desigualdade em que as mulheres, os africanos e seus descendentes estavam submetidos no Brasil oitocentista, abordando de forma nítida a opressão e a forma subserviente da qual essas pessoas viviam, analisado dentro deste cenário dialético, de complexidade, o objeto de estudo dessa pesquisa se torna múltiplo e errático ao tratar de tal posição de subalternidade da figura feminina do século XIX, observamos a marca do discurso biográfico que permeia a obra e deixa evidente a presença da “voz” da escritora dentro da narrativa, nos levando a refletir em que proporção há reentrâncias entre realidade e ficção.

O Grito em *Úrsula*

Maria Firmina dos Reis, escritora negra, maranhense é considerada um marco na literatura feminina brasileira do século XIX, por ter demarcado o estilo literário em que a mulher negra se enuncia para relatar seu drama existencial, rompendo com os padrões de silenciamento das mulheres e, com isso, principiando a edificação de uma literatura afro-brasileira. A escritora maranhense usa a escrita como instrumento para expressar toda subjetividade e particularidade nas formas de absorver os acontecimentos em sua volta condizentes com a realidade vivenciada, bem como contribuir para o reconhecimento e valorização da história, cultura e identidade dos povos africanos, buscando combater o racismo e as discriminações.

A busca pelo reconhecimento do seu trabalho e da sua importância para a construção de uma sociedade igualitária tem sido o motivo que vem levando as mulheres a “brigar” cada vez mais por espaço, porque elas estudaram, buscaram e hoje têm a necessidade de sair da margem da história e fazer parte dela, ajudar a escrevê-la com suas próprias palavras, sair dos dualismos, dos reguladores, desapontar os moldes empregados em que elas têm o seu lugar pré-definido. Para isso e por isso surgiram os estudos subalternos, pesquisas que sentiram o poder que essas vozes, por vezes “silenciadas”, têm. Os estudos subalternos não podem ser somente mais uma perspectiva de pesquisas para a academia, eles precisam interferir politicamente na elaboração de formas de melhorias e reconhecimento do talento e da

produção dessas pessoas que se encontram à margem, de acordo com a perspectiva apresentada por Spivak (2010), “subalterno não pode falar e que não há nenhuma virtude em ter a mulher nos textos globais como um item de piedade e que a intelectual feminina enquanto uma intelectual tem uma tarefa circunscrita da qual ela não pode se manter como um adorno”.

E o pior: ainda nos dias de hoje percebemos em nossa sociedade o reflexo dessa colonização embasada no patriarcado, não foi somente no século XIX que o homem branco se sobressaiu à mulher, sobretudo, a negra. Inúmeros outros romances escritos no mesmo período em que *Úrsula* se tornaram famosos e reconhecidos nacional e internacionalmente, como é o caso de *Noite na Taverna*, do paulista Álvares de Azevedo, e qual o porquê de isso ter acontecido? Por que foi escrito por uma mulher? Foi por que essa mulher era negra, descendente de escravos ou por que ela não era formada em direito?

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 1).

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (Posfácio)**. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

HILDA HILST: O CORPO E O CANTO COMO SEDUÇÃO

Leonardo Antonio da Costa Neto*

A escritora paulista Hilda Hilst, nascida em 1930 e falecida em 2004, é um dos nomes mais proeminentes da literatura brasileira contemporânea, tendo uma vasta produção literária concebida em grande parte na Casa do Sol, onde viveu por cerca de quarenta anos dedicando-se exclusivamente ao seu ofício: escrever. Sua recepção por parte do grande público foi, digamos, tardia; tendo permanecido circunscrita por muito tempo a um grupo pequeno de editores, críticos e leitores. Somente quando da sua tetralogia obscena e da reedição de sua obra completa pela editora Globo esse cenário mudou.

Buscamos aqui contribuir para vivificar a fortuna literária dessa escritora, cuja arte renovou as letras nacionais, especialmente no que tange a uma dicção feminina bastante específica e preocupada, não apenas com questões universais, como a morte, a precariedade do corpo, o amor e Deus; mas também observante do próprio fazer artístico.

Por ora, dada a vastidão do seu trabalho, debruçamo-nos sobre *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, de 1974, mais especificamente sobre a série *Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*, onde buscamos apontar a constituição do eu poético pelo canto e pelo corpo ao passo em que visa seduzir a pessoa amada. Para tanto, embasamo-nos, sobretudo nas contribuições de Georges Bataille acerca do erotismo e em Lúcia Castello Branco, quando a mesma trata do erotismo e da (im)possibilidade da/na escrita feminina.

Bataille (2013) aponta que o erotismo dos seres humanos é bem diverso do erotismo do animal, uma vez que coloca o ser em questão a contar da tomada de consciência de si mesmo, um dos aspectos mais vibrantes da vida interior. Para o autor, nosso erotismo é decorrente do deslindar de uma sexualidade sem vergonha para uma sexualidade envergonhada constituída, a partir do trabalho e estabelecimento de interditos.

Notemos:

O erotismo, já o disse, é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela (BATAILLE, 2013, p. 55).

*Licenciado em Letras (português e inglês) pela UEMG, mestre em educação pela UFMG e doutorando em literaturas de língua portuguesa pela PUC Minas. Contagem, Minas Gerais. E-mail: poetacostaneto@hotmail.com.

O que estamos querendo dizer é que, na medida em que a poeta clama pela pessoa amada que está ausente, ela vai se constituindo como tal, porque, na perspectiva do erotismo, a pulsação interior incide sobre os corpos sexuais e os modifica, tornando-os *sedutores* (grifo nosso), o que irmana experiência exterior e interior.

Tal erotismo está ligado à transgressão dos interditos, donde cabe à poeta a possibilidade de sobre o mesmo gozar, algo possível na escrita feminina, conforme nos aponta Castello Branco (1994) ao discorrer sobre o erotismo na mesma, fenômeno que se percebe, justamente por uma dicção bastante peculiar dessas produções e que opera às margens do texto, de maneira sutil, lacunar...

Ao cruzar os limites de uma sexualidade puramente animal ligada à reprodução, colocamos em jogo nossos seres “descontínuos” (BATAILLE, 2013, p. 36), dado o abismo que há entre nós, buscando uma forma de comunicação capaz de superar a diferença inicial. O que nos resta, porém, é uma vertigem e tal sensação é o que nos move e fascina no erotismo, jogando com o duplo continuidade-descontinuidade potencializado pela ideia de morte:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado de duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 2013, p. 39).

Aqui, entendemos que o ser em questão é o próprio eu lírico emanado do jogo de sedução da pessoa amada reticente da aproximação, conforme vemos logo no primeiro verso do *Poema I*: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”; e que continua: “Dionísio, que não venhas / Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite / Pensando: amanhã, sim, virá”. Ou seja, ainda que vise seduzir o amado, a poeta reconhece a impossibilidade de comunicação, dado o abismo entre ambos; mas cuja vertigem provocada pela imagem lhe confere grande fascínio e gera consciência de si mesma.

Ao cantar, o eu lírico se desnuda: Ariana confessa a Dionísio seu amor e o convoca a jogar através da sedução, ela se oferece em holocausto com violência, intensa e agressiva, admitindo um estado descontínuo que busca continuidade no Outro. Aberto, o eu lírico sente tudo ao redor e chega a compreender as negativas da pessoa amada, porque sabe da impossibilidade de comunicação pela linguagem. Em termos mais simples, dando-se em sacrifício, a poeta erige sua obra e a si mesma, bem como podemos ler em versos como os do *Poema II*:

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que ao teu lado te amando,

Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu

O excesso que percebemos em versos como esses “[Trata] de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz” (BATAILLE, 2013, p. 42), o que gera angústia. É nesse ponto que a poeta é feliz (pelo menos na alta qualidade da sua lírica), conforme menciona Bataille ao dizer que somente o sofrimento é capaz de apontar a real importância do ser amado, porque é por associação a ele que se poderia atingir a continuidade, “A verdade do ser” (BATAILLE, 2013, p. 44), chave de acesso à compreensão do mundo.

Lemos, nos três versos finais do *Poema III* grande sofrimento ante a negativa da pessoa amada: “À uma mulher que canta ensolarada / E que é sonora, múltipla, argonauta / Por que recusas amor e permanência”. Já no *Poema IX*, assoma ainda mais aguda essa sensação lacunar ampliada pela recusa do amado em aceitar seu canto e deixar-se seduzir, causando uma dor que incide diretamente sobre o corpo do eu lírico:

Tenho meditado e sofrido
Irmanada com esse corpo
E seu aquático jazigo
Pensando
Que se a mim não me deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

Canto e corpo se movimentam e se constituem, quando “[...] Dionísio é que recusas / Ariana suspensa nas tuas águas”, dado o “[...] desprazer que o prazer, de certa forma, sempre contém” (CASTELLO-BRANCO, 1994, p. 60). Sim, desprazer, pois a pessoa amada obsta ante o amor que lhe é dedicado. Prazer porque a poeta dá-se à luz nessa lacuna, nesse abismo colocado entre os dois e que busca ser superado, por meio da linguagem.

Em entrevista concedida ao Estado de São de Paulo, em 1975, Hilst aponta que sua escrita nasce de um constante estado de paixão e que precisa ser sublinhado no verso, pondo em comunicação a poeta e o outro, ambos afetando-se reciprocamente. Tal estado é seu móvel, de acordo consigo e é, justamente, o que a faz caminhar pelo seu percurso literário. Notamos isso, buscando corroborar nossa leitura de que, tanto o corpo como o canto atuam como formas de sedução na poesia de hilstiana, sendo constitutiva desta, bem como da sua própria identidade enquanto poeta.

Essa *insistência*” de Hilda Hilst nesse modo de escrever, ou seja; a partir dessa dicção bastante peculiar, reporta a um movimento sempre presente na literatura ocidental no sentido de desbravar o campo do erótico, da relação sexual. Leiamos mais detidamente o que nos traz a pesquisadora:

A coisa se complica ainda mais um pouco quando nos deparamos com esse erótico em textos que se escrevem a partir de uma dicção feminina – textos de homens ou mulheres, mas, curiosamente, mais facilmente encontrados dentre as obras de mulheres. Nesses escritos, o que se percebe a uma primeira leitura, é quase o esvaziamento de um conteúdo explícito para uma priorização, em seu lugar, de outros elementos, que, embora remetam o leitor a uma dimensão erótica, fazem-no através de pequenos recortes, de gestos subliminares, de movimentos sutis do narrador. (CASTELO BRANCO 1994, p. 60).

Isso posto, caberia perguntar, um pouco para além desta reflexão, se a escrita de Hilst não seria, ao contrário do que acreditamos por ora, uma escrita masculina, dada sua violência e brutalidade claramente expressas ao longo dos versos de *Ode descontínua e remota...* Quanto a isso, Castello Branco aponta para uma obra plena de fúria da morte e do gozo, que convulsiona a linguagem, recriando-a numa dita palavra rara, ou, como diz a própria poeta “palavra de ouro” (HILST, 2017, p. 261). Contudo, essa indagação, deixá-la-emos para momento mais oportuno, onde possamos discuti-la mais detidamente.

Em suma, compreendemos que o corpo e o canto como sedução na poesia de Hilda Hilst operam na medida em que se articulam para evocar algo muito maior: o gozo espasmódico advindo de uma linguagem potente que comunica a vontade de amar e o desejo de completude, a continuidade da poeta que, apesar do insucesso na empreitada da conquista, toma consciência de si mesma, enquanto detentora de uma rara eloquência. Enfim, de uma consciência do próprio ser na condição de poeta antes mesmo da de mulher, dado que é, na recusa e na ausência do amado, que erige seu canto, por meio da sua “canção imantada” (HILST, 201, p. 261).

Referências:

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. SCHEIBE, Fernando (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Além do Prazer do Texto:** sobre o erotismo na escrita feminina da contemporaneidade. Extensão, v. 4, n. 1, Belo Horizonte, abr., 1994, p. 59-74.

CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Fico besta quando me entendem:** entrevistas com Hilda Hilst. DINIZ, Cristiano (org.). São Paulo: Globo, 2013.

_____. **Júbilo, memória e noviciado da paixão.** São Paulo: Globo, 2001.

SEXUALIDADE E EROTIZAÇÃO INFANTIL N'O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY

Lisiane Andriolli Danieli*

1 Preliminares

Hilda Hilst, autora paulista renomada principalmente por suas poesias, transgride em sua literatura e escreve, na década de 1990, livros obscenos que causaram comoção no público e na crítica literária; são eles *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*, *Cartas de um sedutor* e *Bucólicas*. Em um momento de revolução e libertação feminina, a autora demonstra, de forma irônica, a realidade social das mulheres por meio de obras diversas em termos de gênero e linguagem. Outro aspecto relevante para essas ficções é a extrema vontade da autora de conquistar público, visto que, mesmo com sua produção poética vasta e esteticamente minuciosa, não era tão lida quanto gostaria.

Analiso, neste trabalho, o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. À primeira vista, esta é uma narrativa puramente erótica de experiências sexuais de uma criança. Assim, abordo teorias sobre sexualidade e erotismo a partir de Bataille (2013), Ríos (2005) e Foucault (1988), refletindo sobre os padrões patriarcais e de poder que a narradora se utiliza. É possível caracterizar o erótico como um conteúdo sensual mais sugestivo, que expressa excitação e pode provocar interesse sexual ao leitor, não sendo explícito como a pornografia, que tem como objetivo final a excitação (O'NEILL, 1997).

A construção sociocultural dos indivíduos acaba por definir quem somos e o que poderemos ser conforme nosso gênero; nesse sentido,

as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos configura-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal, pois operando na qualidade de uma tecnologia de controle em termos de limites, modelos e significados socialmente desejáveis, gerou um processo disseminado de repressão do feminino. (SCHMIDT, 1995, 185-186)

Das mulheres, culturalmente são esperadas atitudes maternas e domésticas, então o uso da palavra e sua imposição como sujeito ativo e questionador foi – é – visto de forma negativa ou histórica. Na visão de Jean Franco (1994, p. 116), no texto literário, “a sexualidade só figura para ser reprimida pelo código moral (tipicamente no romance) ou é disfarçada por eufemismos (tipicamente na poesia)”. Contudo, o livro analisado subverte esses padrões, especialmente por ser escrito em forma de diário, maneira pela qual as mulheres iniciaram suas produções literárias, tendo em vista que podiam se manter

*Mestranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, Rio Grande do Sul. lisiad@gmail.com.

escreventes apenas no âmbito do privado. A questão da vida pública e da privada é mais sensível às mulheres, portanto, e tornar público algo como o sexo tem uma função de dupla subversão, ao haver exteriorização das palavras e dos sentimentos carnaís – que deveriam permanecer no privado –, mas também de dupla crítica, pois a mulher não faz parte do cânone, muito menos o erótico (MUZART, 1997).

Em relação à produção escrita de mulheres e homens, Márcia Hoppe Navarro explica que:

quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não como mero objeto de foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma. (NAVARRO, 1995, p. 14).

Ou seja, a mulher escritora pode demonstrar as diversas facetas de suas experiências como pessoa atuante e existente. Esse é mais um diferenciador da obra estudada. Além disso, por mais que o sexo já tenha sido muito debatido e descrito, isso ocorreu, na literatura, majoritariamente por homens. Em pesquisa sobre o romance brasileiro, Regina Dalcastagnè (2010, p. 60) descreve que “as autoras descrevem mais cenas sexuais e com maior detalhamento – talvez a necessidade de marcar um espaço de liberdade de expressão, talvez uma tentativa de, finalmente, mostrar o sexo pela perspectiva feminina”, contudo, “apesar da frequência e da variedade, as personagens das mulheres se sentem bem menos satisfeitas, em relação ao sexo [...] e à própria sexualidade [...], do que as dos homens [...]”. A partir dessas perspectivas, segue-se o estudo.

2 Sexualidade e Erotismo

O erotismo, amplamente estudado por Georges Bataille (2013), aparece como um fenômeno social, filosófico e histórico que pode perpassar inclusive a literatura, por ser natural ao ser humano. A prática sexual existe para todos os animais sexuados com finalidade reprodutiva. Ao ultrapassar o aspecto apenas de reprodução dessa atividade, encontra-se o erótico, fruto de uma energia interna e psicologicamente desenvolvida.

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2013, p. 35)

Nesse sentido, “o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo.” (BATAILLE, 2013, p. 36). O sexo não é necessariamente erótico para o ser humano, somente o sendo quando a reprodução não é a finalidade.

Bataille estabelece que a conduta sexual tem uma série de interditos, os quais correspondem a regras e restrições, opondo-se à liberdade sexual geral e universal.

[...] o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte, e diante da união sexual. [...] O interdito que se opõe em nós à liberdade sexual é geral, universal; os interditos particulares são seus aspectos variáveis. (BATAILLE, 2013, p. 74-75)

Michel Foucault, em sua *História da sexualidade* (1988), descreve esses interditos em termos de dispositivos de poder. Consta que, “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada.” (FOUCAULT, 1988, p. 12). É interessante refletir sobre isso no sentido de produzir literatura que, justamente, reforça essa transgressão ao descrever o sexo e o erotismo. A sexualidade, como conjunto de efeitos produzidos no corpo a partir de normas sociais e culturais, existe de forma classista, potencializando determinados padrões, conforme Foucault (1998, p. 120):

Se é verdade que a "sexualidade" é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa, deve-se reconhecer que esse dispositivo não funciona simetricamente lá e cá, e não produz, portanto, os mesmos efeitos. Portanto, é preciso voltar a formulações há muito tempo desacreditadas: deve-se dizer que existe uma sexualidade burguesa, que existem sexualidades de classe. Ou, antes, que a sexualidade é originária e historicamente burguesa e que induz, em seus deslocamentos sucessivos e em suas transposições, efeitos de classe específicos.

Para Marcela Lagarde y de los Ríos (2005), as regras submetidas ao sexo seguem sendo patriarcais; portanto, a sexualidade poderia ser opressiva, reforçando o desprezo e a violência contra as mulheres, bases fundadoras da virilidade masculina. A sexualidade seria

[...] construída para reproduzir uma sociedade e uma cultura marcadas, sintetizadas e organizadas pela ‘lei do pai’, pelos privilégios patriarcais masculinos e pela opressão das mulheres e das minorias homoafetivas que traíram a ordem natural e divina e preferiram o erotismo do espelho ao da máscara. (RÍOS, 2005, p. 197).¹

Existiria, assim, apenas uma sexualidade binária, na qual o feminino é casto e se exige força sexual dos homens. Além disso, o corpo feminino, por ser inferiorizado e não ser paradigma da sociedade, seria apenas objeto de prazer aos outros, com as mulheres não sentindo o mesmo.

3 Lori Lamby e suas Atividades Infantis

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, as descrições de sexo são feitas por uma menina de 8 anos, narradora que se prostitui com a aprovação da mãe e do pai. Germaine Greer

¹[...]construida para reproducir una sociedad y una cultura cifradas, sintetizadas y organizadas por la "ley del padre", por los privilegios patriarcales masculinos y la opresión de las mujeres y de las minorías homoeróticas que traicionaron el orden natural y divino y prefueron el erotismo del espejo al de la máscara.

descreve que, em relação ao corpo e ao sexo, a “menininha não é encorajada a explorar a própria genitália ou a identificar os tecidos que a compõem, ou a entender o mecanismo de lubrificação e ereção” (1971, p. 36). Contudo, o oposto ocorre com a narradora, que conta em seu diário o que tem feito nos seus dias em casa: relações sexuais com moços (ou não tão moços). Ela descreve o que quer, da forma que sabe, porque foi assim que mamãe e papai falaram a ela para fazer.

Em contraponto à desenvoltura sexual de Lori, tem-se a tese de Foucault (1988), que expressa a inexistência de sexo nas crianças, por isso a proibição sobre elas de ouvirem ou falarem sobre o assunto. “Na sexualidade da infância elabora-se a ideia de um sexo que está presente (em razão da anatomia) e ausente (do ponto de vista da fisiologia), presente também caso se considere sua atividade e deficiente se nos referirmos à sua finalidade reprodutora [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 143). Haveria a pretensão de uniformizar todas as interações sexuais, mas nem mesmo o Estado poderia fazer isso. A sexualidade reduzida ao casal adulto e heterossexual, preferencialmente unido de forma matrimonial, foge ao que a narrativa de Hilda Hilst propõe. Nesse sentido, a única possibilidade de uma mulher não casta apareceria na prostituição, visto que, no matrimônio, é determinada a monogamia, a castidade e a pureza. Lori, como criança, passa pelo mesmo aspecto, pois a infância seria um fator de assexualidade.

Desde o início do relato, entende-se o que a menina conquista com o trabalho que tem feito e demonstra o poder de consumo possibilitado pelo uso de seu corpo. Com interações sexuais principalmente de forma oral (inferindo o “Lamby” do nome), a narradora usa sua caminha cor-de-rosa que pôde comprar com o dinheiro de seu trabalho e deita-se com uma boneca. A infantilidade da narradora é demarcada na linguagem pelo uso de termos no diminutivo e expressões pueris ao se referir aos órgãos genitais, como “perninhas”, “coxa [...] fofinha”, “beijo na minha coisinha” (HILST, 2014, p. 11). Contudo, a infantilidade da linguagem não é necessariamente verdadeira, sendo uma paródia feita por Hilda, gerando o incômodo do obsceno descrito por uma criança.

Pode-se considerar chocante todo o relato de Lori sobre suas atividades, como:

Ele começou a me lamber como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. [...] O moço pediu pra eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. [...] era pra eu ficar quietinha e lamber o piupiu dele como a gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho. Então eu lambi. [...] Ele passou o chocolate no piupiu dele, aí eu fui lambendo e era demais gostoso, e o moço falava aí que gostoso, sua putinha. Eu

também achava uma delícia, mas não falei nada porque se eu falasse tinha de parar de lambar. (HILST, 2014, p. 11-12)

A narrativa tem uma riqueza de detalhes que, pela adaptação linguística, gera o desconforto do erótico e a intuição do tabu sobre a sexualização e objetificação do corpo infantil feminino. Como tabu entende-se o que Marcela Lagarde (2005) caracteriza como atos que geram horror, posto que passam por determinantes proibitivos.

O poder se reproduz em relações desiguais, como é o caso da prática sexual entre crianças e adultos. Os homens portarem dinheiro parece ser mais um aspecto do poder estabelecido nessa narrativa, ainda que Lori ache fácil ter dinheiro porque é o que vem conquistando. O fator econômico é estabelecido inclusive na interação sexual, como: “Ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto de dinheiro.” (HILST, 2014, p. 12). A narradora fornece prazer aos homens e sabe da necessidade de manter segredo sobre o que faz, pois, senão, “todos os papi e todas as mami e todos vão pôr as menininhas pra serem lambidas” (HILST, 2014, p. 22), lembrando-nos do objeto consumível que são as mulheres: “É só uma hora, quando é mais, a gente ganha mais dinheiro, mas não é todo mundo que tem dinheiro assim pra lambar” (HILST, 2014, p. 15).

Quanto à objetificação das mulheres, Bataille (2013) faz suas considerações ao tratar da prostituição². Argumenta-se que as mulheres têm o poder de provocar desejo quando se propõem a isso; faz parte de sua natureza passiva: “Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seu atrativo, uma mulher é alvo do desejo dos homens.” (BATAILLE, 2013, p. 155). A função do corpo feminino é fornecer prazer ao outro, pois sua sexualidade é essencialmente feita para a reprodução. Assim, pressupõe-se que outros irão se beneficiar daquele corpo. É necessário que se reflita sobre a posição que o autor estava e sobre luta que hoje se trava pela não passividade das mulheres.

Lori, ao contar de seu pai, explica que ele também é escritor, “coitado” (HILST, 2014, p. 13). Seus pais têm brigado pela crise estabelecida em casa devido à falta de dinheiro. Seu pai compra fitas cassete e assiste com a mãe; supõe-se que os filmes são pornográficos e que ajudariam o pai a escrever. Seu editor, Lalau, não tem gostado do texto pela falta de “bananeiras”, isto é, “bandalheiras”:

² Para o autor, a prostituição não passa por processos como hoje se pensa na teoria feminista, enquanto consequência da dominação patriarcal, e sim como sexualidade feminina para fins não reprodutivos.

Mamãe falou assim pro papai:

– Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira. (mami)
– Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete, eu é que escrevo. (papi)

– É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe. (mami)

[...]

Aí eu pedi pra todo mundo ir embora senão eu não podia escrever. [...]. (HILST, 2014, p. 17)

A seguir, um personagem importante para a história aparece, o tio Abel. Com ele, Lori sai de carro, leva beliscadas gostosas na sua “xixoquinha” e conta de seu caderno. Ele é o primeiro a saber do que ela escreve e passará a trocar cartas com a narradora no decorrer da história. Esta é uma característica do texto de Hilda, que mistura diversos gêneros em seu livro, mesmo neste, não considerado sério. Tem-se o diário, as cartas, uma outra história (Caderno negro) e até poesia.

Ignorando-se o fato de Lori, ao final, revelar que estava escrevendo uma ficção para ajudar o pai escritor, de forma que agradasse ao editor, majoritariamente a prática sexual visa o prazer masculino, ainda que Lori descreva gostar do que tem feito. As expressões usadas para se referir ao pênis costumam ter conotação de força e poder, enquanto as que se referem à vagina são em termos diminutos e frágeis. Lori trabalha em função de satisfazer os homens, fingindo fragilidade e submissão porque agrada:

Aí ele tirou minha roupinha, me carregou no colo, eu fiquei no colo dele e ele disse pra eu fingir que estava com medo. Eu disse que não tinha medo, que estava muito gostoso.

– Faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você.

Aí eu comecei a rir e disse que ele era muito bonito e eu não podia dizer que tinha medo. Tio Abel ficou um pouco chateado e disse que assim não ia dar pra brincar. Vai dar sim, pra brincar muito, eu disse, e me encolhi toda no colo dele e falei:

– Ai, não faz assim, eu estou com muito medo.

– Abre a perninha, sua putinha safada.

– Ai, tio Abel, não faz assim, ai ai ai.

(HILST, 2014, p. 21-22)

Quando Lori apropria-se da palavra e descreve todas as suas supostas vivências, contrapõe-se ao preestabelecido, transgride como escritora e subverte a ordem do silêncio e apagamento da mulher. Sua inocência permanece tal que ela apenas reproduz o que lê dos relatos do pai e das revistas que ele tem em seu escritório, dando a eles sua visão. A negação de seu pai escritor em respeitar a vontade de seu editor demonstra seu caráter, que será ao fim incompreendido, quando Lori passa a viver com outras pessoas que não os pais, os quais estão em uma “casa pra repouso”, provavelmente a prisão:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar.

(HILST, 2014, p. 53)

Nesse momento, ficamos sabendo da origem de sua escrita e da avaliação positiva de Lalau sobre o que Lori escreveu: “Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (HILST, 2014, p. 56). Há, inclusive, referências à Henry Miller³, conhecido por suas histórias pornográficas, e “Batalha”, ou Bataille, teórico do erotismo, citado neste trabalho, inclusive.

4 Considerações Finais

A narrativa de Lori é toda ficcional. É notório como a menina faz esforços de criação literária, uma vez que copia no caderno histórias outras, mesclando gêneros literários. O desfecho da história de Lori Lamby é engraçado e irônico, pois entendemos que tudo não passava de uma brincadeira dela como escritora, na intenção de ajudar sua família. Todas as interações sexuais foram fruto de sua imaginação e de sua curiosidade infantil que propiciou sua busca por textos no escritório do pai.

A virtude do texto de Hilda Hilst está em diversos aspectos, tanto nas descrições infantis e ao mesmo tempo fortemente eróticas e sugestivas, quanto na hibridez da obra e seus bastidores de produção. Daí surge, também, a possibilidade de diversas abordagens sobre sua produção ficcional, reforçando que seu texto não está limitado ao erótico ou obsceno, tendo, formalmente, muitos detalhes. Nota-se, portanto, que as teorias abordadas sobre erotismo e sexualidade podem ser um viés de análise desta obra, mas não o único.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2010. p. 40-64.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

³ Escritor norte-americano; como livros traduzidos mais conhecidos têm-se *Trópico de Câncer* e *Trópico de Capricórnio*.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.

GREER, Germaine. **A mulher eunuco**. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

HILST, Hilda. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Pallotti, 1997. p. 79-89.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11-55.

O'NEILL, Eileen. (Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 79-100.

RÍOS, Marcela Lagarde y de los. La sexualidad. In: _____. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. p. 177-256.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.

DIÁLOGO ENTRE AUTORIAS ADOLESCENTES E ANA CRISTINA CÉSAR: LEITURAS E PRÁTICAS EM SALA DE AULA

Laryssa Amaro Naumann*

Lorena Bolsanello de Carvalho*

Considerações sobre ensino de Literatura na Educação Básica

A produção escrita escolar, muitas vezes, é pautada no único objetivo de adequar o texto dos estudantes à norma culta, aos gêneros textuais e aos fatores de textualidade - coesão e coerência. De modo geral, os docentes solicitam o trabalho a partir de uma proposta criada por eles mesmos ou indicada pelo livro didático. O estudante, por sua vez, para se adequar ao cotidiano escolar, produz os textos exigidos buscando apenas contemplar os critérios que imagina serem almejados pelos professores, deixando de lado o caráter de fato comunicativo de sua produção. Assim, nessa relação, muitas vezes o que está em evidência são os aspectos normativos da escrita e, em inúmeros casos, a quantificação da qualidade do texto, através de uma nota. Nesse cenário, nos incomoda o fato de a produção textual ser um fim em si mesma, uma vez que os agentes envolvidos na situação comunicativa estão preocupados apenas com o produto final, ignorando o caráter interativo do ato de escrever (ANTUNES, 2003; BUNZEN, 2006). Embora essa não seja a única motivação da sequência didática que apresentamos neste trabalho, certamente é muito caro para nós discutir sobre a finalidade das produções escolares, pois entendemos que, ao propor essa discussão, também estamos refletindo sobre o papel da escola.

Além dessa questão, é importante notarmos que, ao criarmos essa proposta e trazê-la para o âmbito da Universidade, queremos contribuir também para a reflexão em torno do papel do ensino da literatura na escola. Muitas vezes pautado exclusivamente em uma perspectiva historiográfica, o ensino de literatura na Educação Básica é frequentemente associado à classificação dos textos em escolas literárias a partir da identificação de características e recursos de linguagem. É comum, ainda, a imposição de interpretações textuais canônicas aos alunos. Com a liberdade cerceada, o estudante afasta-se da leitura literária, pois a analisa mecanicamente e se desconsidera inapto a copiar os modelos interpretativos. Acreditamos que para a formação do jovem leitor é necessária uma experiência com o texto literário pautada na apreciação e no prazer (SOARES, 2011) em uma

* Mestre em Educação pela PUC-Rio. Professora EBTT Instituto Federal do Mato Grosso do Sul Campus Nova Andradina. E-mail: laryssa.dias@ifms.edu.br

* Mestre em Estudos Linguísticos pela UFMG. Professora EBTT Colégio de Aplicação da UFRJ. E-mail: lorennabolsanello@gmail.com

leitura que de fato interaja com as vivências do estudante, sem que seja colocado em primeiro plano o objetivo de análise de conteúdos ou a identificação de sentidos objetivos e únicos.

Por último, e não menos importante, notamos que este trabalho também discute sobre nosso lugar como docentes. Na medida em que propomos uma atividade em colaboração entre duas instituições e suas respectivas professoras, estamos apontando para o fato de que o trabalho docente não precisa e não pode ser tão solitário como é a nossa prática cotidiana. Percebemos o diálogo como espaço privilegiado de construção e de partilha de conhecimento e defendemos que experiências colaborativas de desenvolvimento de projetos contribuem para trabalhos mais reflexivos.

Diante dessas inquietações - a situação de produção do texto na sala de aula, o papel do ensino de literatura na escola e o nosso próprio fazer docente, é que criamos o projeto “Correspondências Marginais”. Com base na poesia de Ana Cristina César, procuramos estabelecer um diálogo através de produções poéticas entre adolescentes de instituições de diferentes estados e séries. O gênero textual escolhido, em consonância com a editoração independente própria da época da poeta, foi o zine (livreto feito à mão) e a temática abordada foi a própria adolescência. No Rio de Janeiro, estudantes do oitavo ano do Ensino Fundamental, sob a mediação da professora Lorena Bolsanello, no Colégio de Aplicação da UFRJ (CAp UFRJ). No Mato Grosso do Sul, estudantes do primeiro ano do Ensino Médio, professora Laryssa Naumann, Instituto Federal do Mato Grosso do Sul, campus Nova Andradina (IFMS-NA).

Nossa preocupação passa não só por questões teórico-metodológicas como também pela questão do “afeto”. Como está proposto por Delors (2008), compreendemos a escola como espaço não só de aprender o conhecimento, mas também de aprender a ser e a conviver. Embora ser e conviver deva permear todas as disciplinas e o estar na escola e no mundo do estudante, entendemos que a disciplina Literatura pode assumir certo protagonismo para desenvolver algumas temáticas em sala de aula. Compreendemos que o estudo de Literatura não deve ser meramente pautado em um percurso histórico entre estilos de época. O estudo da literatura urge não só para a compreensão e alargamento das possibilidades da língua através do trabalho artístico feito de sua matéria-prima – as palavras –, mas também das questões temáticas que carregam em si discussões em torno de aspectos culturais, por exemplo. E daí que optamos por criar uma proposta em que os estudantes, em alguma medida, se apropriem de certo fazer literário - aqui representado pela obra de Ana Cristina César – e não apenas o reconheçam. Ao mesmo tempo, esperamos que relacionem a visão da obra, do mundo e de si mesmos sobre um tema: a adolescência.

Entendemos que é, como aponta Sartre (2003), a partir do outro que o indivíduo constitui uma visão de si. Não é possível pensar em desenvolver o ser sem uma relação de troca com o outro. Em nosso projeto, o outro se faz enigmático - um correspondente distante, porém presente. A presença se dá através da própria metodologia: um outro que está sujeito às mesmas etapas de um processo. Um outro que dará, mas que também sabe que receberá. Um eu e um outro que se constituem em uma troca. Não apenas na troca de textos, mas na troca de visões sobre si mesmos. Eu que escrevo sobre mim sabendo que um outro que também escreve sobre si para mim sobre a adolescência, fase que vivenciamos. Há, pois, afeto. Afeto no seu sentido mais básico, de afetar-se, de ser afetado. Saber que escrevo para alguém além de minha professora me coloca em outro lugar de fala, mais próximo à realidade.

Diante dessas questões, as professoras propuseram, na etapa de produção (precedida por um mergulho na obra de Ana Cristina César), que os estudantes criassem um zine poético - em especial diálogo com o poema “Recuperação da adolescência”, da autora trabalhada. Em seguida, para acompanhá-lo no envelope, que fizessem aos colegas do outro estado uma breve descrição de cunho biográfico. Produziram e receberam, portanto, um zine e uma descrição. Após todo o êxtase e da alegria de receber uma carta de um desconhecido, os estudantes receberam uma “ficha de avaliação dos zines”, em que propomos uma análise literária - tanto dos aspectos formais de diálogo com a obra de Ana Cristina César quanto de aspectos relacionados ao conteúdo. Neste trabalho, apresentaremos: i) uma breve apreciação dos pontos discutidos em sala sobre a poética da autora; ii) cada uma dessas etapas de realização do projeto; e iii) os resultados compilados a partir das impressões dos alunos expressas na ficha de avaliação dos zines poéticos recebidos.

A obra de Ana Cristina César vai à escola

A produção poética de Ana Cristina César situa-se nas décadas de 70 e 80 - apesar de se afirmar que a poeta escrevia desde sua infância - e encontra-se associada à geração marginal, devido à inclusão da autora entre os 26 poetas que figuraram na obra inauguradora do conceito de “Poesia Marginal” publicada por Heloísa Buarque de Hollanda. De fato, as três primeiras obras de Ana Cristina César foram produzidas de modo independente, aspecto comum entre os autores elencados como marginais; no entanto, o lirismo característico de seus poemas frequentemente é colocado como divergente em relação à estética atribuída àquele grupo. Heloísa (2017, s/p) afirma que “Ana Cristina não era uma poeta marginal convicta”.

É difícil, ainda, ler os textos de Ana C afastando-se do cunho biográfico que várias interpretações canônicas lhe conferem. O fim da vida da escritora fez com que se criasse um mito sobre sua figura e sobre a sua escrita, o que resultou em leituras que privilegiavam a procura por pistas de motivação para o seu suicídio nos poemas. Neste trabalho, intenta-se afastar dessa leitura, mas se compreende a dificuldade na separação entre vida e obra na análise de textos de autores da geração marginal e, em especial, em uma escrita que privilegia a intimidade.

Repleta de encontros e desencontros, a obra de Ana Cristina César parece convidar o leitor ao desvelamento de um eu que, ao mesmo tempo em que se expõe por um tom confessional, faz questão de esconder-se em contradições. A utilização de gêneros textuais da intimidade, como o diário e a carta pessoal, na construção dos poemas da autora promovem a sensação de uma profunda exposição do eu que fala nos versos. Além disso, ao se deparar com aspectos extremos da pessoalidade desse eu, como uma “coceira no hímen”, o leitor é convidado a sentir-se parte do cotidiano do eu lírico, como um amigo a quem se confessam os mais íntimos segredos sem constrangimento, pudor ou medo de julgamentos. Em alguns momentos, pela leitura das obras da autora percebe-se quase um convite a “olhar pelo buraco da fechadura” das vivências do eu lírico (SANT’ANNA, 2017, s/p). Por meio de interpelações, chamamentos e constantes referências ao “outro”, o leitor é chamado a percorrer um caminho de intimidade com um eu lírico que o conduz pela mão.

Colocar o interlocutor na posição de confessor, no entanto, é na obra da autora um contrato que o desarma e, logo em seguida, o frustra, quando o discurso passa a se revelar contraditório e impreciso. A sensação de cumplicidade assumida por vezes encerra-se no momento em que se descobre que o factual é colocado em questionamento a todo momento na obra da escritora. Uma correspondência completa formada por apenas uma carta e iniciada a partir da segunda edição e a frequente alusão do eu lírico a suas mentiras são exemplos de estratégias que colocam o leitor na posição de um encontro duvidoso com um eu que se revela e se oculta.

Em uma escrita fragmentada, a escritora propõe questionamentos e comparações entre a tradição literária e os textos contemporâneos, entre o eu e o outro, entre o íntimo revelado e seu engano. Um mosaico é colocado à frente do leitor por meio de uma escrita de ruptura que, ao utilizar-se do cânone literário, promove ao mesmo tempo retorno e colisão.

É significativo, para não dizer surpreendente, que uma poeta preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído, tão avessa à “tirania do segredo”, inclua tão intensamente em sua poesia efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza, alusões constantes que guardam os aspectos pessoais e de segredos íntimos. Uma hipótese para explicar o descompasso seria a de que a

presença desses lances de intimidade provoca (isto é, tanto irrita quanto seduz) uma tradição poética na qual intimidade ou exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como um paradigma romântico, místico ou espontâneo da poesia mais igualmente como um modo negativamente marcado da escrita, um modo “feminino” (ao qual Ana C. se referia, em crítica a um artigo de Roger Bastide). (SISCAR, 2011, p.23).

Na obra “Inéditos e dispersos”, publicada após óbito da autora, há a divulgação de textos poéticos produzidos durante a adolescência da poeta. A partir da análise desses textos, encontramos um eu em lugar de fronteira entre a fase adulta e a infância. Resultado disso é o uso de experimentações, e o tom de enfrentamento, características reconhecidas no ser adolescente. É o caso do poema Mancha:

Tenho 16 anos
Sou viúva
De família azul
De cabelos esvoaçantes
(e nada rebeldes)
Sou genial sob todos os pontos de vista,
Inclusive de perfil
a poesia é uma mentira, mora.
Pelo menos me tira da verdade relativa
E ativa a circulação consanguínea
A Pedra filosofal é um tanto ou quanto besta
Plutarcoplatãopauto
Plutãoturcotãopauto
Platocotãopuloplau

Desisto; tenho 16 anos
E perdi-me agora rabiscando-te.

O anúncio da idade do eu no poema é logo, em seguida, contradito pela (im)possibilidade de ser viúva, o que faz com que o leitor mantenha-se em dúvida quanto aos à credibilidade dos sentimentos expressos ao longo do poema. Logo em seguida, os “cabelos esvoaçantes (e nada rebeldes)” dão continuidade à sensação de desconfiança na leitura. O anúncio explícito de que a poesia não busca a representação da realidade vem com o verso “a poesia é uma mentira, mora”. Após desdenhar informalmente da Pedra Filosofal, o eu poético realiza suas experimentações, em um espaço já reivindicado como livre e descompromissado com a verdade. A presença do outro surge no último verso do poema e é utilizada como motivação para a desistência de escrever, expressando a dificuldade aos 16 anos de compreensão e de sistematização de quem é o outro. A presença do sangue, elemento novo e marcante na adolescência feminina, também é sugerida por termos como “família azul” e “circulação consanguínea”.

Em uma recuperação da obra escrita no período da adolescência da poeta, de seus poemas que abordam um eu adolescente e de textos da escritora em que se percebe a

construção do eu a partir das influências do outro e de suas exigências, portanto, iniciamos o percurso de trabalho com os estudantes-adolescentes.

Percurso na obra de Ana Cristina César - produção e análise: uma proposta de sequência didática

A sequência didática durou aproximadamente um mês – e envolveu diferente número de aulas em cada uma das escolas. A fim de tornar mais explícito o processo, compreendemos que ele ocorreu em três grandes etapas: i) a sensibilização e o aprofundamento da leitura da obra de Ana Cristina César; ii) compreensão do gênero e confecção de zines poéticos e das autobiografias descritivas; iii) leitura e análise dos zines recebidos. É importante ressaltar que tanto a produção quanto a análise dos zines foram feitas em diálogo constante com a obra da autora estudada.

Na primeira etapa, procuramos trabalhar com os mesmos poemas da autora e enfocamos nos seguintes elementos teóricos da obra: o tom confessional, íntimo; a escrita fragmentada e coloquial; a dualidade entre ficção e realidade em uma escrita de caráter autobiográfico. Embora tenhamos lido mais de 25 poemas, destacamos, devido a uma possível aproximação com a temática adolescência, como fundamentais para o presente trabalho os seguintes: “Samba-canção”, “Mancha”, “Psicografia” e “Recuperação da Adolescência”. Ainda nesta etapa, realizamos a leitura e análise desses diversos poemas procurando identificar a presença desse caráter confessional e íntimo. Fizemos o exercício de perceber onde estão os limites entre autora e o sujeito poético.

Na segunda etapa, em um primeiro momento, construímos um mapa mental a respeito do tema “Adolescência”, destacamos as seguintes palavras associadas ao tema: decepções, angústia, depressão, mudanças, mundo virtual e de jogos, vida social, sexualidade, namoro, limite entre obedecer e desobedecer, descobrir o sentido da vida, vícios e drogas, insegurança, estudos, responsabilidade, rebeldia, crescer. Esses mapas mentais foram construídos de maneira coletiva, o objetivo era mobilizar para uma discussão de que há um padrão socialmente estabelecido do que é ser adolescente e indicamos que em nossos zines procurássemos ser os mais autorais que conseguíssemos. Num segundo momento, produzimos os zines e os reproduzimos, tendo sido dada a opção de enviar o original ou a xerox para os colegas da outra instituição. Por fim, os estudantes-autores produziram suas autobiografias descritivas, lacraram e customizaram os envelopes. Ficou sob responsabilidade das professoras unir todos os envelopes e enviar para a outra instituição.

Na terceira etapa, recebemos e analisamos os zines. Os alunos se identificaram com os estudantes do outro estado e buscaram a si mesmos na escrita do outro. No momento de leitura, percorriam o texto na procura de pistas que evidenciam os gostos e os pensamentos que teriam em comum. Também tentaram criar uma figura sobre quem seria o seu correspondente, qual seria a sua personalidade. Num segundo momento, a partir de uma ficha elaborada pelas professoras fizeram uma análise literária dos zines recebidos bem como uma avaliação de todo o processo. Para conhecimento, as perguntas realizadas para análise foram:

1. **Indique** que características do zine poético recebido parecem ter sido inspiradas na poética de Ana Cristina César.
2. **Analise** o zine recebido, identificando pontos em comum entre a biografia escrita pelo autor e os pontos de vista sobre a adolescência apresentados na produção independente.
3. **Explique** por que se pode caracterizar a produção independente recebida como poética.
4. **Explique** o conceito de adolescência subjacente ao zine poético recebido.
5. **Avalie** como foi o seu processo de produção dos zines poéticos.
6. **Avalie** como foi o seu processo de espera e recepção dos zines poéticos feitos pelo grupo de estudantes de outro estado.

Ainda destacamos como interessante neste processo o fato de os estudantes do CAP UFRJ terem tido a oportunidade de fazerem uma visita à exposição “À mercê do impossível”, em homenagem a Ana Cristina César, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Nessa visita, mediada por arte-educadores, os estudantes puderam ter contato com documentos originais, como poemas escritos pela autora em diferentes suportes (folha de papel, guardanapo, caderno) e primeiras edições de obras. Além disso, foi realizado um sarau com os poemas em exposição.

Também pontuamos que no IFMS-NA, após todo o processo, foi realizada uma exposição com zines confeccionados pelos estudantes desta instituição e com poemas de Ana Cristina César. Os demais estudantes da escola foram estimulados a levar as obras consigo.

Construções poéticas dos estudantes-autores

A leitura dos zines nos possibilitou perceber que a maioria abordou a questão na perspectiva do que é a adolescência. Além de possíveis definições, não raro, os zines trouxeram frases injuntivas. Frases como “Ser adolescente não é fácil”, “Ser adolescente é ser tudo, é sonhar com tudo”, “A loucura, o medo, tudo se mistura em nossas entranhas”, “Ser adolescente é ter maturidade, sem ser maduro”, “A adolescência é uma época de transformações” se misturaram com “Seja quem quiser! Você não precisa de alguém para te julgar!”, “Não se sinta feio, não chores por nada”. Esses últimos exemplos de frases revelam nos zines a presença do outro - entendemos que os estudantes-autores tiveram essa

preocupação seja por se tratarem de zines-correspondências quanto pela procura de um diálogo com a obra estudada de Ana Cristina César. Destacamos ainda as construções a seguir que trazem um tom interativo e irônico comum à escrita da poeta:

“A adolescência acontece assim de maneira curta. Curta, entendem?”
“Um jogo chamado vida, fase 2”

Além de buscarem definições e aconselharem os colegas, alguns estudantes-autores relacionaram a temática adolescência diretamente ao tema “Amor”. O amor é visto como algo essencial para a adolescência, marcado por dúvidas e inseguranças. Um outro que aparece no texto como sendo o ser amado: “Será que você pensa em mim, assim como eu penso em você”. Assim, como com o tema adolescência, os zines funcionaram também para o tema amor como uma tentativa de encontrar uma definição para tal sentimento: “Às vezes amar é bom, mas quando temos falsos amores...”, “Mas o amor é tão complicado de entender que você pode se machucar”. Destacamos a seguir fragmentos em que conseguimos encontrar uma tentativa de diálogo com a poética da autora em questão:

“Amor platônico - amei, amou”
“O amor de adolescente cheira a liberdade”
“Sem você há um vazio dentro de mim, a solidão me abrange”

Não raro, os estudantes-autores deram maior ênfase em seus zines à amizade, seja na presença desse amigo - “Nessa época, você acaba ganhando e perdendo amigos”, “Amigo desvenda, revela, conforta” ou na ausência - “Alguns momentos você precisa de alguém. E na maioria das vezes não tem”. Outros enfocaram especificamente em um elemento ao qual associaram à adolescência, como os jogos de videogames, o futebol, as séries, os canais de *youtube*. “Sempre gostei de jogar e espero que isso nunca vá mudar, espero que não”; “O fim é uma coisa que ninguém quer por perto, só se for o fim do canal do felipe neto”; “O Maraca é nosso”.

Nessa mesma perspectiva, alguns zines focaram na descrição de si mesmo a partir de seus gostos, relacionados aos hábitos e esportes, por exemplo. Em outros, os estudantes-autores criaram uma narrativa-poética que se associava ao tema e a poemas de Ana Cristina César. Alguns tomaram o tom confessional para si e como quem “confunde” carta com diário, trouxeram revelações de si - de sua condição psico-social, por exemplo. Trazemos para o presente trabalho, por fim, os seguintes fragmentos:

“Queria voar, mas o teto não me deixa”
“Eu quero ser diferente, rebelde. Mas para quê?”

Apreciação dos estudantes-leitores dos zines recebidos e do processo pedagógico

Como mencionado anteriormente, a última etapa do processo, envolveu uma análise literária dos zines recebidos e também de toda a sequência didática. Os dados que seguem foram retirados da “ficha de apreciação dos zines”, que os estudantes responderam após receberem as correspondências vindas de outro estado.

A respeito da intertextualidade com a poética de Ana Cristina César, os estudantes-leitores identificaram nos zines recebidos os elementos a seguir, em alguns deles, a título de ilustração trouxemos entre parênteses as palavras utilizadas na análise feita por eles: i) a escrita fragmentada (“Pude ver a fragmentação do texto e que de cara não é possível entender o contexto”); ii) o uso da primeira pessoa; iii) uma linguagem complicada e ao mesmo tempo informal; iv) as reflexões sobre a própria vida e relação muito pessoal com o tema (“A forma como ele explica a adolescência parece ser muito pessoal, assim como ACC se coloca em seus poemas”); v) abordagens de temas íntimos (“Fala-se sobre um assunto bem íntimo: a amizade. Tanto Ana Cristina César quanto R*, a autora, expõem [sic] fatos sobre esse tema”); vi) a presença de eu-lírico feminino; vii) o tom misterioso; viii) a busca por não seguir regras ou padrões; ix) uma escrita que aparenta cumplicidade com o leitor (“A Ana Cristina César costuma ser bem íntima em seus poemas e a L* pareceu em minha opinião confiar em mim e contar seus segredos, ela me contou coisas super íntimas”); x) a profundidade na escrita.

Ainda destacamos que alguns estudantes pontuaram frases ou trechos que consideraram muito próximos à realidade poética de Ana Cristina César. Destacamos os seguintes:

“No trecho “sou muito organizado e desorganizado ao mesmo tempo, na verdade sou desorganizado”, ele lembra muito a estética de contradição de alguns poemas de ACC”

“O zine é sobre um eu que parece que é eu, mas que não sou eu (bem confuso)”

A respeito da percepção de possíveis diálogos entre os zines e as breves descrições de cunho biográfico, alguns estudantes-leitores pontuaram que não havia nada em comum ou que a relação entre os textos é distante. Já aqueles que identificaram relações de semelhança ou de oposição o fizeram basicamente de quatro maneiras: i) a partir do que os autores disseram gostar ou fazer; ii) em relação a coerência entre os conselhos deixados no zine e o seu modo de viver exposto na biografia; iii) com base no sentimento que perpassa o zine e a biografia: alegria, confusão, otimismo, indecisão, por exemplo; iv) o modo como o zine fala sobre a adolescência relacionado à expressão do autor, na biografia, enquanto adolescente. Além dessas categorias, alguns estudantes-leitores estabeleceram outras relações de ordem mais subjetiva, destacamos:

“No zine, ele diz que a adolescência para ele foi um monstro e na biografia ele relata que teve um momento muito triste quando perdeu seu cachorrinho, que ela considerava um filho. Perdeu o animal, pois seu vizinho reclamava do barulho”

“No zine a vida dele não parece ser feliz, mas, na biografia, ele esconde sua face falando que é feliz”.

“No zine, ele diz que a vida é um trator, isso condiz com a biografia em que ele cita o fato de ter que mudar de cidade”.

“Essa pessoa diz ser oprimida e angustiada. Ela prefere não citar seu nome e apenas escreve um apelido. Acho que ele fala nos dois momentos que prefere a vida virtual do que a vida real. Meio que se esconde”.

“Na biografia, ela me parecia ser uma pessoa muito feliz, e no zine ela se [sic] diz sofrer muito fala muito de decepção, amor não correspondido, eu achei que ela não fez o zine pensando nela, em algo que aconteceu com ela, parece que ela inventou tudo”

Em relação a concepção do texto poético dos zines recebidos, os estudantes deram muitas respostas vagas e tantas outras em que os estudantes relatam não perceberem o zine como sendo poético com justificativas em torno de estarem escritos em prosa, por não apresentarem rimas ou por abordar o tema de maneira muito objetiva. Aqueles que identificaram o zine recebido como sendo uma construção poética, justificaram sua afirmativa com os seguintes elementos: uso da linguagem não formal; uso da conotação, da ironia, de outras figuras de linguagens, do humor; presença de rimas e versos; fragmentação da linguagem; tema essencialmente poético; expressão de um sentimento; ou porque é feito com base em um poema.

Segundo a leitura feita pelos estudantes-leitores, de modo geral, os colegas apontaram que a adolescência é marcada pelas dúvidas, pela procura de respostas, pela vontade de aprender, é, assim, um tempo de descobertas que gera ansiedade e leva a decisões e aceitação de si. Alguns identificaram que a adolescência nos zines é vista como algo chato, complicado, decepcionante e até mesmo deprimente, sendo uma fase confusa e turbulenta. Para outros, a adolescência é vista como a melhor parte da vida, cheia de diversão, animação e aventura. Muitos identificaram que o autor relacionou a adolescência à presença de amigos e amores - algumas vezes falsos -, indicando que na adolescência se dá grande importância à presença e à opinião do outro.

“Segundo o zine, o sinônimo de adolescência é uma época de descobertas e união com os amigos. Ele retrata costumes de adolescentes modernos como ir ao cinema e ficar na internet”

“A adolescência para ele é uma fase de experiência em que ele pode fazer coisas que antes não fazia. Ele disse que a adolescência é uma confusão na cabeça”.

“A autora apresenta vários temas relacionados à adolescência, mas o conceito central é o de aceitar as diferenças e as mudanças que ela traz”.

“Uma fase que [sic] a pessoa sente uma agonia dentro de si, como se você estivesse afundando em um oceano profundo, você não sente vontade de levantar da cama de fazer nada, só quer dormir e nunca mais acordar”.

“O conceito de adolescência subjacente ao zine poético recebido é uma fase complicada em que falar com um adolescente seria igual a falar com um surdo. Para alguns adolescentes um período divertido e para outros, problemático”.

As últimas questões da “ficha de apreciação dos zines” giraram em torno da percepção sobre o processo de produção e recepção dos zines. A respeito da produção, é interessante destacar que alguns estudantes fizeram uma análise sobre seu próprio processo de criação (como aconteceu, de onde tirou suas inspirações e como o qualificou - fácil, difícil, por exemplo), outros trouxeram uma percepção sobre seus próprios zines e alguns abordaram a questão de um ponto de vista didático, informando o que acharam das aulas. Também foi colocada a preocupação em escrever o zine para um interlocutor real. Destacamos as seguintes respostas:

“Foi legal de fazer, mas complicado de produzir para quem não se abre muito”.

“Achei muito fácil, tentei ser o máximo criativo para alegrar a outra pessoa que estaria lendo aquilo que eu escrevi”.

“Eu me inspirei em músicas de que eu gosto e experiências pessoais. Boa parte do meu zine são questionamentos que faço a mim mesmo, porém feitos de forma poética”.

“O meu processo de produção do zine foi muito pessoal e [sic] meio estranho fazer isso pois nunca havia feito antes”.

“Meu processo de produção do zine foi bem produtivo, consegui entender melhor minha realidade e de meus amigos, também de muita ansiedade para que alguém receba meu zine”.

Sobre o processo de recepção alguns pontuaram apenas sobre seus níveis de expectativa - alguns empolgados, ansiosos ou indiferentes; outros abordaram sobre o que acharam do zine recebido e, ainda, tivemos casos em que o estudante comparou o zine recebido com o próprio zine enviado. Abaixo algumas considerações que eles fizeram sobre o processo:

“Gostei da experiência de receber os zines de outras pessoas. Isso demonstrou que mesmo tendo muitas diferenças podemos achar pontos de vista muito parecidos”.

“Fiquei bem ansiosa, principalmente, sobre a outra pessoa receber o meu zine. Sobre o que eu recebi, tive a sensação de estar invadindo um pouco a privacidade dele, pelos sentimentos que ele colocou no zine”.

“Creio que todos estavam ansiosos para recebê-los. Saber um pouco de alguém que não conhecemos e entender seu ponto de vista é muito interessante. A entrega dos zines deixou a todos muito animados”.

“A espera não teve nada demais, mas a recepção achei bem legal, pois foi divertido ver o trabalho de outra pessoa distante de mim, ainda mais quando se trata de algo que eu também fiz”

“Fiquei ansiosa e quando recebi fiquei frustrada, porque, pelo que percebi, eles não se esforçaram como a gente e o zine ficou sem sentido”.

“Interessante. Tinha um vocabulário um pouco diferente do nosso, apesar de o zine dela ser um pouco parecido com o meu. É bom saber que existe alguém que pensa parecido comigo”.

Horizontes

Ultrapassando a cultura escolar dos textos produzidos para a correção, os zines construídos pelos alunos viajaram mais de mil quilômetros entre o Rio de Janeiro e Nova Andradina e chegaram às mãos de outros estudantes e adolescentes que aguardavam não redações escolares, mas correspondências. Acreditamos que a dimensão interacional da produção de textos deve guiar a formulação das propostas de atividades planejadas pelos professores, pois apenas assim poderemos formar alunos que sejam sujeitos autores de seu dizer, evitando a simples reprodução de modelos.

A escolha de uma temática de interesse e identificação dos alunos para o trabalho com a apreciação literária e com a produção de textos tem como objetivo fazer com que os alunos experienciem a relação com os textos, aproximando-os de suas vivências. A partir desse encontro entre texto e vida, em que a leitura de um modifica a leitura do outro (FREIRE, 1989), os estudantes podem fazer reflexões sobre si e sobre os discursos que os rondam, identificando informações e comportamentos antes por eles naturalizados. Os professores, com esse trabalho, podem também conhecer melhor o público com que trabalham. Pudemos, por exemplo, com essa sequência didática, perceber que nossos alunos repetem em suas vivências e em suas posturas estereótipos de adolescentes muito influenciados pela mídia. Foi possível, assim, colocar em discussão com os alunos esses modelos e trazer à consciência formas de questioná-los.

Com relação à produção e recepção de zines, as etapas de elaboração e análise contribuíram para uma reflexão mais profunda sobre o conceito de texto e de Literatura. Destacamos como principais aspectos trabalhados na sequência didática: a escolha de trechos (imagens ou palavras) retirados de jornais e revistas e sua consequente colagem para a construção de uma unidade textual; a intertextualidade com os poemas de Ana Cristina César trabalhados em sala; e a análise do caráter poético na linguagem.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para as discussões sobre o ensino de Língua Portuguesa e de Literatura. Uma problemática comum às escolas é o silenciamento das autoras de textos poéticos. É urgente trazer a escrita feminina para as salas de aula.

Referências

ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BUNZEN, Clécio. Da era de composição à era de gêneros: o ensino de produção de texto no Ensino Médio. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (orgs.). **Português no Ensino Médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELORS, Jaques. **Educação: um tesouro a descobrir**. São Paulo: Cortez; Brasília: MEC/UNESCO, 2008.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Sobre a correspondência. In: HORTIDES, Ana; NANTES, Joana d'Arc de (orgs.). **À mercê do impossível**. Rio de Janeiro: Atelier Produtora, 2017.

SANT'ANNA, Alice. A história completa. In: HORTIDES, Ana; NANTES, Joana d'Arc de (orgs.). **À mercê do impossível**. Rio de Janeiro: Atelier Produtora, 2017.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina César**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (organizadoras). **Escolarização da leitura literária**. 2ª ed., 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

QUANDO ESCREVER É UMA NECESSIDADE: HOSPÍCIO É DEUS, DE MAURA LOPES CANÇADO

Louise Bastos Corrêa*

Maura Lopes Cançado é uma incógnita como a maior parte dos seres humanos. Na verdade, talvez seja pretensão achar que podemos entender de fato uma pessoa, ainda mais se tratando de alguém com uma personalidade forte e vida turbulenta como é o caso da autora. Seu diário, como a mesma dirá, não tem grande compromisso com a verdade ou a tida realidade, pois Maura Lopes Cançado toma liberdade ao escrever de forma poética o seu texto com elementos autobiográficos.

Como forma de tentar entender um pouco mais a vida da escritora, teremos que seguir o caminho orientado por ela. Pois a partir dos dados biográficos oferecidos pela narradora, será possível mergulhar em sua vida. O diário apresentará subsídios para que possamos descortinar algumas questões de sua existência. A infância, assim como a adolescência e seu casamento precoce, serão contados de forma um pouco mais detalhada pela autora, assim como suas doenças que servem para justificar as suas atitudes e reações. E abaixo podemos notar um pouco de sua infância:

Achavam-me uma criança precoce, e acredito. Desde pequena acostumei-me a tirar minhas próprias deduções, já que não me respondiam nada claramente, em virtude de serem minhas perguntas quase sempre embaraçosas. Acredito ter sido uma criança excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha. Possuindo muita imaginação, costumava inventar histórias exóticas a meu respeito. Aos setes anos, estudando numa cidade próxima à fazenda, onde morava minha irmã Didi, mentia para minhas colegas: “– Sou filha de russos, tenho uma irmã chamada Natacha, e um dos meus tios nasceu na China, durante uma viagem de meus avós”. Ó, aquele tio chinês, eu o via mentalmente, de rabicho e tudo, tal os chineses dos livros que lia. (CANÇADO, 1979, p. 22).

O livro em questão se chama *Hospício é Deus: Diário I*. Por ser um diário, livro aparentemente respaldado em sua vida, fica um pouco mais fácil se aproximar do universo da autora, que descobriu na escrita uma forma de se fazer presente no mundo. Escrever será um ato de muita coragem para Maura, que tentará manusear essa arte no intuito de não morrer. Ela escreve para não ser esquecida. E para não se esquecer dela mesma. Mais que um hobby ou por puro prazer, seu texto é sofrido, ao passo que cumprirá uma função catártica. E como o texto nos traz as lembranças da autora, não é pertinente (e nem desejável) afirmar que todos os episódios narrados de fato aconteceram daquela forma, assim como a linearidade não será o trajeto da narrativa.

* Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); louisebcorrea@yahoo.com.br

Separar vida e obra da autora, se possível fosse, seria um trabalho quase cirúrgico, de tão delicado. Em seu livro, ela nos mostra seu mundo mais íntimo, seus desejos, suas raivas, seus medos. Em muitos momentos temos uma Maura cruel, que não respeita limites, ao mesmo tempo em que, em outras situações, temos uma Maura doce, capaz de ter gestos meigos. Abaixo podemos conhecer um pouco mais daquilo que ela nos permite conhecer:

Nasci em uma bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região. Fui uma criança bonita, todos dizem, e sei pelos retratos. Há sete anos mamãe não tinha filhos quando se deu meu nascimento. Daí tornei-me objeto de atenção de toda família e o orgulho de meu pai. Depois de mim nasceram mais duas meninas: Selva e Helena. Mas nenhuma conseguiu tomar o meu lugar, nem fez diminuir o brilho do qual vim revestida e me impôs a admiração dos que me cercavam. As pessoas, mesmo as desconhecidas, jamais deixavam de me prestar atenção, ainda quando papai se esquecia de me mostrar, glorioso, como era seu costume. Eu era morna, doce e presente – o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz. Sobre tudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada despentei. Ao contrário, como criança fui excessiva. Sou muito parecida com a minha mãe – a quem meu pai amou até morrer, de forma apaixonada e difícil nos casamentos. (1979, p. 12-13)

Maura Lopes Cançado nasceu em São Gonçalo de Abaeté, no interior do estado de Minas Gerais, em 1930. De uma numerosa e tradicional família mineira, era a oitava filha de um rico fazendeiro e de uma dona de casa. Aos catorze anos, com a total desaprovação da família e principalmente do pai, ela se casa com um jovem de dezesseis anos. Seu casamento durou doze meses, pois ela logo deixou o esposo, interrompendo assim o matrimônio. Desse breve casamento nasceu Cesarion Praxedes, que desde pequeno ficou sob os cuidados da avó. Até que se deu sua primeira internação, aos dezoito anos, por vontade própria, como se fosse uma grande aventura em sua vida.

Empobrecida, pois a fortuna, após a morte do pai, foi dividida, cabendo a ela uma parte que considerava injusta, Maura decide se mudar, em 1952, para o Rio de Janeiro levando a mãe e o filho juntos. É neste novo ambiente que se dará a sua iniciação literária e, ao mesmo tempo, irão ocorrer suas internações psiquiátricas, que refletiam o seu total descompasso social, a sua inadequação aos padrões estabelecidos. As entradas em manicômios foram muitas. Maura, às vezes, refugiava-se por vontade própria, pois tinha um inconformismo crônico. A partir desse diagnóstico, fica desesperada e procura imediatamente um psiquiatra e pede para se internar, e eis que acontece a sua primeira de muitas internações no Rio de Janeiro, na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista. Mesmo depois de muitas crises, a paciente era muito bem tratada, com todo cuidado e atenção que o interno merecia; o que mais tarde a fez refletir sobre a condição financeira do louco, quando já estava internada no Engenho de Dentro.

Depois de um mês, o estado de Maura foi se agravando, e por isso foi transferida para outro local, o Sanatório da Tijuca. Disseram que lá ela receberia um tratamento mais adequado para um caso grave como o dela. Não é possível saber com exatidão se essa instituição era pública ou particular (acredita-se ser de alguma forma ligada à Casa de Saúde do Alto da Boa Vista), mas pode-se afirmar que o tipo de tratamento era mais duro, pois esse seria o primeiro contato verdadeiro com os horrores de um hospício, seria apenas o começo de sua vida asilar, pois na verdade os absurdos e sofrimentos estariam por vir.

O livro tem grande força narrativa, o que parece, muitas vezes, condensar uma vida inteira. Ele é dividido em duas partes: na primeira, narra sua vida até a entrada no Hospital do Engenho de Dentro e depois passa a datar e a escrever tudo em seu diário, sem se preocupar com a linearidade dos fatos. O que temos são suas memórias de infância e adolescência, abordando por alto o período em que viveu no interior de Minas, e depois foi para Belo Horizonte até sua vinda definitiva para a cidade do Rio de Janeiro. Não é possível deixar de lado o fato de que Maura viveu, até sua morte, entrando e saindo de hospitais psiquiátricos.

Assim como os porões da ditadura escondem muitas atrocidades, os porões dos manicômios não ficam muito atrás, pois é possível arriscar dizendo que algumas verdades, como o caso de determinadas mortes que aconteciam de forma silenciosa em plena madrugada, não eram esclarecidas. Muitos internos não tinham nem identidade, o que facilitava no momento do sumiço, pois ninguém iria reclamar aquele corpo.

Nos últimos anos, o mundo vem experimentando mudanças nas formas de assistência à saúde mental de sua população, especialmente nos países da Europa e nos Estados Unidos, pois manter o sistema manicomial como estava não era o melhor caminho para o tratamento. Tentativas que buscavam a transformação do modelo clássico instituído a partir de Pinel, que privilegiava o espaço asilar como local de intervenção na loucura vem acontecendo, pois como podemos observar nas palavras de Maura Lopes Cançado, o espaço se encontrava de forma precária e sem condições aparentes de qualquer tipo de melhoria.

E, em consequência disso, desse descaso, as possíveis mudanças na assistência em saúde mental ocorreram predominantemente no interior dos hospitais públicos federais e universitários públicos, em um primeiro momento, através da humanização dos espaços asilares e, posteriormente, principalmente no início da década de 90, com a criação de serviços que buscavam “alternativas” ao modelo clássico.

O hospital em que Maura Lopes Cançado escreveu o seu diário foi inaugurado em 1911 com o nome de Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro para abrigar pacientes indigentes do sexo feminino encaminhadas do Hospício Nacional de Alienados. Como mais

uma forma de exclusão, em 1938, Adauto Botelho assume a direção da Assistência aos Alienados, e cuida da transformação da Colônia de Alienadas no Centro Psiquiátrico no Engenho de Dentro, para onde seriam transferidos os doentes do Hospício Nacional de Alienados, que saía da Praia Vermelha por ter-se tornado a Urca um bairro residencial. A transferência só veio a ocorrer em 1943, com a desativação dos prédios do antigo Hospício Nacional de Alienados.

Em meados da década de 40, com a desativação do Hospício Nacional e a transferência dos pacientes para a Colônia no Engenho de Dentro, o hospital recebe também o seu nome, passando a se denominar Centro Psiquiátrico Nacional. Em 1965, através de decreto presidencial, passou a se chamar Centro Psiquiátrico Pedro II, retomando o nome da época do Império. Na década de 70, o hospital atendia ainda principalmente à população indigente, sendo que os pacientes que tinham direito à Previdência Social eram encaminhados para outras clínicas. Aqueles que tinham uma condição um pouco melhor e pudessem pagar eram mandados para “clínicas conveniadas”, pois o hospício do subúrbio era apenas para aqueles que não tinham mais jeito, ou seja, aqueles que, além de não possuírem dinheiro, já estariam condenados a sofrer com a sua loucura.

No final da década de 80 e início de 90 do século XX, surgem as novas experiências de transformação da assistência psiquiátrica em todo o Brasil, pois a mudança se fazia necessária, e não apenas em um bairro carioca, e sim em toda uma estrutura hospitalar nacional. Na verdade, o movimento antimanicomial era mundial. No Brasil, merecem destaque a criação de diversos serviços, como, por exemplo, os centros de atenção psicossocial na cidade de São Paulo e também a intervenção pelo governo municipal, a concomitante “desconstrução” de um manicômio em Santos e núcleos de atenção psicossocial.

As críticas ao modelo manicomial estavam todas já formuladas. No âmbito da assistência, ocorreram mudanças criando condições mais “humanas” para os pacientes internados, ou então através de medidas administrativas, tais como a redução do número de leitos, diminuição do tempo médio de permanência dos pacientes internados e a ampliação da oferta de atendimentos ambulatoriais, não dando mais margem a relatos como esse de Maura Lopes Cançado, em seu livro *Hospício é Deus*:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti esse uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadrinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto formam

um todo. Agora escrevo. Antes fui ao banheiro, abri a torneira da pia e tomei água. Eu tomava água. Deitada, olhei longamente o quadrado branco do teto. O teto branco quadrado. De manhã bem cedo virei-me na cama, lenta: um momento. Mantive-me atenta e quieta durante muito tempo – olhos bem abertos. No corredor a guarda gritava com as mulheres. A guarda gritava.(Cançado, 1979, p.34).

Mais uma vez em seu diário podemos observar o quanto à instituição estava fadada ao fracasso, do momento em que os próprios médicos e enfermeiros reforçavam a ideia de que aquele espaço era para os indigentes, mostra-se que não há uma esperança de mudança ou de qualquer melhoria no sistema manicomial. Como um mecanismo de sobrevivência e de preservação, Maura Lopes Cançado decide escrever durante o período em que esteve internada pela segunda vez no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro. Escrever um diário, aqui, seria uma tentativa – não uma solução – de salvaguardar uma singularidade perdida desde o momento em que se despiu a roupa de cidadão e vestiu-se o uniforme desbotado dos doentes do hospício, pois a loucura estaria marcada pela impossibilidade de toda partilha e de todo encontro. Por isso, como uma maneira de proteger-se da ameaça de estilhaçamento provocado pelo internamento e pela loucura, para que fosse possível sustentar um mínimo de dignidade, Maura Lopes Cançado decide escrever.

A entrada no hospício, a nudez imposta nesta passagem para o mundo isento das ameaças do fora, retira também qualquer possibilidade de afirmação ou de legitimidade das vozes que de dentro dele emergem. Como podemos observar no trecho abaixo, a interna/autora descreve de forma breve, porém com extrema intensidade, o que significa para ela tal espaço de clausura:

Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colocam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o que, porque Hospício é deus. (CANÇADO, 1979, p. 29-30)

O mundo do manicômio será o mundo do confinamento, da reeducação para o bom funcionamento da sociedade além dos muros, e, esses teriam como função, separar o mundo de dentro do mundo de fora. Em Maura Lopes Cançado, a ficção se apoia em sua própria experiência, percorre caminhos tidos como mais realistas. Apresentar-se-á o dia a dia dessa instituição de forma conturbada, apontando os horrores aos quais são submetidos os doentes: eletrochoque e clausura, por exemplo. Para ela, não há mais esperança e sua única forma de sobrevivência é a escrita do diário, pois assim não naufragará em sua eternidade, como ela mesma irá narrar:

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma como eu faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é absolutamente um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel.(CANÇADO, 1979, pag. 132)

Na escrita de seu diário, em que traça a trajetória de sua loucura e assume a identidade da louca, a autora exercita a liberdade da palavra literária, e então linguagem artística e linguagem da loucura se infiltra uma na outra. Nas páginas iniciais de *Hospício é Deus*, a autora/narradora apresenta um mergulho no passado, no qual o medo e a insegurança ocupam papel central, e atribui à sua remota infância, de onde recompõe sua formação psicológica, a gênese de sua loucura.

A partir de sua escrita, percebemos que o encarceramento a que está submetida não diz respeito somente à internação concreta em um hospital psiquiátrico, mas a uma experiência primeira e subjetiva. Maura Lopes Cançado consegue transformar suas experiências em literatura, seu testemunho em uma forma de resistir a tanta injustiça que nos é imposta. Sua escrita cumpre um papel de extrema importância, pois através de seu diário todos têm acesso a um mundo esquecido, de pessoas esquecidas muitas vezes por elas mesmas, pois tudo aquilo que restava de uma identidade foi castrado antes de usar o uniforme cinza.

Tal experiência de confinamento é a marca preponderante de sua escrita. Passando grande parte da sua vida internada em hospícios e Casas de Saúde Mental – desde os dezoito anos, até o seu falecimento, em 1993 -, é impossível falar em Maura Lopes Cançado sem associar seu nome a essa experiência de internamento. Pouco se sabe sobre a sua vida fora dos muros do manicômio e livre dos diagnósticos psiquiátricos. Por isso, o nome “Hospício-é-Deus” não teria como fugir dessa sociedade total que é o manicômio, e assim como Deus é onipotente, onipresente e onisciente.

Aproximar-se do diário para conhecer melhor a biografia da escritora, estabelecendo uma conexão causal entre vida e escrita, dificulta a entrada do leitor como participante do seu projeto de evasão. Isto porque, como veremos, tanto a biografia quanto a sua escrita impedem que se possa distinguir com clareza um percurso linear no qual as fronteiras entre experiência vivida e narrativa possam ser facilmente delimitadas.

No caso da narrativa, o hospício ocupava, portanto, a dupla função de impedir a livre circulação do louco no espaço urbano e de criar um espaço onde estes poderiam ser medicalizados; onde a doença seria neutralizada, sendo possível a sua reintegração. Esse espaço assustador seria uma das últimas opções que qualquer autor usaria como local de refúgio para escrita, porém, esse espaço foi o lugar que pressionou, ou melhor, impulsionou a autora para sua escrita densa e de profunda reflexão. Como podemos observar no trecho abaixo, a importância de se comunicar, seja com ela mesma ou com o outro:

Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nesta cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido muitas vezes, mas sempre vejo a menina, e não sou mais uma menina (não?).

– Sabe que você é muito narcisista? Nesse caso farei um vasto elogio a você: seus cabelos nunca foram cortados e são lindos. Todos sabem o orgulho que papai tem disso.

(Mas por que me olha assim?)

Julgava encontrar inteira liberdade ao escrever esta página do meu diário. Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria. Os mesmos cabelos soltos, ainda menina, porém em idade indefinida. Por que se impor dessa forma? Eu desejava apenas uma evocação, e ela vem atrapalhar tudo: calada e imóvel perto da mesa. (Sempre senti por perto – nunca tão visível.)(CANÇADO, 1979, p.89, 90).

A inserção de elementos autobiográficos no corpus textual/ficcional de Maura suscita questionamentos, inicialmente pela identidade entre o sujeito Maura Lopes Cançado e os vários “eus” que vemos serem desdobrados em sua obra. Os disfarces narrativos, os mais diversos papéis são assumidos pela autora durante a cena ficcional, o que nos leva a dizer que o sujeito uno, na obra, é destruído.

Em *Hospício é Deus* temos a presença de uma autora que esteve internada em um hospício, que como mecanismo de criação deu voz à narradora Maura e à personagem com o mesmo nome. Não é possível dizer que as três são a mesma pessoa, pois embora a princípio a história seja contada com altos índices de realidade, muita coisa acontece entre o que o autor viveu e o que acontece quando o mesmo deposita tudo aquilo no papel. É possível dizer que temos uma autora/narradora/personagem que se misturam na obra, como é possível perceber:

Aqui estou eu de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se tem algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade – talvez seja a única diferença. Como o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhes as mensagens. Isto talvez não tenha a menor importância. Mas e eu? Serei obrigada a repetir sempre que não sei? É verdade: “NÃO SEI”. Estou no Hospício. O desconhecimento me cerca por todos os lados. Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma. Há nisto tudo

um grande erro. Um erro? De quem? Não sei. Mas de quem quer que seja, ainda que meu, não poderei perdoar. É terrível, deus. Terrível.(CANÇADO, 1979. P.33-34).

E, como podemos observar abaixo, a personagem reflete, se questiona quanto a sua condição dentro do hospital psiquiátrico, como se ela não tivesse qualquer tipo de direito ou dever, tudo que tivesse vontade de fazer ou fosse totalmente permitido – Maura é uma jovem mimada que não tem limites – ou lhe fosse proibido por conta de seus diagnósticos. Ora oscilava entre a arrogância ora a culpa por ser “doente”:

Devo escrever sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que parece tremular entre esta névoa longa e difícil que envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida – e sem recuos.

O hospício é árido e atentamente acordado. Em cada canto, olhos cor de rosa e frios espiam sem piscar. Os dias neutros. As tardes opacas, vazias, quando um ruído assusta, como vida, surgida rápida, logo apagada – extinta. As mulheres prêsas no pátio deixam as seções quase sempre vazias; poucas permanecem, como eu, aqui dentro o dia todo. Não freqüento o pátio e isto me dá, ainda aqui, e usando o uniforme do hospital, a sensação de estar à margem. Algumas mulheres sonâmbulas andam vagas pelos corredores cinzentos. Outras sentadas no cimento fresco, olham nada, perdendo-se em distancias incomensuráveis – brancas. (CANÇADO, 1979, p. 77)

Muitas vezes a linguagem não dá conta do que a autora quer expressar, como é o caso de algumas situações que há uma substituição de um vocábulo por um _____. Isso acontece em alguns momentos do diário. É um recurso utilizado para que nós possamos perceber o quanto aquela situação é dolorosa. Tão dolorosa que, em alguns casos, palavra alguma dá conta de expressar aquele vazio ou aquele excesso de sentimento. Em alguns casos, a linguagem tenta unir os cacos, os fragmentos de uma vida, para que seja possível continuar e não desistir de viver, como podemos observar abaixo:

A tarde se prolonga como a alcançar em dor o infinito. A tarde se estende sem vibração para nada. Mulheres iguais – guardas – monotonia – cotidiano – dor: HOSPÍCIO. (Voltei, meu deus. Voltei). A desconfiança predomina. Doentes não se fiam nas guardas, nem estas naquelas. E não acredito sequer em mim mesma. Não vou além dos muros que nos encerram. Sou incapaz de tentar querer me salvar – ou me perder de todo. Não creio em nada. Se acreditasse em mim. Mesmo: se acreditasse em mim. (Talvez seja tudo mentira.)

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite, em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com criminosos nos Presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo.

Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo a dona Dalmatie, ao médico, às internadas como eu. Falo comigo. E falo a _____ que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio, e tenho o Nada – e o Hospício. (CANÇADO, 1979, p.60)

O hospício e a loucura possuem uma dimensão literária nos relatos do diário. Não é apenas um diário comum, com anotações sem pretensão alguma, é um diário que se faz como

obra literária. Em sua narrativa, a autora usa um “olhar” mais detalhado e cuidadoso pelo cotidiano do local, observa algumas daquelas pacientes como se tivesse estudando e percebendo características para construir seus personagens. Junto com essas observações vem a percepção do que seria possível chamar de face enigmática da loucura. Pois se havia algo que Maura sabia é que ao mesmo tempo em que assusta as pessoas, a loucura também causa certo fascínio, misturado com estranheza, mas fascínio.

Hospício é Deus é um diário, mas não no sentido de guardar segredos e confissões apenas, pois como a autora diz, escreve e reescreve, rasga a maioria das páginas, escolhe-as, fazendo com que tenhamos acesso àquilo que ela julga pertinente. Nada que está em suas páginas está por um motivo aleatório ou sem sentido. Nada é gratuito em se tratando de uma autora como Maura Lopes Cançado, que antes de ser uma paciente em um hospital psiquiátrico, é alguém dotada de uma capacidade crítica, artística e literária.

Por isso, podemos dizer que o livro possui uma escrita trabalhada, lapidada e delicadamente selecionada, e que não é apenas um diário com intuito de desabafar, sua intenção é maior que isso, deixa de ser somente um relato direto do cotidiano mais imediato da instituição para ganhar status de obra literária. Portanto, não é incorreto, assim como não é possível fazer tal afirmativa, são apenas indícios de que havia por trás uma intenção de publicação desde a primeira página à última.

O fato traz à luz algumas construções discursivas que permeiam o texto. Nessa parte, o grito de socorro, a sua forma de existir, muitas vezes é agressivo. Ela exprime toda a dor de estar enclausurada num local como aquele. E pela sua escrita a autora busca mecanismos para que possa sobreviver, para que possa mostrar que ela não é como as demais, é diferente, tem cultura. Ou melhor, destoa das outras pacientes, pois possui o poder do conhecimento e o poder da fala, da linguagem. Aquele que consegue se expressar de forma clara está na frente dos demais, pois faz com que seja ouvido, enquanto a maior parte dos internos de uma instituição como o hospício não detém a palavra. Possuem todo silêncio do mundo.

O trabalho da escrita funciona como uma espécie de terapia que vai aos poucos lhe revelando a verdade, pois é um espaço que a princípio a interna tem toda liberdade para se expressar, mostrar sua opinião, sem se preocupar com que podem pensar dela. Ao mesmo tempo em que ela não encara como uma obrigação, faz aquilo por lhe dar prazer, e não porque é imposto por alguém, como a mesma vai declarar:

Não estou comprometida sequer com a literatura. Não leio muito. Prefiro escrever. Ainda assim, também não escrevo muito. Minhas ideias são interrompidas por desejos imediatos e infantis, como conversar fiado durante horas, com alguma doida bem doida, ou aborrecer as guardas. Se me dispusesse a escrever com seriedade, aprofundando-me em meus lagos de sabedoria, estareceria a mim mesma.

Entretanto a inércia intelectual me domina quase sempre. Apesar de tudo, existo com inteligência cada momento. Mas estou quase sempre entregue a perturbações psíquicas. É neste brinquedo de ser louca que exaurem minhas energias. Se escrevesse com a sofreguidão com que tomo consciência de súbito de estar viva, jovem, bonita – feliz. E muito infeliz. (CANÇADO, 1979, p.170).

Para aqueles que se aventuram na leitura desse diário, é possível afirmar que, quem opta por isso, também escolhe mergulhar em uma sensação caleidoscópica, como se quisesse convidar os leitores/ouvintes a compartilhar com ela os seus dias de muita angústia vividos no hospício. Outra marca muito importante em sua escrita é o seu alto grau de cultura e de inteligência, que se destaca muito naquele ambiente asilar. Maura é um ponto de luz dentre aquelas que quase não possuem instrução. Sempre muito inteligente e fina, mesmo nos seus rompantes de fúria e revolta, a distinção dela em relação a outras pacientes é gritante, marcada por ela mesma. Os anseios, os questionamentos que a autora apresenta em seu diário, as críticas ferrenhas à instituição hospitalar, merecem muito destaque ao longo dos seus escritos, como podemos notar:

Preciso escrever. Passei uma tarde horrorosa. Comecei a me sentir mal às quatro horas, e só agora, onze horas da noite, estou um pouco tranquila. Mais uma vez ponho em dúvida a convicção de dr. A., segundo a qual não sou epilética. A que atribuir tudo isto que sinto? Um amigo meu disse-me certa vez que tentava impor-lhes minha pseudo-epilepsia: “– Você considera bonito ser epilética, certamente pensando em Van Gogh, Dostoiévsky e outros. Infelizmente não tem chance de contágio, já que o mal não é transmissível. Se estivesse na época romântica, quando a tuberculose era considerada doença de artista, talvez tivesse êxito, forçando um romance com um tísico e desprezando todas as medidas profiláticas. Mas quanto à sua decantada e desejada epilepsia, não vejo solução”. (CANÇADO, 1979, p.144).

Ao descrever o processo da loucura, a autora remete diretamente ao hospício, mergulhando no universo subjetivo da protagonista, nesse cenário ambíguo em que a loucura e a realidade se unem com o objetivo de transpor os limites da eternidade. E, apesar de escrever aparentemente sem problema algum, a autora enfrentou algumas adversidades para conseguir por em prática suas ideias no papel. O hospital em que esteve internada no Engenho de Dentro é uma instituição pública, que, bem diferente das demais casas de repouso particulares em que esteve, sofria de dificuldades financeiras, e os pacientes que ali estavam eram, em sua maioria, esquecidos por suas famílias e pela sociedade. Como podemos ver abaixo, Maura quase entra em desespero quando se vê impossibilitada de se expressar:

Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico. Todas estão dormindo bem quietas. Sou a mais maluca deste hospital: qualquer doida bem doida dorme. Eu não. E como sou complicada. Só eu e minhas vítimas sabemos. Hoje foi o dr. A. (CANÇADO, 1979, p.182).

Por isso, podemos dizer que *Hospício é Deus* merece destaque dentre as obras literárias brasileiras, e seu reconhecimento foi algo que a ser repensado, pois não podemos

deixar cair no esquecimento uma obra tão rica quanto esse diário, que erroneamente foi relegado ao segundo plano em nosso painel literário. O livro teve uma importância no período em que foi publicado, foi escrito no final dos anos 50 e início dos anos 60, mas sua publicação aconteceu apenas no final da década de 60, pois além de estarmos em plena ditadura militar, fazia denúncias ao sistema manicomial. Somente depois de um longo período de silêncio, no ano de 2015, foi relançado. Não só o seu diário, mas também seu livro de contos *O sofredor do ver*, que estava esgotado há anos. Isso mostra o interesse por ela despertados, e o quanto o assunto da loucura e sua linguagem são assuntos que sempre merecem ser debatidos.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O prazer do texto**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: Diário I**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 8ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

OLIVEIRA, Edmar. **Ouvindo vozes: Historias do hospício e lendas do Encantado**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2009.

PLAZA, Monique. **A escrita e a loucura**. Coleção margens. Lisboa: editorial Stampa, 1989.

A REPRESENTAÇÃO LGBT EM “ISALTINA CAMPO BELO” E “BEIJO NA FACE” DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Luanna Calasans de Souza Santana*

Referência para a literatura brasileira contemporânea, Conceição Evaristo mulher negra intelectual, escritora e professora, nos convida em sua obra literária refletir sobre o ser mulher, principalmente uma mulher negra em uma sociedade tão estratificada. A autora estabelece um câmbio entre o indivíduo e a coletividade, de modo que suas narrativas são pessoais, havendo até mesmo parágrafos redigidos em primeira pessoa, e mesmo assim ao tratar de racismo, violência contra mulher, lesbofobia, apresentam situações que alcançam um grande número de mulheres. Dialogando com as mulheres-personagens em obras como “Insubmissas lágrimas de mulheres” (2011) e “Olhos d’água” (2014), Conceição Evaristo nos apresenta seu modo de construir narrativas: a Escrivência.

Em “Insubmissas lágrimas de mulheres” da editora Nandyala (2011) a autora nos guia pela trajetória de 13 mulheres, os contos recebem o nome de cada uma de nossas interlocutoras. Analiso “Isaltina Campo Belo”, nessa narrativa conhecemos Campo Belo (modo que ela prefere ser chamada), mulher negra, filha de uma família nuclear, bem estruturada de acordo com os moldes hegemônicos e financeiramente organizada. Campo Belo nos conta sua trajetória, desde sua infância, na qual a mesma não se identificava com a feminilidade e se questionava, questionando também o mundo, se era mesmo uma menina. Passando ao longo de sua juventude, através dos traumas causados pelo racismo, sexismo e lesbofobia, até o seu momento atual em que a mesma contempla sua vida, sentindo saudades de sua filha e de sua esposa.

Em “Olhos d’água” da Editora Pallas (2014) há 15 contos, trabalho com o conto “Beijo na face” história da personagem Salinda, casada e com dois filhos, Salinda levava uma vida de marasmo e controle por parte de seu marido até iniciar um caso, acompanhamos as estratégias criadas por Salinda para viver seu amor, suas reflexões, sua vontade de estar com a pessoa amada, os episódios de violência a qual ela era submetida, o mundo imaginário criado para os filhos, até o momento de ruptura, seu marido ciumento descobre que Salinda ama e se relaciona afetivo sexualmente com outra mulher.

Estabeleço relações entre a obra de Conceição Evaristo, seu conceito de escrevência e Patricia Hills e a teoria do ponto de vista, ambos validam o reconhecimento

*Mestranda no Programa em Gênero, Mulheres e Feminismos do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia. E-mail: luannacalasanss@gmail.com

de diversas formas de conhecimento por meio da valorização das narrativas das minorias sociais. Com a contribuição de E. Jean Langdon, pensaremos sobre o silêncio e como ele pode ser usado contra as mulheres. Nesse trabalho utilizaremos a metodologia tridimensional de Fairclough da Análise Crítica de Discurso para analisar a representação LGBT em dois contos de Conceição Evaristo.

Escrevivência e teoria do ponto de vista: encruzilhadas

Conceição Evaristo produz literatura intimamente ligada ao feminismo, conceituando sua obra como Escrevivência. A literatura se apresenta como um campo simbólico de disputa, nesse contexto a representação das minorias sociais se torna um tema cada vez mais debatido, com autores pensando questões relativas à raça, gênero, sexualidade e classe. Nesse modo de produção artística em que o aspecto político é indissociável, a “arte pela arte” é substituída pelo diálogo entre produção artística e a identidade individual e coletiva, propondo novas considerações estéticas de criação, reconhecendo o valor das múltiplas narrativas e da auto-representação.

[...] na escre(vivência) das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis da literatura brasileira, tanto do ponto de vista do conteúdo, como no da autoria. Uma inovação literária se dá profundamente marcada pelo lugar sócio-cultural em que essas escritoras se colocam para produzir suas escritas. (EVARISTO, 2016, p. 54).

Percebemos o potencial de raça/gênero para pensar de lugares antes não explorados e com novas figuras se reconhecendo e sendo reconhecidas como produtoras de conhecimentos, conhecimentos que outrora eram negados ou considerados de importância menor. Além de ressaltar a importância das falas das mulheres negras a nível individual, mas também atuando junto à coletividade provocando esse movimento de representação e auto representação muito significativa na construção da identidade das mulheres negras como intelectuais afirma bell hooks em seu texto “Intelectuais Negras” (2017) diante de uma sociedade racista e sexista como a nossa.

A epistemologia feminista vem discutindo o lugar de fala dentro da ciência, Nancy Hartsock na tentativa de propor um materialismo histórico feminista com a colaboração de outras pesquisadoras, destacando a Patricia Hills Collins, propôs a teoria do ponto de vista (HARAWAY, 2004). Collins utilizou a teoria perspectivista para falar das opressões sofridas pelas mulheres negras estadunidenses, desenvolvendo o termo *outside within*. O texto aborda a questão das mulheres trabalhadoras domésticas, essas mesmo convivendo com proximidade com a elite branca, são exploradas nesses lares e compreendidas como estranhas aquele

ambiente, essa marginalidade fornece uma compreensão das contradições dessa elite (COLLINS, 2016).

Ao abordar experiências que ligam as mulheres na interseccionalidade raça/gênero alerta para as vivências similares de opressões sofridas cotidianamente por mulheres negras estadunidenses:

En general, estos vínculos entre lo que una hace y lo que una piensa, ilustrados por mujeres negras individuales, también pueden caracterizar las experiencias e ideas de las mujeres negras como grupo. Históricamente, la segregación racial en vivienda, educación y empleo generó elementos en común, que animaron la formación de un punto de vista colectivo basado en el grupo. (2012, p. 104)¹

Conceição Evaristo compreende a estreita relação entre classe, raça e gênero em uma sociedade colonial, nos apresenta mulheres e suas singularidades, trazendo também em suas obras de o conceito de interseccionalidade, desenvolvido pela teórica negra estadunidense Kimberlé Crenshaw:

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 racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (2002, p. 177).

Observo que atravessando tanto o histórico da autora, quanto o histórico das mulheres-personagens está gênero, raça/etnia, classe, sexualidade, geração, rede complexa de relações colocada em questão pelas personagens. Conceição Evaristo se compromete politicamente ao discutir as opressões materiais e simbólicas no campo literário, valorizando a produção de mulheres na literatura, recuperando outros nomes de autoras negras em seu conceito teórico no texto “Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira”, mesmo texto em que a autora questiona a representação estereotipada da mulher negra em obras de autores brancos.

Utilizo E. Jean Langdon em seu texto “‘O dito e o não-dito’: Reflexão sobre narrativas que família de classe média não contam”, sobre as dificuldades de denunciar violências, especialmente, as de cunho sexual e o quanto esse silêncio é nocivo às mulheres.

Costurando as teorias e o contos de Conceição Evaristo “Isaltina Campo Belo” e “Beijo na face” está o modelo tridimensional de Norman Fairclough, um desdobramento da Análise de Discurso desenvolvida por Michel Foucault (FAIRCLOUGH, 1998). A análise tridimensional de Fairclough tem como principal foco o texto, trabalhando com a descrição

¹ “Em geral, as relações entre o que se faz e o que se pensa, ilustrados por mulheres negras individualmente, também podem caracterizar as experiências e ideias das mulheres negras como grupo. Historicamente, a vivência da segregação racial, da educação e do emprego gerou elementos em comum que amarraram a criação de um ponto de vista coletivo baseado no grupo.” (COLLINS, 2012, pg. 104). Tradução da autora.

(análise dos elementos textuais), interpretação (análise processual) e explicação (análise social).

Para a Análise Crítica do discurso, o discurso é uma prática social, e é importante pensar como eles influenciam nos processos de construção, manutenção e mudanças nas relações sociais e de poder. Desse modo, a Análise Crítica do Discurso enlaça literatura e linguística, pois uma linguística socialmente localizada afirma que os discursos forjam realidades e o discurso está necessariamente ligado à experiência social através da raça, gênero, sexualidade, classe (PEDRO, 1998).

A principal fonte da Análise Crítica do Discurso são as linguagens relativas à mídia como os textos comerciais e jornalísticos, mas esse método nos serve, se analisarmos a literatura como parte da compreensão da realidade, principalmente no caso da obra de Conceição Evaristo na qual a experiência é um dos pilares para a sua construção. A análise crítica do discurso permite o diálogo com outras teorias, situando-se politicamente, as análises realizadas passam por um compromisso de transformação social na luta contra o racismo, o sexismo, a lgbtfobia, desestabilizando a neutralidade, imparcialidade e universalidade que supostamente existem na produção textual.

Isaltina Campo Belo – fluidez entre gênero e sexualidade

O conto inicia com o encontro entre a narradora e a mulher-personagem destacando o caráter confessional e amistoso da narrativa. As duas conversam a sós, mas a narradora faz questão em destacar a presença de uma terceira mulher através de um porta retrato com a foto da filha de Isaltina que é constantemente manipulado pela narradora em primeira pessoa e pela mulher-personagem. A presença/ausência da filha nesse momento confessional e sua importância aparece com destaque no trecho: "Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu" (EVARISTO, 2011, pg. 49).

Conceição Evaristo constrói com delicadeza essa necessidade de Campo Belo em dividir também com a filha sua narrativa de vida nunca antes compartilhada. Sobre as memórias das mulheres e como a violência perpassa essa experiência, recordo o ensaio de E. Jean Langdon (1993) sobre as histórias de violências não contadas pelas mulheres de modo que esse silêncio por si só é uma forma de revitimização, e se dá, não pela ausência de desejo ou da necessidade de conversar sobre, mas principalmente devido a estruturas sociais sexistas, o silêncio protege os agressores culpabilizando a vítima e a isolando.

Após esse trecho encaramos uma digressão temporal, a narradora “passa” o poder de contar a história a Isaltina, esta assume a narrativa em primeira pessoa, começando por sua infância, ressaltando: sempre se sentiu diferente. Campo Belo nos apresenta diversas situações vividas relativas à dicotomia de gênero, apesar de se reconhecer como menino, ao se identificar com o irmão muito mais em relação a irmã, segundo os trechos:

"Ainda novinha, talvez antes mesmo dos meus cinco anos, eu já descobrira o menino que trazia em mim e acreditava piamente que, um dia, os grandes iriam perceber o erro que estavam cometendo." (EVARISTO, 2011 pg. 50). E ainda sobre uma ida ao médico: "O médico iria descobrir quem era eu, lá por debaixo de mim, e contaria para todos. Então, o menino que eu carregava e que ninguém via, poderia soltar as suas asas e voar feliz" (EVARISTO, 2011, p.51).

Nesses dois trechos percebemos o menino Campo Belo, ele não organizava seu gênero de acordo com os seus genitais ou sua sexualidade, a escolha de “lá por debaixo de mim” nesse caso atribui a feminilidade ou masculinidade, para além de uma genital, destacando que a auto identificação da personagem passa pelas semelhanças/diferenças ao se comparar aos que o rodeavam. O mesmo entrega nas mãos do médico, uma autoridade, acima de seus pais (eles não o reconheciam) a missão de revelar sua verdadeira identidade, revelar uma “verdade” ao qual o médico estaria autorizado, mas é frustrado.

Com a entrada na idade adulta Campo Belo segue a narrativa prevista para o seu corpo, ocultando as questões relativas aos seus questionamentos diante de seu gênero, ela vive uma sexualidade frustrada na qual não consegue compreender seu interesse por mulheres. Ao iniciar uma relação afetiva sexual com um homem e tentar dialogar com esse parceiro sobre esse tema, compartilhando seus questionamentos sobre a infância e juventude, a resposta do parceiro é a violência, nesse momento a autora apresenta uma intersecção entre racismo (através da hipersexualização da mulher negra) e lesbofobia na fala do parceiro:

"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 veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois, afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra..." (EVARISTO, 2011, p. 55).

A recusa de Campo Belo faz com que o homem em questão arme uma situação de violência, a dopando e cometendo um estupro corretivo grupal, após a situação de violência, a mesma não consegue buscar assistência jurídica ou médica, o grupo escapa ileso e Campo Belo se descobre grávida. A falta de acesso a informação, a vergonha e culpabilização são apresentadas no texto, mesmo a personagem sendo uma mulher de classe média, os serviços

de atendimento médico e legal não são acionados, além dela não consegui compartilhar com nenhum familiar, admitindo ser a primeira vez a contar essa história em 35 anos.

Entretanto, Conceição Evaristo usa essa ausência dos serviços e da família de maneira estratégica, pois a personagem chega a afirmar: “Hoje, reagiria de outra forma, tenho certeza, mas, na época, fui tomada por um sentimento de vergonha e impotência.”. A afirmação de que faria de forma diferente se apresenta, pois ao longo de 35 anos as garantias e as discussões sobre violência sexual ganharam outros contornos, estupro continua sendo um dos crimes mais subnotificados, o que faz narrativas como essa contribuir para a quebra do silêncio sobre lesbofobia e estupro corretivo, direito ao aborto legal que perpassa a vida de muitas mulheres.

Nossa protagonista consegue reaver sua vida, cria sua filha Valquíria, encontra um par amoroso que é uma mulher chamada Miríade e consegue estabelecer uma família. Destacando o trecho “[...] Nesse emaranhado de lembranças, lá estavam o meu corpo -mulher, a cena do estupro, minha filha nascendo. E, de repente, uma constatação que me apaziguou. Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. [...] (EVARISTO, 2011, p. 57). O conto apresenta aspectos de identidade de gênero e sexualidade, pode vir a confundir, entretanto, a identificação e a descoberta do amor pelas mulheres e a descoberta da existência enquanto mulher através das memórias indica que as identidades são fluídas e construídas ao longo da vida através da agência da sujeita.

Cito aqui o trabalho da pesquisadora Hidália Cordeiro, sobre a relevância de autoras lésbicas ou não construírem representações e auto-representações positivas na literatura e em outros das artes em seu artigo “A escrita negra feminina e lesboafetividade de Conceição Evaristo no conto Isaltina Campo Belo” (2015), que ressalta:

Essas mulheres negras, lésbicas, ou não, quando elegem a lesbotextualidade e a lesboeroticidade como forma de escrita trazem esses corpos e histórias tratados até então como abjetos (BUTLER, 2003) para cenários que as tratam com o devido respeito e dignidade que merecidos, não mais um lugar de inferioridade e de repulsa. (CORDEIRO, 2015, p. 13)

A pesquisadora percebe outra delicada similaridade com o conto que analisarei a seguir “Beijo na face” (EVARISTO, 2014), a forma como a heteronormatividade ainda ocupa nossa subjetividade, ao ouvirmos a narrativa da personagem apelamos para uma tentativa de enquadramento da sua sexualidade e de seu gênero.

A delicadeza do amor que deixa saudades

No conto em terceira pessoa “Beijo na face” do livro “Olhos d’água” a afetividade marcada através da ausência é indispensável no formato do conto. Nossa protagonista Salinda vive em estado de saudade, a relação é constantemente descrita de forma sensorial, com a lembrança do toque, da presença e conforto:

"Rememorou ainda o corpo que um dia antes estivera em ofertório ao seu lado. Tudo parecia um sonho. Os toques aconteceram carregados de sutileza. Carinhos inicialmente experimentados apenas com as pontas dos dedos-desejos." (EVARISTO, 2016, p. 51).

No primeiro momento a autora já nos “prega” uma peça, através da ausência, preenchemos esse espaço com o masculino, acusando a heteronormatividade presente no imaginário geral, mesmo eu, mulher bissexual, ao fazer a primeira leitura, preencho o espaço vazio com a presença masculina. “Dedos-desejos” já é um indicativo, a utilização dessa marca ao invés de “dedos desejosos”, por exemplo, apresenta a transformação do corpo, o dedo se torna a figura fálica.

Outro elemento que lançam neblina sobre as práticas sexuais, quebrando a dicotomia ativo/passivo, como a frase: “Rememorou ainda o corpo que um dia antes estivera em ofertório ao seu lado” (2014, p. 51). A oferta do afeto na relação substitui a ideia de força, descontrola, no conto presente na figura masculina do marido.

O marido ocupa uma posição violenta, entretanto, Conceição Evaristo tem o cuidado de não vilanizar sua existência, mostra através das lembranças de Salinda que houve carinho, mas ressalta as características sexistas da relação ao mencionar o controle sobre o corpo da mulher, através das interrogações sobre a sua fidelidade, o cárcere privado o qual ele tenta impor a Salinda e as ameaças de violência. Os sinais de enamoramento de Salinda eram perceptíveis, mas a autora ao destacar a anterioridade do comportamento violento do marido, destacando os motivos pelo quais Salinda permanece na relação descompromete uma possível culpabilização da mulher.

Há no conto a figura de outra mulher tia Vandú, o título de “tia” já indica a relação de proximidade entre as mulheres sendo uma marca de afeto dispensada pelas crianças a pessoas próximas da família, ela é citada em momentos de descontração, com palavras de afeto e cuidado, ela solidariedade feminina à Salinda na criação de um espaço de resistência/existência diante da violência cotidiana e seu papel materno.

No final do conto o marido descobre o caso entre as duas mulheres, mais uma vez percebemos a intersecção entre sexismo e lesbofobia, o homem que antes ameaça Salinda de morte se descobrisse que ela estava com outro homem, chega até mesmo a dizer que não faria

nada, apenas proibiria Salinda de ficar com os filhos, explorando outra forma de violência para atingir sua ex-mulher, a da alienação parental.

Subjetividade e Materialidade em Transformação

A visibilidade dessas questões através da literatura é de extrema importância no que tange a representação e a auto-representação das mulheres negras, pois valoriza a figura de mulheres negras descritas com personalidades complexas ao contrário de boa parte das obras que mostra uma visão hipersexualizada ou bestial das mulheres negras (EVARISTO, 2017). Traz para a discussão temas que afetam as mulheres mostrando suas experiências, expondo situações delicadas de violência contra mulher, racismo, sexismo, assuntos de nossa vivência que são pouco explorados na literatura e na sociedade, considerados taboos (LANGDON, 1993).

Segundo Cordeiro esses contos servem para todos que desejam refletir acerca da sexualidade, descentrando a heteronormatividade, racismo e sexismo, nos oferecendo um novo local para refletir, um campo ficcional construído sobre outros parâmetros, a autora também destaca a importância dessa obra na formação da subjetividade de mulheres negras:

O que se deseja é que as aprendizagens adquiridas, a partir da escrita preta dessa escritora e aqui compartilhadas, possam proporcionar a descoberta das delícias de ser como se é e que não sejamos mais coagidas a desejar o que compulsoriamente nos impõem ou internalizarmos a hipersexualidade e/ou animalização impostas a essa corporalidade negra, historicamente reforçadas e legitimadas. Caminhemos, pois, na direção contrária a até então apresentada, imposta e nos permitamos a autorrepresentação, desenharemos e estabeleceremos as cores, nuances e contornos por nós mesmas estabelecidas e desenhados. (CORDEIRO, 2015, p. 14).

Evaristo também nos mostra na narrativa e em suas performances com a contação de histórias e ao recitar a importância da oralidade como ferramenta de construção de conhecimento. A valorização das narrativas de mulheres trazida por Conceição Evaristo em sua obra e teoria é de suma importância em um país onde a maior parte dos livros ainda são publicados por homens, cis, brancos, heterossexuais e com profissões e acesso a escrita (DALCASTAGNÈ, 2004), diante desse contexto literário raramente as mulheres negras são enxergadas como intelectuais isso, se dá na nossa sociedade colonial racista e sexista após anos de escravidão, conforme nos aponta bell hooks (1996).

Os dois contos analisados apresentam uma rica discussão de raça, gênero, classe e sexualidade, podendo em rodas de conversa, nos currículos escolares e universitários relativos à língua portuguesa/literatura possibilitar reconhecimento, empatia, discussões acerca de temas como lesbianidade, sexualidade, afetividade, mas também apresenta temas como violência doméstica e estupro corretivo, indispensáveis diante do nosso quadro social.

Também apresenta às nossas alunas e alunos uma literatura situada socialmente produzida por uma intelectual negra com a qual muitos podem vir a se identificar.

Referências

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade & estado**. 2016, vol.31, n.1, pp.99-127. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922016000100099&script=sci_abstract&tlng=pt > Acesso em: 10 jun. 2017.

COLLINS, P. H. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. Em: Jabardo, Mercedes (Org.). **Feminismos Negros: una antología**. Madrid, Traficante de Sueños, 2012.

CORDEIRO, Hidália. **A escrita negra feminina e lesboafetividade de Conceição Evaristo no conto Isaltina Campo Belo**. Disponível em: <<http://www.uneb.br/enlacandosesexualidades/files/2015/07/comunicacaooralhildaliafernandes.pdf> > Acesso em: 25 jun. 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero". **Revista Estudos Feministas**, v.10, n.1, p.171-188. 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A autorepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112> > Acesso em: 25 jun, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira**. Disponível em: < <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf> > Acesso: em: 20 jun. 2017.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. Pp. 49-58.

EVARISTO, Conceição. Beijo na face in **Olhos D'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2014. Pp 51-57.

FAIRCLOUGH, Norman. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. In: Emília R. Pedro. (org.). **Análise Crítica do Discurso**. Lisboa: Caminho, 1998a, p. 77- 95.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cad. Pagu**. 2004, n.22, pp. 201-246. ISSN 0104-8333.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Vol. 3, No.2, 1995,p. 465-477. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16465/15035> > Acesso em: 20/06/2017.

PEDRO, Emília R. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos.
In: —. (org.). **Análise Crítica do Discurso**. Lisboa: Caminho, 1998, p. 19- 46.

**ROSVITA DE GANDERSHEIM:
TEATRO E SABEDORIA FEMININA NO SÉCULO X**

Luciana Da Costa Dias*

O trabalho apresentado neste colóquio pretendeu discutir alguns elementos que atravessam a peça *Sabedoria*, escrita pela monja Rosvita de Gandersheim no século X da era cristã. Com este intuito, questões relativas ao feminino e ao teatro no período foram problematizadas, em sua ambiguidade: se por um lado, estas questões podem ser enfatizadas em seu caráter herético e pecaminoso, por outro, se constroem de forma precursora na obra de Rosvita como importante possibilidade da apropriação pedagógica, no interior dos mosteiros, para a identidade, a afirmação e a educação femininas.

Podemos começar a discussão do tema por algumas perguntas que alguém poderia se fazer: por que a escolha logo por uma monja em um evento intitulado ‘*Cartografias do corpo*’? E por que a escolha de uma monja logo para falar sobre a questão do corpo – que pode muito bem, como veremos, ser problematizada a partir do teatro – na idade média? É um tema que parece espinhoso (e sem dúvida o é) mas que espero que permita problematizar a questão do feminino – e do corpo – e porque não, do corpo feminino, na escritura e em uma cartografia do imaginário medieval, não apenas em suas convenções, mas, sobretudo – como tentaremos destacar – em suas linhas de fuga.

Gerd Bornheim ao falar das origens do teatro no ocidente, nos lembra que

o mundo ocidental abebera-se na exuberância de uma dupla raiz: a cultura greco-romana de um lado, a hebraico cristã de outro. (...) [Dispomos] desse incrível privilégio[que é o de] termos duas experiencias teatrais inéditas, duas vertentes de formas de teatro originais e únicas, a ponto de elas serem até mesmo irreconciliáveis – a grega e a medieval.(2007, p.176).

É muito comum a investigação das origens gregas do teatro, sobretudo ao nível da alta cultura e do trágico. O teatro medieval, no que tem de contraditório, colorido, cômico e marginal tende a ser deixado de lado. “*O teatro da idade média é tão colorido, variado e cheio de vida quanto os séculos que o acompanha*” (BERTHOLD, 2004, p. 185) – ainda que muitas vezes nos esqueçamos disso. A idade média, para além de clichês que não são passíveis de resumir um período de mais de mil anos nos é, de certo modo, desconhecida. Jean Luis Lauand (1986), responsável pela tradução em língua portuguesa da peça *Sabedoria*, objeto deste trabalho, nos lembra

*Doutora em Filosofia. Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (DEART / PPGAC/ UFOP). Pesquisadora do *APORIA - Grupo de estudos em Filosofia e Artes da Cena*, certificado pelo CNPq. Ouro Preto, Minas Gerais. E-mail para contato: lucianacdias@yahoo.com.br.

O teatro medieval – como também a idade média em geral – continua pouco conhecido. Conhece-se sim o teatro grego, o latino e o moderno; o medieval não. Quem, por exemplo, apesar de sua extrema importância histórica, já ouviu falar da peça Sabedoria e de sua autora, a monja Rosvita de Gandersheim, beneditina do século X?

E ele continua

Inacessibilidade do latim? Ingenuidade do enredo? Ou, talvez, o ainda arraigado preconceito que leva a ignorar tudo que é medieval, pelo mero fato de sê-lo? No entanto, quem superar a ignorância do preconceito e com um pouco de abertura, fizer o esforço de compreensão para vencer a barreira de mil anos que nos separam, se deparará com um mundo diferente e inesperado... Se lermos (ou assistirmos) a esta peça com a mentalidade de superar nossos padrões e captar o ‘outro’, seremos conduzidos pela mão de uma monja a uma sala de aula do século X para aprendermos ao vivo conceitos fundamentais da aritmética da época; depararemos com um tempo em que ainda reina o popular, com seus vivos contrastes; e com mulheres [‘surpreendentemente’ – entre aspas –] cultas e esclarecidas; [dotadas de] um delicioso senso de humor e simplicidade... Se formos capazes de nos abrir ao ‘outro’. O ‘outro’, no caso, é o século X e a monja Rosvita da Abadia de Gandersheim. (LAUAND, 1986, p. 29-30)

Pensar esta questão do ‘outro’ é um ponto muito importante aqui. A escolha crítica por este tema se justifica, de certa forma, por sua importância histórica, uma vez que Rosvita de Gandersheim é considerada uma das primeiras “mulheres de letras” que o ocidente irá conhecer, responsável “*pelo retorno da dramaturgia no ocidente em pleno século X*” – a escrever poesia, textos religiosos e comédias – e que se auto intitulava “*a voz forte de Gandersheim*” e que muitas vezes aborda questões ligadas ao feminino e a educação das mulheres em suas obras. Mas não é sua importância histórica “*apenas*”, neste sentido, que nos motivou a este trabalho. A relevância do tema se justifica, sobretudo, por ser Rosvita uma autora muito consciente das questões e das dificuldades de ser mulher na cristandade medieval, como pretendemos discutir.

A principal motivação deste trabalho perpassa, na realidade, uma necessidade mais profunda: a necessidade de “desconstrução do discurso historiográfico oficial que tende a menosprezar a participação da mulher nos fatos históricos e [a ênfase] na reconstrução de um novo discurso que resgate e valorize essa participação” (SANTOS, 2013, p.120), ressignificando esta participação. Em outras palavras, como Walter Benjamin coloca, o conceito de verdade inerente à História não é unívoco, e precisa necessariamente ser questionado, porque a historiografia não seria capaz de revelar a realidade nem em sua totalidade, nem tampouco enquanto verdade única. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224).

É preciso sim buscar o ‘outro’ – e as ‘outras’. Nos apropriamos aqui da escrita e da voz de Rosvita pela necessidade de tomar o “fato” histórico não como fato mas como intertexto para (re)escrever a história, enfatizando a necessidade de fricção do passado histórico por meio da

literatura, como forma de construir linhas de fuga à historiografia tradicional que relega as mulheres a segundo plano e, com isso,

desarticular categorias conceituais de história, ficção, verdade, discurso e identidade. Ao mesmo tempo em que os textos desconstróem essas categorias, eles favorecem a elaboração de novas estratégias de subjetividades que reconstróem novos signos de identidade para as personagens históricas relegadas [ao esquecimento] pela história oficial falocêntrica. (SANTOS, 2013, p.120)

Le Goff em '*A civilização do ocidente medieval*', acerca da condição feminina na idade média, coloca:

Que a mulher fosse de condição inferior, não há dúvida. Nesta sociedade militar e viril, com a subsistência sempre ameaçada, na qual, por conseguinte, a fecundidade era antes mais uma maldição (com a interpretação sexual e procriadora do pecado original) do que uma bênção, a mulher não tem prestígio. (...) No pecado original, ela é a grande responsável. E, nas formas de tentação diabólica, ela é a encarnação do mal. (...) Algo que o Cristianismo acreditou e difundiu. Quando, no Cristianismo, há promoção da mulher – somos levados a reconhecer no culto da Virgem, triunfante nos séculos XII e XIII, uma mudança de rumo da espiritualidade cristã, que passa a sublinhar a redenção da mulher pecadora por Maria, a Nova Eva – tal reabilitação não está na origem mas na conclusão de uma melhoria da situação da mulher na sociedade. O papel das mulheres nos movimentos heréticos (notadamente no Catarismo) ou quase heréticos (as beguinhas, por exemplo) é o sinal de sua insatisfação em face do lugar que lhe era reservado. (LE GOFF, 2016, P. 285).

Subjetividades insatisfeitas buscam linhas de fuga. É importante frisar que esta “*melhoria da situação da mulher no horizonte medieval*” a que Le Goff se refere como tendo lugar a partir dos séculos XII e XIII, com o culto mariano, representa antes a conclusão de um processo – que como procuramos apontar aqui, começou pelo menos dois séculos antes, na época em que Rosvita de Gandersheim viveu (século X). Ela seria, portanto, anterior a esta melhoria e, ousamos afirmar, sua precursora.

Rosvita (cujo nome também pode ser grafado como Hrotsvitou Roswitha) era de origem saxônica e, tendo nascido por volta de 935 d.C., provavelmente morreu próximo ao ano 1000. d.C. (sua data de nascimento, assim como a data de sua morte, são incertas), viveu quase toda sua vida na abadia beneditina recém fundada de Gandersheim – uma cidade na região central da atual Alemanha, na época um importante centro cultural e econômico. O convento de Gandersheim fora criado para que as filhas da aristocracia saxônica pudessem receber educação de alto nível. Foi um dos primeiros do gênero e, por muitos séculos as madre-abadessas do convento foram parentes próximas das famílias reais. Rosvita escreveria suas memórias no convento, assim como também 8 lendas, 6 dramas e 2 épicos. Ela teria apresentado seu trabalho pessoalmente ao Imperador Otto I, o Grande, protetor do convento. Dentre suas obras dramáticas, destacamos aqui a peça *Sabedoria*, cuja ação decorre no início da era cristã, durante o império de Adriano. As personagens (alegóricas) são a Sabedoria e suas três filhas – Fé, Esperança e Caridade – virtudes representadas como mulheres estrangeiras recém-chegadas à Roma que se veem denunciadas por ameaçar “a ordem do

Estado e a concórdia do povo” pela “prática da religião cristã”. Levadas à frente do governador Antíoco, temos uma comédia de elementos farsescos (quase “pastelão”) na qual a idiotia e a libido masculina são os elementos cômicos mais fortes e o ridículo das figuras masculinas se opõe de forma marcante à inteligência e à virtude feminina. (LAUAND, 1986, p.34)

A questão do Teatro na Idade Média

Isto posto (ou seja, esta breve apresentação feita), gostaria de estabelecer a primeira problematização acerca disso que normalmente é denominado como “teatro medieval”, uma assunção já em si mesma problemática. Primeiro, esta é uma classificação sobretudo cronológica, ainda fruto de uma historiografia viciada, que “resume” um período vastíssimo, isto é: toda a produção teatral entre a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.) e o início do Renascimento – praticamente mil anos! – sob uma única e limitante denominação.

O desenvolvimento dos estudos medievalistas no século XX jogou luz alentadora sobre uma época histórica acerca da qual se formulam marcadamente juízos equivocados e análises simplistas, pautados em generalizações descaracterizadoras e apropriações indébitas (...). No âmbito dos Estudos Literários, a teoria, a crítica e a historiografia acerca da literatura produzida na Idade Média avançaram muito, a partir dos anos 1940, com a publicação das obras de Ernst Curtius, Mikhail Bakhtin e Erich Auerbach. A despeito dos progressos, permanecem na sombra alguns aspectos específicos, com incursões pontuais conquanto significativas: é o caso da fortuna crítica sobre a produção literária feminina no período. (MARTINS, 2011, p. 71)

E também é o caso da fortuna crítica sobre o “teatro medieval”, também carente de estudos específicos – não bastasse a grande extensão da classificação, essa agrupa formas várias e díspares, muitas vezes marginais e carentes de registro na historiografia oficial. O teatro romano entrara em declínio devido às malfadadas condições políticas e econômicas que levaram tanto à queda do próprio império quanto ao crescente fundamentalismo que o seguiu. Nos primeiros séculos da era cristã, o teatro, que florescera na antiguidade greco-romana, sofreria intensa perseguição. Como exemplo, podemos citar o discurso de Tertuliano, um dos primeiros autores cristãos em língua latina, ainda no século III:

O teatro é, sem tirar nem pôr, o santuário de Vênus. Daí golfou a impureza por esse mundo além [...] O que é mais próprio e peculiar da cena, a malícia do gesto e dos requebros corporais – disso se faz oferenda a Baco e Vênus: à deusa, pelo desbragamento sexual e a Baco, pelas copiosas libações. Cumpre-te tê-lo em asco, ó cristão! (TERTULIANO, apud LAUAND, 1986, p.31)

Do século V ao século IX não há praticamente registros de atividades teatrais no Ocidente, a não ser esparsas apresentações de trupes itinerantes marginais, possivelmente herdeiras dos mimos que tanto prestígio tiveram na Roma Imperial, antes de sua perseguição pelo Cristianismo. Pouco ou nada sobreviveria das formas teatrais levadas que tanto sucesso

fizeram em Roma. O que se tem, neste vasto período denominado de idade média, sobretudo em regiões rurais, é uma teatralidade, em sentido vasto, oriunda sobretudo de rituais, cerimônias comunitárias, atos litúrgicos, quando não, em origem oposta, elementos que emergem em festejos e danças populares. Do ponto de vista dos estudos literários, seja inadequado enunciar-se uma estética medieval como algo unívoco, sem apelar, já de início, para sua multiplicidade e variedade. Enfatizamos assim que, no sentido de um teatro formal, como a antiguidade clássica conhecera, não há dramaturgia conhecida que tenha sido escrita neste período (BERTHOLD, 2004).

Cabe enfatizar este ponto para destacar o caráter precursor da obra de Rosvita de Gandersheim – realizada em um momento em que o restante do clero ainda perseguia e condenava o teatro, restrito a estes elementos marginais não mapeados. Temos assim que coube a uma mulher de letras e estudo – por si só uma figura transgressora – o lugar também transgressor ‘do retorno da dramaturgia’ (da escrita dramatúrgica) no ocidente, como brevemente apontara o medievalista francês Étienne Gilson ainda que este apenas aponte, de forma lacônica, que “*é curioso que o teatro cristão tenha começado num mosteiro de beneditinas e sob os auspícios de Terêncio*”. (GILSON, 2001, p. 276)

Ironicamente, contudo, Rosvita de Gandersheim pode ser considerada como a vanguarda de um processo bem-sucedido: após condenar e banir os artistas teatrais na Alta Idade Média, será a partir da própria igreja que o teatro ressurgirá – agora travestido de ferramenta pedagógica – e a partir dela que se tornará novamente popular, progressivamente tomando conta da liturgia, das feiras, dos burgos e povoados medievais nas cada vez mais grandiosas encenações dos mistérios. Temos uma intensa zona de fricção aqui, uma vez que o teatro do período medieval se constrói, como coloca Margot Berthold (2004) na antinomia Profano x Sagrado – uma vez que a própria igreja que proibira os mimos e relegara o cômico a uma posição marginal no século V será aquela que, progressivamente, após o século X, virá a reconhecer o valor pedagógico do teatro: primeiro através do estudo dos clássicos no interior dos mosteiros, depois através da criação de dramas litúrgicos e mistérios (como o *Ciclo Pascoal* e a própria *Paixão de Cristo* – uma dramatização cristã até hoje extremamente popular).

A voz forte de Gandersheim soube perceber que o teatro em si não era mau, soube reconhecer o talento genial de Terêncio; simplesmente propõe correções quanto ao rumo do teatro latino “non recusavi illum imitari dictando”. (...) E Rosvita chega – para realçar o contraste – a apresentar, em suas poesias e peças, cenas que poderiam parecer escabrosas, sobretudo tendo-se em conta que são compostas por uma monja e para serem encenadas em um mosteiro. Um exemplo: na peça Dulcitius, Dulcício, governador romano, vai ocultamente à cela onde estão encarceradas as jovens Ágape, Irene e Quiônia. (LAUAND, 1986, p. 32-33)

Contudo, cego de desejo – e graças à intervenção divina – num quiproquó aos moldes de Terêncio, Dulcício termina no depósito da cozinha, a porta ao lado da cela das jovens, agarrando-se lascivamente a algumas painéis e a um esfregão... É interessante destacar também que uma característica que irá marcar o teatro medieval é o modo como elementos sagrados e profanos se misturam, em sua ambivalência de temas e formas abertas (CARLSON, 1997) – e não na “clássica” oposição Trágico X Cômico, como forma fechada de uma teoria dos gêneros de base aristotélica. Como procuramos explicitar neste exemplo, há algo de escabroso e também de grotesco, mesmo na obra de Rosvita.

A peça *Sabedoria* é outro exemplo. Não sendo um argumento totalmente inédito, a história da mártir Santa Sofia, a *Sancta Sapientia*, foi alvo também de Simeão Metafraste, contemporâneo bizantino de Rosvita, que se dedicava exclusivamente à hagiografia (a escrever sobre a vida dos santos). Ainda que sua existência seja contestada (afinal, é uma história por demais alegórica, uma vez que temos nas personagens a personificação das Divina Sabedoria e das virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade).

Contudo, destaca Lauand que

Em relação às outras versões [da vida de] de ‘Santa Sofia’, a de Rosvita apresenta alguns pontos originais. (...) Ao contrário da versão metafrástica, Rosvita dá às suas heroínas certos traços de monjas (embora a ação se passe no século II e, portanto, anterior ao surgimento das instituições monásticas). Em Rosvita o martírio não brilha com exclusividade, mas compartilha a primazia com [a escolha pela virgindade]. (...) Digno de nota é também o papel proselitista que Rosvita faz às mães para que encaminhem suas filhas ao mosteiro. (LAUAND, 1986, p.36)

A questão que levantamos, a esta altura de nossa discussão é por que essa defesa da vida monástica, sobretudo para a mulher? Como coloca Florence Newman (2004, p. 58),

Enquanto nem todos os dramas de Rosvita são baseados na vida de santas, eles compartilham com a vida das santas uma preocupação com o corpo feminino e com as ameaças a estes corpos, particularmente – embora não exclusivamente – [as ameaças] à castidade sexual.¹

A questão do Corpo e (do corpo) da mulher na Idade Média

Com esse ponto, chegamos à segunda problematização que gostaríamos de levantar, relativa à questão do corpo da mulher e suas interdições no medievo. Por que essa defesa da virgindade e da vida monástica aparece em suas peças? Ou melhor: temos aí uma busca pela santidade – ou talvez devêssemos dizer integralidade – do corpo feminino? Retomamos assim à questão dos contrastes e antinomias tão fortemente característicos da idade média, agora por outro viés: o viés do corpo.

¹“While not all of Hrotsvit’s dramas are based upon the lives of female saints, they share with the saints’ lives a preoccupation with women’s bodies and the threats to those bodies – particularly – although not exclusively – to sexual chastity.”

Nas palavras de Le Goff e Truong, na obra *Uma história do corpo na Idade Média*:

A dinâmica da sociedade e da civilização medievais resulta de tensões: entre Deus e o homem, entre o homem e a mulher, entre a cidade e o campo, entre o alto e o baixo, entre a riqueza e a pobreza, entre a razão e a fé, entre a violência e a paz. Mas uma das principais tensões é aquela entre o corpo e a alma. (...) O corpo é desprezado, condenado, humilhado. A salvação, na cristandade, passa por uma penitência corporal. No limiar da Idade Média, o Papa Gregório, o Grande, qualifica o corpo de "abominável vestimenta da alma". O modelo humano da sociedade da alta Idade Média, o Monge, mortifica seu corpo. (...) Abstinência e continência estão entre as virtudes mais fortes. (...) O pecado original, fonte da desgraça humana, que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e de desafio do homem contra Deus, torna-se na Idade Média um **pecado sexual**. O corpo é o grande perdedor do pecado de Adão e Eva assim revisitado. (LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 12-13)

E tendo se tornado a grande “culpada” pelo pecado original, a mulher compartilharia, no imaginário medieval, de um degrau mais baixo desta “derrota doutrinal do corpo” – não podemos esquecer.

A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos que transformaram o pecado original em pecado sexual. Pálido reflexo dos homens, (...) ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época (...) atribui a fecundação apenas ao sexo masculino. (LE GOFF e TRUONG, 2006, p.51)

Prosseguem os autores, citando Georges Duby

‘Essa Idade Média é masculina, decididamente’, escreve Georges Duby. ‘Pois todos os discursos que chegam até mim e sobre os quais me informo são feitos por homens, convencidos da superioridade de seu sexo. É apenas a eles que ouço. No entanto, eu os escuto falando antes de tudo de seu desejo e, por consequência, das mulheres. Eles têm medo delas, e, para se afirmarem, desprezam-nas’. Reduzidas à boa esposa e boa mãe, as homenagens que o homem rende à mulher assemelham-se, por vezes, a desgraças, se levarmos em conta o vocabulário corrente entre os operários e os artesãos do século XV, que falam de ‘cavalgar’, ‘justar’, ‘lavar’ ou ‘roissier’ (bater e espancar) as mulheres [como metáfora para o ato sexual]. O homem se dirige à mulher como se dirige à latrina: para satisfação de uma necessidade. (Apud LE GOFF & TRUONG, 2006, p.55).

Algumas Considerações Finais

De acordo com Lewis (2017), no século X, algumas poucas mulheres conseguiriam reverter sua situação social subserviente e corporalmente inferior para deter “algum” poder – como rainhas e mães de reis – mas mesmo isso seria raro. O valor primordial das mulheres no período viria de seu papel de reprodutora em casamentos escolhidos para o bem de sua ‘linhagem’. Quando a cristianização da Europa se tornou praticamente completa, abriu-se o horizonte de que mulheres poderiam alcançar poder e independência de uma forma: fundando mosteiros, igrejas e conventos. As filhas de famílias nobres, muitas vezes escolhiam este modo de vida, apenas para escapar a um casamento indesejado e assim poderem manter a sua riqueza e os seus próprios servos. Cônegas, como Rosvita, importante dizer, viviam na comunidade da abadia e faziam votos de castidade e obediência, mas não voto de pobreza.

Esta se tornaria uma maneira de manter boa condição social e autonomia e de não precisar se casar – ou seja: não precisar se submeter a um homem e ter na maternidade o único caminho possível para sua existência, tendo ainda permissão de seguir com sua educação. Desconstruir a idade média passa por enxergar nas monjas não a ‘mal-amada’, mas a mulher que possivelmente buscava uma alternativa a se submeter a um homem e ter filhos como ideal de vida. Como coloca Ward e Chiavaroli (2000), se o século X pode, de acordo com o (des)conhecimento da maioria dos historiadores, se gabar de apenas uma mulher ‘notável’ – a própria Rosvita de Gandersheim – os séculos XI e XII, ao contrário, verão uma surpreendente ascensão na visibilidade de mulheres que demandaram uma cultura educacional e literária na qual pudessem se inserir e participar.

Dentro deste escopo, até mesmo a afirmação de Le Goff (2016, p. 285), citada no início deste trabalho – de que o culto da virgem triunfante somente posteriormente, nos séculos XII e XIII, representará “*uma mudança de rumo da espiritualidade cristã*” –, pode ser rediscutida. Por isso, o mesmo autor colocara que “*tal reabilitação não está na origem, mas na conclusão de uma melhoria da situação da mulher na sociedade.*” Para esta ‘melhoria’ Rosvita e outras mulheres cultas (religiosas e heréticas) que seguiriam seus passos nos séculos seguintes – como Hildegard de Bingen, Heloísa de Argenteuil, Catarina de Sena, dentre várias outras – terão papel fundamental.

Finalizando, pretendemos através das problematizações e ‘zonas de fricção’ aqui estabelecidas lançar uma nova luz sobre uma abadia de mulheres do século X e o curioso papel lá exercido por uma monja de ‘voz forte’, cuja obra sempre mostrou desprezo pelo sexo masculino e se destacou pela defesa da inteligência das mulheres e de seu direito à educação. Espero que, a partir das fricções propostas, possa ter se aberto a surpreendente possibilidade de ser ver um mosteiro como um local onde as mulheres podiam viver de acordo com suas próprias regras e estudarem, o que o torna muito mais próximo de um ‘núcleo de resistência’ do que alguém poderia imaginar *a priori*... Se não podemos falar ainda em feminismo, a fim de evitar o risco de anacronismo, uma coisa se mostra certa: o teatro de Rosvita, em sua ambiguidade e estatura, se constrói de forma precursora como importante possibilidade de apropriação pedagógica da cultura clássica, no interior dos mosteiros, para a afirmação e a educação das mulheres.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (obras escolhidas, vol.I). Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. de Maria PaulaV. Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. A. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- GANDERSHEIM, Hrotsvit. **The Plays of Hrotsvit of Gandersheim**. Trad. Katharina M. Wilson. New York: Garland, 1989.
- GILSON, Étienne. **Afilosofia na idade média**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fone, 2001.
- LAUAND, Jean Luis. **Educação, Teatro e Matemática Medievais**. Perspectiva, 1986.
- LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Trad. de Monica Stahel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Trad. Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.
- LEWIS, J.J. **Women of the Tenth Century: Medieval Women Who Changed History**. In: ThoughtCo. Disponível em <<https://www.thoughtco.com/women-of-the-tenth-century-4120690>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.
- RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Trad. de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ROIZ, Diogo da Silva. A história do corpo feminino e masculino no ocidente medieval. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 33, p. 405-414, Dec. 2009.
- SANTOS, Ana Cristina. A escrita feminina revisitando a história. **Revista FSA**, Teresina, v. 10, n. 3, art. 8, pp. 115-136, Jul./Set. 2013.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. A Sancta Sapientia Medieval – enigma e mistério no teatro cristão de Rosvita de Gandersheim. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011.
- NEWMAN, Florence. Violence and Virginity in Hrotsvit's Dramas. In: BROWN, P.R. et. al. **Hrotsvit of Gandersheim: Contexts, Identities, Affinities, and Performances**. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

WARD, John O.; CHIAVAROLI, Neville. The young Heloise and Latin Rhetoric: some preliminary comments on the 'lost' love letters and their significance. WHEELER, Bonnie (org). **Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman**. New York: Palgrave Macmillan; 2000.

RANFT, Patricia. **Women in Western Intellectual Culture, 600–1500**. New York: Palgrave Macmillan; 2002.

A ESTRELA, A MULHER E A PERSONAGEM: MACABÉA E MARILYN INTERLIGADAS POR CLARICE LISPECTOR

Luciana Freesz*

Introdução

Este trabalho busca analisar a protagonista de *A hora da estrela* (1977), Macabéa, a partir das referências à Marilyn Monroe, encontradas dentro do texto. Essa obra foi o último romance publicado em vida pela autora Clarice Lispector. O livro surge na década de 1970, em um momento na qual a prosa de ficção no Brasil é caracterizada por aspectos diferenciados, dando atenção aos marginalizados e transgredindo valores instituídos.

A hora da estrela é um intenso exercício de introspecção por meio do olhar de um narrador masculino, Rodrigo S.M. Esse narrador, também personagem, revela-nos um processo construtivo de Macabéa, cuja figuração transita pelo sonho e pela vontade de se tornar a atriz hollywoodiana Marilyn Monroe. Nessa narrativa, encontramos três passagens significativas do desejo da protagonista em ser a estrela de cinema, que oferecem uma interpretação possível para a construção da personagem feminina de *A hora da estrela*. A primeira referência à Marilyn aparece no diálogo entre a protagonista e o seu namorado, Olímpico. As duas referências seguintes, determinadas por Rodrigo S.M., antecedem o diálogo entre Macabéa e Glória, sua colega de trabalho.

Clarice Lispector vai erigindo seres que compõem o universo da sua ficção. Gradativamente os leitores podem imaginar as características e a personalidade de Macabéa. Nesse sentido, *A hora da estrela* é um texto cujos personagens vão se construindo ao longo da narrativa, uma história em processo criativo. Para usar as palavras da pesquisadora Beth Brait: “o leitor vai perseguindo, palavra a palavra, traço a traço, uma construção que, pelo seu encadeamento particular, garante a sua própria existência, a sua independência, criando seus referentes, abrindo um mundo de leituras.” (BRAIT, 1985, p. 66-67)

Pretendemos, ao investigar e comparar as características de Marilyn e Macabéa, refletir sobre as representações de gênero presentes na narrativa e questionar a influência da cultura de massa e da sociedade de consumo sobre o corpo feminino. Para isso, utilizaremos informações de ordem biográfica e leituras críticas do texto de Clarice. Inicialmente, iremos

*Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/MG). Mestra em Letras: Estudos Literários pela mesma instituição. Professora da rede municipal de ensino de Juiz de Fora - MG. E-mail: lufreesz@gmail.com.

investigar as duas mulheres como personagens, para, em seguida, observá-las comparativamente.

1. Macabéa: mulher sonhadora

Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.
(LISPECTOR, 1995, p. 42)

Para compreender a personagem Macabéa, primeiramente é necessário lembrarmos do responsável por sua materialização, o narrador Rodrigo S.M. Esse narrador se mostra inquieto e, busca produzir, na sua interlocução, a sensação de alguém que procura denunciar algo, com firme consciência de seu papel diante dos fatos a serem narrados. Rodrigo dialoga com os leitores deixando lacunas, permitindo-lhes conjecturar sobre seu grau de imparcialidade na narrativa, ora pretendendo ser neutro, ora sendo parcialmente afetado pela história. Ele afirma: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.” (LISPECTOR, 1995, p. 27). Ao “revelar-lhe a vida”, o narrador evidencia o fato de que a moça a ser descrita possui uma existência “real”. Rodrigo quer mais do que criar uma personagem, ele busca criar uma pessoa inteira:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina.
(LISPECTOR, 1995, p. 33-34)

No trecho acima, o narrador introduz para o leitor a complexidade do seu papel na história. Ao dizer: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua” ele admite que, embora esteja criando uma personagem para a sua narrativa, ela é também uma moça que tem vida em meio às pessoas, essa “pessoa inteira”. Macabéa vai se formando pela linguagem, na tentativa de Rodrigo em representar uma identidade feminina.

Macabéa é uma jovem mulher, nordestina, solitária, pobre e analfabeta. A moça não tem uma compreensão de si mesma, excluída da esfera do conhecimento formal e da cultura, e vive apenas como uma forma orgânica e sem significado – “Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto.” (LISPECTOR, 1995, p. 55). A sua única fonte de instrução e conhecimento do mundo é a Rádio Relógio, que além de informar as horas, repetitivamente apresenta curiosidades e oferece mensagens publicitárias. Ela vive na cidade do Rio de Janeiro, onde mora em uma vaga de quarto na rua do Acre, compartilhado com mais quatro moças, e trabalha na rua do Lavradio, como datilógrafa.

Beth Brait, em seu livro, *A personagem*, afirma que estamos diante de um jogo, inventado pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Para a autora: “Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem [...] a personagem não encontra espaço na dicotomia ser reproduzido/ser inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência” (BRAIT, 1985, p. 12).

Fica claro para nós, portanto, que o narrador busca a caracterização de uma personagem “viva”, ou, ao menos verossímil, aos leitores. Rodrigo afirma, em tom confessional: “preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa, e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura”. (LISPECTOR, 1995, p. 31). Ao afirmar: “Ela me acusa”, é como se Macabéa fosse uma mulher real, cabendo ao narrador a simples função de descrevê-la na história. Nesse sentido, a identificação do narrador com a personagem é também uma aproximação entre duas pessoas, seres viventes. Sobre a relação personagem-pessoa, temos que:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (TODOROV; DUCROT *apud* BRAIT, 1985, p. 10)

Ao ensaiar a “modelagem” deste “ser de papel” que é Macabéa, Rodrigo busca se aproximar ao máximo de sua realidade, de seu contexto, e nos mostra o quão difícil é a tarefa: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1995, p.33). Segundo Nádía Battella Gotlib, existem duas narrativas em *A hora da estrela*:

De um lado, aparece a história do narrador em processo de amor pelo outro, a sua personagem, a sua obra, o seu objetivo criado, a sua criatura: o romance. De outro, a história da pobre Macabéa, da miserável nordestina, que leva uma vida miserável, num quarto de pensão miserável, onde dorme após dias de trabalho miserável como datilógrafa medíocre, num escritório miserável. Neste mundo adverso, em que nada tem, quando alguma coisa quer, frustra-se. Não há lugar para este ser existir como sujeito da sua própria história. Cumpre-se a função de objeto, dejetado por uma sociedade que postula posse como critério de cidadania. (GOTLIB, 1989, p. 200)

A jovem de dezenove anos não tem sobrenome, fator que realça ainda mais a sua invisibilidade. Macabéa é simplesmente Macabéa, uma mulher que não tem lugar na sociedade, um simples objeto que não é notado ou de pouco valor: “ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1995, p. 44). Embora a moça não tenha um sobrenome, seu nome próprio nos diz muito. Para Nádía Gotlib, ela é: “prisoneira como os Macabeus, mas que, como eles, resiste, nordestina na cidade grande, massacrada por um sistema social desumano”

(GOTLIB, 1995, p. 66). Como mulher, ela representa um constante estado de impotência diante das situações que a rodeiam. Entretanto, é também uma personagem que sonha, e esses sonhos são completamente destoantes de sua realidade. Sua vida pobre, em todos os sentidos, está em extrema oposição ao seu maior desejo, o de ser uma estrela de cinema. Não qualquer estrela, mas Marilyn Monroe.

2. Marilyn: glamour e sofrimento

Todas as vezes em que apareceu em público na Inglaterra, ela foi submergida por uma multidão de admiradores; era preciso chamar a polícia e fechar o quarteirão.

(LESSANA, 2006, p. 83)

Marilyn Monroe é, ainda hoje, considerada, a estrela, a *movie star*, de maior repercussão hollywoodiana. Observamos sua imagem reproduzida em vitrines de lojas, lanchonetes, ou mesmo em produtos como almofadas, pôsteres etc. No entanto, por trás de todo o glamour que a envolvia, e que ainda envolve esta figura pública, esconde-se uma história de sofrimento, problemas emocionais e de dependência química.

A partir da biografia de Marie Magdelaine Lessana, *Marilyn: o retrato de uma estrela*, e o suporte de reportagens e documentários sobre a vida da atriz, percebemos como sua história diverge completamente da imagem fantasiosa que dela emanava. Nesse sentido, Marilyn Monroe, era uma personagem¹ criada que mascarava os problemas da mulher por trás da tela, Norma Jeane.

Norma Jeane Mortensen, nasceu em 1º de junho de 1926, em Los Angeles, na Califórnia. Sua mãe, Gladys Mortensen, possuía transtornos mentais, tendo tido um ataque de loucura em 1927. Na infância, a menina Norma viveu migrando de lar em lar, com a ajuda de conhecidos ou amigos. Era uma criança normal, mas marcada pela carência afetiva e o abandono. Em depoimento, Marilyn conta sobre sua mãe: “era uma mulher que nunca sorria, nunca me abraçava nem botava no colo” (LESSANA, 2006, p. 19).

A partir de agora, observaremos Marylin Monroe como uma personagem construída, a mulher famosa, a loura platinada inspirada na atriz Jean Harlow, que muitas vezes desempenhou papéis sensuais nos quais sua aparência era objeto de desejo e sua inteligência,

¹ Para Renata Pallottini: “o que é o personagem – a personagem, tanto faz –, esse ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro? Ser composto pelo poeta a partir da realidade, o personagem não reúne, em todo caso, *todos* os traços passíveis de serem encontrados num ou em muitas pessoas, seus modelos” (PALLOTTINI, 1989, p. 5)

por vezes, ridicularizada². Podemos, primeiramente, começar por seu nome artístico. De acordo com Lessana, o nome Marilyn Monroe tem sonoridade próxima do nome de seu tio, Marion Monroe, que desaparecera na época em que ela tinha onze anos, no período em que, ainda criança, fora morar na casa dele. Para a biógrafa, a sonoridade certamente foi levada em conta no achado do nome “Marilyn Monroe”. Ela afirma: “Parece que Marion se suicidou, ao ter sido fraudulentamente declarado morto pela mulher. É o nome de uma sobrevivência – em uma família que não hesitava em brincar com a morte, em afirmar que o ausente estava realmente morto, ainda que não o estivesse.” (LESSANA, 2006, p. 32). Assim como a ausência do tio, Norma Jeane sofreu com a ausência paterna, pois nunca conheceu seu pai verdadeiro. Marilyn, em entrevistas, declarou que imaginava Clark Gable³ como sendo o seu pai.

Apesar de todos os problemas que passou na infância, também houve o momento da mudança. Aos treze anos de idade, Marilyn começava a sua transformação:

Em 1939, Norma, então com treze anos, transformou-se fisicamente, e o vestido azul remendado do orfanato não lhe coube mais. Sem dinheiro para comprar roupas, teve a ideia de usar uma calça masculina barata complementada por um casquinho posto de trás para frente. “O conjunto fazia muito efeito e lhe valeu ser mandada para casa em duas oportunidades”. Mais tarde Marilyn dirá que foi precisamente neste momento que se tornou visível. “De repente tudo parecia se abrir, ...até as meninas pareciam se interessar por mim... Eu ia a pé para a escola e era um verdadeiro prazer. Os caras que se dirigiam para o trabalho buzonavam para mim no caminho, acenavam com a mão, e eu lhes respondia, o mundo tornava-se acolhedor”. Ia maquiada para a escola, não usava corpete nem sutiã. “Bruscamente ela despontou da multidão”, nas palavras de uma de suas colegas de classe. Passava muito tempo nos banheiros retocando a maquiagem. Foi assim que Norma inventou sua visibilidade: fazendo-se de extravagante. (LESSANA, 2006, p. 22)

O trecho acima mostra, desde cedo, a inclinação e vontade da jovem Norma, em se tornar visível. Este dado biográfico é interessante por explicitar a atuação e a futura apresentação de Marilyn Monroe. A construção desta imagem, dessa máscara original, conquistou o mundo todo. É inegável dizer que Marilyn trouxe para o público, em especial, às mulheres, a possibilidade de serem vistas como um espetáculo e de se manifestarem efetivamente. A loura *sex-symbol* incitava a liberdade sexual feminina. O comportamento e a imagem de Marilyn teve efeito muito expressivo, pois no ano de 1953, o famoso relatório do sexólogo Alfred Kinsey, *O comportamento sexual da mulher*, foi associado pela mídia ao

² Para Stanley Buchtal e Bernard Comment: “Pense-se em seus papéis em *Os homens preferem as loiras*, *Adorável pecadora*, *O pecado mora ao lado*. Diante desse imaginário artificial, qualquer desafinar era inadmissível. Não havia lugar para uma Marilyn melancólica. O ícone não devia permitir nenhuma contradição. (BUCHTAL; COMMENT, 2011, p. 7)

³ Clark Gable (1901-1960) foi um ator de cinema, que fez muito sucesso, especialmente com os filmes *Aconteceu Naquela Noite* (1934) e *E o vento levou* (1939). Gable contracenou anos mais tarde com Marilyn, no filme *Os desajustados* (1961). O ator sofreu um infarto logo após terminarem as filmagens desse filme, o que foi um choque para a atriz.

sucesso de Marilyn. O livro, objeto de polêmica na imprensa, foi ameaçado de censura. De acordo com Lessana: “Nos Estados Unidos, tratava-se de reconhecer abertamente que as mulheres tinham desejos sexuais, que aspiravam a certas liberdades, e era o sucesso de Marilyn que personificava essas “descobertas revolucionárias”. (LESSANA, 2006, p. 57)

Contrapondo o sucesso da estrela, a imagem produzida de Marilyn é uma superfície perturbadora que esconde uma vida marcada pelo sofrimento. Segundo Lessana:

Em Marilyn, não é o sucesso de uma imagem fabricada que cria o impacto, o que se revela é algo diferente, instável, algo que ela produziu a partir de sua vida, em ato, em situação, na presença do público, uma “espécie de loucura” que põe em movimento algo invisível. Marilyn foi a intérprete de uma imagem em mutação que ultrapassava as encenações convencionadas, as poses e as maquiagens caricaturais. Ela soube não trapacear com essa transformação, incorporá-la rigorosamente. (LESSANA, 2006, p. 44)

A performance visual é também um reflexo da vontade de Marilyn de ser amada, adorada pelo público. Tornando-se visível, atraindo olhares para ela mesma, também era capaz de se ver, de se reconhecer e fugir de seu passado conturbado. No documentário *Marilyn Monroe: o fim dos dias*, um dos roteiristas do filme *Something's Got to Give*⁴, Walter Bernstein, conta um fato sobre a celebridade:

Fui à casa dela uma vez, discutir uma cena. Ela tinha algumas ideias a respeito. E foi um encontro cordial. Sabe, ela era muito, muito gentil. Mas também tinha-se a impressão de se estar com César. Ela falava de si na terceira pessoa. Sobre um momento na cena, dizia: ‘Não, Monroe não faria isso.’ Ela era muito cruel em relação à própria imagem. (MARYLIN MONROE: O FIM DOS DIAS, 2001)

Marilyn tratava a si mesma como uma personagem. A atriz, conhecida por representar nas telas do cinema mulheres provocantes e ao mesmo tempo desprovidas de inteligência, apresentava angústias e inseguranças sobre a maneira como as pessoas a encaravam e a tratavam. A partir da biografia e as entrevistas concedidas pela atriz, em diversos momentos ela deixa claro que gostaria de ser reconhecida pelo seu talento, e não sua imagem objetificada.

Retomando a imagem de Marilyn, observamos uma extravagância nunca antes assistida pelo público feminino. Possivelmente, era essa extravagância, o que atraía Macabéa. Conforme lemos:

A extravagância ou a sobriedade da composição de suas personagens, seus hábitos, suas poses, sua maquiagem, seus gestos, toda essa elaboração revela sua liberdade essencial: ela não era identificável e nada lhe pertencia. Essa visível abertura de si, como oferta de uma visibilidade do feminino, funcionou como um apelo – apelo para ser amada, adorada, amparada, ajudada, protegida, mas também explorada, subjugada, humilhada. E, no que Marilyn deixava à mostra, todos podiam descobrir o movimento de seu próprio exílio e deixar a máscara cair. Marilyn põe às claras, de

⁴*Something's Got to Give* (1962) foi o último filme de Marilyn, não concluído devido a série de atrasos da atriz e interrompido por sua morte prematura.

forma fictícia, o que era relegado à obscuridade. Tendemos a considerar o nosso próprio exílio como uma fraqueza, e queremos escondê-lo porque sabemos que os outros se aproveitarão dele. Marilyn expunha-se ao perigo. Mostrava seu exílio não como tal, mas como uma visibilidade, portanto uma luz, um sopro, daí seu enigmático sucesso, que não se devia, como pensam os machistas, ao seu lado sedutor, sexy. Muito pelo contrário, é para além do invólucro, por meio do apelo ao exílio manifesto, no frêmito de um erotismo estético, que se dá a efusão amorosa incondicional. Alguma coisa de existencial é oferecida, pertence a todos, contamina. Complemente exposta e indizível, é preciso legenda-la. Marilyn foi levada por esse movimento pessoal (LESSANA, 2006, p. 142)

Cabe neste trabalho, abordar resumidamente a mulher-personagem que virou um ícone e uma referência para outras mulheres. O que nos chama a atenção, e o foco principal para nossa análise, é a grande ilusão provocada pela construção “Marilyn Monroe”. Marilyn inventou uma personagem feminina e ao mesmo tempo se reinventou. Interessante é que poucas pessoas conhecem a sua história original, que é na verdade uma trajetória bastante complexa, bastante diferente da visão glamourosa de Hollywood.

3. Macabéa e Marilyn: personagens e estrelas

Ao longo do desenvolvimento das características de Macabéa, percebemos poucas ações ou reflexões notáveis feitas pela protagonista de maneira a alterar sua situação na história. A moça pode ser considerada uma personagem tipo, uma: “personagem plana construída em torno de uma qualidade ou ideia”. (BRAIT, 1985, p. 89). No entanto, sua complexidade torna-se evidente no diálogo com o namorado Olímpico. Nesse diálogo, que a jovem mostra seu maior sonho: o de ser Marilyn.

A fantasia de ser Marilyn, faz parte de um fenômeno:

O fenômeno Monroe não consiste apenas na imagem de uma mulher glamourosa, um sex-symbol, que marca a metamorfose de uma época; é uma força, um sopro, imagem em movimento, uma fantasia viva cujo impacto foi incrível e cuja magia continua a enfeitiçar intensamente a todos nós. (LESSANA, 2006, p. 9)

Não é por acaso que Macabéa cita a estrela de Hollywood. A referência, em nada gratuita, traz uma grande questão para o romance, pois, ao querer ser a “estrela”, na adoração por Marilyn Monroe, observamos o extremo de uma caricatura.

Em *A hora da estrela*, temos o seguinte diálogo entre as personagens Macabéa e Olímpico. Conforme lemos no trecho abaixo:

—Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa?
—E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema. (LISPECTOR, 1995, p. 70)

No diálogo acima, Macabéa dirige-se a seu namorado, tentando exprimir o seu maior desejo. O sonho de ser uma artista de cinema, é, para o namorado, um exagero e uma impossibilidade. Ao perguntar para Olímpico “–Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?” descobrimos o nível de ingenuidade e fantasia que cerca a personagem. Macabéa, portanto, nos parece uma caricatura de uma mulher sonhadora. A personagem é feita de exageros, até mesmo em seu desejo, pois revela uma fantasia, baseada na adoração por Marilyn Monroe.

Macabéa está, de certa maneira, envolvida com a ficção que cerca a atriz. Ela dirige uma pergunta para seu namorado baseada em uma imagem surreal. Se Marilyn era “toda cor-de-rosa”, é possível nos questionar o alto grau de imaginação que envolvia a jovem. Olímpico, ao invés de corrigir a namorada, ofende-a dizendo que ela tem “cor de suja”. O diálogo remete a um devaneio⁵, por parte da personagem literária.

Ao aproximar Macabéa e Marilyn convém chamar atenção para os dois nomes, uma vez que os dois se iniciam com a consoante M e possuem a mesma quantidade de letras. Essa coincidência, é uma interligação direta entre a jovem nordestina e a celebridade. Macabéa, presumindo-se uma distorção proposital, se assemelha às milhares de mulheres que (como um exemplo ilustrativo), todos os dias compram o batom de uma marca famosa, na tentativa de se “transformar” em determinada atriz de cinema ou TV, ou um esmalte, para se aproximar de uma cantora famosa. No texto, Olímpico alerta a moça para a sua “cor de suja” e diz que ela “não tem rosto nem corpo” para ser a atriz de cinema.

Colocando agora, Macabéa e Olímpico em comparação, observamos, pelo diálogo, a influência da sociedade de consumo sobre pessoas da classe social mais baixa, que, a partir do estímulo mercadológico, passam a viver o sonho de alcançar a classe social mais alta. Ademais, pela repetição deste padrão de desejo, vemos como a personagem da narrativa, deixa de ter uma “vida autoral”. Macabéa só irá ter uma vida autoral se ela se tornar aquilo que está em seu desejo. A jovem não compreende, mas inconscientemente pensa que apenas figuras como “Marilyn”, tenham uma vida completa, autêntica e perfeita.

Na sequência, o trecho a seguir apresenta um diálogo entre Macabéa e sua colega de trabalho, Glória. Continuando:

Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivo. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que

⁵ A partir da fala de Macabéa, gostaríamos de lembrar a famosa cena musical do filme *Os homens preferem as loiras* (1953). Neste filme, Marilyn canta a música “Diamonds are a girl’s best friend”, usando um vestido com luvas cor-de-rosa e muitas joias, que brilham na tela em “technicolor”.

por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão). Quando voltou para a sala de trabalho Glória riu-se dela:
– Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada?
Você até parece mulher de soldado.
– Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro.
– Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
– Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
– Eu não sou feia!!! — gritou Glória.
(LISPECTOR, 1995, p. 79-80)

Nessa passagem, a referência à Marilyn é feita pelo próprio narrador Rodrigo S.M. que em linguagem caricaturesca, lhe faz uma perversa caracterização. Macabéa é produto de um discurso narrativo que constrói, ironicamente, sua transfiguração: “para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe”. O narrador revela-se bastante pessoal, narrando a discordância entre aquilo que Macabéa gostaria de ser e o resultado, como ela ficou.

Ainda, anteriormente observamos o sarcasmo de Rodrigo pela caracterização de Marilyn. “Aquela coisa esquisita” é algo que Macabéa não tem⁶. A jovem possui os lábios finos, o que no plano real é um drama para muitas mulheres, já que a maioria gostaria de ter lábios carnudos e sensuais. Ao passar o batom, “parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca”. O gesto íntimo, comumente feminino, choca-se com o aspecto bizarro do efeito provocado. O sangue e o soco podem ser interpretados como uma metáfora para a realidade dura e crua que a influencia, impedindo a nordestina de viver a sua própria vida, sem modelos ou padrões. Segundo Luiz Lopes:

A dor aparece aqui pela perspectiva de uma representação que deixa a nordestina próxima ao ridículo, ao grotesco. De qualquer forma, ainda que ela tente se aproximar de um modelo muito distante do dela (as estrelas de cinema), ela não se reconhece, novamente como uma mulher feia. No diálogo existe uma desarticulação da violência exercida por Glória. Macabéa acaba colocando a amiga no lugar em que esta havia tentado inseri-la: o lugar do abjeto. Num gesto de preferir não ser feia, ela simplesmente não toma para si o adjetivo e ainda, numa pergunta que torce toda a lógica do diálogo, devolve o adjetivo para a amiga. (LOPES, 2013, p. 410).

Na última referência à Marilyn:

Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse era parecer com Marylin. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser.
E Glória caiu na gargalhada:
– Logo ela, Maca? Vê se te manca!
(LISPECTOR, 1995, p. 82)

⁶Na narrativa: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha” (LISPECTOR, 1995, p. 40).

Logo acima, o narrador reitera a vontade de Macabéa. Como ele afirma: “o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse era parecer com Marilyn.” Macabéa gostaria de “ser” para o público, e espalhar sensualidade. Na comparação com Greta Garbo, ele evoca a diferença que distingue as duas atrizes de Hollywood. Garbo, embora tenha alcançado sucesso e fama, não teve o mesmo efeito e alcance de Monroe, principalmente no que se refere ao *sex appeal*.

Neste trecho, o narrador conhece a intimidade de Macabéa a partir de “dentro” pois, “somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (CANDIDO *et al.*, 1964, s/p).

O “raro momento de confissão” da moça revela a sensibilidade do narrador, pois mostra “a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres” (BRAIT, 1985, p. 66). Glória é o exemplo do desprezo e da descrença pelo desejo da colega de trabalho. A colega de trabalho ri, debochando do sonho de Macabéa, e é enfática: “Logo ela, Maca?”. Glória enxerga e exhibe a distância que existe entre o sonho e a realidade, para Macabéa. Na sequência diz: “Vê se te manca!”, na tentativa de “despertar” a jovem nordestina. Comparando extremos, a visibilidade de Marilyn contrasta, em absoluto, com a invisibilidade de Macabéa. Se para Marilyn “o mundo tornava-se acolhedor” ou até mesmo sufocante, para Macabéa, o mundo era frio e distante.

Em *A hora da estrela*, existe um humor negro e uma ironia latente no fato de Macabéa se espelhar em Marilyn. É como um reflexo contrário, uma ilusão que existe nos dois lados, na vida das personagens. Hollywood vende sonhos, que Macabéa acreditava serem possíveis. Ela é enganada pelas ilusões de felicidade e glamour, desestimulada até mesmo em suas ficções. Por mais distantes que as duas personagens estivessem, elas se interligam pela solidão. Ambas são personagens em fuga, uma das ilusões de Hollywood, a outra, as ilusões da vida real. A vontade de querer “ser outro” é constantemente condenar-se ao isolamento. No mundo fictício criado por Lispector, todos riram de Macabéa por acharem absurdo esta querer ser a atriz. Na vida real, muitos riram de Marilyn quando ela afirmou querer ser uma atriz séria e estar disposta a fazer papéis dramáticos.

A partir dos trechos analisados anteriormente, vimos que Marilyn representa tudo o que Macabéa não tem coragem de fazer. A nordestina busca ser uma outra pessoa, uma personagem, tal como Marilyn. No entanto, ela só consegue ser: “matéria vivente em sua forma primária” (LISPECTOR, 1995, p. 54). Acredita, de maneira inconsciente, que ser a

“estrela”, é uma solução para sair do anonimato. Ironicamente, lembramos uma famosa frase de Marilyn: “Todo mundo é uma estrela e merece o direito ao brilho.”

A hora da estrela é um título que une, intrinsecamente, a história dessas duas mulheres. A morte é um assunto sempre presente nas obras de Clarice, e a imagem da estrela, é, por isso mesmo, bastante representativa. O brilho de uma estrela é na realidade a luz de algo já morto, há muito tempo. Macabéa tem seu grande momento com a morte:

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago. (LISPECTOR, 1995, p. 102).

Marilyn Monroe foi encontrada morta por overdose de Nembutal, um forte antidepressivo, na madrugada de 4 de agosto de 1962, em seu apartamento em Brentwood, em Los Angeles. Entretanto, por causa dos relacionamentos que manteve com o ex-presidente John F. Kennedy e o ex-procurador-geral Robert F. Kennedy, existem muitas controvérsias, a respeito de seu suicídio:

A opacidade que o interdito político impõe aos rastros da vida da estrela constitui um peso que torna sua morte ainda mais misteriosa. Esse véu de silêncio impõe-lhe várias mortes.

Assim, ninguém assumiu a responsabilidade por essa morte chocante; todos se esquivaram a fim de recomeçar do zero e apagar Marilyn do núcleo complexo e sórdido do poder. Essa morte é ainda mais perturbadora porque se a estrela mais popular do mundo tirou sua própria vida por conta da infelicidade e do sofrimento, o mundo inteiro é responsável por sua tristeza e sua morte. E, ao mesmo tempo, como a queremos grandiosa, lhe atribuímos um ato solitário de libertação de si: o suicídio, que a faz passar para o além de maneira intacta. Nós a amamos porque a queremos sacrificada. (LESSANA, 2006, p. 142).

Ao final de *A hora da estrela*:

Silêncio.
Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar.
Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante. (LISPECTOR, 1995, p. 105-106).

O silêncio é similar na narrativa de Marilyn, sua morte, cercada de questionamentos, se entrelaça à morte “instantânea” de Macabéa. A identidade de Macabéa está ligada a “impressão” de uma imagem, Marilyn. Macabéa passa a ter uma “existência calcada na aparência, na ilusão, na “miragem desprovida de consistência” (BRAIT, 1985, p. 27). A narrativa de *A hora da estrela* deixa explícito que: “Os personagens vivem uma existência medíocre, encarcerados dentro de si mesmos, aprisionados pela estagnação social, com

horizontes curtos e paupérrimos, reforçando a alegoria da solidão, da alienação e da marginalização” (ABEL, 2000, p. 3).

Lee Strasberg, amigo e professor dos cursos de atuação (que Marilyn frequentava), disse, no elogio fúnebre à atriz:

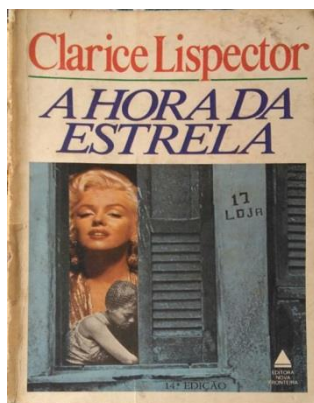
Marilyn Monroe era uma lenda.
Enquanto viveu, criou um mito sobre o que uma garota vinda de um meio desfavorecido podia conseguir. Para o mundo inteiro, ela se tornou um símbolo do eterno feminino. (BUCHTAL; COMMENT, 2011, p. 263).

Em seus escritos, a atriz deixou a seguinte mensagem:

É melhor conhecer a realidade ou
As coisas como são
Que não conhecer
E é bom ter o mínimo possível de ilusões –.
(BUCHTAL; COMMENT, 2011, p. 77).

Não é por acaso que a edição de 1985, produzida pela Editora Nova Fronteira, traz a seguinte capa:

Capa de *A hora da estrela*⁷.



Considerações Finais

A ficção literária aproximou a vida de duas mulheres cujas realidades eram aparentemente díspares. Ao observar atentamente cada uma delas, nós vemos um pano de fundo marcado por angústias e sofrimentos. A referência à Marilyn não é gratuita na medida em que oferece uma leitura para compreender a narrativa. Uma vez que “falar é uma ação expressiva” (BRAIT, 1985, p. 74), ao referir-se à Marilyn na narrativa, Macabéa age em busca de um reflexo, um caminho rumo à sua identidade, uma vez que: “A própria palavra constrói a busca de uma identidade” (GOTLIB, 1995, p. 15).

⁷ A imagem foi gentilmente cedida por uma conhecida da autora do presente artigo.

Nas palavras de Lispector: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada” (GOTLIB, 1995, p. 28). A autora, por meio de Rodrigo S.M., colocou um signo na narrativa que aponta para a fragilidade e o vazio das aparências.

Clarice Lispector soube observar atentamente a ambiguidade da personagem “Marilyn”, selecionando, diante da realidade, ideias, escrevendo de maneira a entrelaçar a possibilidade, o sonho, a verossimilhança e as necessidades de Macabéa. Clarice, Macabéa e Marilyn, eram todas estrangeiras na terra. A articulação narrativa de *A hora da estrela* ocorre de forma a estabelecer um diálogo provocativo entre a profunda miséria e o alto luxo, o glamour total. Para além das críticas sociais, Lispector nos aponta o problema da identificação com modelos estéticos e padrões de vida distantes da realidade de muitas mulheres, questionando a condição feminina e ironizando essas influências. Ainda, a autora compreendeu a solidão de uma estrela hollywoodiana e projetou reflexos, a partir da sua escrita de sensações, na personagem de sua obra literária.

Referências

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. “A proletária Macabéa”. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. nº4. Brasília, fev. 2000, p. 1-5. Disponível em:<periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2536>, acesso em: 18 de maio de 2017.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em:<http://www.academia.edu/download/35390889/BRAIT__Beth_-_A_personagem.pdf>, acesso em 01 de maio de 2017.

BUCHTAL, Stanley; COMMENT, Bernard. **Fragmentos**: poemas, anotações íntimas e cartas de Marilyn Monroe. Tradução de Renato Rezendo; Aline Tenório Cordeiro e Marcelo Rede. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d. Disponível em:<http://www.academia.edu/download/36875525/Antonio_Candido_e_Outros_-_A_personagem_de_fic%C2%BA_uo_pdfrev.pdf> , acesso em: 01 de maio de 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. Quando o objeto, cultural, é a mulher. In: **Organon** – Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1989. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/39502/25215>, acesso em 18 de maio de 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LESSANA, Marie-Magdeleine. **Marilyn**: retrato de uma estrela. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LOPES, Luiz. “Clarice Lispector e a Transfiguração da dor: apontamentos sobre *A hora da estrela*”. In: DUARTE, Constância Lima et al. [Org]. **Arquivos femininos**: literatura, valores, sentidos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

MARYLIN MONROE, O FIM DOS DIAS. Documentário. 2001. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=l6dJI6Rokmo&index=4&list=PLvBbQYIhHPwuUhRL6E2XPsh9v4amKMIgS&t=1129s>>, acesso em 18 de maio de 2017.

MARYLIN MONROE, A LENDA. Documentário. 1966. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=TnUZ402Zcms&index=1&list=PLvBbQYIhHPwuUhRL6E2XPsh9v4amKMIgS&t=35s>>, acesso em 18 de maio de 2017.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

O DESNUDAMENTO DO CORPO E DA FICCIONALIDADE EM A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira*

Introdução

Comumente textos literários, isto é, os de natureza ficcional, versam sobre acontecimentos e personagens verificáveis no mundo empírico e enredam esses elementos aos inventados, isto é, criados pelo discurso literário. Na literatura brasileira contemporânea, cita-se, por exemplo, o romance de Guiomar de Grammont, mineira de Ouro Preto, denominado *Palavras Cruzadas*, publicado em 2015, que enlaça entidades e fatos históricos a eventos e personagens ficcionais. Numa vertente diferente da linha traçada por Grammont, Ricardo Lísias, paulistano, também promove reflexões e questionamentos quanto aos limites da literatura quando publica *Divórcio*, em 2013. Também Clarice Lispector, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, de modo bem diverso dos autores contemporâneos mencionados, e em outro contexto, em 1977, pinçou elementos do mundo “real” e os enunciou em *A Hora da Estrela*, novela que completa, neste ano de 2017, quarenta anos desde a primeira publicação. Esses recursos utilizados por autores de ficção fazem parte de uma proposta literária, independente da época na qual escrevem.

A literatura, no século XX, recusa a ideologia da *mimésis* (do realismo como reflexo da realidade) e acolhe a perspectiva de que a ficção pauta-se em discursos, que apresentam suas regras e convenções. Muda-se, desse modo, a maneira de visar o texto literário: da referência para a enunciação. Desloca-se também, a partir dos anos de 1960, o enquadramento do texto (estrutura) para o leitor. Sendo assim, Munhoz e Castro (2015, p. 508) afirmam que é nessa perspectiva, da estética da recepção, que “situam-se os teóricos e críticos adeptos da ideia de que em literatura podem-se reconhecer vínculos com a realidade extratextual. O sentido reside não na intencionalidade do autor, nem do texto, mas em um entre-lugar, num espaço intervalar entre leitor e texto”.

Diante do exposto, neste trabalho, será realizada uma leitura à luz da comunicação apresentada, em 1979, por Wolfgang Iser, depois traduzida para o português e publicada, em 1996, pela Universidade do Rio de Janeiro, denominada *O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. Ressalta-se, entretanto, que a data da edição utilizada na leitura é referenciada, ao longo do trabalho, sendo que a alteração entre a primeira edição (1979) e a edição de

*Doutoranda em Letras/ Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG. Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora - MG. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora - MG. Contato: luciana.genevan@sga.pucminas.br.

pesquisa aqui tomada como referência (2002) somam 23 anos. Nesse texto, o crítico apresenta reflexões acerca da natureza ficcional dos textos literários e da natureza não-ficcional de textos que se relacionam com a realidade e introduz um questionamento sobre a oposição entre ficção e realidade nos textos. Esta polarização, segundo o autor, faz parte do saber tácito dos sujeitos, isto é, acredita-se que ficção está separada da realidade no discurso e vice-versa. Iser (2002, p. 957), contudo, questiona se os textos ficcionais são mesmo tão ficcionais e se os textos não considerados como tais são de fato isentos de ficção.

Recomenda Iser (2002), então, que a dualidade entre realidade e ficção deve ser substituída pela tríade: real, fictício e imaginário, pois, para o autor, aquele tradicional posicionamento polarizado ignora uma dimensão importante do texto ficcional. Para o crítico alemão:

[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. (ISER, 2002, p. 958).

Assim, verifica-se, conforme Iser (2002), que o fictício extrai elementos da realidade e os rediz, ocorrendo no texto ficcional o que o autor denomina transgressão de limites. Consoante o crítico da estética da recepção, a ficção realiza duas formas de transgressão de limites as quais se originam no ato de fingir. Uma transgressão se dá quando realidade empírica repetida no texto se transforma em signo (a irrealização do real), a outra se dá no momento em que há o emprego da determinação da realidade, que transforma o imaginário em efeito do que é referido (a realização do imaginário).

Diante das considerações de Iser (2002) sobre haver elementos verificáveis no mundo dado presentes no texto literário, busca-se, neste trabalho, fazer uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, observando as transgressões de limites efetuadas entre real e imaginário e a ruptura que transforma a realidade empírica, no discurso, em ficção. Ou como a vida do sujeito existente no mundo dado ora converte-se ora confunde-se com a vida da personagem enquanto criação enunciativa, conservando, por isso mesmo, a ancoragem no real empírico. Desestabiliza-se, por conseqüência, a relação entre o mundo do faz-de-conta e o mundo empírico. Sendo, assim, os escritores, cada um no seu contexto e no seu tempo, por vezes são questionados sobre suas produções, sobre o que há de fictício em suas produções literárias e o que há de realidade, como ocorre atualmente com Grammont e Lísias.

Desnudamento Da Ficcionalidade

Com relação à obra *A Hora da Estrela*, também muitos estudos foram realizados em torno de questões que aproximam a ficção da realidade. A novela de Clarice Lispector é uma obra ficcional que enreda cenas enunciativas dentre as quais, conforme Daniela Spinelli (2008, p. 2), se destacam “três histórias tecidas em um novelo cujos fios são indissociáveis”. Uma das histórias enunciadas e encenadas é a de Rodrigo S. M., instância narrativa que está presente no enredo, personagem que conta a história e participa dos fatos relatados, Rodrigo representa um escritor, conforme se observa no trecho retirado da novela de Clarice Lispector:

A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (Lispector, 1998, p. 12-13).

Há, na novela, também a exposição enunciativa sobre a vida de Macabéa, moça alagoana de dezenove anos, feia, raquítica e órfã. Conta-se que Macabéa foi criada por uma tia, em decorrência da morte dos pais que se deu quando a garota tinha somente dois anos de idade. Tia e sobrinha saem do sertão de Alagoas para Maceió e, depois, para o Rio de Janeiro, onde a moça torna-se datilógrafa, conforme se observa no fragmento retirado da ficção de Clarice Lispector:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar.” (Lispector, 1998, p.15).

Há ainda, em *A Hora da Estrela*, um movimento discursivo que põe em cena a história da própria narrativa, enquanto gênero literário, a novela discute questões relativas à linguagem e à própria criação ficcional. Sobre esse processo criativo enunciado, observa-se que a obra se configura como uma construção metaficcional, por ser uma narrativa que tem consciência de si mesma. Evidencia-se, então, a presença da metalinguagem, referente aos elementos que participam da constituição desta obra, edificada a partir da discussão acerca do processo de elaboração ficcional, como se verifica no fragmento seguinte, retirado da novela, de Clarice Lispector:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê básico o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases (Lispector, 1998, p.14).

Constata-se, diante do exposto, que em *A Hora da Estrela* não se polarizam atos subjetivos e sociais, bem como fragmentos ficcionais e não-ficcionais, porque enunciar é, por meio da linguagem, instituir diálogo, isto é, estabelecer relações plurais. Esse processo dialógico está presente na novela de Clarice Lispector, desde em elementos que estão na fronteira do texto, mas que com ele estabelecem relação, tais como o título (ou os títulos) da obra e a dedicatória do autor, até no texto ficcional em si. E, apesar de alguns críticos e vários leitores buscarem correspondência entre o texto ficcional (de Lispector ou de outros autores de obras literárias) e os elementos da realidade vivida no mundo extratextual, verifica-se que o que há, na ficção, é uma mediação efetuada pela linguagem, a qual pontua, concomitantemente, equivalências e diferenças em relação ao “real”.

Ornamentos textuais como, por exemplo, título(s) e dedicatória, que se apresentam vinculados ao texto e que o retomam como força discursiva, em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, foram denominados por Gérard Genette, na ocasião que estudava as relações transtextuais, como elementos paratextuais. São considerados, pelo crítico francês, como elementos limítrofes, pois se localizam na zona fronteira entre o fora do texto e o texto. Não devem ser lidos, no entanto, em sua marginalidade, mas como constitutivos de significado (GENETTE, 2006).

Os elementos paratextuais apresentam o texto, delimitando-o e, ao mesmo tempo, prolongando-o. Estabelecem o acesso entre o interior e a borda do texto, oferecendo estranhamento e descoberta ao leitor, comunicando informação, intenção ou interpretação. A novela de Clarice Lispector configura-se como uma obra que remete a pluralidades de *eu* e *tu* que formam o todo e, conseqüentemente, somam-se a elementos paratextuais os quais contribuem para que o texto se exponha despido ao público leitor.

O que, para Genette, denomina-se paratextualidade, para Compagnon, intitula-se perigrafia em uma obra literária, isto é, toda a composição periférica de um livro. A perigrafia de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, diz muito sobre o processo enunciativo como estabelecimento de relações plurais e não excludentes. Em relação ao título da novela, pode-se abonar que é elemento de grande representatividade, é a porta de entrada do livro e tem valor de signo icônico e ambivalente, uma vez que denota e tem um sentido. Observa-se, no entanto, que o título *A Hora da Estrela* não é o único da obra em análise, seguem-se outros treze títulos, isso caso se considere o nome da autora, disposto no meio da página onde estão os demais títulos, como um deles.

Por figurar o nome de Clarice Lispector entre os títulos, considera-se, nesta análise, que aí já possa existir uma chave de leitura que aponte para a questão da ficcionalização da figura autoral e para o desnudamento da ficcionalidade na obra. Clarice Lispector, em 1977, renuncia a relação opositiva entre ficção e realidade. Sobre essa renúncia e sobre a curiosa disposição dos títulos, ligados inclusive pelo elemento coesivo “ou” que indica alternativa, Telma Maria Vieira pontua o seguinte:

Outro fato insólito que assinala o início da narrativa é que o título aparece acompanhado de doze subtítulos que, como um poema visual, formam a imagem de um sino. Considerando que uma das simbologias para o sino é estabelecer comunicação entre o céu e a terra (Cf. Chevalier, 1992, p.835) e que entre os prováveis títulos está o nome da autora, notamos um prenúncio do que será desenvolvido na obra. O sino que estabelece o contato entre os pontos extremos da existência humana (vida/morte), também assinala os extremos da criação artística (realidade/ficção). No badalar do sino, isto é, no desenvolvimento do texto é que haverá o entrelaçamento dos pólos sem que a realidade e a ficção se confundam. E nesse entrelaçamento, no *som* do sino, é possível *ouvir* a autora tecendo a narrativa “inventada sobre a realidade” e falando sobre si. (VIEIRA, 2004, P. 71)

No texto de Iser, denominado, como se viu anteriormente, *O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, o crítico alemão discute os critérios que orientam a classificação de textos ficcionais, refutando o “saber tácito” (ISER, 2002) que opõe realidade e ficção, já que o real e o fictício relacionam elementos dados e suposições através do imaginário. Clarice Lispector causa estranhamento ao leitor, pois encena no texto ficcional o mundo retomado, colocando-o entre parênteses, para usar expressão cara a Iser (2002, p. 973), para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas deve ser entendido como se fosse, nisso consiste o desnudamento da ficcionalidade.

Esse jogo de encenações fica bastante claro também na Dedicatória do autor, pois, por meio desse elemento paratextual, o fictício, em *A Hora da Estrela*, evidencia-se como um ato intencional. A escritora desnuda o processo de elaboração ficcional, pinçando um dado no mundo, o nome Clarice Lispector, coloca-o literalmente entre parênteses para revelar que esse nome enunciado não é o nome dado, mas deve ser assim entendido. Essa performance causa discussões múltiplas que se desdobram no decorrer do texto e podem ser consideradas sob o lume ‘[d]’o que é fictício no ficcional (ISER, 2002). Importante observar para quem ou para o quê o autor oferece a ficção, conforme segue:

DEDICATÓRIA DO AUTOR
(Na verdade Clarice Lispector)

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que hoje são ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a um sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A

Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À "Morte e Transfiguração", em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos - a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode Ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever. O que me atrapalha a vida é escrever.

E – e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Ao se poder dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando.

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em tecticolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amem para nós todos. (LISPECTOR, 1998, p. 9-10)

Verifica-se que a Dedicatória é destinada tanto para seres representantes da tradição musical, ou seja, do mundo “real”, como Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Strauss, Debussy, Marcos Nobre, Prokofiev, Carl Orff, Schönberg quanto para seres do mundo mitológico, ou seja, “inventado”, como gnomos, sílfides e ninfas. Esse enredamento confirma mais uma vez que elementos da realidade estão sendo retomados, mas evidenciados, no texto, sob o signo do fingimento (encenação).

É por meio do discurso que o texto literário configura-se como espaço de encenação do próprio processo enunciativo (WALTY; PAULINO, 2005). Para usar expressão de Iser (2002), a ficção existe na língua. Para reafirmar a própria assertiva, Iser cita Jeremy Bentham: “É à língua então – [...] – que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível e, contudo, indispensável existência” (BENTHAM *apud* ISER, 2002, p. 969). Então, os processos tanto de elaboração quanto de leitura do texto ficcional formulam e reformulam mundos, permitindo que os acontecimentos encenados sejam experimentados pelo receptor. Isso se verifica em *A Hora da Estrela*, conforme trecho, retirado da novela, que segue:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim) (Lispector, 1998, p. 30-31).

A escritora empírica, Clarice Lispector, aborda, ao longo de sua novela, o que Iser (2002, p. 971) denomina desnudamento de sua ficcionalidade, ou seja, a preocupação de ter de desmistificar a ficção mesmo onde não se questiona seu valor heurístico, mostra o cuidado

de impedir que uma ficção, que não se evidencia por si mesma, se qualifique como realidade. A autora recorre a vocábulos que enfatizam o fictício na novela *A Hora da Estrela*, tais com inventar e fingir. Veja-se outra citação retirada da narrativa de Lispector que confirma o dito: “[...] é claro que a história é verdadeira embora inventada [...]” (LISPECTOR, 1998, P. 12).

Conforme Iser (2002, p. 973 - 74), pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. Os parênteses implicam que o mundo aí posto não é um objeto graças a si mesmo, mas objeto de uma encenação. Entender o mundo emergente no texto *como se* fosse um mundo “real” significa relacioná-lo com algo que ele não é. Essa condição estabelecida pela partícula *se* indica algo irreal e impossível. Mas o *como* permite a equivalência entre algo existente e algo irreal e impossível. Dessa forma, o desnudamento assinala duas coisas, conforme afirma Iser (2002, p. 982): que o destinatário da ficção deve tomá-la como tal; e o destinatário deve supor como mundo o mundo representado. Por isso, a novela de Clarice Lispector encanta o leitor, pois apesar de ele saber que é ficção, ao mesmo tempo, ele verifica que a encenação é remissiva (lembra a vida da autora empírica ou a vida de nordestinos em geral) e, então, suscita afeto no leitor. Veja-se mais um trecho retirado da novela, conforme segue:

Pois era muito impressionável e acreditava em tudo o que existia e no que não existia também. Mas não sabia enfeitar a realidade. Para ela a realidade era demais para ser acreditada. Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, por Deus (Lispector, 1998, p. 34).

A obra *A Hora da Estrela* dialoga com o fingimento e com a encenação a partir de dados verificáveis na vida da autora empírica, mas a própria autora desnuda a ficcionalidade de sua obra, deixando claro além do contrato entre autor e leitor também a encenação do próprio discurso, com se verifica no fragmento que segue: “É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Na constatação desta realidade fingida, o leitor situa-se num território instável, movido entre os apelos da realidade e os apelos do mundo ficcional. Lispector também joga com o leitor, como se percebe no fragmento que segue:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (Lispector, 1998, p. 12).

DESNUDAMENTO DO CORPO

Além de desnudar a ficcionalidade, Clarice Lispector também desnuda o corpo feminino na obra *A Hora da Estrela*, criticando o espaço de subalternidade, para usar termo caro a GayatriSpivak (2010), imposto à mulher por construções sexistas. Para tanto, Lispector cria como estratégia discursiva um personagem-escritor, homem, porque a seara da literatura, sobretudo da prosa, é um espaço considerado masculino, principalmente quando se pensa o contexto de fins de 1970. Pontua-se a crítica feita pela autora no fragmento que segue: “Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Clarice Lispector evidencia, em sua ficção, que mulheres, ou seres ficcionais que as representam, ainda não ocupam um lugar de fala no espaço narrativo, por isso a estratégia do narrador homem.

Clarice Lispector mostra, no entanto, ao elaborar o texto ficcional e ao desnudar a ficcionalidade, que todas as categorias narrativas são construções. Lispector constrói o narrador masculino para demonstrar ao leitor que o feminino pode até narrar, mas que, se for lido, o será com um olhar pejorativo. Por isso, ao desnudar a ficcionalidade e o corpo, Clarice Lispector revela que a nudez do texto literário e do feminino suscita reflexões sobre o processo de composição dessas categorias.

O corpo feminino desnudado em *A Hora da Estrela*, porém, não é um corpo erotizado, mas um corpo careado e disciplinado, conforme perspectiva de Elódia Xavier (2007), pesquisadora que aborda o corpo feminino e suas representações na literatura brasileira, na obra *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Ao desnudar um corpo enferrujado e feio, Clarice Lispector também aponta espaços construídos para o feminino, que Macabéa não ocupa por ser três vezes subalterna – mulher, pobre e nordestina. Esses espaços que o feminino deveria ocupar ficam evidentes quando se compara Macabéa com Glória, sendo que esta “tinha um traseiro alegre” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Evidencia-se que o feminino, conforme concepções de dominação masculina (BOURDIE, 2002), estabelece-se para uso masculino, sexual e reprodutivo. Dessa forma, “Glória tinha um vago senso de maternidade. Quando Macabéa lhe parecia murcha demais [...] (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Xavier (2007) pontua categorias do corpo feminino, mostrando a representação do corpo como local de inscrições culturais, políticas e sociais. Clarice Lispector demonstra, em *A Hora da Estrela*, o texto e o corpo desnudados para elucidar que ambos são construídos como espaços de encenação. E que esses espaços arraigados devem ser vistos como parciais (RESENDE, 2008). Para Xavier (2007), a obra *A Hora da Estrela*, pontua, com Macabéa, um corpo disciplinado em toda sua inteireza. Macabéa é previsível, e sua carência é mantida pela

disciplina. A subordinação às regras é plena, e as relações de dominação são vistas como naturais. Saliento que, neste corpo disciplinado, tem-se um aspecto que o diferencia do corpo subalterno: não há autoconsciência em Macabéa, ela apenas reproduz estruturas e discursos.

Elódia Xavier (2007) demonstra que corpos disciplinados são submetidos à disciplina desde a infância/juventude, e tal disciplina é reforçada pelas instituições sociais, a família, a Igreja, a mídia. Em Macabéa, é a tia beata, o rádio e os anúncios de propaganda que a conformam à estrutura social.

Conforme Judith Butler (2015), o sujeito é discursivamente construído, isso se verifica na obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, de modo explícito, visto que Macabéa é uma construção do escritor Rodrigo S. M. Isso é narrado na obra ficcional. Diante do exposto, pode-se aludir que o discurso que constrói sujeitos, também constrói os espaços de atuação desses sujeitos, porque, consoante Doreen Massey (2008, p. 29) espaço é “produto de inter-relações”. Clarice Lispector critica essas construções discursivas que naturalizam a posição da mulher como secundária e sempre relativa ao referente masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constata-se, assim, que, na novela de Clarice Lispector, ao serem as remissões às passagens da vida da escritora recontadas, elas se transformam, na elaboração da tessitura literária, em um universo tramado ficcionalmente. No movimento estabelecido entre realidade, ficção e imaginário, inserem, no universo textual, vidas, espaços, fatos, entidades que se fazem, por meio do discurso, literatura. E estabelecem-se pautas contemporâneas e universais sobre os limites entre ficção e realidade mediados por das palavras. Vocábulos esses que desnudam corpo e texto numa perspectiva crítica.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.

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

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rooco, 1998.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUNHOZ, Liliane de Paula. CASTRO, Maria Aparecida de. Literatura, História e Construção da Realidade. In: **ENCICLOPÉDIA BIOSFERA**, Centro Científico Conhecer - Goiânia, v.11, n.20; p. 2015.

RESENDE, Fernando. Espaços parciais espaços de resistência – relatos e conflito no cenário contemporâneo. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidade, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SPINELLI, Daniela. A Posição Do Narrador, Rodrigo S. M., Em A Hora Da Estrela, De Clarice Lispector. In **Revista Fronteira**, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/fronteiraz>> Acesso em: 06 out. 2016.

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

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

WALTY, Ivete & PAULINO, Graça. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo et al (org.). **Ensaio sobre leitura**. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2005, p.138-154.

NOS LIMITES DA NARRATIVA: ASPECTOS METAFICCIONAIS EM UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES

Luiz Henrique Silva de Oliveira*

Metaficção historiográfica como operador teórico

Mario Vargas Llosa defendia as mentiras da ficção como possibilidades reveladoras das verdades humanas. Nas palavras do autor, “as mentiras que somos, que nos consolam e nos salvam de nossas nostalgias e frustrações nunca são gratuitas: preenchem a insuficiência da vida” (VARGAS LLOSA, 1996, p. 12). A verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. E, como bem nos lembra Antônio R. Esteves, “embora recheada de mentiras - e talvez por isso mesmo - a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar” (ESTEVES, 2010. p. 20).

Já de acordo com Abel Pose (POSE, In KOHUT, K., 1992), a literatura tem a clara função de desmitificar a história para tentar descobrir uma versão mais justa. Cabe aos escritores “des-cobrirem”, como quer Pose, a versão “mais exata” da história para dar voz aos esquecidos, oprimidos, vencidos (POSE, 1992, p. 21). A posição firma o escritor como aquele revisor das interpretações históricas com a finalidade de encontrar rastros e resíduos dos acontecimentos nos arquivos acessíveis. Nesta perspectiva, a história converte-se em possibilidade narrativa. E a literatura, por sua vez, atua como contraponto ou como “segunda leitura da história” (POSE, 1992, p. 22).

Hayden White (1995) também discute as estreitas relações entre o trabalho do romancista e o do historiador. Para ele, o pensamento histórico opera com a dinâmica da representação e, portanto, não está isento de ficcionalização:

diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação”, ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas [...]; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador.” (WHITE, 1995, p. 22)

No âmbito da teorização de White, o gesto de produção ficcional é responsável justamente por evidenciar que a história pode ser, ao mesmo tempo, manipulada e dispositivo

*Luiz Henrique Silva de Oliveira é Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, onde também concluiu o Pós-Doutoramento. É Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Graduação em Letras e da EBTT do Centro Federal Tecnológico de Minas Gerais - CEFET-MG. Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE). Autor de *Poéticas negras* (2010) e *Negrismo* (2014).

de manipulação. Os documentos históricos são “tocados” pela mão e pena dos historiadores e, portanto, contaminados por ideologias. Não sendo um campo disciplinar exato, sobra aos historiadores a construção narrativa a partir de um lugar de visão e enunciação longe de qualquer neutralidade.

Em consonância com as reflexões de White, Linda Hutcheon (1991) também observa que história e literatura são construções discursivas, localizadas socialmente, temporalmente e espacialmente. A história chega a nós narrativizada num momento diferente do próprio acontecimento. Logo, no processo de “traduzir” o ocorrido para os códigos do discurso, ocorrem operações subjetivas carregadas de juízo de valor. A consequência deste gesto, segundo Hutcheon, é a consciência da inacessibilidade ao passado empírico. Como sabemos, o relato historiográfico é feito a partir de um passado ao qual não temos acesso direto, conforme relata a autora:

a problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. Será que temos um vestígio total ou parcial? (HUTCHEON, 1991, p. 161)

As lacunas deixadas pela historiografia são passíveis de preenchimento. E a metaficção historiográfica, conforme a visão de Hutcheon, vale-se das “brechas” deixadas pelo discurso histórico. Como resultado deste mecanismo de inacessibilidade aos fatos, há nossa descrença na capacidade de conhecer determinada realidade ou mesmo seus arquivos e, logo, de sermos capazes de representá-la por meio da linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia, segundo Hutcheon.

No caso do romance afro-brasileiro, o que se percebe é o alargamento das possibilidades enunciativas do passado, seja ele individual, seja ele ancorado nos percursos da coletividade a que pertence o autor. Resultado de crises paradigmáticas, esta linhagem de romances torna-se possível devido às dobras e omissões de nossa história literária, cujo vetor está voltado ao “esquecimento” do arquivo negro brasileiro. Uma característica marcante de significativo conjunto de romances escritos por autores afrodescendentes é justamente tentar preencher o que Antônio R. Esteves chama de “vazio” histórico:

o que sobreviveu a tantas crises – políticas, econômicas e de representação – principalmente foi o vazio. Esse grande vazio que começa a ser preenchido não apenas por uma versão dos fatos que se opõe, digamos, a outra versão oficial, mas por uma série de diferentes versões de um determinado feito histórico, que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado (ESTEVES, 2010, p. 23).

Neste sentido, o que está em jogo no âmbito da literatura afro-brasileira é a narrativização da “escrivência” (cf. EVARISTO, In ALEXANDRE, 2007) de um povo que partilha determinadas experiências e trajetórias ainda não enunciadas a contento. É que a

história (e a literatura brasileira *tout court*), ao privilegiar a versão dos vencedores, naturalmente silencia(m) outras enunciações, apaga(m) outras memórias, recusa(m) determinados arquivos, ignora(m) outros testemunhos e documentos.

A rasura do arquivo

O romance afro-brasileiro de extração histórica, alinhado com a proposta metaficcional, de acordo com a acepção de Linda Hutcheon, irá questionar as narrativas oficializadas. Desconfiará não somente do que os arquivos revelam, mas principalmente indagará os seus silenciamentos, ciente de que o silêncio possibilita a redescoberta de versões subterrâneas. No caso do gênero narrativo em questão, são inevitáveis alguns episódios pretéritos ainda tão mal contatos: a captura de “mão de obra” em África pelos colonizadores europeus; os meandros do comércio de seres humanos; a travessia transatlântica; o cotidiano da escravidão e os bastidores da vida social para os escravizados; as inúmeras revoltas e estratégias de resistência empreendidas pelo coletivo populacional em questão; o retorno à África; a diáspora. Dito de outra forma: os episódios dizem respeito aos arquivos da escravidão e seus resultados no Brasil.

De acordo com Jacques Derrida (1995), o *arquivo* é o *locus* da memória, dos registros do passado, da história, em última instância. E a “impressão freudiana”, que perpassa a economia teórica de Derrida, sugere que os conceitos derivados do inconsciente, como repressão, censura e negação, iluminam aspectos fundamentais da historiografia moderna e, logo, dos mecanismos de *comando* dos arquivos.

O trabalho de Derrida sugere que, depois da psicanálise, não é possível ter nenhuma visão ingênua sobre a memória, sobre os arquivos e sobre os registros históricos que abrigam o passado. Com Freud, o texto derridiano nos convida a indagar se a memória e a história só podem ser consideradas como *textos* que sofreram inúmeras revisões decorrentes de repressões, negações, denegações, apagamentos e censuras. Por isso, Derrida recorre à dupla raiz da palavra arquivo (arkhê): começo e comando. Esses significados revelam a relação entre o poder e o arquivo. Na visão do filósofo, detém o poder quem detém o arquivo. O arconte, detentor do arquivo, dispõe privilegiadamente das informações, organiza ou manipula a história dentro de seus interesses, ato que possui decisivas consequências políticas. Segundo Derrida, “a tradição se constitui sobre e com o arquivo, pelos arquivamentos promovidos pelo poder e pelo arconte” (DERRIDA, 1995, p. 12-13). Daí a possibilidade do “mal de arquivo”, quer dizer, da manipulação deliberada do passado com todos os seus índices e possibilidades por quem o comanda e detém poder sobre ele. Consequentemente, a luta pelo passado, como

direito, enseja a luta pelo poder dizer. Resultado deste processo está a proposta derridiana de desconstrução necessária e epistêmica das concepções e manipulações do arquivo e do arquivamento. Portanto, empreender a leitura crítica do arquivo e propor a sua desconstrução implica não apenas uma interpretação do passado em determinada tradição, mas sim sua possível abertura para o futuro. Dizendo de outra forma, a repressão permanentemente possibilita o “mal de arquivo”, o esquecimento, o apagamento da memória. E é contra esta repressão que o romance afro-brasileiro de extração histórica, pretende lutar. E uma das principais armas é a utilização da metaficção historiográfica como suporte e procedimento.

O arquivo neste trabalho será entendido antes como rastros e resíduos do ocorrido, cujo “mal” está depositado justamente na sua manipulação perversa, definida por Derrida como uma dentre várias possibilidades do ato enunciativo a partir das fontes e versões do ocorrido. Neste rol de escolhas, a ficção opera como derivativo, no sentido de confrontar o que foi com o que poderia ter sido, ou com o que poderia ter sido narrado.

As indagações aos arquivos são ainda insuficientes. O discurso histórico hoje reconhece sua impossibilidade totalizadora e suas limitações epistêmicas. A ficção pode ser considerada, nestes termos, uma leitora bastante privilegiada dos arquivos da história. Depois de tantas instabilidades e violências experimentadas ao longo do século XX e que se repetem neste início de XXI, a história converteu-se em *possibilidade*, em vez de certeza. Já a ficção, mais especificamente a literatura de autoria negra brasileira, emerge como mecanismo de contraponto e leitura alternativa da história e de manipulações dos arquivos dos vencedores.

Evidentemente, em muitas ocasiões, torna-se tarefa difícil separar o que realmente aconteceu, o que poderia ter acontecido e o que se pensa ter acontecido. De maneira mais problemática, é difícil separar o que se deseja que tenha ocorrido e o que convém que se pense que tenha ocorrido. A desconstrução derridiana nos ensinou que o arquivo só pode falar se provocado, uma vez que ele só pode abrigar documentos e memórias dos acontecimentos. O resto cabe ao “pesquisador”. A memória, por sua vez, é inconfiável e plástica. Resta complexo saber o que é verdade e o que é ficcional se não interpelarmos possibilidades dos arquivos e os próprios arcontes.

A metaficção historiográfica de corte afro-brasileiro tende a reconstruir, isto é, reiniciar a edificação enunciativa do passado de descendentes de africanos a partir dos arquivos deste passado. Textos como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, propõem a recuperação do imaginário e das tradições culturais de uma determinada comunidade, que, depois de se apropriar desses valores, prossegue o ato de reconfigurar, em outras bases, os

acontecimentos que lhes são pertinentes. O romance em questão neste trabalho perquire, pois, os acervos possíveis do arquivo negro brasileiro.

Desta forma, em primeiro lugar, cabe à metaficção historiográfica de autoria negra realizar releituras críticas dos arquivos sobre a afrodescendência, inserindo-o no âmbito da tradição ocidentalizada, ainda que para a rasura desta. E esta estratégia começa a ganhar forma com o prólogo, redigido pela autora, Ana Maria Gonçalves, no qual ela afirma ter encontrado um manuscrito em Itaparica. Ali, estabelece-se o pacto de leitura cuja proposta é aproximar a escritora e a protagonista, Kehinde, ou seja, duas “contadoras de histórias”, bem aos moldes de um *griot*. A primeira, no plano da realidade, escreve o romance; a segunda, no plano da ficção, já velha e quase cega, durante sua última viagem transatlântica ao Brasil, dita as histórias para que Geninha pudesse redigir. Neste caso, a protagonista do livro é motivada pela procura sem limites de seu filho, vendido por seu ex-companheiro, o português Alberto. A narrativa propõe que este filho vendido aos sete anos pelo pai a um comerciante de escravos da capital baiana e depois encaminhado a São Paulo é Luiz Gama, um dos maiores abolicionistas brasileiros e cuja trajetória ainda não é objeto de volumosos estudos. A narrativa, desta forma, procura garantir estatuto de importância de Gama junto a outras figuras proeminentes, ao mesmo tempo em que dissolve as fronteiras entre realidade e ficção, tom que pautará as quase mil páginas do romance. E, ao mesmo tempo, o texto realiza nova busca pelos arquivos possíveis sobre a escravidão no Brasil.

O que você vai ler agora talvez seja a história da mãe deste homem [Luiz Gama] admirado e respeitado pelas maiores inteligências de sua época, como Rui Barbosa, Raul Pompéia e Sílvio Romero. Mas também pode não ser. E é bom que a dúvida prevaleça até que, pelo estudo do manuscrito, todas as possibilidades sejam descartadas ou confirmadas, levando-se em conta o grande número de coincidências, como nomes, datas e situações. Torço para que seja verdade, para que seja ela própria [Kehinde ou Luísa] a pessoa que viveu e relatou quase tudo o que você vai ler neste livro. Não pela história, que não desejo a ninguém, e logo você vai saber por quê. (GONÇALVES, 2006, p. 17)

Como sabemos, muitos documentos relativos à escravidão foram queimados pelo então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, sob a desculpa de erradicar, para sempre, o que ele chamava de “mancha negra” da história do Brasil¹. Há quem diga que Rui Barbosa buscou evitar que uma campanha indenizatória movida por proprietários de escravos, pautada nos registros do cativo, contragolpeasse a Lei Áurea (1888). Por outro lado, justamente após a abolição da escravatura, as pressões por indenizações passaram a ganhar força. A via diplomática não foi suficiente para barrar as pretensões dos escravocratas e o ministro

¹ A este respeito, conferir DUARTE, Evandro Piza; SCOTTI, Guilherme; NETTO, Menelick de Carvalho. Ruy Barbosa e a queima dos arquivos: as lutas pela memória da escravidão e os discursos dos juristas. In *Universitas JUS*. Brasília: UNICEUB, v. 26, n. 2, p. 23-39, 2015.

mandou queimar, em 14 de dezembro de 1890, os documentos do referido Ministério. O ato serviu para destruir as provas necessárias à indenização. A atitude de Rui Barbosa teria motivação política e econômica, para muitos.

Por outro lado, ainda que bem intencionada, a ação do então ministro, arconte responsável pela manipulação do arquivo, não só destruiu documentos, mas apagou rastros e resíduos de um dos mais deploráveis episódios da História brasileira. Testemunhos foram calados, vozes foram esquecidas, memórias foram desrespeitadas. O custo econômico de um processo de abolição mal conduzido é pago até hoje em cifras maiores do que os réis daquele tempo. Os documentos da vivência negra no Brasil foram e ainda são, em grande medida, subtraídos da configuração nacional - daí o “vazio” de conhecimento sobre o passado que alimenta parte do racismo em nosso país. O passado traumático, programaticamente “esquecido”, resulta na repetição do gesto de desprezo e dominação absoluta dos mais pobres por parte de nossas elites. O perigo reside no processo de configuração do imaginário: se não há comprovação, documentos ou testemunha, não há lembrança. Em última instância, não há o conjunto de dramas do próprio acontecimento. Daí a importância de narrativas, de todas as ordens, comprometidas com a atualização dos nossos acontecimentos traumáticos. E, também, com a rasura das versões associadas aos “esquecimentos”.

A rasura, proveniente do gesto de preencher lacunas do passado, ganha ainda mais notoriedade quando se leva em conta que, na realidade, o manuscrito jamais existiu. O manuscrito de Ana Gonçalves não passa de uma ficção. Ora, o resultado deste gesto é a consciência do caráter interessado inerente à manipulação dos arquivos. Se o manuscrito não existiu, pode-se inferir que o testemunho de vida de Kehinde é também ficcional. Coube à literatura, portanto, enquanto releitura privilegiada da história e arquivo suplementar desta, recriar a atmosfera, resgatar personagens decisivos e mesmo inventar “anônimos” que também conduzem o cortejo da história: Luiz Gama, abolicionista brasileiro, filho de Kehinde, ex-escrava, empresária de sucesso em África, inquieta pela venda do filho pelo ex-companheiro, Alberto. Toda esta história forjada pelo suposto manuscrito procura repassar a limpo, via ficção, o episódio da queima dos arquivos da escravidão.

O manuscrito teria sido escrito em português arcaico. A autora, como arconte, então, teria apenas atualizado e organizado os originais para publicá-los em formato de livro. Porém, é necessário considerar que, por ser bastante velho, o documento estava incompleto. Faltavam páginas e, portanto, trechos haviam se perdido ou estavam ilegíveis. A autora teria realizado o preenchimento das lacunas a partir da invenção de trechos e cenas. Pode-se ler a suposta atitude da autora como metonímia do comportamento discursivo de Kehinde: ambas

comandam os arquivos suplementares, isto é, preenchem vazios deixados pelo discurso histórico oficial e, ao procederem assim, reiteram a dimensão ficcional do ato de escrever a história e, logo, de rasurar os arquivos (perdidos e restantes) do passado.

Assim como o manuscrito, a protagonista também seria alguém de “cuja existência não se tem confirmação” (GONÇALVES, 2007, p. 16.). Kehinde é, na narrativa, a identidade africana de Luisa Mahin, participante ativa da Revolta dos Malês. Há quem diga que Mahin também foi “inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis” (GONÇALVES, 2007, p. 16), ou, então, uma versão criada por Luiz Gama, seu filho, o que reforçaria o protagonismo deste na luta contra a escravidão. O romance aponta, pois, para o caráter aberto da história e da literatura, já que em ambas a verdade é uma possibilidade enunciativa dentre tantas. Kehinde/Luisa Mahin, Luiz Gama, Ana Maria Gonçalves formam uma cadeia de signos menos preocupada com a revelação do passado tal como foi, mas, isso sim, com a iluminação de acontecimentos mal contados envolvendo a coletividade afrodescendente.

Desta forma, o estatuto expressivo de Kehinde, registrado por Gonçalves, assemelha-se ao testemunho, ou seja, voz daquele que viveu para contar. Já o manuscrito pode ser lido como “comprovação” material que sustenta a verossimilhança das cenas narradas e que dizem respeito a uma personagem específica e ao coletivo de que ela faz parte. O pacto de leitura solicita que o leitor trate o relato da personagem como *uma* das verdades possíveis acerca do passado, já que os registros documentais foram destruídos. O arquivo de conhecimentos e versões sobre o passado histórico afrodescendente é tratado, portanto, em sua inevitável dimensão plural e aberta a interpretações.

Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser... (GONÇALVES, 2006, p. 17)

Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, *Um defeito de cor*, enquanto metaficção historiográfica de autoria afro-brasileira, distancia-se de forma deliberada e consciente da historiografia oficial, já sem arquivos confiáveis e cujos mitos fundacionais estão degradados. O estatuto da verdade importa menos do que as provocações feitas aos leitores por meio de imprecisões e até mesmo alguma sobrenaturalidade. O leitor é impelido a levar em conta a verossimilhança do narrado, talvez sugerindo que todo discurso seja parcial, produto de um arconte interessado e um dentre inúmeras possibilidades de acesso

ao passado, para falarmos com Linda Hutcheon e Derrida, ao contrário da forma teleológica por meio da qual a historiografia oficial trata o pretérito deste coletivo.

O trecho permite perceber a literatura como possibilidade de outras leituras do acontecido. Parece razoável propor que o romance conecta o conhecido com o especulado e, para isso, lança mão de estratégias geradoras de verossimilhança, tais como datas, fontes e documentos.

Cenas do passado histórico tecido pela relação transatlântica ganham corpo em três temporalidades. Na primeira delas, a autora, Ana Maria Gonçalves, cria o argumento do manuscrito em um momento mais próximo à nossa época. A segunda temporalidade diz respeito ao momento em que Kehinde, já anciã, retorna ao Brasil à procura de seu filho, Luiz Gama, e dita a história para Geninha escrever. E a terceira temporalidade, tecida em meios aos arquivos da diáspora, rememora quase cem anos da personagem, e, logo, das relações entre Brasil e África. Este embaralhamento temporal é típico da metaficção historiográfica e procedimento de rasura dos arquivos restantes sobre a experiência negra no Brasil.

O ritmo é conduzido de acordo com a importância conferida por Kehinde, ou seja, por quem resistiu para contar. Cada espaço em que a personagem viveu ganha um número de páginas condizente com a dor das experiências de Kehinde. Não é gratuito que quase metade da narrativa se ocupe do Brasil. Aqui a personagem sofreu talvez as experiências mais traumáticas e decisivas, tais como a escravidão, o abuso sexual, o “casamento”, o nascimento e a perda dos filhos, a participação de revoltas, a luta silenciosa contra o cativo, entre outros. A este respeito, escutemos as palavras da protagonista: “você já percebeu que a vida da gente pode ser dividida em espaços de tempo, ou por lugares ou os dois juntos, da mesma maneira como dividimos uma história?” (GONÇALVES, 2006, p. 718).

Uma destas divisões espaço-temporal a que se refere a protagonista pode ser exemplificada por meio da cena da negação do batismo católico obrigatório a todos os escravizados que aportassem no Brasil. Ciente da condição cativa e, portanto, de que sua identidade estava em iminência de rasura, Kehinde se apegava aos fortes vínculos de seu lugar de origem e salienta suas tradições, mesmo sem a ilusão de um retorno ao passado tal como um dia fora.

Ainda em pleno mar, os africanos capturados deveriam esperar a chegada de um padre para, então, realizar o desembarque. O ritual previsto era o batismo das chamadas “almas pagãs” e a consequente troca do nome africano para um nome católico. No Brasil, como sabemos, os escravizados deveriam usar os nomes de brancos, louvar os deuses dos brancos, e foi esse o limite de negociação a que Kehinde se negava a aceitar, pois, segundo a tradição na

qual a personagem fora criada, o nome é elemento de proteção e ligação com familiares. A negociação aqui está entre a recusa de uma vida a partir da identidade branca forjada pelos escravistas, ou o extremo da morte, por meio da conservação da identidade afrodescendente.

O escaler que carregava o padre já estava se aproximando do navio, enquanto os guardas distribuíam panos entre nós, para que não descêssemos nuas à terra, como também fizeram com os homens na praia. Arrumei meu pano em volta do pescoço, como minha avó fazia, e saí correndo pelo meio dos guardas. Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar. A água estava quente, mais quente que em Uidá, e eu não sabia nadar direito. Então me lembrei de Iemanjá e pedi que ela me protegesse, que me levasse até a terra. (...) Fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando o meu nome, o nome que a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns. (GONÇALVES, 2006, p. 63).

O gesto de resistência de Kehinde exemplifica o desejo de manter a identidade de origem e refutar o processo de aculturação imputado pelos escravocratas, algo que a personagem jamais perderá durante a sua trajetória. Com isso, o arquivo africano, em sua vastidão e diversidade, é conservado ainda que ao custo de muito sofrimento. A cena também anuncia a inevitável resistência aos desmandos coloniais, cuja estratégia de domesticação do escravizado passava justamente pelo apagamento das memórias, da identidade e do policiamento do corpo. Aos escravizados restava o papel de arquivos vivos da cultura de origem, a qual, ressignificada e em contato com as outras culturas existentes no país, ajudou a construir a crioulação² que marca o Brasil.

Kehinde percebe, contudo, que seria preciso conciliar resistência e negociação, avançar e recuar diante de um mundo regido pelas leis escravistas. Assim, consegue transitar entre o universo dos mais claros e dos mais escuros utilizando, para tanto, seus dois nomes:

para os brancos fiquei sendo Luísa. Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que minha mãe e minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome Luísa, por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2006, p. 73).

Stuart Hall (2005) lembra-nos de que os sujeitos diaspóricos são obrigados a negociar com as novas culturas em que vivem, sem perder completamente suas identidades de origem. Estes sujeitos carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcados. A diferença é que as culturas de origem “não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas” (HALL, 2005, p. 88-89).

² Sobre este conceito, consultar GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. E. A. Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005,

A conexão entre as várias histórias, a que se refere Hall, também ganha corpo no romance. Como resultado da desterritorialização, o que se nota na diáspora é a partilha solidária de dores e agendas entre semelhantes. Sujeitos separados de suas famílias e grupos repentinamente veem-se isolados e sem pátria. O colonialismo separava grupos da mesma origem a fim de prevenir rebeliões. Além disso, impossibilitados de partilhar as mesmas línguas, a comunicação tornava-se mais difícil e a circulação do repertório cultural, quase inviável. Logo, a reconfiguração dos laços de identidade e pertencimento ocorre por meio de uma “fratria” inevitavelmente construída no cotidiano do oprimido. E esta fratria pode ser percebida no livro por meio de dois episódios: o envolvimento de Kehinde com os bastidores da Revolta dos Malês; e sua participação em confrarias de escravizados, as quais articulavam estratégias de libertação para este coletivo populacional. Ambas as estratégias dizem respeito à manipulação suplementar dos arquivos silenciados.

Poucos anos após chegar ao Brasil, Kehinde começa a ser alfabetizada por Fatumbi, muçulmano influente em sua comunidade, poliglota e então preceptor de Carolina, filha da Sinhá Ana Felipa. Fatumbi era um sujeito discreto, culto, devoto do trabalho e seguia rigorosamente os ensinamentos do Corão, segundo o qual todos os homens são iguais. Logo, qualquer posição de desmando é passível de condenação. Junto ao seu grupo, Fatumbi e Alufá Licutan, líder religioso muçulmano, articulam uma grade revolta capaz de tomar a cidade de Salvador e nela fundar uma espécie de “república islâmica”, onde reinaria a liberdade. As idas e vindas de Fatumbi começaram a chamar a atenção de Kehinde. Vista como pessoa de confiança, embora adepta aos voduns e pertencente a uma outra comunidade de origem, a protagonista passa a ser aceita em determinados circuitos muçulmanos. Cientes do desenrolar das guerras africanas, os escravos da Bahia se sentiam ainda mais estimulados a fazer guerra por aqui, buscando o maior número possível de aliados. As informações eram retransmitidas aos que não eram muçurumins, “tentando convertê-los ou pelo menos fazer com que ficassem do lado dos adeptos de Maomé, caso tomassem a iniciativa de uma grande rebelião na Bahia” (GONÇALVES, 2006, p. 479). Em verdade, a protagonista começa a se imbricar nos bastidores da Revolta dos Malês (Salvador, 1835) justamente como colaboradora.

Os escravizados muçulmanos já possuíam histórico de rebeliões, como a de 1814³, na Bahia. Nesta, a maioria dos participantes foram mortos ou deportados e a continuação da guerra tinha sobrado para poucos, junto com a missão de converter pessoas e espalhar a palavra do profeta Maomé o mais discretamente possível. O passo seguinte foi tramar a

³ A este respeito, vale conferir REIS, João José. Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia In *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 68-115, jan./jun. 2014.

revolta de 1835. Inicialmente, o movimento contava apenas com adeptos ao islã; porém, com o tempo, passou a acolher a participação de outros apoiadores, como Kehinde. Esta colaborou indiretamente com a organização do motim. E foi deste lugar que a personagem pode ressignificar os arquivos e estruturas da escravidão e, mais ainda, reavaliar a participação dos ingleses no processo de abolição. Nas reuniões fechadas, os Malês “alinhavam” informações por meio do repasse destas a todos os organizadores e apoiadores da futura revolta. Fatumbi operava como espécie de cicerone de Kehinde nas organizações Malês e explicava a ela os motivos de os ingleses estarem do lado dos negros. “Pelo que percebi, o apoio não era muito direto, mas os ingleses estavam a par de tudo que acontecia e passavam informações aos seus pretos, que por sua vez tratavam de espalhá-las para os outros” (GONÇALVES, 2006, p. 378), afirma a protagonista. Essas informações repassadas diziam respeito às formas de apoio que os ingleses poderiam oferecer em cada instante.

Parte desta ajuda dizia respeito à vigília transatlântica promovida pela Inglaterra a partir da promulgação do Bill Aberdeen, lei aprovada pelo parlamento britânico, em março de 1845, e que concedia ao almirantado inglês o direito de aprisionar navios negreiros que realizassem o transporte de cativos da África para as Américas. A medida afetava os interesses econômicos das elites e até mesmo a independência do Brasil. A medida britânica resultou em desespero entre os traficantes de escravos e grandes fazendeiros. Isso porque a súmula tornava o preço dos cativos bastante alto e, paradoxalmente, aumentava o tráfico às escondidas, pois a mão de obra africana ainda era o motor da produção brasileira. E o papel dos Malês e seus colaboradores poderia ser decisivo, pois deles também partiam as denúncias de navios negreiros aportando no Brasil, como assinala Kehinde:

Por ora, eu devia começar observando os navios que transitavam no mar de dentro e no mar de fora, ajudando a denunciar os que poderiam carregar escravos capturados ao norte da linha do Equador, em África. Já havia alguns anos que estava proibida a entrada no Brasil de escravos vindos da Costa da Mina, por exemplo, que fica acima da linha que divide o mundo em Norte e Sul. Se fossem descobertos os navios carregando escravos seriam aprisionados nas regiões proibidas, os pretos seriam enviados de volta à África, e toda mercadoria apreendida, se houvesse, poderia ficar para quem os capturasse, trabalho no qual os ingleses estavam muito empenhados. Mas os comerciantes portugueses e brasileiros não obedeciam à lei, e quando chegava à Bahia com carga proibida, ficavam por alguns minutos ancorados ao longe e distribuíam os escravos em embarcações menores, que atracavam em qualquer praia da cidade sem passar pela fiscalização do porto. (GONÇALVES, 2006, p. 379).

Ao revisitar os arquivos da escravidão, tempos mais tarde, Kehinde percebe que o interesse inglês residia justamente em fazer do cativo brasileiro consumidor de produtos manufaturados gerados após a Revolução Industrial. E o que a soberania do Brasil tinha a ver com isso? O fato de a monarquia ser apoiada por escravocratas e fazendeiros dificultava a

abolição, ao passo que os republicanos estavam mais alinhados com os valores “humanistas” defendidos pelos próprios ingleses. “Era isso que os ingleses mais queriam, que todos tivessem dinheiro para comprar as mercadorias produzidas nas grandes fábricas construídas na Inglaterra” (GONÇALVEZ, 2006, p. 220), declara Kehinde. Talvez daí a concessão feita pelos ingleses em relação às manifestações religiosas afrodescendentes, desde que o trabalho estivesse bem feito.

Fatumbi estava desconfiado de que as autoridades sabiam dos bastidores da Revolta, pois dois dos principais mestres tinham sido afastados das ruas e do contato com os discípulos. E ele estava certo, pois a denúncia de que uma rebelião estava para começar foi feita no início da noite em que estava marcada a deflagração da revolta. Os rebelados foram presos, muitos foram fuzilados, e os que conseguiram fugir e se esconder acabaram tendo que se afastar de Salvador, por medo de represálias e denúncias de vizinhos.

Recuperando parte dos bastidores da Revolta dos Malês, o romance em questão pretende suplementar os arquivos de história brasileira ao iluminar instantes pouco conhecidos do nosso passado. Mesmo preenchendo lacunas dos acontecimentos por meio da ficcionalização de episódios, o livro não perde o compromisso com as memórias dos vencidos. O ponto de vista é solidário com os silenciados pela versão oficial e a voz de representantes destes coletivos, como a de Kehinde, arconte necessária, opera como testemunho do acontecido. Enquanto possibilidade de problematização daquilo que a história não pode, não consegue ou não quer contar, o discurso literário cumpre papel de deixar o passado sempre em aberto. Afinal, ele é reconhecido apenas no momento presente a partir das visitas e indagações que se fazem aos arquivos. Valendo-se da estrutura típica da metaficção historiográfica, a obra de Ana Maria Gonçalves rejeita maniqueísmos. Não cabem as equações negro = bom e branco = mau. O texto mostra que a consciência é o fator responsável pelos posicionamentos das personagens.

Décadas mais tarde, já na travessia marinha até a África, Kehinde conhece John, um marinheiro de Serra Leoa a serviço da Inglaterra. Durante a viagem, ambos se apaixonam e decidem viver juntos. Kehinde havia reunido todos os seus pertences adquiridos no Brasil e os deixou para que John os vendesse em Freetown. Contudo, John usou o lucro das mercadorias para comprar pólvora e armas dos ingleses, principalmente “as famosas espingardas de Birmingham, que estava negociando em Uidá com representantes do rei Guezo” (GONÇALVES, 2006, p. 759).

Curiosamente, John e Kehinde alimentam o sistema escravista, o mesmo que as personagens procuravam combater no Brasil, uma vez que as armas faziam os reis africanos,

como Guezo, vencerem as guerras, “que resultavam em escravos, que eram vendidos para os comerciantes portugueses e brasileiros, que pagavam por eles o dinheiro ou a mercadoria que eram usados para comprar mais armas” (GONÇALVES, 2006, p. 781). O circuito econômico gerado pela venda de armas enriqueceu a muitos, dentre eles Kehinde e John, embora as personagens admitam que os maiores beneficiados com este ciclo tenham sido os ingleses. “Justo aqueles que queriam acabar com o comércio de escravos, eram os que mais se beneficiavam dele”⁴.

Posteriormente, Kehinde tornar-se-á construtora de casas típicas do Brasil em África e aumentará ainda mais sua fortuna. Com este dinheiro, conseguiu formar seus filhos, ajudar a muitos entes próximos e exercer papel de liderança decisiva na comunidade agudá. O livro, a partir daí, pode ser entendido como suplemento da versão histórica sobre a formação das elites africanas. Não abordaremos esta vertente do romance aqui.

Por ora, cabe apenas salientar que o romance afro-brasileiro de extração metaficcional, linhagem de que *Um defeito de cor* é exemplo, está intimamente ligado ao movimento de revisão da história e dos arquivos. Como suplemento dos registros, o livro coloca em suspeição a trajetória do coletivo afrodescendente e sua experiência – mal contada – em terras brasileiras. Problematisa o arquivamento do passado deste coletivo como gesto de poder por parte de quem manipula o arquivo. Propõe a literatura como suplemento da história, pois leitora privilegiada desta. E, por fim, sem qualquer possibilidade de redenção, discute resultados da experiência escravista no Brasil e em África.

Referências

DERRIDA, Jacques. **Mal d’archive: une impression freudienne**. Paris: Galilée, 1995.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. R. Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

POSE, Alberto. La novela como nueva crónica de América. In KOHUT, K. (Ed.) **De conquistadores y conquistados**. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1992.

⁴ GONÇALVES, 2006, p. 781.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdade de las mentiras**. 2 ed. Lima: Peisa, 1996.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. 2 ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

‘UMA POÉTICA DO CORPO: SEIS NOTAS SOBRE A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR

Luiz Lopes*

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.

Clarice Lispector

Para o Tiago, com amor

1. O corpo como grande razão

Em 2017 comemoram-se 40 anos da publicação de um dos textos mais instigantes de Clarice Lispector (1920-1977) ao mesmo tempo em que nos confrontamos com os 40 anos também da morte dessa escritora. Um corpo se faz presente em sua plena maturidade: *A hora da estrela* ganha nova edição, com manuscritos e ensaios inéditos¹, e somam-se ano após ano novas teses, artigos e releituras de uma obra que como disse Berta Waldman “dialoga com todo o universo ficcional de Clarice, repontando, nele, questionadas, ironizadas e sofridas, as perplexidades da narrativa moderna em geral, e as de sua ficção em particular”². Outro corpo é ausente, a presença da própria escritora, desse sujeito que antes aparecia, falava, respirava e agora nos lembra de algo que sua literatura de um jeito ou de outro sempre teve como questão central, a saber, a ideia de que somos hóspedes provisórios de um lugar chamado mundo terreno.

Falar de Clarice Lispector nesse contexto de 40 anos de publicação de *A hora da estrela* e, ao mesmo tempo, 40 anos de morte da autora, obriga-me a pensar num dos vetores de seus textos. Parece-me que esse vetor ou, dito de outro modo, uma linha de força de sua literatura, é o corpo. Em *Perto do coração selvagem*, lemos, pela primeira vez, no capítulo “... O banho...” um fragmento que já direciona os leitores de Clarice para as imagens do corpo:

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, reflete úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos

* Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e professor de Literatura do Departamento de Linguagem e tecnologia (DELTEC) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Contato: luigilopes@gmail.com

¹ Cf. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

² WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992, p. 92.

fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.³

Esse fragmento do romance de 1943 evidencia como a literatura de Clarice engendra um saber do corpo. Enquanto Joana toma banho, ela toca em seu corpo, conhece cada parte de si. De certa forma esse banho é um encontro consigo mesma e encontrar-se com seu próprio corpo é afirmar um modo muito particular de ver e valorar o mundo. O que Clarice Lispector coloca em questão com essa imagem de Joana é, na verdade, um outro modo de interpretar a própria existência. Ao eleger o corpo como fio condutor e perspectiva a partir da qual se lê o mundo, o outro e a si mesmo, a literatura de Clarice faz pensar numa crítica aos cânones da racionalidade. Não se trata em Clarice nunca de interpretar o mundo exclusivamente pelo *logos*, mas sim pelo corpo e por seus movimentos que afirmam a efemeridade da existência.

Nesse sentido a imagem de Joana que, ao tocar seu corpo, toca a própria vida, pode ser associada àquilo que Friedrich Nietzsche escreveu em *Assim falou Zaratustra*, quando diz que “o corpo é uma grande razão”⁴. No capítulo “Dos desprezadores do corpo”, o filósofo alemão sublinha ainda, pelas palavras de Zaratustra, que por trás de cada sentimento ou pensamento há algo de soberano, essa soberania é o Si-mesmo e o Si-mesmo habita o corpo de cada um, ele é o próprio corpo de todo indivíduo⁵. É esse Si-mesmo que Joana encontra enquanto está no banho. A personagem tangencia uma nova forma de saber que é a grande razão, seu corpo, suas necessidades, sua forma de estar e sentir o mundo.

Não se trata de negar a presença da razão, mas, apenas dizer que a razão é apenas mais uma força que se apresenta no mundo, mas um impulso de cada ser humano. De forma similar, em *A hora da estrela*, Macabéa também, aos poucos e de modo tímido, consegue ver o mundo e aprender cada coisa que existe por meio do seu corpo. Talvez um dos desejos secretos de Rodrigo S. M. (Na verdade Clarice Lispector) seja exatamente o de que sua criatura consiga viver de corpo inteiro. Ainda que Macabéa não seja como Joana e tenha um corpo cariado⁶, ou seja, consista em determinada medida nesse “corpo de menos”, toda a narrativa é o movimento de encontro com o corpo, mesmo que, ao fim, esse encontro seja também a colisão final, a morte daquilo que todos nós somos. G.H., Joana, a barata,

³LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 64-65.

⁴NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 35.

⁵Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 35. “Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele”.

⁶“Eu bem sei que dizer que a datilógrafa tem corpo cariado é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão.” LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 152.

a menor mulher do mundo, Ana e Macabéa ou ainda as galinhas que povoam os textos de Clarice e a baleia que morre no Leme, todos esses personagens de Clarice são um corpo.

2. O corpo e a distância

Dizer que todas essas personagens de Clarice são em última instância corpo, significa entender que todas possuem muito antes de qualquer racionalidade um saber que é constitutivo de todo ser que vive, que respira. Se por um lado há uma conjunção de todos por serem corpos vivos, matéria orgânica, por outro lado, não estamos falando de identificação absoluta. Em *A hora da estrela* o encontro entre dois corpos, o de Rodrigo S. M. e o de Macabéa, é realizado a partir de uma espécie de *pathos da distância*, ou dito de outra forma, como apontou a crítica francesa Hélène Cixous, em recente ensaio intitulado “Extrema fidelidade”, “pode-se dizer que a obra de Clarice Lispector é um imenso livro do respeito, livro da boa distância”⁷. Rodrigo S.M. se aproxima dessa criatura, nós leitores também, mas sabendo que precisamos manter uma distância, a boa distância. Talvez esse afastamento seja o mesmo que Ana do conto “Amor” mantém do corpo cego que masca chicletes. Trata-se de uma forma de aproximar-se do outro, de tocar um outro corpo com o respeito e a distância que toda aproximação ética implica. Significa saber acolher o outro, mas sobretudo, saber que sempre se é o outro do outro.

Há um momento em *A hora da estrela* que Rodrigo precisa abandonar Macabéa, assim como a narradora de “A legião estrangeira” desampara Ofélia, entregue neste conto, sozinha, a experimentar o contato com o animal na cozinha, um pintinho frágil que piava e respirava. Hélène Cixous ainda sublinha que Clarice, ao delegar a Rodrigo S.M. a tarefa de ver Macabéa, deseja que essa nordestina, essa menor mulher do mundo, a maior por ser um quase, não se assuste.

E talvez a pudica Macabéa tivesse ficado bem mais assustada pelo olhar de uma senhora que pelo de um senhor. Então, por amor Clarice se retira e delega Rodrigo S. M. para Macabéa.

E não é justo que as personagens tenham o direito ao autor mais bem posicionado para compreendê-las e fazê-las viver?

Evidentemente essa observação vale senão para os livros onde se trata de amar, de respeitar. [...]

Às vezes a boa distância está no extremo afastamento.⁸

3. O corpo humano, o corpo animal

⁷CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade in: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 33.

⁸CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade in: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 54.

Esse afastamento dos corpos fica mais claro quando pensamos em textos nos quais o corpo humano se depara com o outro, o corpo animal. Evando Nascimento em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* efetua uma leitura estimulante dessa relação entre o humano e a animalidade na ficção de Clarice Lispector. Para o crítico “uma literatura pensante como a de Clarice é a que possibilita pensar o impensável; e só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade enquanto tal, o outro como Outro ou Outra, em sua radical diferença. Por exemplo, uma animalidade irreduzível [...].⁹” Talvez seja por isso que a construção de Macabéa em *A hora da estrela* se efetua em tantas tentativas de comparar essa vida que respira, respira e respira com o reino animal ou ainda vegetal. Ela é como uma cadela às vezes, outras vezes, como uma galinha e, por fim, ainda é capim.

Ao contrário do que se pode imaginar, não há nenhum rebaixamento ao colocar o corpo humano de Macabéa em paralelo ao corpo animal ou vegetal. Ao dizer que Macabéa é como uma cadela ou como capim que nasce e persiste nos ambientes mais hostis e inóspitos, Rodrigo S. M. sublinha esse *pathos* da distância entre seu corpo e o corpo da nordestina; ele a redimensiona como Outra irrestrita. Tão outra que chega a ser vista como animal, como vegetal, como alteridade absoluta. E é por fazer dessa mulher uma outra completa que ele pode também desejar, com a distância respeitosa, se transfigurar nela, ser por um instante essa outra, esse outro¹⁰. Podemos dizer que Rodrigo S. M. se aproxima de Macabéa como a cronista Clarice se aproxima de Mineirinho na crônica homônima, ou como o explorador francês Marcel Petre se aproxima de Pequena Flor em “A menor mulher do mundo”, ou ainda, como a cronista Clarice se aproxima da vida que se esvai da baleia da crônica “Morte de uma baleia”.

Em todos esses textos, seja pelo confronto entre corpos humanos ou pelas tensões entre corpo humano e corpo animal, temos não raro um movimento de aproximação que muitas vezes ocorre pela tomada de distância, pelo respeito, pela delicadeza que sente as particularidades e as idiosincrasias de cada corpo. É ainda em *A hora da estrela* que podemos ler que “quanto a escrever mais vale um cachorro vivo”¹¹. Essa parece ser uma concepção bastante revolucionária, já que mostra que esse escritor Rodrigo S.M. tem plena consciência de que a vida animal vale mais que qualquer suposta atividade espiritual. O corpo de um animal, leia-se toda matéria orgânica, vale mais que tudo aquilo que durante tanto tempo grandes nomes do pensamento ocidental colocaram como ponto de partida de toda interpretação e valoração do mundo.

⁹NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 24.

¹⁰ “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro.” LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 142.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 41.

De modo bem nietzschiano, o narrador de *A hora da estrela* parece saber que um pensamento de vida só é possível se ele conseguir escrever com o corpo e, escrevendo com o corpo, como um ator, ele é capaz de pegar a partir de um relance, mas, ainda que por um instante, ver a nordestina de corpo inteiro.

(Mas eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado de saber tanto da verdade. Será que meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. [...]).¹²

Não se trata, pois, de uma escritura que se apoia na tradição dualista, mas, ao contrário, a literatura clariciana eclode as bases dessa tradição já que questiona os binarismos tais como além-mundo, a separação Deus-Natureza, a dicotomia Corpo-alma, etc. Nesse sentido Rodrigo S. M. é um narrador bem terreno, ele permanece fiel à terra, dá vida a uma mulher terrena¹³. Tanto Rodrigo como Macabéa são seres afirmativos. Cada um a seu modo, eles conseguem afirmar um pensamento do corpo e isso significa dentre outras coisas afirmar a precariedade da existência, alegrar-se com o melhor que a experiência humana pode trazer, afirmar o lado festivo e também o lado ameaçador de viver. Em muitos sentidos, *A hora da estrela* pode ser lido como um livro sobre a impermanência, sobre o mutável, sobre as despedidas. Miguel Angel de Barrenechea, ao falar sobre o corpo, aponta que:

Vivemos nosso corpo na sua impermanência, nos seus movimentos, nos seus estados diversificados. Na dita experiência, interna, percebemos o nosso corpo perpassado por forças múltiplas, por incessantes alterações; no plano das ideias, das emoções, das volições tudo muda, cada instante mostra uma gama de pensamentos, afetos, desejos que se diversificam, que se especificam momento a momento. O mesmo critério pode ser aplicado aos corpos que vivenciamos no mundo dito externo. Tudo parece estável: organismos, homens, animais, o mundo dito orgânico e o mundo dito inorgânico apresenta-se com feições aparentemente identitárias. Mas esses corpos, que aparentam fixidez, estabilidade, são perpassados – ainda longe de nossa percepção – por infindáveis forças, inúmeras composições de poder.¹⁴

Essa estabilidade faz pensar que todo pensamento do corpo é, como diria Clarice Lispector, um movimento inacabado. Falar de um saber do corpo é sempre, portanto, falar desse lugar, dessa perspectiva do inacabado, do movimento que não se completa, de uma poética do feio, entendendo o

¹²LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 69.

¹³“Mas nós não queremos entrar no reino dos céus: tornamo-nos homens – assim, queremos o reino da terra.” NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 300.

¹⁴BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 90-91.

feito como aquilo que é muito mais tentativa, travessia, busca e não resultado. A poética do corpo é também aproximação ao lado cru, selvagem, cruel e indomável da própria vida¹⁵.

4. O texto como corpo

Nesse sentido o próprio corpo textual, a forma da novela *A hora da estrela*, aponta para essa poética do corpo. Existe nesse texto derradeiro, e não só nele, certa *deflação* da linguagem, como diria Sônia Roncador em seu estudo *Poéticas do empobrecimento*¹⁶. Trata-se de perceber como a produção final de Clarice acaba por eleger uma linguagem do menos para tentar captar a realidade parca de Macabéa. Mas engana-se aqueles leitores que acham que esse empobrecimento da linguagem se deve ao fato da nordestina ser esse corpo frágil, excluído e abandonado a sua própria sorte. Se Macabéa é isso, ela também é um pouco Barteby, escapa às classificações enrijecidas, ela também é potência, vida que se basta¹⁷.

Na verdade Rodrigo S. M. (Clarice) parece saber que o destino de todo corpo é deixar de ser¹⁸. Na condição frágil de Macabéa todo mundo pode se reconhecer. E talvez seja exatamente por isso que esse livro derradeiro é tão delicado, esvoaçante, frágil, miúdo, como o corpo de Macabéa, como o corpo de Clarice, invadido pela doença, como o corpo de Rodrigo S.M., escritor sem leitores, e como o corpo de muitos leitores que, cedo ou tarde, vão experimentar (sentir) a própria finitude em si mesmos. Numa determinada passagem de *A hora da estrela* podemos ler que o escritor deseja “escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria”¹⁹.

Mais que aceitar esse trabalho de carpintaria, Rodrigo S.M. parece ser uma espécie de trapeiro benjaminiano que aceita recolher os restos, falar da história de um ser que em parte é o refugio de uma sociedade capitalista. Para falar desse refugio, esse escritor acolhe os restos também de seu texto. Em *A hora da estrela*, aquilo que pode ser associado à antiliteratura, tal como em *A via crúcis do corpo*,

¹⁵ “Eu não quero mais o movimento completado que na verdade nunca se completa, e nós é que por desejo completamos; não quero mais usufruir da facilidade de gostar de uma coisa só porque, estando ela aparentemente completada, não me assusta mais, e então é falsamente minha – eu, devoradora que era de belezas.”

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 159.

¹⁶ “Finalmente, as operações de ‘deflação’ ou rebaixamento do nível retórico da linguagem, que também são frequentes em seus últimos escritos, problematizam a suposição generalizada de que a literatura é um local privilegiado de produção e fruição do prazer estético.” RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 19.

¹⁷ “Barteby é o homem sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades: é liso demais para que nele se possa pendurar uma particularidade qualquer, Sem passado nem futuro, é instantâneo”. Cf. DELEUZE, Gilles. Barteby, ou a fórmula in: _____. *Críticaeclínica*. Tadução Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997, p. 86.

¹⁸ “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que logo já não é mais: passou o momento. Pergunto o que é? Resposta: não é.” Cf. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 106.

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 13.

parece interessar mais ao narrador do que as palavras de luxo. Há nesse texto, como em grande parte da produção clariciana um desejo pelos destroços, pelo fragmento, pelo caráter residual. Os resíduos, incluindo aqui as palavras como restos, parecem dar conta ou se constituírem como o testemunho de uma catástrofe, que é histórica, brasileira e individual, ao mesmo tempo. O texto que Rodrigo escreve parece melhor dar um testemunho de Macabéa ao ficar aberto, fragmentado e incompleto. São nos vazios e nas tentativas frustradas que de algum modo nos aproximamos desse ser humano que está fadado a morrer e compartilhamos a escrita de uma história a contrapelo²⁰.

5. O corpo menor, os restos

A hora da estrela pode, assim, ser visto como um texto sobre a “história dos vencidos”. Em alguma medida essa pequena história sobre um corpo menor conta a vida de tantos outros corpos despojados. E é exatamente nessa história de despojos, dos corpos mutilados, espoliados que encontramos outra linha de força desse texto. Essa potência se deve ao fato de que em Clarice não há apenas a iluminação da negatividade da violência que se exerce de todos os lados contra esses seres excluídos, mas também narra-se as formas e perspectivas afirmativas que essa decadência ainda é capaz de engendrar. Nesse sentido, algumas considerações de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* nos ajudam a pensar a literatura de Clarice, em especial, esse texto derradeiro. O filósofo francês sublinha que “moribundos, todos nós o somos, a cada instante, somente por afrontar a condição temporal, a extrema fragilidade de nossos lampejos de vida”²¹. Se somos esses seres cuja própria condição nos coloca num estado de fragilidade é essa mesma delicadeza que pode ser usada como potência para afirmar nossa vida-morte.

6. O sofrimento torna-se alegria ou a ideia do amor

Gostaria, então, para encerrar essa reflexão em torno da literatura de Clarice e, em especial, desse livro que completa seus 40 anos e que me parece não deixará de emitir sua luz por muitos anos, falar sobre duas últimas questões centrais em *A hora da estrela*.

A primeira é que de muitos modos esse texto é um livro sobre o amor. Giorgio Agamben em *A ideia da prosa* faz uma intervenção em um dos capítulos mínimos seu livro, ressaltando que:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.²²

²⁰Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e arte, técnica e política*. Ensaios sobre literatura e História da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 234.

²¹DIDI-HUBERMANN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 139.

²²AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 109.

O filósofo italiano propõe que o amor significa viver a intimidade de alguém, mas de modo a preservar uma distância, de novo a boa distância, que permite deixar aquilo que se ama na exata medida em que o percorremos exposto e murado, acessível e visto como puro enigma. Há uma colocação de Rodrigo S.M. tão curta e indomável como a própria personagem Macabéa. O escritor, ao falar da nordestina, diz: “Só eu a amo”²³. Se existe alguma forma de amor desse escritor em relação à sua criação, isso aparece nessa distância anunciada e sublinhada durante toda a narrativa. Parece que os leitores também podem amar Macabéa se se permitem tomar distância. Nesse sentido, a literatura de Clarice fala do amor anunciando uma possibilidade de amar quando somos capazes de perceber o enigma. O que Rodrigo ama, sobretudo em Macabéa, é que ela como vida se basta, como observou Nádia Batella Gotlib em ensaio intitulado “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”²⁴. Ela é o enigma da vida. Macabéa é amada porque, ao tomar certa distância dela, Rodrigo, Clarice e nós mesmos conseguimos ver nessa mulher de 19 anos, virgem e inócua, o próprio caráter enigmático da vida.

Rodrigo aprende também amar a própria vida que não está separada da morte. No final da narrativa ele nos diz que “poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago”²⁵. O escritor Rodrigo parece querer nos dizer que ou amamos a vida no que ela nos traz de júbilo, mas também no que ela tem de mais terrível ou ainda não aprendemos a amar a própria existência. *A hora da estrela*, assim, parece ser um livro que dialoga com o *amor fati* nietzschiano. Um livro sobre um *sim* irrestrito à vida. Um livro sobre a dor e a alegria de viver.

A segunda questão que anunciei e da qual ainda gostaria de falar é exatamente essa: a do amor ao morrer. A história de Macabéa coloca em foco um corpo que sabe morrer. Macabéa parece ter nascido para esse momento: o momento de deixar de ser. Rodrigo S. M. não é um pregador da morte, mas também não foge dela. Fugir da morte seria negar um pensamento do corpo. Pensar o corpo é refletir sobre o fato de que todo corpo veio a ser para deixar de ser. Rodrigo S. M. fala da morte de Macabéa como uma morte feliz. Tal como a

²³LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 147.

²⁴GOTLIB, Nadia Batella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: JUNIOR, Benjamin Abdala; MOTA, Lourenço Dantas (Orgs.). *Personae*: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001, p. 317.

²⁵LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 195.

morte aparece no ensaio de Montaigne “De que filosofar é aprender a morrer”, quando o filósofo francês diz que “feliz é a morte que nos surpreende sem que haja tempo para preparativos”²⁶. Macabéa morre assim, como viveu. Sem tempo para muitos preparativos, obedecendo os impulsos de seu corpo, respeitando seu modo de ser e deixar de ser.

Talvez essa seja uma última reflexão possível sobre essa história de vida e de morte, a saber, a de que como disse Nietzsche num belo aforismo de *Além do bem e do mal*, “devemos nos despedir da vida como Ulisses de Nausícaa – bendizendo mais que amando”²⁷. Bendizer mais a vida que nos escapa sempre, não significa não amar, mas significa outra forma de amor, que não é posse, mas gratidão. Olhar para os movimentos da existência e perceber que viver é sempre morrer e, então, de algum modo aprender a ideia do morrer, como diz também Agamben. Existe assim, Em *A hora da estrela* um último *pathos* da distância, tomar distância da própria vida. Clarice Lispector nos propõe nessa pequena obra-prima, como havia sido proposto em tantos outros textos, tomar distância de formas de ser, sentir, pensar e por fim, propõe tomar distância de si mesmo, desse corpo que somos e que devemos sem apego aprender a deixar de ser, quando já não for mais tempo de morangos.

Referências

BARRENECHEA, Miguel Angel. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e arte, técnica e política**. Ensaaios sobre literatura e História da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade in: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 139.

GOTLIB, Nadia Batella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: JUNIOR, Benjamin Abdala; MOTA, Lourenço Dantas (Orgs.). **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2001, p. 317.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

²⁶ MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: 34, 2016, p.135.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio para uma filosofia do futuro**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, P. 173.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector:** uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal:** prelúdio para uma filosofia do futuro.

Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém.

Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento:** a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002, p. 19.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector:** a paixão segundo C.L. São Paulo: Escuta, 1992.

MODERNIDADE E ESCRITURA FEMININA: DESLOCAMENTOS DO CORPO E RESSIGNIFICAÇÃO DA MATÉRIA EM ARCANOS

Marcela Batista Martinhão*

Introdução

Para o desenvolvimento deste trabalho nos propomos a lançar mão de ferramentas digitais para análise e crítica literária para, a partir dos dados levantados, elaborar acerca da produção poética de Marta Quiñónez. A obra escolhida como *corpus* para esta análise é *Arcanos* (2007), submetida à plataforma de análise *Voyant*, para evidenciar informações relevantes sobre a obra que, com uma leitura tradicional, não seria possível obter. Desde esta leitura é possível repensar o papel do crítico literário no geral, já que a partir das ferramentas digitais podemos levantar dados importantes para a pesquisa, independentemente da parcialidade subjetiva na interpretação literária.

Como método de análise utilizamos tanto a ferramenta *Voyant*, para uma leitura mais geral da obra em questão, como a leitura detalhada, “de perto”, para elaborar algumas possibilidades de interpretação dos dados obtidos, dialogando as duas leituras, de maneira a obter uma apuração literária mais completa. Partimos do texto poético como base das leituras para, a partir dos dados levantados na plataforma, juntamente com a interpretação subjetiva, alcançar um caminho interpretativo, combinando as duas abordagens, tanto a “de longe”, quanto a “de perto”.

Com o advento das Humanidades Digitais que altera e questiona a produção de conhecimento tradicional, inclusive no campo dos estudos literários, ao propor uma nova perspectiva de pesquisa e divulgação, com base nas ferramentas digitais. Em um manifesto, do portal humanidadesdigitais.org, as humanidades digitais é definida como “uma transdisciplina, portadora dos métodos, dos dispositivos e das perspectivas heurísticas ligadas ao digital no domínio das Ciências humanas e sociais”¹, e fazem uma junção entre o passado e as novas possibilidades oferecidas pelo mundo digital. É caracterizada por ser uma área de conhecimento multidisciplinar e multilíngue, que visa a solidariedade entre as pesquisas desenvolvidas no mundo acadêmico, de maneira a questionar o trabalho isolado e individual,

*Aluna do segundo ano de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, e atualmente é financiada pela agência de fomento à pesquisa, Capes. Possui formação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas e em fase de conclusão do curso de graduação em Língua Espanhola e suas respectivas literaturas, pela mesma instituição (UFJF). (marcela_batista@ymail.com).

¹ Disponível em: <<https://humanidadesdigitais.org/manifesto-das-humanidades-digitais/>>. Acesso em 23 jan 2017.

característico dessas investigações, de modo a alterar e mesmo questionar a maneira de divulgação e produção dos conhecimentos.

Pensando a Modernidade e a Escritura Feminina Latinoamericana

Para pensar o atual processo de globalização e informatização que estamos vivenciando nos dias atuais, é essencial compreender os processos pelos quais se desenvolveu a modernidade como concebemos atualmente. O contexto de globalização da atualidade, em suas esferas econômica, cultural e social, se exacerba a cada dia pelo desenvolvimento tecnológico e digital de ferramentas criadas para otimizar a vida humana e estreitar pessoas e experiências ao redor do planeta. Este processo em curso que vivenciamos, teve seu início com a “conquista” da América e com o advento do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado, como o novo padrão de poder mundial. Segundo o sociólogo Aníbal Quijano (2005), “um dos eixos centrais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial” (QUIJANO, 2005, p. 117).

Aníbal Quijano define o eurocentrismo como a forma de produzir conhecimento calcados no colonial/moderno, capitalista e eurocentrado, que teve seu início na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII que, nos séculos seguintes, se tornou hegemônica, implicando na organização do trabalho a nível mundial (QUIJANO, 2005, p. 126). A ideologia da diferenciação dos corpos através das concepções de raça, elaborada a partir do pensamento racional-científico eurocentrado, possui dois eixos inseparáveis, o dualismo e o evolucionismo que, articulados, formam a base da racionalidade colonialista empregada nas Américas que difundem sua concepção de modernidade.

O dualismo é manifesto no pensamento dicotômico e categorial, em fundamental oposição como pré-capital/capital, não-europeu/europeu, primitivo/civilizado, tradicional/moderno, branco/negro, homem/mulher, etc. Temos como parte fundamental dessas dicotomia o princípio de um evolucionismo linear e unidirecional da humanidade, que culmina na Europa como o estágio mais avançado da evolução cultural humana, o que dá origem à diferenciação cultural permeada pela ideologia de superioridade racial. Esses elementos são partes fundantes da concepção de modernidade pelo viés colonial eurocêntrico, como um fenômeno exclusivamente europeu. Porém, o advento da modernidade, tal como concebemos neste trabalho com base nas teorias de Quijano, deu-se em terras americanas que,

a partir da prática colonial, criou novas identidades (índio, negro, mestiço, europeu) e inaugurou o novo sistema econômico mundial: o capitalismo contemporâneo.

O capitalismo tal como conhecemos atualmente teve suas origens justamente com a colonização das Américas, com o acúmulo primitivo de capital em metais preciosos e trabalho gratuito de negros e indígenas, culminando na Revolução Industrial. Juntamente ao novo sistema de caráter mundial, forjou-se a concepção de modernidade, com base nos pressupostos coloniais de raça, ciência e economia, embasados na racionalidade dicotômica e no evolucionismo eurocentrado. A modernidade é um fenômeno comum a todas as culturas no mundo em seus diversos períodos históricos, não é um fenômeno exclusivamente europeu, seja concebendo-a como a novidade, o científico e o avançado, como várias culturas anteriores ao sistema-mundo atual demonstraram, ou como se configura no presente momento a nível global a partir da colonização da América.

A tradicional associação da ideia de nação às concepções de raça, nacionalidade, etnia e autenticidade cultural são fenômenos tipicamente modernos e implicam fortemente a crítica e história cultural que, por muitos anos, estiveram influenciadas por esses parâmetros de análise social. Essa visão, do ponto de vista do absolutismo étnico, coloca a diferença étnica como ruptura nas histórias e experiências de um povo “negro” e de um povo “branco”, o que dificulta qualquer análise mais profunda dos processos de transformação e hibridismo cultural pelos quais passou e passa a humanidade. Paul Gilroy, em sua obra *O Atlântico negro* (2012), defende que “as noções particularmente cruas e redutoras de cultura que formam a substância da política racial hoje estão claramente associadas a um discurso antigo de diferença racial e étnica, que em toda parte está emaranhado na história da ideia de cultura no Ocidente moderno” (GILROY, 2012, p. 43).

Estas experiências já não são propriedade de um ou outro grupo étnico, mas atravessadas por todos eles, ao que Gilroy denomina “atlântico negro”, tendo como metáfora a imagem de um navio “como um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2012, p. 38). O navio representa muito mais do que simplesmente travessia e comércio, mas principalmente por ser principal meio de câmbios e trocas diversas, tanto econômicas e mercantis, quanto de experiências e culturas. Assim, os navios “precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular” (GILROY, 2012, p. 60), oferecendo a oportunidade de articulação entre povos, histórias, línguas e sociedades, que propiciam um modo de produção cultural totalmente novo e distinto.

O posicionamento defendido pelo autor ao longo do livro é a de escapar ao máximo do absolutismo étnico, propondo uma abordagem que ultrapassa as nacionalidades e fronteiras geográficas, uma vez que essa mesma ideologia justificou a exclusão histórica do pertencimento dos negros ao contexto cultural ocidental europeu. O autor nos brinda com uma alternativa ao foco nacionalista que domina a crítica cultural (GILROY, 2012, p. 41). Assim, Gilroy propõe repensar o status do Estado moderno como “unidade política, econômica e cultural. Nem as estruturas políticas nem as estruturas econômicas de dominação coincidem mais com as fronteiras nacionais” (GILROY, 2012, p. 42), desde o advento da modernidade, a partir da exploração das Américas, seu caráter é global tanto pela economia, quanto pelos elementos culturais e sociais que ultrapassaram os limites geográficos.

O conceito de “Atlântico negro” como uma complexa unidade de análise defendida por Paul Gilroy, é uma alternativa ao absolutismo étnico e consequente reducionismos oriundos dessa perspectiva cultural. Ele é fruto de intensas trocas culturais e, a partir dessa abordagem plural dos fenômenos culturais que envolvem o movimento Atlântico, alcançamos uma visão transnacional e intercultural, no limiar entre o local e o global, desafiando a estreiteza de reducionismos nacionais. A multiplicidade cultural proporcionada pela íntima convivência de povos diferentes no deslocamento oceânico que os dispersa e une, também pode ser compreendida como um complexo sistema político e cultural, que não nega sua “intimidade diaspórica lúdica que tem sido característica marcante da criatividade transnacional do Atlântico negro” (GILROY, 2012, p. 59).

Com relação ao último aspecto levantado por Gilroy, sobre o elemento lúdico e criativo como uma das marcas essenciais de povos distintos em permanente contato e movimento, é perceptível nas manifestações culturais contemporâneas, seja na música, na literatura ou nas artes visuais, que tem ocasionado “uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados” (GILROY, 2012, p. 59). Esta abordagem na produção artística, de negociação e diálogo, fertiliza as discussões sobre nacionalidade, posicionamento, identidade e memória histórica, elementos que estão cruzados e presentes na poesia de Marta Quiñónez.

A experiência de migrar, de deslocar-se entre países e continentes, seja pela formação acadêmica, seja pela criação literária, é parte da vida de Quiñónez e de muitos outros artistas que viveram as viagens e as trocas provocadas por seu movimento intrínseco. É perceptível em sua poética a articulação do desejo de “escapar aos laços restritivos de etnia, identificação nacional e, às vezes, até da própria “raça”” (GILROY, 2012, p. 65), em uma poesia que

desafia qualquer tentativa de classificação rasa. Nesse sentido, o Atlântico negro pode ser definido, em certo nível, como o “desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (GILROY, 2012, p. 65), refletido atualmente em uma poética híbrida e mestiça pelos intercâmbios culturais através dos movimentos históricos de deslocamento, migração, que resultam em uma experimentação da vida e da arte completamente reconfigurados.

A modernidade, caracterizada pela profusão de espacialidades e temporalidades em diálogo, diretamente vinculadas à nossa experiência cotidiana, encontra-se cada dia mais globalizada pela evolução tecnológica e econômica a nível mundial. Uma de suas características centrais levantada pelo teórico Néstor Garcia Canclíni é a hibridização cultural, intensificada sobremaneira com o advento das cidades e a crescente urbanização, que oferece “uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e internacionais de comunicação” (CANCLINI, 2003, p. 285). As redes e as mídias cumprem o papel de coordenar as múltiplas temporalidades e espacialidades a diversos espectadores diferentes, substituindo em certa medida, as interações sociais reais no âmbito do público.

A evolução tecnológica propiciou uma nova maneira de pensar e experienciar o mundo, seus limites de tempo e espaço foram completamente reconfigurados e a humanidade vive atualmente em uma rede sem precedentes na história. O desenvolvimento tecnológico propicia uma maneira renovada de elaborar a cultura e a literatura produzida ao longo dos tempos e podemos lançar mão de suas ferramentas para análises e reflexões de uma maneira distinta dos meios tradicionais de leitura e interpretação, gerando formas inteiramente novas de compreensão da literatura através de análises mediadas pelo computador.

Afirmção e Negação em Arcanos: Diálogos desde uma Leitura Vista de Longe

Uma das contribuições da grande área das Humanidades Digitais é a abordagem literária através de ferramentas mediadas pelo uso do computador, oferecendo novas abordagens e possibilidades de análise, através da “leitura distante”. A ferramenta digital base para este trabalho é a *Voyant*, que se caracteriza por permitir a extração de elementos relevantes de um dado volume de texto, tais como seus temas e termos recorrentes, com a finalidade de interpretar fatos presentes em uma obra que não seria possível, ou muito demorado, através da “leitura de perto”.

Os conceitos de “leitura de perto” e “leitura de longe”, “close reading” e “distant reading”, respectivamente, foram cunhados pelo teórico Franco Moretti, presentes em sua

obra *A literatura vista de longe*, na qual o autor propõe novos olhares sobre o nosso objeto de pesquisa, a literatura, a partir de outro método. O autor nos convida a outra leitura, “vista de longe”, de modo que possamos ler o texto em sua amplitude e complexidade, deixando alguns detalhes em segunda ordem, que são lidos “de perto”. A partir de gráficos, árvores e mapas, Moretti nos aponta o quão vasta é a literatura e o quão pouco sabemos dela, pois com o estilo de crítica ao que estamos acostumados a fazer vemos os detalhes de cada obra, mas seu contexto mais geral de produção é humanamente impossível de acompanhar, devido ao vasto volume de textos literários publicados (MORETTI, 2008, p. 7).

Neste sentido, o autor propõe uma mudança de olhar para a literatura, voltada “para a grande massa dos fatos”, de modo a captar seus aspectos mais gerais de produção, em uma análise mais quantitativa dos dados e não tanto qualitativa, sobre a qual tradicionalmente a crítica literária vem se debruçando. A ideia é termos acesso a uma leitura mais objetiva, quantitativa, sobre nosso objeto de pesquisa e não somente subjetiva pelos processos individuais de leitura, pois “A pesquisa quantitativa visa a desvincular os seus dados da interpretação específica, eu disse acima, e isto é, naturalmente, também o seu limite: dá-nos dados, não interpretações” (MORETTI, 2008, p. 21).

Na tentativa de tornar a história da literatura mais próxima à sua realidade, sem o filtro do olhar do crítico que canaliza suas hipóteses em uma única direção, a obra por vezes se perde de seu contexto de produção e de sua relação com outras obras. Alcançamos assim, uma visão mais realista dos movimentos literários, uma vez que “A literatura, sustentavam os formalistas, não é um suceder-se de obras-primas. Não se pode entender a evolução literária ou dar um juízo sobre um determinado período sem levar em conta os escritores de segunda ou terceira ordem” (MORETTI, 2008, p. 39).

Nessa obra, Franco Moretti discute algumas possibilidades de análise a partir de dados obtidos a partir de diferentes diagramas, como os mapas, os gráficos e as árvores, por exemplo. Segundo o autor, os mapas se configuram como uma ótima alternativa de preparação de um dado texto para análise, pois a partir da escolha de dada unidade narrativa, “os abstrai do fluxo narrativo, e os usa para construir um desses objetos artificiais que vimos até aqui. E, com um pouco de sorte, estes últimos resultam ser mais do que a soma de seus componentes: possuem qualidades “emergentes” que não eram visíveis no nível inferior” (MORETTI, 2008, p. 91). Assim, os mapas nos oferecem uma ideia geral do universo narrativo, que o reordena e nos proporciona uma outra possível interpretação.

Da mesma maneira, as árvores evolutivas são como diagramas morfológicos, em que se estabelece uma correlação sistemática entre forma e história, que são parte de uma mesma

estrutura, em constante diálogo, e não instâncias separadas entre si. O que ocorre comumente é o desmembramento entre elas, pois os estudos literários que prezam mais pela forma “não têm muito interesse pela história, e a pesquisa histórica não tem, de sua parte, interesse algum pela forma” (MORETTI, 2008, p. 114). Essa cisão ocasiona uma perda elementar em relação à amplitude social, histórica e estética da obra que interage potencialmente com seu contexto cultural e social, em franco diálogo com os movimentos artísticos, filosóficos e literários de sua época, tratando-se, pois, de “duas dimensões de uma mesma árvore” (MORETTI, 2008, p. 114).

Nesse trabalho propomos uma análise quantitativa expressa por meio de gráficos, os quais nos oferecem um panorama geral da obra que, aos olhos nus de seus leitores, não seria possível constatar, ou demandaria muito tempo para ser executado. Em uma leitura de longe, mais genérica, de *Arcanos*, notamos um volume expressivo da partícula negativa “no”, “não” em português, como uma constante proeminente na obra, destacando-se em relação aos demais termos, aparecendo na obra vinte e uma vezes, excetuando as sete ocorrências verificadas em seu prólogo.

Outro aspecto que se destaca nessa leitura é a presença latente de pronomes pessoais como “mi”, “me” e “mí”, ocorrendo vinte e cinco vezes, quinze vezes e quatro vezes, respectivamente, partindo de uma negação constante em direção a uma autoafirmação, evidenciada com as inúmeras referências em primeira pessoa. Sua poesia se caracteriza pelo contorno pessoal, com verbos e pronomes em primeira pessoa, expressando-se em uma voz muito subjetiva, de vida e experiência própria da poeta enquanto ser vivente. No gráfico I, podemos verificar estatisticamente as ocorrências destacadas acima, através da nuvem de palavras mais recorrentes geradas pela plataforma *Voyant*.

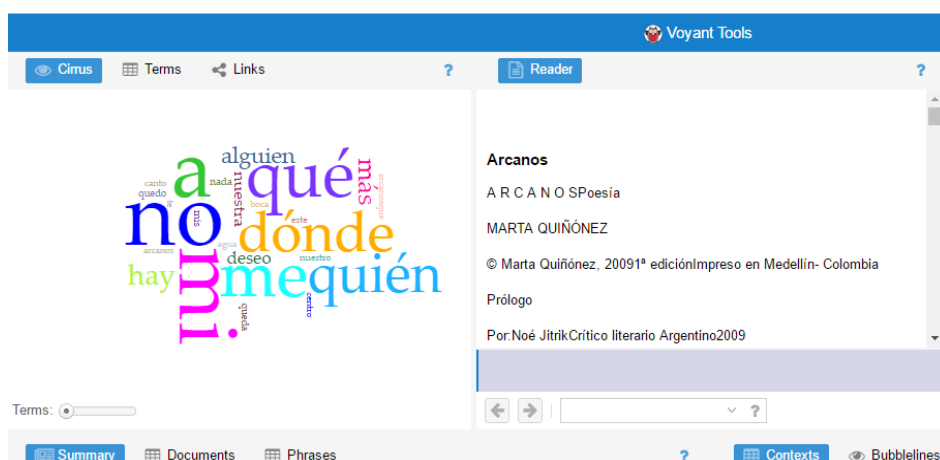


Gráfico I — Recorrência de termos. Disponível em: <<https://voyanttools.org/?corpus=a6a9747b7ec4a4747221ab415f82bdfd>>. Acesso em 23 fev. 2017.

A recorrência dos pronomes pessoais em primeira pessoa é muito elevada e é um elemento relevante para se pensar o desenrolar poético desta obra, tomando como base os dados quantitativos extraídos desde uma leitura “de longe”. Este dado objetivo nos leva a confirmar que, de fato, temos uma literatura de autoafirmação muito proeminente, uma vez que temos um centramento no sujeito, pela constante afirmação da primeira pessoa do discurso. Uma primeira asseveração poderia ser no sentido de existir uma negação ao alheio e mundano para o construir-se subjetivamente no corpo do poema, estabelecendo pontes e diálogos entre o sujeito social e o sujeito lírico, em uma alimentação mútua desde a experiência que reverbera no texto poético.

Durante uma tertúlia² realizada na cidade de Medellín, sobre o fazer poético-literário e sua própria experiência como escritora e editora independente, Marta Quiñónez tratou a criação poética como reveladora da condição humana, que perpassa toda sua existência, expressa em toda sua produção poética ao longo de mais de vinte anos de publicações. Assim, a poesia pode ser concebida como a revelação de um estado de natureza do homem, de sua condição original, concebendo um homem, o que desemboca em uma criação, na criação de nós mesmos enquanto carne e palavras. Octavio Paz, em sua obra *O Arco e a Lira* (2012), trata o poeta como um criador, que reinventa o ser a cada instante, a cada verso, a cada poema escrito e lido. Segundo o teórico e poeta mexicano, “o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação de nossa condição” (PAZ, 2012, p. 155), pois a poesia não é uma interpretação da condição humana, mas tão somente seu desvelar.

Em uma leitura de perto, constatamos nessa obra reflexões sobre a miséria humana, de sua efemeridade e morte iminente. O próprio título da obra evidencia a incessante busca por algo além de sua finitude física, negando ao mundo e sua mecânica do tempo que desgasta a matéria humana e conduz à morte inescapável. Os arcanos, ou arcanjos, são entidades superiores à vida e à morte, postos em altares para salvar e sublimar nossa carne perecível, e demais fraquezas humana. Trabalhadas essas imagens, Marta Quiñónez alcança o âmago das angústias humanas em relação ao tempo e a natureza. Sobre a efemeridade da carne e existência humana, o poema “Veintiuno” nos traz a imagem da brevidade do corpo e suas

² Evento promovido pelo Conselho Municipal de Literatura de Medellín, realizado no dia 7 de fevereiro do ano de 2017, no Teatro Ateneo Porfirio Barba Jacob, com duração de aproximadamente duas horas. Se caracteriza por ser uma conversação com escritores e poetas da cidade e convidados acerca dos processos de escritura, teoria e crítica literária, a acadêmicos da área e público interessado no assunto.

transformações como parte do mundo e da experiência concreta de um corpo que se esvai como as cinzas com o passar do tempo e dos dias que consomem a vida:

Veintiuno

Tengo una saña
en mi garganta

Grito de palabras
nacidas de la desolación
del mundo

Del cántaro
no del roto
sino del vacío

Algo me sostiene
algo me hunde

Antes era fuego
ahora soy ceniza

El viento
lo atestigua³
(QUINÓNEZ, 2007, p. 19).

A obra se inicia com um poema-apelo aos arcanjos por um caminho, uma direção sobre a existência humana tão apequenada por sua natureza que obedece às leis do tempo e das incertezas e inseguranças diante da grandeza da vida e seus mistérios. Além da negação constante deste poemário, em uma leitura mais detalhada, podemos notar também uma negociação do eu-poético com o que aparentemente está mais além dos limites da vida humana, em busca de caminhos e direções sobre a origens e futuros de sua própria existência. O poema seguinte, “Tres”, é o primeiro poema de *Arcanos*:

Tres
Arcanos
que saben el nombre
de mi nombre
háblenme
de ese lenguaje
que ya no recuerdo

me reconozco
en un nombre de luz
me hundo en el abismo
y sólo resido en la superficie

Arcanos
que saben de mi historia
díganme de dónde vengo
cuál es la calle
o la ciudad

³“Vinte um //Tenho um furor /em minha garganta //Grito palavras /nascidas da desolação /do mundo //Do cântaro /não do andarilho /mas do vazio //Algo me sustenta /algo me afunda //Antes era fogo /agora sou cinza //O vento/ testemunha” (QUINÓNEZ, 2007, p. 19).

que no debo transitar

Arcanos
que saben de mi soledad
tengo el cuerpo
tatuado de memorias
y no me hallo
no existo⁴
(QUIÑÓNEZ, 2007, p. 7).

O poema seguinte, “Sesentaiuno”, obedece a organização interna do livro, em que todos os títulos são ímpares. Percebemos a negociação desde a tensão entre duas mulheres que habitam a um só tempo o mesmo corpo, ao mesmo tempo desterrada e sustentada pelos muros do mundo. Esse evidente desterramento no poema seria como a consequência dos deslocamentos provocados pelos fluxos migratórios internos e externos, em uma geografia da cidade cambiante e contínua construção subjetiva. Há certo desprendimento sobre seu lugar, o que culmina na escuridão da existência, como “hija de la oscuridad”, encontrando certo alento nos limites do mundo, que lhe recobre de sentido e, de certa maneira, faz gerar uma cidade interior.

Sesentaiuno
Existo en una mujer
desterrada de sí misma
festejo a una mujer
que semeja mi destierro

Tengo rotos los vidrios
de la ventana

A qué le debo este mutismo
que me hace estallar
en la madrugada

De qué visiones he partido
y quién me ha maldecido
soy Abranox
como decir una virgen
que nadie alumbra
hija de la oscuridad

Tengo todo para morir

Aferrada
los muros del mundo
me sostienen⁵ (QUIÑÓNEZ, 2007, p. 41).

⁴ “Três// Arcanjos/ que sabem do nome/ do meu nome/ me falem/ dessa linguagem/ que já não me lembro// me reconheço/ em um nome de luz/ me afundo no abismo/ e só resido na superfície// Arcanjos/ que sabem da minha história/ me fale de onde venho/ qual é a rua/ ou a cidade/ que não devo transitar // Arcanjos/ que sabem da minha solidão/ tenho o corpo / tatuado de memórias/ e não me acho/ não existo” (QUIÑÓNEZ, 2007, p. 7).

⁵ “Sessenta e um// Existo em uma mulher/ desterrada de si mesma/ festejo a uma mulher/ que semeia meu desterro// Tenho rotos os vidros/ da janela// A que lhe devo este mutismo/ que me faz estalar/ na madrugada// De quais visões partiu/ e quem me amaldiçoou/ sou Abranox/ como dizer uma virgem/ que ninguém ilumina/ filha

A questão do corpo e sua materialidade frente à inerente pequenez humana diante do universo, do cosmos e nossa compreensão limitada da vida, de suas origens, terminamos em ser carne vulnerável na história dos tempos. Buscamos alento em nossa projeção espiritual, em nossas crenças, em algo além de nossa existência terrena fadada ao desaparecimento e morte. Partindo do pressuposto do corpo material e de sua experiência concreta para o fazer literário e artístico em geral, encontramos na obra *Performance, Recepção e Leitura*, de Paul Zumthor, uma afirmativa pontual e relevante para o tratado até aqui. Segundo o teórico,

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

É nesse sentido que se percebe os textos dessa obra em questão, de um corpo em movimento desde o seu interior para o seu exterior, profundamente marcado pela experiência viva da condição humana revelada e transcendida pela poesia, pela arte. O homem é integrado à natureza que o rodeia e que possui suas leis e ciclos próprios, seus mecanismos são parte constitutiva do homem, que, em um dado momento histórico, se julgou alheio aos seus processos. No último poema abaixo, Ochentaiuno, temos a constatação de nosso estado de pequenas criaturas nesse mundo que desconhecemos sua real dimensão e de seu alinhamento, ainda que às vezes negado, de completo abandono às regras da natureza pura e simples e da falta de harmonia com ela, pelo poder destrutivo do homem, de ser cataclismo, furacão que arrasa plantações.

Ochentaiuno

Qué somos
sino ese manajo
de hierba

Huracán
que arrecia cosechas

criaturas
desprovistas de dioses

qué somos
sino este cúmulo de carne
dispuesta para el deseo

miradas acechando al amor
y a la contienda

qué somos

sino la visión bíblica
del cataclismo⁶
(QUIÑÓNEZ, 2007, p. 41).

Nessa perspectiva, de o corpo social e cultural ser tomado como parte constituinte da revelação da condição humana na poesia, como uma forma de elevar a nossa existência subjugada pelas leis impiedosas da natureza, a teórica e poeta mexicana Gloria Anzaldúa pontua que “só através do corpo, só abrindo a carne, se pode transformar a alma humana. E para que as imagens, as palavras e as histórias tenham este poder transformador, devem surgir do corpo humano – em carne e osso – e do corpo da Terra – pedra, céu, líquido, solo –”⁷ (ANZALDÚA, 2016, p. 131). Esse é um dos traços da escritura visceral e reveladora que nos brinda a poeta Marta Quiñónez, de pertencimento a uma totalidade, independentemente de seus limites geográficos e culturais, em sintonia com a condição humana, que é ao mesmo tempo interior e exterior.

Considerações Finais

Ao longo do trabalho, discutimos aspectos relativos à modernidade e sua implicância na produção poética contemporânea, tomando como marco o desenvolvimento teórico sobre o Atlântico negro de Paul Gilroy, para pensar as questões contemporâneas de deslocamento, migração e diásporas, que ocorrem com certa frequência nos dias atuais. A migração é um fenômeno humano, parte de sua caminho como sociedade, pois desde muito tempo o homem sai do seu lugar de origem em busca de outras oportunidades e possibilidades de existência. Assim, a questão do hibridismo e mestiçagem culturais e étnicas são dados objetivos da história humana, como parte fundamental de sua complexa história. Os motivos para essa incessante busca pelo novo e além das fronteiras são diversos, desde a necessidade sentida por dificuldades climáticas, políticas ou religiosas, ou pela força da colonização e violência em suas variadas formas: guerra, escravidão, perseguição, etc.

Uma das características do nosso tempo é o asseveramento dos hibridismos e mesclas culturais, pela midiatização em expansão, com o desenvolvimento tecnológico e crescente digitalização do mundo. Estreitamos os laços e as relações através dos computadores e redes sociais que ultrapassam as distâncias físicas, mas também pode ocasionar a angústia da

⁶ “Oitenta e um// O que somos/ senão esse molho/ de erva// Furacão/ que arrasa colheitas// Criaturas/ desprovidas de deuses// O que somos/ senão este cúmulo de carne/ disposta ao desejo// Olhares espreitando ao amor/ e a disputa// O que somos/ senão a visão bíblica/ do cataclismo” (QUIÑÓNEZ, 2007, p. 41).

⁷ “Pues solo a través del cuerpo, solo abriendo la carne, se puede transformar el alma humana. Y para que las imágenes, las palabras y las historias tengan este poder transformador, deben surgir del cuerpo humano – en carne y hueso – y del cuerpo de la Tierra – piedra, cielo, líquido, suelo –” (ANZALDÚA, 2016, p. 131).

solidão provocada pela virtualização cada vez maior das interações sociais. Somado a esse fato, a urbanização é vertiginosa e, progressivamente juntamente a ela, o natural sentimento de anonimato em meio às multidões sem rosto aumenta. Porém, mais além das redes sociais e midiáticas, as ferramentas digitais oferecem uma via diferente para o estudo da literatura e análise crítica literária, como o caso da plataforma utilizada para este trabalho, que nos forneceu dados objetivos muito relevantes para a compreensão da obra, tomados como ponto de partida para sua análise subjetiva e detalhada.

Assim se evidenciou, a partir de dados estatísticos, a insistente negação crítica do exterior, do alheio e mundano que perturba, resultando em uma literatura subjetiva de afirmação do indivíduo como parte do todo, de acordo com a experiência particular. Partindo da vida mediada pelo concreto e das relações afetivas reais diminutas, o humano, talhado nas relações coletivas pela necessidade da sobrevivência, encontra na pequenez de sua existência mecanismos de sublimar-se e revelar-se como intrínseco ao todo que constitui a vida, a cidade, a natureza. A experiência poética vai além das fronteiras políticas, de estado-nação, geografias e absolutismos étnicos, impostas nas colonizações culturais e econômicas, embora parta da relação do ser com seu lugar, ou seus lugares. Encontra na poesia e na arte, uma forma de expurgar o sentimento de solidão e abandono no infinito do mundo, revelando uma existência mediada pelo corpo presente.

Nesse processo, o corpo é indispensável como ponte entre o concreto da vida e sua recreação pela poesia. Voltando à obra de Zumthor já citada, apesar da ressalva de sua obra tratar especificamente da performance poética, alguns pontos sobre a relação do corpo no processo de criação, se adequa ao tratado nesse trabalho em sua alegação acerca do caráter físico e orgânico da poesia (ZUMTHOR, 2014, p. 45). E ainda, tratando do pressuposto da realidade na feitura poética, Octavio Paz diferencia a linguagem comum e seus limites em relação à linguagem poética, pois segundo ele “A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 2012, p. 118). E essa realidade parte das experiências próprias de cada poeta, que com sua poética e estética muito próprias revela a mística do poema: alcançar ao outro sem sê-lo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: la nueva mestiza. Trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003. p. 283-350.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Rio de Janeiro: 34, 2012.

Humanidades Digitais. Disponível em: <<https://humanidadesdigitais.org/manifesto-das-humanidades-digitais/>>. Acesso em 23 jan. 2017.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: _____, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142.

QUINÓNEZ, Marta. **Arcanos**. Medellin: [s. n.], 2007.

Voyant. Disponível em:

<<https://voyanttools.org/?corpus=a6a9747b7ec4a4747221ab415f82bdfd>> Acesso em 23 fev. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUERRA E CARTOGRAFIAS (DO CORPO): MIGRAÇÕES E RELAÇÕES DE GÊNERO E ETNIA NO RELATO AUTOBIOGRÁFICO DA GUERRA DA BÓSNIA GOODBYE SARAJEVO

Marcela de Oliveira e Silva Lemos*

A imagem da guerra, nos estudos literários e ciências humanas, é frequentemente associada às narrativas históricas e à cartografia. Afirmar que a guerra é inerente à história humana não é dizer que somos uma espécie naturalmente hostil, mas que as guerras cedo se inseriram em nossa cultura, em nossos textos, desde representações das batalhas clássicas da Guerra de Troia na *Ilíada* de Homero, a relatos históricos, autobiográficos e ficcionais das guerras mundiais e locais dos séculos XX e XXI na literatura, pintura, cinema e outras artes. Mapas, por sua vez, considerados como reproduções de demarcações políticas entre e dentro de estados nacionais, ou ainda como “construção social do mundo expressado por intermédio da cartografia”¹ (HARLEY, 2001, p. 35), estão comumente entre as razões para conflitos armados. Pensemos, por exemplo, na partilha da África, a colonização e anexação de territórios africanos por países Europeus, no fim do século XIX e início do século XX, que contribuiu para as crescentes tensões que culminaram na eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914; ou no impulso expansionista de regimes autoritários que levou às Guerras Napoleônicas e até à Segunda Guerra Mundial. É relevante mencionar, também, a Guerra da Bósnia, tema da obra literária aqui tratada. Motivados pelo fervor nacionalista e por justificativas de superioridade étnica, os estados recém-formados a partir da desintegração da Iugoslávia, em 1991, mobilizaram-se uns contra os outros, buscando soberania e supremacia. Em especial, a Sérvia objetivava “purificar” quaisquer terrenos habitados pelos seus da presença de outros grupos, como os bósnios muçulmanos e os croatas católicos, de forma a redistribuir populações, remapear a região e fazer com que os sérvios vivessem todos em um mesmo país. Como resultado, milhares de civis morreram ou tornaram-se refugiados antes que a guerra chegasse ao fim, em 1995, com o Acordo de Dayton e a partilha da Bósnia-Herzegovina entre grupos étnicos.

* Marcela de Oliveira e Silva Lemos é mestranda e bolsista CNPq do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e graduada em Letras, na modalidade licenciatura com habilitação em inglês, pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre as Literaturas de Língua Inglesa, na área de concentração Literatura, História e Memória Cultural. Seu objeto de estudo é a literatura de guerra escrita por mulheres, com foco nas relações entre a as guerras representadas e a (re)construção da subjetividade de personagens femininas por elas afetadas. E-mail: marcela_os@yahoo.com.br

¹ “[A] social construction of the world expressed through the medium of cartography.”

Mais, portanto, que uma causa, mapeamentos são também consequências das guerras. Refiro-me aqui, primeiramente, ao perigoso ato de (re)dividir terras, especialmente aquelas pertencentes aos declarados perdedores, que geralmente compõe negociações de paz. Como não nos lembrar, a respeito disso, do Tratado de Versalhes, que forçou a Alemanha a concessões territoriais substanciais e, mais tarde, alimentou seus sentimentos revanchistas e nacionalistas; ou do Muro de Berlim, que, partindo ao meio aquele mesmo país, simbolizou a divisão do mundo em blocos ocidentais e orientais durante a Guerra Fria. Além do impacto da guerra em fronteiras geopolíticas, quero aqui ressaltar seu efeito em mapeamentos metafóricos de identidades individuais.

Braidotti define cartografia como “uma leitura teórica e política do presente,”(2011, p. 4)² relacionando-a não apenas à geografia, mas às questões político-sociais da atualidade. No mesmo sentido, Almeida (2015, p. 29) afirma que “[a]s cartografias da contemporaneidade mapeiam uma gama variada de conceitos que perpassam a literatura.” Assim, podemos considerar que as cartografias contemporâneas identificam e mapeiam, além das localidades físicas, o espaço do sujeito que as habita e nelas transita. Esse espaço da subjetividade é delimitado pelas fronteiras do corpo, por meio do qual cada indivíduo se insere na sociedade. Ele é, além disso, constituído pela interseção entre diversos eixos que a crítica estadunidense Friedman denomina “eixos identitários”³ (1998, p. 23), e que podem, ou não, estar expressos no corpo. Por exemplo, os eixos identitários gênero e raça podem estar marcados no corpo pela anatomia, performatividade ou cor da pele. Tais marcas gendradas e raciais influenciam a inscrição social do corpo, pois privilégios são concedidos, por exemplo, ao branco e masculino, em comparação ao negro ou feminino. Esses e outros eixos identitários, visíveis ou não, como classe social, nacionalidade, sexualidade, idade e religião são, para Friedman posições mutáveis e fluidas, ao invés de fixas, que constantemente reconfiguram a identidade (1998, p. 23). Em diferentes situações e relações sociais, alguns desses eixos são destacados e outros minimizados; alguns se contradizem e definem posições de poder, enquanto outros marcam localidades oprimidas.

Friedman ilustra essas interações com o exemplo de uma mulher branca, de classe média, agredida fisicamente pelo companheiro. Enquanto a etnia, classe e sexualidade desse sujeito sugerem privilégio em uma sociedade ocidental, seu gênero, em relação ao do agressor, é um fator que determina sua subjugação. Percebemos, assim, a composição contraditória do espaço desse sujeito, que é sempre, também, como ressalta Friedman

²“A cartography is a theoretically based and politically informed reading of the present.”

³“[A]xes of identity.”

situacional, pois, “[c]ada situação pressupõe certo cenário como local para a interação de diferentes eixos de poder e impotência... [de forma que] mudando-se a cena, os componentes mais relevantes da identidade entram em jogo” (1998, p. 23).⁴ Dessa forma, imaginando que a mulher do exemplo de Friedman seja brasileira, podemos pensar em como uma mudança de cena, sua imigração para os Estados Unidos, por exemplo, faria com que o eixo identitário nacionalidade também se tornasse relevante na constituição de sua identidade em tal situação.

Um evento tão intenso como a guerra pode, como veremos, provocar as mudanças de cena às quais Friedman se refere, uma vez que afeta estruturas e papéis socioeconômicos, direitos políticos, lugares e conceitos de fronteiras, e que causa deslocamentos espaciais, sociais e culturais do sujeito, num movimento diaspórico. Pensando nisso, visto, com esse trabalho, examinar os efeitos da guerra sobre a subjetividade e corporalidade das personagens femininas da obra *Goodbye Sarajevo*, de Atka Reid e Hana Schofield (2011), de acordo com as noções metaforizadas de cartografias contemporâneas e de eixos identitários apresentadas. Proponho, para isso, mapear a inscrição dessas mulheres, conforme elas se deslocam pelo território marcado pela Guerra da Bósnia, transitando por localidades e situações em que elas oscilam entre posições de poder e opressão.

Goodbye Sarajevo é uma narrativa que retrata as memórias da Guerra da Bósnia das irmãs Reid e Schofield. Atka, de vinte e um anos, e Hana, então com doze, separam-se logo no primeiro dos vinte capítulos da obra, quando Hana é colocada por sua irmã em um ônibus da Organização das Nações Unidas (ONU), disponibilizado para evacuar mulheres e crianças da cidade de Sarajevo, lar das personagens, já então sob o cerco sérvio que duraria quase quatro anos. A partir daí, a estória se desenrola em duas narrativas paralelas, ambas em primeira pessoa, e alternadas a cada capítulo. Hana narra sua repentina transformação em refugiada bosniana. Inicialmente, ela recebe asilo em abrigos e em casas de amigos de seus pais em Zagreb, capital da Croácia. Em seguida, ela é enviada para um hotel de refugiados mantido pela ONU, próximo à cidade litorânea de Primosten. Após uma temporada lá, ela retorna a Zagreb, para viver com outras de suas irmãs em um cômodo alugado de uma benevolente senhora, que a ajuda a retomar seus estudos. Atka, primogênita em uma família de dez irmãos, por sua vez, reconta os desafios de sobreviver na Sarajevo sitiada: os ataques com bombas, o perigo invisível dos *snipers*, os invernos rigorosos, a fome, as doenças e a espera por intervenções internacionais que nunca acontecem. Estudante de inglês em tempos

⁴“Each situation presumes a certain setting as a site for the interplay of different axes of power and powerlessness... [c]hange the scene, and the most relevant constituents of identity come into play.”

de paz, Atka consegue trabalhos de tradução e interpretação para jornalistas estrangeiros que cobrem a guerra. Ela se apaixona por um deles, o neozelandês Andrew, engravida e é finalmente levada por ele para os Estados Unidos e, em seguida, para a Nova Zelândia, onde sua saúde precária e gravidez de risco são acompanhadas. Eventualmente, os pais de Andrew conseguem oferecer asilo a toda a família bosniana na Nova Zelândia, onde a narrativa termina, com promessas de novos começos, permeados por eternas e traumáticas lembranças.

Goodbye Sarajevo não apresenta, como fazem outras histórias de guerra, uma organização temporal em momentos pré, durante e pós-conflito. Toda a narrativa se desenvolve ao longo da disputa na península balcânica. Embora espaço e tempo sejam dimensões inseparáveis e interdependentes, uma análise dos efeitos da guerra sobre a construção da subjetividade das personagens em termos de seu movimento espacial parece mais adequada às noções de fluidez identitárias aqui consideradas que uma discussão predominantemente cronológica. Assim, o método desse estudo consiste em observar onde e como se dão certas configurações de identidade na narrativa, e não tanto quando elas acontecem. Nesse sentido, percebemos que Hana é a personagem que mais se desloca, de Sarajevo para Zagreb, Primosten e Nova Zelândia. Mesmo dentro das cidades em que vive, ela está sempre se movendo, seja mudando de quarto no hotel de refugiados, ou de alojamento em alojamento, casa em casa em Zagreb. A Hana de Sarajevo nos é mostrada no primeiro capítulo e retomada em suas memórias e contos sobre um passado saudoso. Através desses breves trechos, observamos que, antes da eclosão do conflito, o eixo de classe social se destacava positivamente na composição da identidade da personagem, determinando privilégios como acesso à educação e posses.

Com o avanço sérvio e início do cerco, entretanto, a nacionalidade, etnia e religião de Hana, uma bósnio-muçulmana, tornam-se posições negativamente destacadas da identidade desse sujeito, e interagem com outros eixos, como o de classe, causando perda de privilégios. Assim, em Zagreb, Hana integra a massa homogeneizada de refugiados bósnios destituídos de suas terras, família e dinheiro. Para ela, a nova identidade, marcada em sua aparência, sotaque e na falta de documentos, é degradante e perigosa. Ela afirma, por exemplo, que se abrigar junto a outros no centro esportivo de Zagreb foi “uma experiência humilhante e eu odiei o sentimento de ser um fardo indesejável”⁵ (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 20). De repente, seu corpo se torna estrangeiro, abjeto para o outro e para ela mesma. Poucos querem se aproximar do refugiado. A mãe de Hana, que estava fora de Sarajevo quando o cerco começou, não

⁵ “[I]t had been a humiliating experience and I hated the feeling of being unwanted and a burden.”

consegue nem mesmo um emprego que lhe seria impensável em outras circunstâncias (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 47), o de empregada doméstica, por causa de seu status político. Mesmo quando o outro oferece auxílio, Hana sente dificuldades em aceitar aquela estranha condição. Para ela, ir à Cruz Vermelha receber comida e roupas, por exemplo, era sempre vergonhoso (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 106). Outra coordenada de identidade que interage com a etnia e sobrecarrega Hana com o peso da opressão nesse contexto é o gênero. Ao transitar por esse território marcado por disputas étnicas, Hana se sente particularmente vulnerável a barbaridades por ser uma jovem mulher. Durante a tumultuada jornada de Sarajevo a Zagreb, permitida pelas forças sérvias apenas para mulheres e crianças, seu ônibus é parado várias vezes por soldados para fiscalização. Homens bosnianos tentando escapar são, então, executados, enquanto mulheres são agredidas verbal e fisicamente. Nessa situação, Hana teme principalmente a violência sexual comumente praticada pelos soldados sérvios, que estupram mulheres com o pretexto de “espalhar a semente sérvia”⁶ (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 49). Tal justificativa se enquadra no que Almeida (2015, p. 97) considera:

[U]m equivocado movimento metonímico que desliza do domínio territorial para a posse das mulheres nativas, [...] como observa Spivak, o ‘estupro grupal perpetrado pelos conquistadores se torna uma celebração metonímica da aquisição territorial’, marcando o corpo feminino não somente como o lugar da posse, mas também como o da violência epistêmica. (ALMEIDA, 1998, p. 303).

Embora Spivak e Almeida refiram-se primordialmente aos abusos cometidos durante a colonização europeia, observamos, na narrativa de Reid e Schofield, a mesma “celebração metonímica da aquisição territorial,” através da violação do corpo feminino. Nesse sentido, esse corpo torna-se, também, um lugar marcado pela guerra da Bósnia.

Ao migrar de Primosten de volta à Zagreb, Hana enfrenta menos dificuldades financeiras, pois suas duas irmãs conseguem trabalho na cidade e todas recebem ajuda da locadora, Danica. Assim, o que mais chama a atenção, em relação à subjetividade da personagem, nessa situação, é o desenvolvimento de uma identidade híbrida como consequência da movência provocada pela guerra. Para Friedman (1998, p. 24), o “movimento através de culturas [...] constitui a identidade como produto de um enxerto cultural... como a superposição de diferentes culturas no mesmo espaço”⁷ do sujeito, que se dá com a “migração geográfica [...] [na forma de] imigração, exílio, ou existência em zonas fronteiriças.”⁸ Dessa forma, as culturas croata e bosniana, católica e muçulmana sobrepõem-se, competem e complementam-se na composição da identidade de Hana. Friedman (1998, p.

⁶ “[S]preeding the Serb seed.”

⁷ “[M]ovement through different cultures that effectively constitutes identity as the product of cultural grafting [...] as the superposition of different cultures in a single space.”

⁸ “[G]eographical migration [...] immigration, exile, or existence in the borderlands.”

24) nos alerta, porém, que o sujeito híbrido não é simplesmente um mosaico multicultural, e que o enxerto ao qual se refere “frequentemente assume a forma de quebras dolorosas, lealdades divididas ou deslocamentos desorientadores.”⁹ Assim, por um lado, Hana se sente parte de Sarajevo, afirmando, por exemplo, “lá é onde eu pertencia. Tudo e todos que amava estavam lá”¹⁰ (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 254). Por outro, entretanto, o distanciamento a faz sentir órfã e desejar aceitação e assimilação por parte da família com que vive e dos croatas em geral, de forma que, sobre a escola que frequenta, ela diz:

Eu não queria ser diferente; seria mais fácil pra mim se eu simplesmente falasse como os croatas. Além do sotaque e de algumas palavras diferentes, nossa língua era essencialmente a mesma. Eu atentei mais ao vocabulário croata e aprendi a encurtar as vogais ao invés de alongá-las quando falava. Foi estranho no início, mas logo eu comecei a soar como meus colegas. Eu sabia que eu agora poderia falar com qualquer um e ninguém notaria que eu não era dali.¹¹ (HANA; SCHOFIELD, 2011, p. 177).

Para evitar sua discriminação como refugiada bosniana, Hana reprime suas diferenças e performa a identidade linguística croata, com o efeito de afirmar um pertencimento que, internamente, lhe é conflitante. A ansiedade provocada por essa situação reaparece pouco antes de sua mudança para a Nova Zelândia, quando ela se aplica nos estudos do inglês, indicando a possível repetição de tal comportamento no novo país.

Enquanto, para Hana, o eixo identitário de gênero marca uma posição de violenta opressão do corpo gendrado e etnizado, no caso de Atka, essa determinação de impotência se dá de forma mais velada, porém não menos subjugante. Sarajevo é devastadoramente representada na obra. Suas belas paisagens são gradualmente destruídas por explosões. Há tantos mortos que parques e campos de futebol se tornam cemitérios improvisados. A população, prisioneira em sua própria cidade, clama por intervenções internacionais que chegam tarde demais e, enquanto isso, sofre com o frio, a fome, os ferimentos e as doenças que degradam o corpo do sujeito etnicamente desprivilegiado. Nesse contexto de circunscrição, dada a massiva presença de jornalistas estrangeiros, que podem, apesar de não facilmente, cruzar as fronteiras da cidade, algumas bosnianas, como Atka, acabam se envolvendo com esses profissionais e, consequentemente, desfrutando de seus benefícios. Andrew, então namorado de Atka, dispõe de contatos e meios para suprir as necessidades básicas da família dela, e facilita sua comunicação com irmãos em Zagreb. Com ele também,

⁹ “[O]ften takes the form of painful splitting, divided loyalties, or disorienting displacements.”

¹⁰ “That’s where I belonged. Everything and everyone I loved was there.”

¹¹ “I didn’t want to be different; it would be easier for me if I just learned to speak the way the Croats did. Apart from the accent and a few different words, our language was essentially the same. I paid more attention to the Croatian vocabulary and learnt to shorten my vowels when I spoke instead of stretching them out. It was awkward at first but soon I began to talk like my classmates. I knew I could talk to anybody now and no one would notice that I wasn’t a local.”

Atka consegue deixar Sarajevo e tirar visto para acompanhá-lo em viagem aos Estados Unidos e à Nova Zelândia. Claramente empoderados por eixos identitários como gênero, nacionalidade, classe e etnia, jornalistas como Andrew estendem seus privilégios àqueles com quem se relacionam. É nessas circunstâncias que podemos identificar duas formas correlacionadas de opressão da mulher.

Os bosnianos desprezam as mulheres que se relacionam com os estrangeiros como fracas, quase traidoras ou prostitutas, que não têm coragem de permanecer e resistir, e trocam seus corpos pela certeza da sobrevivência. Um amigo de Atka, por exemplo, a provoca, antes de ela se interessar por Andrew, dizendo: “[s]e eu fosse mulher, eu transaria com um desses jornalistas e sairia dessa merda”¹² (REID; SCHOFIELD, 2011, p. 195). Esse é um dos motivos pelos quais, quando sua breve estadia na Nova Zelândia acaba virando residência permanente, Atka apresenta sintomas da chamada *survivor guilt*, um depressivo e atormentador sentimento de culpa por estar viva e segura, enquanto outros padecem. Os estrangeiros, por sua vez, consideram-se os salvadores dessas mulheres, objetos de proteção. Esse quadro se aproxima da discussão de Spivak (1988, p. 296), em “Can the Subaltern Speak?”, sobre a proibição e criminalização imperial britânica da imolação de viúvas (*sati*) na pira funerária do marido, que ela sintetiza na irônica frase “[h]omens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura.”¹³ Spivak (1998, p. 306) argumenta que, enquanto a lei intenciona proteger as viúvas, e os nativos admiram a determinação daquelas que se mantêm leais aos seus costumes, a voz dessas mulheres desaparece em “algo mais que silêncio e inexistência, uma violenta aporia entre o status de sujeito e objeto” que lhes é imposto, respectivamente, pelos homens de pele escura e pelos homens brancos. Analogamente, podemos descrever a situação representada em *Goodbye Sarajevo* como jornalistas estrangeiros salvando mulheres bosnianas de homens bosnianos que as fazem resistir aos homens sérvios.

Como resposta à noção de que é dever dessas mulheres permanecer e lutar, devemos nos lembrar de que Virginia Woolf (1938, p. 108-109) nos diz: “se você [irmão] insiste em lutar para me proteger, ou proteger o ‘nosso’ país, que fique entendido [que],” porque esse país historicamente nega às mulheres os mesmos direitos dos homens, “como mulher, eu não

¹²“If I were a woman, I’d hook up with one of those journalists and get the fuck out of here.” É interessante observar que o sintagma verbal “hook up with,” em inglês, tem o sentido de se envolver sexualmente, mas também de se encontrar ou iniciar uma relação com determinado propósito.

¹³“White men are saving brown women from brown men.”

tenho país [...] Como mulher, meu país é o mundo inteiro.”¹⁴ Isto é, uma vez que a mulher é frequentemente marginalizada em relação aos centros de poder e políticas domésticas e internacionais, ela não deve se sentir obrigada a contribuir para os esforços de guerra daquela nação. Tampouco devemos entendê-la, como no caso dos jornalistas, como um frágil objeto de proteção. Como é comum em momentos de guerra, a própria Atka desempenha, durante o cerco, funções tradicionalmente associadas ao homem. Ela trabalha e provê, além de agir como figura paterna e materna para seus irmãos, quando o pai deprimido se isola de todos e a mãe está ainda longe de Sarajevo. Simbolicamente, é a gravidez, como marca heteronormativa em seu corpo e sugestão de conformidade com papéis de gênero tradicionais, que mais fragiliza Atka. Desnutrida e doente, ela sofre com uma gestação de risco, que a impede de trabalhar e limita sua movência, impossibilitando seu retorno a Sarajevo e quase matando-a.

A presente leitura da obra *Goodbye Sarajevo*, atenta às interações entre os diversos eixos identitários que constituem o sujeito feminino na narrativa, e à inscrição de seu corpo nas cenas e territórios marcados pelo conflito, acrescenta questões de gênero e corporalidade à discussão predominantemente étnica sobre a Guerra da Bósnia. Ela nos permite, além disso, observar a múltipla, contraditória, situacional e híbrida constituição da identidade, a respeito da qual teoriza Friedman (1998). Finalmente, através de estudos como esse, podemos, também, contribuir para dar visibilidade e voz a autoras que relatam e (re)criam experiências de guerra, e que frequentemente denunciam a condição da mulher em tais situações.

Referências

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

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects**: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. Nova York: Columbia University Press, 2011.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **Mappings**: feminism and the cultural geographies of encounter. Princeton: Princeton University Press, 1998.

HARLEY, J. B. Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps. IN: HARLEY, J. B. (Org.). **The New Nature of Maps**: essays in the history of cartography. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p. 34-49.

REID, Atka; SCHOFIELD, Hana. **Goodbye Sarajevo**. Londres: Bloomsbury, 2011.

¹⁴“[I]f you [brother] insist upon fighting to protect me, or ‘our’ country, let it be understood... [that],” because that country has historically denied women the same rights of men, “as a woman, I have no country... As a woman, my country is the whole world.”

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak?. IN: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Org.). **Marxism and Interpretation of Culture**. Londres: MacMillan Education, 1988. p. 271-313.

A IDENTIDADE E ALTERIDADE EM UMA RELAÇÃO DIALÉTICA A PARTIR DA PINTURA CORPORAL DAS SURUÍ AIKEWÁRA

Maria Adriana da Silva Azevedo*

“Vê se ta escrito” Taraí Suruí. É pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas.
(Michel Foucault)

Há algum tempo, durante uma oficina mediada pelo projeto “Crianças Suruí-Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola” coordenado pela professora Ivânia Neves, na terra indígena do povo tupi, Suruí Aikewára, no sudeste do Pará, uma adolescente, Taína Suruí, pediu para ser chamada pelo seu nome tupi, Taraí Suruí. O enunciado entoava um sinal de mudança entre os mais novos. Taraí falava agora de outra posição queria marcar sua identidade indígena. Seu corpo estava vestido de jenipapo e urucum, bem diferente dos modelos ocidentais que via na televisão.

Ela, a exemplo do que acontece com a grande maioria das crianças que de alguma forma está conectada às grandes mídias, diariamente, está exposta às matrizes culturais do ocidente, que elegeram desde o início das relações colônias o branco, louro de olhos azuis como ideal de beleza e civilidade. Não podemos ignorar que:

Como o próprio nome parece indicar, as mídias desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. O que os textos das mídias oferecem não é realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta. (GREGOLIN, 2003, p.97).

A programação televisiva brasileira continua bem hegemônica, pois se olharmos com bastante atenção o espaço do negro e do índio é restrito nos telejornais, nas telenovelas não existem mulheres indígenas como protagonistas, se lançarmos o nosso olhar para a primeira fase da Novela das 18 horas “Novo Mundo” da Rede Globo, um dos protagonistas é um homem, chama-se Joaquim, o qual se infiltrou em uma sociedade indígena, depois de ter sobrevivido a um atentado dentro do navio que levava a princesa Dona Leopoldina de Áustria ao príncipe Dom Pedro I para casar.

Joaquim, um falso marinheiro, se tornara índio, depois de algum tempo de convivência com indígenas, ou seja, um brasileiro criado em Portugal, de origem branca tornou-se índio e toma quase todas as decisões sobre a guerra indígena contra a coroa, com o consentimento do cacique, como se tivesse domínio sobre as decisões da terra indígena, metaforicamente é a cultura ocidental sendo novamente imposta e o índio deixando de ser índio. Em outro véis,

*DA SILVA AZEVEDO, Maria Adriana. Licenciada em letras- UNAMA-Belém- PA, mariaadrianadasilvaazevedo@gmail.com

frequentemente, a apresentadora negra Maria Julia Coutinho- Maju Coutinho- sofre preconceitos nas redes sociais, assim como a atriz Taís Araújo que foi muito criticada, quando fez a novela de Manoel Carlos como Helena, em “Viver a Vida”, (2009).

Nas telenovelas os negros normalmente aparecem como escravos, figurantes de época, ou como empregados domésticos. Os índios aparecem como eternos selvagens, canibais ,travestidos de branco, um exemplo mais recente é o índio Piatã, na novela “Novo Mundo”(2017) interpretado pelo ator Rodrigo Simões, o qual é nascido no Brasil e criado na Europa, portanto não há registros de atores indígenas nas redes de televisão brasileira atualmente.

O objetivo deste artigo é mostrar como a relação de corpo, identidade e alteridade étnica das mulheres Aikewára foi passando por um processo de transculturação, ou seja, o transculturador é aquele que desafia a cultura estática a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima (FANTINI, 2002, p.9), durante as atividades do projeto “ Crianças Suruí- Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola”. Para isso, as referências serão abordadas nas discussões sobre identidade, alteridade, cultura, corpo e grafismo.

Relação dialética entre identidade e alteridade e preservação cultural

A abordagem sobre pintura corporal como “linguagem que trabalha imagem, representação e subjetividade” (GARCIA, 2005, p. 10) é indispensável para entender como o corpo pode revelar marcas de identidade cultural e diferenciação entre as mulheres indígenas Aikewára. Como nos explica Cuche:

Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (2002, p. 177).

A identidade das mulheres indígenas Aikewára, assim como a de muitos povos indígenas brasileiros, dialoga com elementos da sociedade ocidental como roupas e sapatos industrializados, mas também reserva um espaço para expressões próprias a sua cultura, marcando um lugar para sua diferenciação, a exemplo da pintura corporal que se utiliza de tintas de jenipapo e urucum como matéria prima principal. “É possível encontrar uma pluralidade de identidades no corpo das mulheres Aikewára, que se alternam e se

complementam orquestradas pelos desejos e pelas necessidades dessas mulheres” (NEVES, 2010, p. 6).

Ao refletir sobre a pintura corporal Aikewára, torna-se pertinente considerar o ponto de vista de Jeudy:

“Não se sabe por que as pinturas corporais responderiam a uma função coletiva nas sociedades primitivas e uma função de individualização nas sociedades ocidentais. Ao contrário, a complexidade da pintura sobre a pele liga-se ao fato de que ela traduz simultaneamente uma expressão coletiva e individual. As modalidades simbólicas não são as mesmas, mas essa confusão entre individual e coletivo persiste, como se a própria pele fosse lugar da manifestação coletiva daquilo que é justamente pessoal. Pinturas corporais [...], são provas públicas de uma socialização da pele como texto oferecido à visão coletiva. (2002, p. 90, grifo nosso).

Antes de continuar a reflexão sobre pintura corporal, vamos substituir o termo *sociedades primitivas* por *sociedades indígenas*, por dois motivos: os Aikewára formam uma sociedade indígena, e avaliá-los como sendo primitivos, ou mesmo o sentido contrário que esse termo possa assumir, não é o objetivo deste texto. É relevante também refletir que a palavra *primitivo* está carregada de preconceito, conceituando-os como inferiores.

Nos registros visuais realizados pelo grupo de pesquisa durante as oficinas coordenadas pela professora Ivânia Neves com os Aikewára, desde muito cedo foi entendido por esta sociedade que o corpo pode ser suporte de uma marca identitária, realizando o jogo entre identificação e diferenciação, vindo a confirmar que “Não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação à outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação”. (CUCHE, 2002, p. 183). Em outras palavras, o contato das mulheres Aikewára com as suas imagens foi importante para que elas pudessem estabelecer parâmetros de diferença entre o que é e o que não é Aikewára.

Grafismo Aikewára: em forma de arte para comunicar suas diferenças e resistências.

Se por algum momento a pintura corporal, traço identitário das mulheres indígenas Aikewára, fora deixado de lado, a relação dialética entre identidade e alteridade tornou-se possível através de suas imagens nos registros visuais. Torna-se importante neste ponto do texto, refletir sobre os movimentos que envolvem essa retomada da relação do corpo como representação cultural e entendê-lo de forma a transitar em uma “região de fronteira, de reestruturação e de negociação cultural”, não de forma rígida e definitiva, mas “que se alternam e se complementam orquestradas pelos desejos e pelas necessidades destes sujeitos” (NEVES, 2010).

Para as mulheres Aikewára, a pintura corporal, também chamada de grafismo, assume papéis importantes na cultura desse povo. Uma das pessoas mais importantes para os habitantes da terra Sororó e também para a cultura desse povo, o pajé Mihó, utiliza a pintura corporal para uma importante prática entre os Aikewára, a prática da performatização das narrativas: “Mihó Suruí, um dos pajés do grupo, normalmente, quando vai contá-las, faz uma pintura corporal relacionada a elas, canta e dança durante a narrativa e se utiliza de uma série de gestos e sons para compor sua performance” (NEVES, 2010).

A palavra performatização, talvez seja a mais adequada quando se fala sobre o ato de narrar às histórias dos Aikewára. Isso porque, durante as narrativas, as palavras não assumem o mesmo papel que na sociedade ocidental, elas dão lugar a performances “que envolvem a voz, a música a dança e o grafismo corporal” (CORREA & NEVES, 2010) a história que está sendo contada. Diante desta realidade, a pintura corporal adquire um papel funcional nessa cultura, pois ela está intimamente relacionada às narrativas Aikewára.

O grafismo também está presente na realização do *Sapurahai*, manifestação tradicional, acompanhada de música e dança. Na realização dessa manifestação cultural, índios de todas as idades cantam e dançam pitados de jenipapo e urucum. Sobre o *Sapurahai* Correa & Neves (2010, p. 22) nos explicam:

Para os Aikewára começarem uma festa tradicional, um Sapurahai, além de suas danças e músicas é preciso estar a caráter. É preciso estar pintado. Um Sapurahai é muito provavelmente o principal motivo para os Aikewára se pintarem.

Podemos afirmar que o grafismo Aikewára sofreu movimentos relacionados à crise populacional atravessada por este povo: ele nasceu, quase morreu e renasceu. O grafismo desapareceu, assim como muitos costumes tradicionais foram alterados durante o período de depopulação que esse povo atravessou (nessa época os Aikewára chegaram a somar 33 índios), e ressurgiu pelas mãos preocupadas com a cultura Aikewára, mãos que se dedicaram a preservação e resistência da cultura desse povo. As mãos da índia Mãezinha, que ensinaram “Maria e Arihêra, as duas mãezonas da aldeia deste início de século” (CORREA & NEVES, 2010), que aprenderam e hoje ensinam e criam novos grafismos.





Arihêra Maria

Outra manifestação, desta vez relacionada ao lado espiritual do povo Aikewára, que reúne o povo Aikewára em grande celebração, também faz uso das pinturas corporais, como “vestimenta” para esta celebração, como nos informa Correa & Neves (2010, p. 22):

No Karuwara, por exemplo, homens e mulheres devem se pintar antes de começar as festividades. Segundo Murué Suruí: “o Karuwara é uma festa espiritual que é realizada de quatro em quatro anos, depois das queimadas das roças. Para nós, povo Aikewára, é muito importante realizar esta festa, porque o Karuwara é o espírito dos nossos antepassados”.



Foto: Maurício Neves

É importante perceber que o grafismo Aikewára ajuda o povo da Terra Sororó a enfrentar questões como a depopulação, que quase os levou à extinção, e ao mesmo tempo é uma estratégia cultural/artística, como a pintura como arma para enfrentar os momentos de crise. Esse fato nos leva a refletir sobre o caráter de resistência que a arte (através do grafismo Aikewára) pode assumir em uma sociedade.

A pintura corporal Aikewára conta muito da relação desse povo com o meio onde eles vivem, a floresta. Ela dialoga com personagens do mundo da floresta que interagem com os Aikewára sem fronteiras ou barreiras.

Os homens ,índio, pintam-se de “rastro de porcão”, animal muito importante na cultura Aikewára, pois representa uma importante caça para eles. Este grafismo é geralmente usado pelos homens da aldeia, representando fartura alimentar.



Foto: Maurício Neves

Na cultura dos Aikewára o grafismo *Inamuí* (pássaro jaó) representa, pintura corporal utilizada somente por meninas e mulheres durante a época do Sapurahai Karuwara.



Foto: Gilvandro Xavier

Ocasão quando os homens da aldeia celebram os espíritos de seus antepassados fechados em um local específico onde não é permitido em hipótese alguma a presença feminina. Temos também a presença de uma importante personagem da floresta, a onça. Ela possui quatro

diferentes tipos de grafismo: “a onça preta, a onça pintada, a onça vermelha e a oncinha. Esta última exclusivamente feminina. Já as outras são masculinas” (CORREA & NEVES, 2010).



Foto: Orlando Calheiros

A pintura corporal na sociedade indígena Aikewára assume aspectos sociais que estão relacionados a elementos como comunicação, resistência, sobrevivência cultural e religiosidade. Revelando o corpo Aikewára como suporte para representações socioculturais. Desvelando inscrições carregadas de história, religiosidade e relação com a natureza.

Conclusão

A identidade de um povo é construída historicamente em meio a uma série de mediações que diferem de cultura para cultura. Os índios ainda que tenham vivido o processo de colonização nos anos de 1500 em que foram chamados de preguiçosos, sem roupas, antropófagos, de pele amarela mudam sua história e sua mentalidade, quando assumem diferentes formas de pensar, de contar sua história e de representar sua cultura. Enquanto as sociedades ocidentais elegeram a palavra escrita como instrumento primordial de uma memória e imprimiram em seus livros suas histórias e suas culturas, as sociedades indígenas também produziram suas próprias formas de fazer estes registros.

Nossos corpos constituem na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência esperamos que o corpo dite a identidade sem ambigüidade nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de marcas biológicas; o processo é no entanto muito mais complexo, e esta dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e são continuamente, por ela alterados.(LOURO, 2010).

Os Aikewára, assim como a maioria dos povos indígenas, fazem as narrativas orais com suas performances, que na maioria das vezes envolvem a voz, a música, a dança e o grafismo corporal, a mais importante representação de sua cultura. Hoje, muitos povos assumem continuam praticando seus rituais e transitando de um espaço a outro, seja o corpo, o papel ou o computador, a fim de que suas diferentes formas de escrever se tornem reais (MINDLIN, 2005, in PIZARO 2012, p. 221).

Referências

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CORREA, Maurício Neves & NEVES, Ivânia dos Santos. **Sentidos da Pele Aikewára: urucum, jenipapo e carvão**. Belém-Pa: Editora Unama, 2011.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

FANTINI, Marli. "**Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas**". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2002. 182p. p.159 a 180.

GARCIA, Wilton. **Corpo, Mídia e Representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Thomson, 2005

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como objeto de arte**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

LOURO, Guacira lopes (organizadora). **O corpo educado : pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Traduções: Tomaz Tadeu da Silva)

NEVES, Ivânia. **A Invenção do Índio e as Narrativas Orais Tupi**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2008.

_____, Ivânia. **Materialidades da história do presente: corpo, mediações e discursos entre os Aikewára**, 2010<<http://www.unama.br/forumdeletras/images/stories/2010/pdf/sujeito-e-predicado/ivania-dos-santos-neves.pdf>> Acesso em: 15 Abril. 2017.

PIZARO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012(Tradução: Rômulo Monte Alto

SURUÍ, Murué. **Histórias dos índios Aikewára**. Belém: Editora Unama, 2011.

PONCIÁ VICÊNCIO – HERANÇA DA ESCRAVIDÃO NO NOME E NO CORPO

Maria Aparecida Nogueira Schmitt*

Quando se parte da reflexão sobre o encontro e a interpenetração cultural nas relações estabelecidas por relevantes intelectuais que propõem conceitos-chave para a abordagem crítica da literatura latino-americana, necessário se faz recorrer a estudiosos como o crítico uruguaio Ángel Rama. A diversidade dos povos que agregam as comarcas ideológicas, entendidas por Rama como profunda unidade entre regiões que apresentam certa dose de homogeneidade cultural ultrapassa fronteiras territoriais. Constroem-se pontes que articulam a especificidade dos povos plurais nas configurações histórico-culturais na América Latina. Processos de modernização irrompidos após a Segunda Guerra Mundial, consolidam a consciência de integração estabelecido pela plasticidade cultural a movimentar inclinações estéticas, políticas e culturais distintas, com uma geração de escritores que despertam para a maturidade literária. Segundo Aguiar:

Essa geração, com suas concordâncias e polêmicas, consolida aquela consciência do “repatriamento” do conceito de uma literatura (e cultura) latino-americana. Renova todas as artes no pós-Segunda Guerra e em outras áreas geográficas além da Europa. A integração de vários intelectuais latino-americanos com os africanos passa a ser notória, seja através do movimento de descolonização, seja através dos movimentos ligados à ideia da negritude, ou de ambos, pois, muitas vezes, um se confunde com o outro (AGUIAR; RODRIGUES (Org.). 2013, p. 41).

Ao mesmo tempo tornam-se visíveis na nova literatura latino-americana culturas diversas colocadas em contato umas com as outras que se transformam por meio de permutas. Segundo Édouard Glissant, o mundo atual se criou em modalidades distintas e sublinha que enquanto povos migrantes europeus chegam à América com suas tradições de família, canções, imagens de seus deuses, os povos africanos chegam despojados de tudo, inclusive de sua língua:

Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua (GLISSANT, 1928, p. 19).

Pondera Glissant (GLISSANT, 2005) que esse imigrante procura recompor por meio de rastros/resíduos uma língua e formas artísticas válidas para todos. O africano deportado não pode manter as heranças pontuais mas buscou como recurso partir da memória, dos

*SCHMITT. Pós-Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF; Juiz de Fora, Minas Gerais; cidaschmitt@yahoo.com.br.

pensamentos do rastro/resíduo. Quanto aos fenômenos de criouliização supõe que elementos culturais colocados diante uns dos outros precisam ser obrigatoriamente equivalentes em valor para que essa criouliização se efetue. No Brasil, por exemplo, como os elementos culturais foram colocados hem presença uns dos outros, por meio da forma de povoamento representado pelo tráfico dos africanos, os componentes culturais deste povo foram normalmente inferiorizados. Para Glissant: “A criouliização se dá, entretanto, também nesses casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável” (GLISSANT, 2005, p. 21).

A criouliização impõe que os elementos heterogêneos se intervalorizem e que não haja degradação do ser em contato nessa mistura.

Em *Ponciá Vicêncio*, romance de Conceição Evaristo, há marcas de criouliização, uma vez que a cultura africana passa por processo de interpenetração com a cultura dos coronéis latifundiários em processo de recomposição de rastros e registros extraídos da memória cultural válida para a cultura local.

Todo o enredo vem pontilhado de memorialismo por meio do que o passado se presentifica e o presente delinea o futuro pelo qual o leitor espera sem surpresa mas com a ansiedade de cúmplice na urdidura dos destinos dos personagens.

Conceição Evaristo, nascida em Belo Horizonte em 1946, vivenciou a infância da maioria dos descendentes afros que arrastam o peso do desterro dos ancestrais, sem, contudo, alimentar o fatalismo.

Em *Ponciá Vicêncio* a idiosincrasia autoral desborda as poéticas hierárquicas e dá margem à elaboração de uma trama ficcional com alamedas por onde transitam lembranças doloridas da realidade, anestesiadas pela arte, pela criatividade, pela resistência dos personagens que, em suas múltiplas atuações, magicamente se fundem em um único e multifacetado protagonista: a solidariedade. Com estilo muito próprio a autora dosa emoção com apontamentos de propósitos racionais ao retratar, sem arroubos panfletários, questões sociais e raciais.

Marcas de presença nas ausências pontuam a ficção de Evaristo, sobretudo quando os sentidos se pronunciam como na passagem em que a memória de Ponciá Vicêncio deu vida ao passado na antiga casa materna abandonada:

Na noite em que aconteceu o regresso, Ponciá Vicêncio não dormiu. Viveu o tempo em que era tomada pela ausência e quando retornou a si, ficou apenas deitada escutando. Escutou na cozinha os passos dos seus. Sentiu o cheiro de café fresco e de broa de fubá, feitos pela mãe. Escutou o barulho do irmão se levantando várias vezes à noite, e urinando lá fora, perto do galinheiro. Escutou as toadas que o pai cantava. Escutou os galos cantando de madrugada, no galinheiro vazio. Escutou, e o

que mais escutou, e o que profundamente escutou foram os choros-risos do homem-barro que ela havia feito um dia.

De manhã cedinho, Ponciá Vicêncio se levantou à procura de café. A caneca estava no lugar, em cima do fogão, porém vazia. Assustou-se. Durante a noite, ela vivera a certeza de que a casa estava habitada e cheia de vida. (EVARISTO, 2003, p. 57).

Quando nos momentos de alienação de que a protagonista foi tomada, decorrentes da violência e da brutalidade sofrida pelos maus tratos do marido, em seu retraimento, Ponciá buscou se perder de si para o mundo exterior, negando a ele a própria identidade.

Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. Ele teve medo, muito medo. De manhã, ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantado, perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia chamá-la de nada. (EVARISTO, 2003, p. 19-20).

Longe de alarde, dramatização, ou evidência de rancor, a voz narrativa apresenta fatos cruéis sem apontá-los como tal, no trato dispensado aos africanos. Com estilo muito próprio, na ficção de Evaristo os acontecimentos gritam por si. Seja registrado o episódio em que o pai de Ponciá, filho de ex-escravo, era pagem de um coronelzinho para quem desempenhava a função de brinquedo, como o cavalo, onde o menino galopava querendo conhecer todas as terras do pai.

Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto da sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. (EVARISTO, 2003, p. 17).

O pagem se revoltou e questionou o pai, embora com receio de represália, uma vez que o homem, em um acesso de fúria, havia assassinado a mulher e amputado o próprio braço.

Naquela noite teve mais ódio ainda do pai. Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos? Um dia perguntou isto ao pai, com jeito, muito jeito. Tinha medo dos ataques dele. O braço cotoco do homem, ao bater, pesava como se fosse de ferro. Era certo na pancada. Atingia-lhe sempre na cabeça, provocando um gosto de sangue na boca. Perguntou e a resposta do pai foi uma gargalhada rouca e meio riso e meio pranto. O homem não encarou o menino. Olhou o tempo como se buscasse no passado, no presente e no futuro uma resposta precisa, mas que estava a lhe fugir sempre (EVARISTO, 2003, p. 17-18).

No Brasil, após a abolição da escravatura e com o advento da República, surgiu o interesse pelo voto dos trabalhadores rurais. A influência política dos donos de terra tomou proporções gigantescas em decorrência dessa parcela do eleitorado cuja estrutura agrária do país a mantém em lamentável situação de abandono. Herança do sistema colonial, mantém-se na exploração agrícola cultivada pelo braço escravo.

Segundo Victor Nunes Leal (1976):

A libertação jurídica do trabalho não chegou a modificar profundamente esse arcabouço, dominado, ainda hoje, *grosso modo*, pela grande propriedade e caracterizado, quanto à composição de classe, pela sujeição de uma gigantesca massa de assalariados, parceiros, posseiros e ínfimos proprietários à pequena minoria de fazendeiros, poderosa em relação aos seus dependentes, embora de posição cada vez mais precária no conjunto da economia nacional. (LEAL, 1976, p. 253 [grifo nosso]).

O avô de Ponciá, não emitia resposta não porque não a soubesse, mas simplesmente porque temia as consequências que ela lhe traria. Aos próprios poderosos essa inércia da consciência política adormecida soava como deficiência intelectual. Era como se o corpo fosse fragilizado pelas agressões físicas, e a mente correspondesse a elas ao se embotar e paralisar. A forma de estilo como a escritora expressa tal constatação mantém-se como não dito:

Pajem do sinhô-moço, escravo do sinhô-moço, tudo do sinhô-moço, nada do sinhô-moço. Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando o sinhô-moço se certificou de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprende sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco? (EVARISTO, 2003, p.18).

Ponciá abominava seu nome porque Vicêncio a feria, a fazia sangrar por dentro. Trazia em si a marca da subserviência e da brutalidade a que os escravos e seus descendentes tinham de se submeter.

Para Ana Maria Machado (1976):

... se o Nome é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo *que é nomeado*, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.), sua inclusão a um grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo. ((MACHADO, 1976, p. 26 [grifo nosso]).

Prosseguindo nessa linha de abordagem de Machado, o nome próprio em Ponciá Vicêncio reverte-se antagonicamente de impropriedade por razões pessoais, sociais e coletivas. Fruto de desmandos do autoritarismo de uma casta de poderosos donos de terras e de gente, Vicêncio traz em si a tarja da dor, do ultraje.

No romance, quanto mais o tempo passava, a menina se estranhava com o próprio nome que considerava vazio e distante. Quando descobriu o acento agudo de Ponciá, ao aprender a ler e a escrever, sentiu-se pior e, em exercício de autoflagelo, copiava o nome e o repetia. Doía-lhe na carne aquele nome como as chibatadas nas costas sumarentas corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes de sangue dos ancestrais.

E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o do avô de seu avô, o homem que ela havia

copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono. (EVARISTO, 2003, p. 29).

O nome traz em si grande dose de significação, ainda que o nomeado não deseje aceitá-la como tal. Relevante ressaltar que o nome não é próprio do indivíduo por constituir sua propriedade mas porque lhe é apropriado segundo o grupo social em que o nomeado está inserido, para exprimir o que lhe é próprio.

Nas palavras de Machado: “... o Nome marca também um aspecto da subjetividade ou da posição social daquele *que nomeia* e que é significado pelo Nome que escolhe. Portanto, o Nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação” (MACHADO, 1976, p. 27 [grifo nosso]).

No caso da narrativa de ficção o nome da personagem já apresenta o papel que lhe é destinado, carregando, portanto, forte dose de significado. Numa ordem transgressora de linearidade o nome da personagem de ficção nasce antes mesmo da elaboração do ser de papel. Segundo Machado, “É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto” (MACHADO, 1976, p. 28).

Está registrado na obra de Conceição Evaristo em seu estilo muito próprio, um dos assuntos bastante trabalhados na contemporaneidade que diz respeito à dominação e à resistência no escravismo brasileiro.

Eduardo Franco Paiva (PAIVA, 2006) apresenta seu estudo cujos relatos foram subtraídos de testamentos e dos inventários *post-mortem*, onde histórias individuais se imbricavam no turbilhão coletivo em Minas Gerais colonial, no período da escravidão. Muitas cartas de alforria eram rasgadas sem que o liberto jamais viesse a suspeitar. O estudioso registra diálogos entre testemunhos do passado, inscritos nos papéis, baseando-se não em grandes e ilustres homens, mas em personagens quase anônimas, envolvidas em intrincadas relações sociais. Suas vidas e as de pessoas próximas, com seus relatos testamentais e atuação, contribuíram para a conformação do universo colonial. As relações escravistas coloniais impregnadas de violência, eram marcadas pela desconfiança e revolta. As escravas eram exploradas sexualmente e se dedicavam exclusivamente ao serviço doméstico e à reprodução biológica. Havia um ou mais escravos reprodutores nas senzalas, destinados à fecundação das fêmeas.

Os libertos, quando mencionados, sempre ganhavam e jamais conquistavam suas cartas de alforria; a conquista da liberdade era vinculada exclusivamente à formação de quilombos e à fuga individual e coletiva ou tentava-se alcançá-la através de rebeliões – quase sempre debeladas. (PAIVA, 2006, p. 86).

Realidade e história se misturam na ficção de Evaristo cujos registros se repetem no enredo de *Ponciá Vicêncio* como no que diz respeito à doações de terras pelos antigos donos como presente de libertação. Na obra, os libertos podiam, então, levantar moradia nelas, plantar seu sustento, desde que respeitassem uma condição, ou seja, que continuassem a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio. Acreditavam-se livres com suas terras e plantios. Muitos se enchiam de esperança e, para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um Deus. Mas o tempo passava e tudo se mantinha igual, como está registrado na obra:

... e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno dono. (EVARISTO, 2003, p. 48-49 [grifos nossos]).

O episódio está gravado na memória e nos sentimentos de Ponciá com tal intensidade que logo à frente, em outra parte da narrativa, repetem-se as considerações sobre o engodo de que eram vítimas os recém-libertos pela lei Áurea, mas que se mantinham ludibriados e receosos do preço alto a pagar para de fato se fazerem livres. Muitos eram os relatos que chegavam a Ponciá sobre as terras que o Coronel Vicêncio doara aos escravos e seu posterior destino.

Alguns negros, quando o Coronel lhes doou as terras, pediram-lhe que escrevesse o presente no papel e assinasse. Isto foi feito para uns. Estes exibiram aqueles papéis por algum tempo, até que um dia o próprio doador se ofereceu para guardar a assinatura-doação. Ele dizia que, na casa dos negros, o papel poderia rasgar, sumir, não sei mais o quê... Os negros entregaram, alguns desconfiados, outros não. O Coronel guardou os papéis e nunca mais a doação assinada voltou às mãos dos negros. Enquanto isso, as terras voltavam às mãos dos brancos. Brancos que se fizeram donos desde os passados tempos. (EVARISTO, 2003, p. 61-62).

A família de Ponciá também recebeu um daqueles pequenos papéis e quando o Coronel chamou o avô da menina, ele já estava em crise de desequilíbrio, alternando choro e riso, e com o braço amputado. Ao receber o papel, levou-o entre os dentes e, na presença do doador, com a outra mão, raivosamente rasgou tudo.

Ponciá se faz corpo em busca sempre de algo como em complementação do que lhe falta, como veículo de transgressão. Quando passa por sob o arco-íris alia a tradição ao presente e busca no corpo sinais de represália da natureza. É como se a violência que a condição de mulher lhe imputava em agressões físicas também coubesse às leis naturais.

Para Bourdieu :

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2011, p. 18,20, [grifos nosso]).

Em sua puberdade, Ponciá, perante a natureza e calcada em uma visão mítica, subtraída da herança cultural, experimenta uma sensação de prazer que ela própria se proporciona. Esse prazer atribui resistência à personagem que se tranca em silêncio, vitimada pela dureza e violência de que é alvo. Ainda que calada, Ponciá subsiste e se dá o prazer, sem dependência servil à virilidade do marido.

Tinha vontade então de abrir o peito, de soltar a fala, mas o homem era tão bruto, tão calado. Nem quando ela o conheceu, nem quando ela e ele sorriam e se amavam ainda, Ponciá conseguia abrir para ele algo além do que seu corpo-pernas. Às vezes, tentava, mas ele sempre calado, silencioso, morno. Muitas vezes nem o prazer era repartido. Depois então, ela sozinha, relembra com o pensamento e com as mãos o prazer que tinha tido um dia, quando cheia de medo e de desespero se tocou para se certificar que, após a passagem por debaixo do angorô, ainda continuava menina. (EVARISTO, 2003, p. 44).

Ainda que retraída em seus movimentos ao pontilhar suas buscas familiares com episódios da vida incomum que levava com o marido, Ponciá se impõe pelo sigilo, pelo gesto, pelo olhar. O corpo frágil imprime resistência e dignidade no trato que o homem lhe dispensa:

Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher. Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. (EVARISTO, 2003, p. 96).

Segundo Bourdieu, as mulheres acionam recursos estratégicos para exercer algum poder, voltando contra o forte sua força, ou aceitando se anular, ou negando um poder que efetivamente não possui, como fruto da violência simbólica.

Em Ponciá o corpo retesado fala da falta de identidade e da alienação relativa às ações comumente atribuídas ao espaço circunscrito à feminilidade como destino único do dominado.

Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua

eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações). (BOURDIEU, 2011, p. 51).

Ao se pensar Ponciá como personagem, há uma peculiaridade marcante do estilo composicional, uma vez que a escassez de detalhes físicos define o aspecto mimético no que diz respeito à imitação da pessoa, do real.

Para Lia Luft (1985) as personagens constituem-se como “Pedacinhos de gente, de humanidade ...” (LUFT, 1985, p. 80). Ponciá Vicêncio seria esse mosaico de humanidades, a se encolher e se agigantar pelas linhas por onde o comboio das experiências vivenciadas corre para o destino desconhecido do futuro. O papel do escritor, por sua vez, é o mesmo do maquinista que conduz a locomotiva ficcional: “... o escritor pode ser *visionário*, espelho de seu tempo, voz de seu povo; quando nele falam as angústias e esperanças de uma humanidade muito maior do que a pequena e em geral desinteressante pessoa do escritor: é o inconsciente coletivo, emergindo” (BRAIT, 1985, p. 81 [grifo nosso]).

Conceição Evaristo porta o espelho social de um tempo transgressor onde ontem, hoje e amanhã se congregam para instituir eternidade.

O autor da obra de ficção toma para si a responsabilidade de criar um mundo imaginário e de projetá-lo com a precisão da palavra, do ritmo, do estilo. Na dinâmica da trama romanesca as personagens são seres inventados, produtos de vários outros seres tecidos uns aos outros, reveladores de tendências pessoais e coletivas que adquirem relevância estética, uma vez que apenas o autor consegue plasmá-la e inseri-las no seu mundo imaginário. Ao viver experiências, na maioria das vezes exemplares, a personagem representa o papel de sugerir sem afirmar, e, ainda sendo um ser feito de palavras, esconde-se atrás delas para que possa ser descoberta e se fazer representativa na validação, ou na destruição dos padrões éticos e morais de um povo em um tempo. “O enredo existe através das personagens; as personagens 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, 1976, p. 5-6).

Em *Ponciá Vicêncio*, a protagonista que dá nome à obra atua em cintilações e suas lembranças em profusão clareiam os porões escuros da estruturação narrativa. A linearidade narrativa passa ser interpenetrada de constantes monólogos interiores, estabelecidos pela voz narrativa onisciente.

Na passagem da obra em que o narrador recorda a saída do povoado por Ponciá, há um dueto estabelecido entre o narrador e a personagem onde a narração onisciente recolhe os fios

textuais para soltá-los posteriormente e alinhavá-los nas fendas da escrita que se vai esgarçando. Para isso Ponciá é requisitada no seu silêncio fertilizador de enredamento.

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis. Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. (EVARISTO, 2003, p. 33).

Quanto aos processos transculturais como sistema crítico de abordagem para a nova narrativa latino-americana, em Ponciá Vicêncio pode-se constatar os três níveis propostos por Ángel Rama, em uma escrita onde a destreza autoral recorre à tradição, aos diferentes registros de falares e ao estralçamento da estrutura narrativa, imprimindo sociologismo e psicologismo em prol de uma obra viva.

Movimentos de trocas culturais sempre aconteceram e no que diz respeito interpenetração de diferenças tem sido reconhecidamente comprovada sob a perspectiva da convivência, da tolerância, da integração.

Quando na década de 1970, Ángel Rama atentou para a plasticidade cultural que possibilitou a adaptação da modernidade europeia à realidade latino-americana, por meio de um processo de transculturação, na imbricação entre dois polos, concluiu que o romance, decorrente de sua liberdade formal constitui o gênero que melhor possibilita a invenção de uma linguagem que recupera e incorpora formas populares ao discurso literário.

Segundo Rama, nas obras literárias, o processo transculturador se realiza em três níveis diversos e complementares: o da língua, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão. A utilização inventiva da linguagem através do resgate de falas e modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – todas essas são operações transculturadoras que, articuladas pelo romancista, resultaria numa síntese nova, superando os impasses dessa cicatriz de origem que é a nossa condição de países pós-coloniais. (ABDALA, 2004, p. 88-89).

Em Ponciá Vicêncio a linguagem torna-se veículo entre trocas culturais no registro de falares próprios dos descendentes africanos.

Quando na cidade a que chegou Ponciá em busca da família, sentindo-se desamparada, sem ter onde dormir, procurando emprego, percebeu que as pessoas não lhe davam atenção. Sentiu que o entrave estava na forma de se comunicar e procurou uma linguagem mais apropriada ao grupo elitizado socialmente falando, detentor das condições de empregá-la. Havia passado a noite nas escadas da igreja e pela manhã procurou falar com as mulheres que vieram rezar nas primeiras horas da manhã.

Procurando acordar a coragem que havia adormecido sob o efeito do medo, Ponciá se dispôs a indagar às senhoras que saíam da igreja, se não estavam precisando de alguém para trabalhar. A cada cristã, a pergunta era feita de sopetão, pois poderia ser que a fala ficasse soterrada na garganta. Quando saiu a primeira, ela se aproximou rápido, mas a moça seguiu em frente, e quando Ponciá conseguiu abrir a boca, a dona já estava longe. E assim foi com outras. Decidiu, então, esperar com as palavras arrumadas. Distanciou-se da porta principal da igreja e veio se juntar ao grupo de pedintes que havia se destacado um pouco, para dividir alguns pedaços de pão entre eles. Escolheu uma mulher de certa idade, que se parecia com sua mãe, para poder exercitar o treino de abordagem na solicitação de trabalho (EVARISTO, 2003, p. 42).

Com estilo peculiar Conceição Evaristo apresenta a interpenetração de discursos sem deixá-los contudo verbalizados. O leitor se vê forçado a incluir na imaginação a linguagem daqueles a quem os diferentes registros na oralidade se socorrem.

Ponciá não desistia e se esforçava para vencer os obstáculos culturais. Procurava aprender a nova linguagem dos afazeres de uma casa da cidade onde conseguira emprego como empregada doméstica.

Nunca esqueceu o dia em que a patroa lhe pediu para que ela pagasse o *peignoir*, e atendendo prontamente o pedido, ela levou-lhe a saboneteira. Errava muito, mas ia aprendendo muito também. Estava de coração leve, achava que a vida tinha uma saída. Trabalharia, juntaria dinheiro, compraria uma casinha e voltaria para buscar sua mãe e seu irmão. A vida lhe parecia possível e fácil. (EVARISTO, 2003, p. 43).

São reincidentes as passagens da obra em que a incorporação do imaginário popular, resgata a tradição e, com ela, abre-se a ficção em acenos convidativos para a leitura agradável e envolvente, enriquecida pelo nível transcultural da cosmovisão africana.

Já nas primeiras linhas do romance, apresenta-se ao leitor uma das figuras que habita a mente e o espírito da personagem, sempre retornando durante a narrativa:

O vento soprava no milharal, as bonecas dobravam até o chão. Ponciá Vicêncio ria. Tudo era tão bom. Um dia, nessa brincadeira, ela viu uma mulher alta, muito alta que chegava até ao céu. Primeiro ela viu os pés da mulher, depois as pernas, que eram longas e finas, depois o corpo, que era transparente e vazio. Sorriu para a mulher, que lhe correspondeu o sorriso. Quando contou sobre a mulher alta e transparente, a mãe não lhe deu atenção, mas Ponciá notou que ela se assustou um pouco. Daí a alguns dias, quando o pai chegou, ela escutou a mãe pedindo-lhe que cortasse o milharal. O pai argumentou que não era tempo de colheita ainda. A mãe insistiu. E quando Ponciá Vicêncio acordou no outro dia, o milharal estava derrubado. As bonecas mortas no chão. Ela ainda olhou para os lados com a esperança de ver a mulher alta e transparente. Não viu. Tudo era um só vazio. Ponciá chorou. Nunca mais ela viu a mulher alta, transparente e vazia que um dia sorria para ela entre as espigas de milho. (EVARISTO, 2003, p. 13-14).

A visão de mundo de Ponciá se expressa na obra numa língua literária povoada de raízes da tradição. São relatos decorrentes do pensar mítico que, pelo conceito de transculturação, ao considerar as distintas relações da literatura latino-americana com suas matrizes europeias, passam por adaptações ao modo particular e específico das culturas locais e marginalizadas.

Há em Ponciá Vicêncio uma mistura de saberes em permanente negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional oral das comunidades rurais com interesses regionais, resultando numa mescla de forma culta e popular, regionalismo e estrangeirismo.

Na passagem da obra em que fica registrada, por meio da figura de Nêngua Kaina, a crença nas raízes míticas da ancestralidade que alimentam o nível transcultural da cosmovisão está assinalada nas premonições da velha benzedeira:

Nêngua Kaina fez, então, um leve e vagaroso movimento com a mão, pedindo a Maria Vicêncio que se abaixasse. Ela obedeceu ao pedido. A velha abriu os olhos buscando os de Maria e, mais uma vez, viu e previu a vida dela. A voz, diluindo no tempo, soava quase como um sonho, um sussurro, mas Maria Vicêncio ainda pode decifrar o que a velha Nêngua Kaina estava dizendo. Ela dizia que o tempo já permitia e abria os caminhos para que a mãe fosse encontrar os filhos. E como derradeira fala, Nêngua abençoou com a força de seus olhos, já fechados, mas que agora mais e mais viam, a viagem que Maria Vicêncio empreenderia para buscar os filhos. (EVARISTO, 2003, p. 114-115).

Quanto ao nível transcultural da estruturação narrativa ilustra-a bem a onisciência do narrador que intercala a progressão do enredo com uma fusão de vozes que intercalam fatos, percepções, lembranças.

O enredo de *Ponciá Vicêncio* se esgarça elasticamente e outras narrativas vão se costurando dentro dele. Também cada narrativa se desfaz em células que detêm um novo fato, um sentimento, ou uma percepção.

A figura de vô Vicêncio soa como *leitmotif* de um corpo mutilado com alma também mutilada:

E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força mesma do peso de seu vestígio: vô Vicêncio. Do peitoril da pequena janela, a estatueta do homem-barro enviesada olhava meio para fora, meio para dentro, também chorando, rindo e assistindo a tudo. (EVARISTO, 2003, p. 128).

O manancial de trocas entre culturas chega até as últimas palavras do romance que, ao mesmo tempo, retém e difunde as linhas da contemporaneidade com apropriações simbólicas das fontes matriciais da herança mítica da tradição.

Referências:

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

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (Org.). **Ángel Rama** – um transculturador do futuro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 10. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2011.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. 3. ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976.

LUFT, Lia. In: BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome** – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia** - Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DESCOBRINDO AS ESCRITORAS PARÁ-MINENSES

Maria de Fátima Moreira Peres*

Esta apresentação tem como objetivo mostrar uma pequena parte da pesquisa que estamos realizando, eu e Terezinha Pereira sobre as escritoras pará-minenses. A pesquisa é uma consequência dos estudos que venho realizando junto ao grupo de pesquisa Letras de Minas/Mulheres em Letras (UFMG) e pelo incentivo da professora Constância Lima Duarte. Em 2010 quando nos conhecemos, eu e Terezinha, pensamos, então, dar início a um trabalho sobre autoria feminina com o objetivo de publicar, no futuro, uma antologia que pudesse abarcar o maior número possível de escritoras de Pará de Minas. O objeto deste estudo, portanto, são as mulheres que produzem literatura e que de alguma forma estão ligadas umbilicalmente a essa cidade.

Temos a pretensão de mapeá-las, saber quais e quantas são as que já produziram e que ainda produzem algum tipo de literatura, em Pará de Minas, bem como gênero/estilos, temas mais recorrentes e número de títulos publicados. A cidade está localizada na região Centro-Oeste de Minas Gerais, cerca de 90 quilômetros de Belo Horizonte. Conta com uma população de aproximadamente, 92 mil habitantes. Até o momento, já levantamos aproximadamente 40 nomes de mulheres escritoras nessa cidade.

É interessante destacar que algumas escreveram somente para jornais ou são autoras de um livro só como Marília Varela Franco e Noêmia Praxedes, por exemplo, ambas já falecidas. Outras são muito jovens, adolescentes com idades de 13 a 20 anos, como Maria Fernanda Melgaço Almeida e Chíntia Duarte Melo, que publicam apenas em espaço virtual, só para citar algumas. Além de escritoras que já foram premiadas com poesias, contos e que ainda não possuem nenhum livro publicado como é o caso de Joana D'arc Machado e várias outras que também são jovens e ou contemporâneas sendo aproximadamente 70% delas graduadas em profissões como jornalistas, psicólogas, pedagogas e licenciadas em Letras sendo algumas, ligadas ao ofício do magistério. É maioria também, a origem de nascença delas: Pará de Minas. Porém, todas estão intimamente entrelaçadas à cidade. Explico: ou são casadas com pará-minenses, ou por motivo de trabalho, que as levou a adotar a cidade como pouso seguro, ou até mesmo por serem filhas e parentes em primeiro grau de pará-minenses. Podemos dizer também que quase 80% das produções se referem à literatura no que diz

* Jornalista pela UFMG, Licenciada em Letras e Mestre pela PUC-Minas, membro da Academia de Letras de Pará de Minas (MG) ocupando a cadeira de número 15.

respeito, à prosa e à poesia. As demais, estão relacionadas a publicações de artigos e livros especializados em temas como medicina, cinema, psicanálise, direito, culinária, entre outros.

Daquelas que produzem literatura podemos afirmar que a produção tanto em prosa quanto em poesia é praticamente equânime. Assim como, tanto em uma produção como em outra vamos encontrar autoras que se destacam por meio de diversas premiações. Na poesia temos escritoras que se destacam por sua relevância, inclusive, com prêmios internacionais. São exemplos as escritoras:

Andréa Moreira

Andréa Moreira é uma escritora de 48 anos, psicóloga, com mestrado em Psicologia pela PUC – Minas. Seu percurso profissional é marcado pela docência, por intercessões em projetos sociais e atuação clínica, com publicações em jornais e programa em rádio. Em relação à literatura, escreve desde sempre, mas *ANTHROPOS* é seu primeiro livro, com poesia premiada em 2016 na *L'Accademia Internazionale Il Convivio* na Itália, com primeiro lugar em Poesia Estrangeira e Menção Honrosa no concurso de Poesia Casa de Espanha.

Trechos:

(*Antropofagia*. Prêmio L'Accademia Internazionale Il Convivio- 2016, Itália)

Lambe o veneno da tua boca
E sentirás o amargor
Da tua intenção
Tuas mãos serão sedosas ou ásperas
Se tu quiseses
Já não vês os olhares malignos
Que emanam de ti
Apenas degustas antropófaga
Língua
Cego narciso,
Incrédulo da tua vaidade
Imperceptível erva daninha que
Cultivas na tua alma
Pensas que és Baco
Mas não há uvas em teu vinhedo
Conspira em teu hálito deteriorado
A putrefação de tuas palavras
Ludibria a ti mesmo
Reflexo opaco
Desarmônica sinfonia
De sons obscuros na luz do dia

Malluh Praxedes

Malluh Praxedes é uma escritora contemporânea, jornalista, produtora cultural, membro da Academia de Letras de Pará de Minas e com 15 títulos publicados, entre crônicas e poesias, todos de produção autoral. Algumas de suas obras podem ser classificadas como eróticas e com mãos hábeis, transforma contos e poesias em perfeitas narrativas poéticas. Em seu último livro, *Dona de mim*, por exemplo, o jogo de palavras que se misturam às ilustrações feitas pelo artista plástico – já falecido – Fernando Fiuza, remetem à nudez feminina, traduzem seus desejos, sua liberdade de ser o que se quer e de sua conquista por um espaço próprio, só seu. Quanto às narrativas desses contos, é a própria Malluh quem afirma que:

As histórias deste *Dona de Mim*, nos levam a passear pela intimidade dos amantes e sua geografia própria. O percurso é pleno de cenários, ângulos e relevos que enobrecem o ato físico de amar e desvelam a riqueza do espírito ao criar novas paisagens do desejo”. (PRAXEDES, 2014)

Em 1983, Malluh foi vencedora do prêmio Alfonsina Storni, na 9ª Fiesta de la poesia Latinoamericana, da Fundação Grivé, em Buenos Aires, Argentina com o poema *Mea Culpa*, tendo sido a única representante do Brasil no evento. Escreveu para o jornal Estado de Minas no período de 1980 a 1987. No jornal “Diário de Minas” assinou a coluna “Uma vez por semana”, durante um ano. Várias de suas obras já mereceram comentários e artigos elogiosos por ninguém menos do que os escritores, Roberto Drummond, Luís Peazê, José Antonio de Souza, Bartolomeu Campos Queirós, Luiz Ruffato, Pedro Maciel e Paulo Rezende. Publica crônicas no site Vitrine Literária e jornais de Pará de Minas.

Mea Culpa

Quem me prendeu com estes grilhões

Que inutilmente sacudo com as forças do coração?

Quem me impediu a visão
De uma vida melhor que contorna minha alma?

Quem me segurou o corpo
Infiltrado de medo dos olhos inimigos vigiados?
(Quem, senão eu mesma
que entrego-me diariamente
ao fantasma que habita meu berço
em quintais que porventura vivi
desfazendo a vontade
desconhecendo a verdade
desfigurando a realidade)

“Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa”

Do livro “Nua Manhã de Uma Mulher”

Outras escritoras pará-minenses reveladas em concursos literários ou pelos jornais locais com livros publicados são: Joana D'arc Machado – Déa Miranda, Lígia Muniz, Regina Marinho, Adélia Salles,

Terezinha Pereira

Terezinha Almeida Melo Pereira nasceu em Pará de Minas, em 1948. É tradutora e graduada em Letras pela UFMG e pós-graduada pelo SENAC/MG. Começou a escrever em 1988 e desde 1997, tem contos e poemas publicados em coletâneas editadas em diversos estados do Brasil, em Portugal e na Itália. Seus trabalhos já foram premiados em concursos literários realizados no Brasil, Uruguai, Portugal e Itália. Foi colaboradora em diversos jornais e desde 2003 é colaboradora do jornal Diário de Pará de Minas com uma coluna semanal. Escreve também para o jornal virtual JCnotícias, da rádio Espacial e para diversos blogs de literatura. Escreve contos, crônicas, poesias e romances. Em 2011, com *Trindade* recebeu o prêmio Lucilo Varejão considerado melhor livro de não ficção-romance no concurso Prêmios Literários da Cidade do Recife.

Outro livro da escritora que merece destaque é *A copa do mundo sumiu! (o caso dos sumiços da Taça Jules Rimet)*, uma obra Infanto-juvenil editado pela Virtual Books em 2010 e que recebeu o 3º lugar na categoria “narrativa in portoghese”, no concurso “Premio internazionale Il Convivio de 2011. Além desses prêmios, Terezinha recebeu diversos outros em mais de 30 concursos literários.

Suas publicações: *Em confidência* que é um romance, editado pela Mazza Edições em 2000 e vencedor de vários prêmios; *A última folha*, uma tradução do conto The last leaf, de O. Henry pela Cone Sul, 2001; o romance *Trindade*, que também já foi premiado com o 3º lugar no Concurso Literário Internacional Cidade de Conselheiro de Lafaiete/2002. O conto, *Se uma pianista numa noite branca...* publicadonos Cadernos Literários da Academia de Letras de Pará de Minas/Jornal Diário em 2004. O conto *Contemplação* pela Fundação Gênesis e Associação dos Escritores de Pará de Minas em 2005 e *A copa do mundo sumiu! (o caso dos sumiços da Taça Jules Rimet)*, livro infanto-juvenil pela Virtual Books em 2010.

Premiações de - Trindade

1- Prêmios Literários da Cidade do Recife-2010 (realizado em 2011)

Prêmio Lucilo Varejão- melhor livro de ficção-romance

2- Concurso Internacional de Literatura 2011-

União Brasileira de Escritores-Rio de Janeiro -UBE-RJ

3º. Lugar - "Prêmio Octavio Mello Alvarenga"

3- Premio “Poesia, Prosa e Arti figurative Il Convivio 2012”, Accademia Il Convivio, de Castiglione de Sicilia:

Primo premio assoluto Romanzo inedito in lingua straniera

E por último gostaria de citar uma escritora que me chamou atenção:

Silvana Batista

Silvana Batista da Silva nasceu em Pará de Minas, em 1986 com paralisia cerebral. Frequentou a APAE de Pará de Minas durante 20 anos, onde aprendeu a dar seus primeiros passos e a se comunicar com o mundo. Após se formar no ensino médio, Silvana cursou Processamento de Dados no Colégio Técnico São Francisco, curso que lhe proporcionou a habilidade de escrever, uma vez que tem sérias dificuldades motoras. Atualmente é responsável pela biblioteca da “Associação Desportiva e Cultural Vila Nova”, da Vila Nossa Senhora Aparecida/Morro Santa Cruz, Pará de Minas. Gosta de escrever crônicas, principalmente fatos cotidianos de sua vida. Conta suas histórias em seu blog “Silvanaalegria” e no blog da Associação Vila Nova, com o objetivo de relatar sua luta sobre as dificuldades enfrentadas por uma pessoa com deficiências motoras e também seu sucesso como escritora .

Publicações: *Vencendo preconceitos. Histórias e preconceitos vividos por uma pessoa com necessidades especiais*. Pará de Minas: Virtual Books, 2010

Referências:

Academia de Letras de Pará de Minas. Bianuários: 1998-1999; 2000-2001; 2002- 2003; 2006-2007; 2008-2009; 2012-2013; 2014-2015.

Cadernos Literários de número, 1, 3, 8 12.

PERES, M.F. Moreira. **Entrevistas com as escritoras**: Lígia Muniz, Déa Miranda, Malluh Praxedes.

PEREIRA, Terezinha; MUNIZ, Lígia; SIMEONE, Márcio. **Pará de Minas em tempo de literatura** – ensaios: escritos e escritores. Pará de Minas: ALPM, 2012.

SUBALTERNIDADE EM XEQUE: “A CONFISSÃO DE LEONTINA”

Maria do Rosário A. Pereira*

Entre um possível lar ou terra natal como ponto
de partida e a cidade cosmopolita global como um
inevitável ponto de chegada, circulam corpos em trânsito
entre polos irremediavelmente opostos quase sempre em
busca de pertencimento, afiliação e enraizamento ou,
simplesmente, de uma vida melhor.
(Sandra Regina Goulart Almeida)

O objetivo deste texto é traçar algumas considerações sobre o conto “A confissão de Leontina”, de Lygia Fagundes Telles, publicado na obra *A estrutura da bolha de sabão* (1978). Leontina é protagonista de uma vida miserável e narra suas agruras a uma senhora quando detenta em um presídio. A memória, marcante na obra de Fagundes Telles, é elemento preponderante no texto, e o processo de rememoração a que se submete a personagem, sua “confissão” expressa no título, não modifica o *status quo* em que ela vive. O título é emblemático nesse sentido: espera-se que ela confesse deliberadamente ser a “messalina” a que se referem os jornais por ter assassinado um homem de prestígio social, dono de jornais (que aliciava meninas), mas o que se percebe por meio de seu relato é que ela nada mais é do que uma vítima do sistema dominante, sempre exposta a diferentes mazelas sociais. A narração em primeira pessoa e o tom intimista que permeiam o conto reforçam o desabafo da personagem, que expõe sua vida a uma desconhecida, desconhecida esta que pode ser associada a uma leitora confidente – e não um “leitor”, no masculino, uma vez que a desilusão de Leontina com o universo masculino é grande, como se verá.

Em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), Elódia Xavier apresenta uma tipologia de corpos por meio do estudo de 23 narrativas nas quais analisa como o corpo feminino é retratado na literatura contemporânea escrita por mulheres, abordagem esta que passa pela invisibilidade social, pelo envelhecimento, pela disciplinarização, pela violência, pelo erotismo, dentre outras categorias. O corpo subalterno é aquele que, nas palavras da autora, “é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação” (p. 48). A estudiosa utiliza como exemplo a obra de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, em que a autora, por meio de um diário, revela seu dia a dia numa favela.

*Professora doutora CEFET-MG. Belo Horizonte, MG. E-mail: mariadorosario58@gmail.com

Ainda que o conto de Fagundes Telles seja uma ficção, nota-se essa mesma subalternidade na realidade enfrentada por Leontina, uma vez que a personagem, desde a infância, sofre com a penúria social. Morando com a mãe, lavadeira, Luzia, a irmã “tontinha”, que sofre sequelas devido a um tombo provocado pelo primo, Pedro, que com elas também reside, Leontina ajuda a matriarca nos afazeres domésticos e cuida para que todas as necessidades do primo, tanto alimentícias quanto de vestuário, sejam satisfeitas, já que sua mãe fizera uma promessa a sua irmã de que cuidaria para que ele fosse alguém na vida. O acesso à escolaridade também é privilégio do primo, poupado dos trabalhos pesados e em quem residia a esperança da família:

Até a lenha do fogo era eu que catava no mato. Perguntei um dia pra minha mãe por que Pedro não me ajudava ao menos nisso e ela respondeu que o Pedro precisava de estudar pra ser médico e cuidar então da gente. Já que o dinheiro não dava pra todos que ao menos um tinha que subir pra dar a mão pros outros. (TELLES, 1999, p. 75).

As expectativas giram em torno de que Pedro seja o futuro homem da casa, pois a figura paterna é absolutamente esmaecida naquele convívio, como ocorre, aliás, em vários contos de Fagundes Telles. Leontina não conhecera o pai, e a única informação que tinha acerca dele é que morrera antes de seu nascimento. Como a mãe se recusava a falar sobre o assunto, ela idealizava o pai, à semelhança dos contos de fadas:

Então imaginava que era lindo e bom e podia escolher a cara que devia ter quando me deitava na beira da lagoa e de tardinha ficava olhando o sol no meio das nuvens. Me representava então ver meu pai feito um deus desaparecendo detrás da montanha com sua capa de nuvem num carro de ouro. (TELLES, 1999, p. 79).

Morta a mãe, Leontina continua priorizando as necessidades do primo, introjetada nela a ideia da primazia do masculino, como se percebe até mesmo pelo teor de suas orações: “Então fechei os olhos e pedi que ela [a mãe] tomasse conta de Pedro. E que também olhasse um pouco por mim.” (p. 87) Essa pretensa superioridade masculina está amparada no patriarcado vigente e no modo como discursos machistas são incorporados culturalmente. Leontina recebe como legado de sua mãe a obrigatoriedade de suprir as necessidades masculinas, e assim o faz durante toda sua vida. Aos homens que encontra pelo caminho também apresenta sua passividade, resignando-se a atender-lhes os anseios.

Teresa de Lauretis, em “A tecnologia do gênero”, mostra como o conceito de gênero preso à diferença sexual é limitado e que, em verdade, gênero é uma construção identitária e social. Retomando Michel Foucault, reflete:

...o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política”. (LAURETIS, p. 208).

Mas, qual é o aparato responsável por criar tais efeitos? Lauretis retoma Foucault para ampliar a dimensão das reflexões sobre gênero, ao considerar o conceito também como seu “excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (p. 209). Para ela, a construção do gênero se dá por meio de tecnologias do gênero, como o cinema, e por meio de discursos institucionais. Poderíamos pensar, por extensão, que Igreja e Família, por exemplo, criam e reproduzem representações de gênero as quais, por vezes, permanecem arraigadas no imaginário coletivo. E é uma representação hierárquica de gênero, em que os direitos pertencem ao polo masculino, que Leontina alimenta inconscientemente.

Por isso a personagem aceita passivamente tudo que lhe é imposto. Pode-se pensar na noção de “corpo dócil”, de Foucault, em que uma espécie de violência simbólica, lembrando Pierre Bourdieu, se estabelece sobre os corpos; trata-se de uma submissão naturalizada, em que o corpo dócil se adapta às regras dominantes. Como exemplo, vejamos o primeiro parceiro amoroso de Leontina, Rogério, que conhece na estação de trem ao chegar à cidade. Ele a leva para um hotel, onde se dá sua iniciação sexual, e ali passam a viver juntos. Porém, desde o princípio ele a adverte para que não tenha expectativas, pois era marinheiro e não se prendia a mulher alguma. Quando chegasse a hora, iria partir. Mesmo sabendo que seria abandonada, Leontina cede às vontades do então companheiro e julga mesmo ter sido aquele tempo “um tempo alegre”, mesmo que com hora marcada para acabar. Até mesmo o ato sexual é um ato de total submissão ao personagem masculino:

Também fazia amor tudo direitinho pra deixar ele contente mas sempre com uma tristeza que não sei até hoje explicar. Essa hora do amor foi sempre a mais sem graça de todas. Justo na hora de ir pra cama com ele já esperando eu inventava de fechar a torneira que deixei aberta ou ver se não tinha perdido minha carteira de dinheiro. (...) Quando não tinha mais remédio então eu suspirava e ia com cara de boi indo pro matadouro. (TELLES, 1999, p. 91).

É também Rogério, que lhe dá outro nome, Joana, quem lhe ensina a responder tudo com a frase “não tem problema”, mais um índice de sua resignação. Aliás, o fato de ele chamá-la por um nome que não corresponde a sua identidade primeira pode significar tanto a falta de identidade de Leontina, que, sempre sujeita a um outro, não consegue construir sua própria identidade, quanto uma anulação do seu passado, num prenúncio de iniciar uma nova vida.

Para Maria Sárvia da Silva Martins (2015), a vida de Leontina se pauta por uma “submissão naturalizada”. A estudiosa associa o signo “natural” à teoria de Bourdieu, referindo-se aos “esquemas de pensamento amplamente aceitos pela sociedade que instituem diferenças entre o masculino e o feminino que, apesar de criadas no âmbito social, são vistas

como naturais”. (p. 64) Isso significa dizer que, para Leontina, é normal sofrer privações e abdicar de seus direitos – como a alimentação – em prol do primo, por exemplo, supostamente merecedor de tamanha abnegação: “Fico pensando que ele era mesmo diferente porque só com ele deu tudo certo e agora entendo por que merecia um pedaço de carne maior do que o meu” (TELLES, 1999, p. 80-81).

Quando reencontra Pedro na cidade grande – ficara anos sem dar notícias e agora era médico –, ele finge não conhecê-la. “Então me lembrei daquela vez que teve galinha e minha mãe deu o peito pra ele. Fiquei com o pescoço. Não me comprava sapato pra que ele pudesse ter livros. E agora ele fugia de mim como se eu tivesse a lepra” (TELLES, 1999, p. 77).

A vida da protagonista é uma vida de promessas não cumpridas: Pedro promete ampará-la, mas desaparece; Rogério promete levá-la a Santos, mas vai embora antes. Curiosamente, a única promessa que se cumpre no conto é aquela feita por sua mãe à irmã: educar o sobrinho custasse o que custasse. É assim que o sistema patriarcal predominante deixa traços na vida da personagem, que, ao passar por tantas experiências dolorosas, vislumbra finalmente uma certa desigualdade na ordem social: “(...) que confiança podia ter nessa justiça que vem dos homens se nunca nenhum homem foi justo pra mim” (TELLES, 1999, p. 73).

Em meio a essa vida de injustiças, Leontina reúne uma série de características que apontam para o seu lugar de subalternidade: analfabeta, pobre, imigrante, mulher. De taxi girl a prostituta, também as profissões que ocupa referendam esse lugar à margem social. É assim que o mito do príncipe encantado ganha relevância: “Não confessava nem pra Rubi mas no fundo do coração cheguei a esperar que de repente aparecesse alguém que gostasse de mim de verdade e me levasse embora com ele. Podia até ser alguém que me falasse em casamento” (TELLES, 1999, p. 99).

É interessante observar que, mesmo em seus sonhos, as aspirações da personagem não ultrapassam a esfera doméstica. É como se a Leontina nada melhor do que isso pudesse ser reservado. Até mesmo na fala do primo isso fica evidente: “(...) você vai se casar e vai ser feliz ele disse e me mandou coar um café” (TELLES, 1999, p. 80). Hoje ou no futuro, à prima só restava a subserviência diante do masculino. O único momento em que Leontina demonstra querer fugir ao sistema e de algum modo quebrar as amarras que a prendem, o único momento em que levanta a voz para defender sua reputação e a de sua mãe termina mal. Ao ver um certo vestido em uma vitrine e admirá-lo, recebe uma oferta de um velho desconhecido: se quisesse, aquele vestido fino e caro poderia ser seu. Aceita e, disposta a pagar pelo presente, tenta ceder aos anseios sexuais do homem que acaba por perceber o asco com que ela o

olhava. Mesmo após as desculpas de Leontina, ele o maltrata verbal e fisicamente. Ela pressente que irá morrer e, ao encontrar uma barra de ferro no chão do carro, ataca-o para defender-se, e, em um acesso de fúria, acaba matando-o. Elódia Xavier explica a reação da personagem da seguinte forma:

Leontina é a representação perfeita do corpo disciplinado. Mas há um momento em que uma força maior emerge, rompendo inconscientemente com a disciplina internalizada. (...) É como se sua raiva contra o sistema, até então contida pela disciplina, emergisse violentamente, dissociada dela mesma (...) (XAVIER, 2007, p. 73 e 74).

Tal reação violenta nada mais serve do que para confiná-la, possivelmente para o resto da vida. Como numa espécie de destino inexorável, volta à loja no dia seguinte, sob o pretexto de recuperar seu vestido branco que lá havia esquecido – tamanha a empolgação com o presente, saíra da loja com ele no corpo e lá deixara o vestido velho. Diante do olhar estupefato da atendente que conversava com um policial, Leontina é presa.

É tamanha a degradação da personagem que também os diferentes espaços por ela habitados denotam tal degradação. Primeiro, a residência “caindo aos pedaços”, sem infraestrutura, na cidadezinha de Olhos d’Água; depois, a casa de dona Gertrudes, seu primeiro emprego, em que sofre todo tipo de maus-tratos e onde se sente compelida a fugir para a cidade grande; e, finalmente, o espaço da cidade grande, em que, ao invés de uma vida digna, Leontina passa por uma série de acontecimentos que a conduzem à prostituição. O corpo reificado é objeto de exploração de diversos homens que, de um modo ou de outro, sugam suas energias, inclusive emocionalmente.

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak conclui, após avaliar que a intervenção inglesa no ritual do sati indiano acabou por reprimir ainda mais as mulheres daquele país, que o subalterno não pode falar. Ainda que tal consideração pertença mais a um campo antropológico/sociológico, pois a Índia até hoje sofre as consequências da colonização, por analogia, pode-se afirmar que o subalterno, na ficção lygiana, também não pode falar. Isso porque, se o faz, é como se não o fizesse, uma vez que não é ouvido ou não tem sequer a quem se dirigir para reivindicar qualquer coisa que seja. É o caso de Leontina, cuja confissão é dirigida a uma senhora desconhecida (uma colega de cela, provavelmente) que “se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros” (p. 73).

No que se refere ao corpo feminino, partindo da premissa de que o corpo é uma construção discursiva, conforme Foucault, é nele que se expressam as relações de dominação a que o sujeito está exposto, bem como suas possibilidades transgressoras. Leontina desde sempre aparenta “uma fome antiga”, nas palavras de dona Gertrudes; sempre fora fina, magra,

a denotar sua condição. E sempre sofrera as marcas da opressão, da violência física e da exploração sexual: “Sei que trabalhei tanto e aqui [na cadeia] me chamam de vagabunda e me dão choque até lá dentro. Sem falar nas porcarias que eles obrigam a gente a fazer” (p. 73). Esse mesmo corpo explorado é que, ao final do conto, esboça uma reação, voltando-se contra todo um sistema opressor.

Retomando a epígrafe deste trabalho, a cidade se apresenta como o lócus que congrega pessoas diferentes com expectativas também diferentes. Promessa de uma vida mais digna, a cidade grande não traz o bem-estar esperado por Leontina quando deixara sua casa, em mais uma promessa que não se cumpre. E o retorno à origem não é mais possível, uma vez que tudo que deixara para trás já não existe:

Puxa vida que cidade. Que puta de cidade é esta a Rubi vivia dizendo. E dizia ainda que eu devia voltar pra Olhos d'Água porque isto não passa de uma bela merda e se nem ela que tem peito-de-ferro estava se aguentando imagine então um bocó-de-mola feito eu. Mas como eu podia voltar? E voltar pra fazer o quê? (p. 74).

Assim, o passado de Leontina é um tempo idílico – “Nossa casa (...) vivia caindo aos pedaços mas bem que era quentinha e alegre” (p. 74) –; ao longo da narrativa, percebe-se que essa suposta alegria nada mais é do que um autoengano, um conformismo da personagem àquela vida de miséria. A única amiga que Leontina faz na cidade grande é Rubi, ao lado de seu Armando, pianista do salão em que trabalhavam. Aviltada também pela vida que levava, Rubi é mais uma que ocupa o lugar de subalternidade.

Leontina não consegue, portanto, fugir às amarras de um destino que só lhe reservava miséria. No rol de personagens da ficção lygiana, muitos não conseguem superar perdas, traumas e vivem imersos em frustrações. A autora parece, com isso, apontar para um mudo em degradação, e, no que se refere às personagens femininas, há constantemente uma relação problemática com o patriarcado e a ordem vigente. Nada mais natural em uma escritora que sempre se denominou como “engajada”, ainda que a crítica literária, por vezes, tenha ignorado esse aspecto tão contundente em sua literatura.

Referências

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**. São Paulo: Rocco, 1994.

MARTINS, Maria Sárvia da Silva. **Mulher e sociedade: de corpo dominado a corpo dominante em contos de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **A estrutura da bolha de sabão.** São Paulo: Rocco, 1999.

“GERMENS DO ÓDIO”: VIOLÊNCIA FAMILIAR - UMA PROBLEMÁTICA SOCIAL RETRATADA NA OBRA DE ALCIENE RIBEIRO

Maria do Socorro Pereira Soares Rodrigues do Carmo*

Introdução

A época em que vivemos denuncia uma urgência em construirmos metáforas que atribuam sentido às nossas vivências subjetivas e sociais. As reflexões sobre os vínculos fraternais impõem-se com urgência e constituem espaço de vida perpassado por questões éticas com base nas quais teríamos que nos perguntar que metáforas nos são possíveis ou mesmo por [quais] caminhos podemos remetaforizar os lugares subjetivos que ocupamos. (TEIXEIRA, 2002, p. 199).

O enredo do conto mostra a violência paterna na qual a principal vítima é uma criança, que sofre com a truculência do pai. Buscamos junto aos estudos de Viviane Nogueira de Azevedo Guerra, na obra *Violência de pais contra filhos: procuram-se vítimas*, algum esclarecimento sobre tal violência. Segundo a autora há suspeita de que tal brutalidade acompanhe a raça humana desde os seus primórdios:

O fenômeno das relações violentas entre pais e filhos talvez tenha estado presente desde os primórdios da raça humana, embora não se possa provar esta assertiva em função da escassez de publicações que recuperem este enfoque. Entretanto foi somente no século XX que este fenômeno foi estudado amplamente por diversos ramos do conhecimento. (GUERRA, 1985, p.13).

O conto é narrado em 3ª pessoa, com o narrador aderindo ao protagonista, que não tem o nome revelado. Conta o drama de sua família, que é composta pelos pais e nove irmãos, dos quais duas meninas nasceram mortas e uma terceira morreu com mal de sete dias. O irmão mais novo que morreu com uma barriga enorme e a perna inchada. O pai desestruturou-se, ainda mais, com a morte: “Na morte dele [o irmão] o pai urrou feio e deu murro na parede e sumiu mais de mês. Quando voltou, trouxe olhos bêbados, ossos na pele e garrafa de pinga” (RIBEIRO, 1978, p.27). Ao retornar para casa, não era mais o mesmo. Diante de uma pobreza angustiante e sobre o jugo de um pai violento, e agora também alcoólatra, a situação que já era de maus tratos, com a morte do filho mais novo o pai ficou ainda mais cruel.

Na obra *Violência de pais contra filhos: procuram-se vítimas*, a autora relata que a alusão aos maus-tratos, a exemplo do vivido pela personagem, é uma das formas de violência que acometem as crianças¹ desde os tempos de outrora:

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) de Três Lagoas – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul- CPTL/UFMS. E-mail: maraesbi2008@hotmail.com

[...] as crianças estiveram em muitos períodos da história sujeitas desde tenra idade a todos os castigos e sanções destinados a adultos, incluindo-se até a pena capital. A história da criança tem sido também a história de um mundo de violências perpetradas contra ela na forma de escravidão, abandonos, mutilações, filicídio e espancamentos. (GUERRA, 1985, p. 21).

Violência Doméstica: Pai Contra Filho, Filho Contra Pai

Os filhos, desde a mais tenra idade, sempre tiveram na figura paterna seu porto seguro. Ao pai coube o legado histórico de favorecer e acompanhar o desenvolvimento deles: “as teorias psicológicas e as pesquisas científicas afirmam e fundamentam o papel da figura paterna no desenvolvimento e no psiquismo infantil. É pressuposto da teoria psicanalítica o papel estruturante do pai” (BENCZIK, 2011, p. 69), porém a figura paterna representado no conto desconstrói esse perfil, pois o pai é a pessoa que destrói a vida do filho. Arendt (2004, p. 38) considera que essa agressividade é como um impulso instintivo e tem o mesmo papel que outros instintos no processo vital do indivíduo. No conto, o filho, narrador em 3ª pessoa, nos conta a sua história e de sua família, na qual o genitor desconstrói totalmente a imagem de benevolência e amparo emanados da figura paterna: “Foi assim desde sempre, mãos erguidas com ele, por ele e para ele, o bom ou mau marcado por mãos no alto, mais tarde ia lembrar” (RIBEIRO, 1978, p. 26). A personagem relata quão assustadora sempre fora em sua vida o seu pai, que, ao contrário de dar-lhe amor, impunha-lhe medo e terríveis sanções, como nesse dia em que completara três anos de idade, e quebrara uma jarra. O pai, como castigo, o coloca de cabeça para baixo e surra-o brutalmente:

Começou de cabeça pra baixo, a mão enluvada com força na nádega e o choro necessário, provando o ar ainda puro do lugar.
Ergueu-se a mão espalmada, golpeou uma, duas, três vezes seus três anos, a jarra quebrada; culpa de quem, o que tem os cacos no chão? Ninguém explicou o tufão de saias, o palavrão, menino levado toma, toma e toma pra aprender seu diabo e nunca mais viu, nunca mais. (RIBEIRO, 1978, p. 26).

O ambiente familiar, que devia ser de proteção e refúgio para a criança, é desconfigurado a partir do momento em que a criança passa a ser agredida. De local que inspira segurança, o seio familiar passa a ser lugar de medo, de angústia. “[...] e o choro necessário, provando o ar ainda puro do lugar” (RIBEIRO, 1978, p. 26). A figura paterna que devia ser referência de carinho e proteção, tem sentido inverso na vida do filho, é pessoa que amedronta, é rude e violento. O pai é uma ameaça constante ao filho indefeso. O modo como esse pai age com o filho é contraditório ao seu papel de genitor, pois:

É reconhecido como importante o papel do pai no desenvolvimento da criança e a interação entre pai e filho é um dos fatores decisivos para o desenvolvimento

¹A violência contra crianças e adolescentes “implica, de um lado, transgressão do poder de proteção do adulto e, de outro, coisificação da infância, isto é, negação do direito que Crianças e Adolescentes têm de ser tratados como sujeitos e pessoas em condição peculiar de desenvolvimento.

cognitivo e social, facilitando a capacidade de aprendizagem e a integração da criança na comunidade.(MAHLER apud BENCZIK, 1993, p. 3).

E conforme o filho vai crescendo, o genitor vai aumentando também sua brutalidade contra ela. A criança, dantes muito pequena não tinha noção da ação do pai, apanhava e não sentia vergonha, apenas dor. Agora que crescera mais um pouco, descobre tal sentimento, pois fica envergonhado quando surrado na frente das irmãs e passa a refletir sobre o porquê de tantas surras:

Chorou alto, mais medo que dor, sem entender a fúria e sem se importar que todos vissem, vergonha não tinha ainda e não sabia ter.

Mais tarde o mesmo braço golpeava muito suas nádegas e ele tinha vergonha, que já aprendera ter, das irmãs que chegavam todo ano sem parar; não entendia e se envergonhava, mas não tinha raiva, ainda não sabia ter e só queria saber porque aquilo de golpes. (RIBEIRO, 1978, p. 26 -27).

A criança apresenta mudanças significativas no comportamento. Mudanças que o espaço já denuncia, pois, a casa da família, que antes era grande, com quintal e árvores, assim como grande também era a inocência da criança, sem sentimentos de angústia, como a vergonha, a vergonha de chorar livre e alto. O espaço porém vai mudando, ficando menor, representando as inquietações da criança, o seu sufocamento diante às surras que toma do pai. Personagem e casa vão adquirindo características opostas no conto: a casa vai ficando menor – a criança com sentimentos maiores, pois vai crescendo, e com ela também os sentimentos ruins. A inocência vai ficando para trás, simultaneamente, assim como para trás também vão ficando os lugares que morava. O espaço reflete à personagem. Espaço e criança são acometidos por diferente sufocamento: No início uma casa grande, com quintal – depois uma menor, de quintal pequeno e por fim para uma espremida, entre barranco e favela. Simultaneamente, temos os sentimentos aflorando mudanças na criança que, inicialmente, – sem noção dos seus sentimentos - depois começa a ter alguns e por fim os têm em demasia. Há no conto uma tensão latente, em todo o ambiente, tanto físico - uma casa menor, em lugar sufocado, entre barranco e favela; quanto psicológico - os sentimentos de vergonha e medo, que vão sufocando a personagem:

Passaram da casa grande de árvores no quintal pra menor, de quintal pequeno, pra sem quintal e pra última, menor ainda, espremida entre o barranco e a viela suja, os cães vadios na Favela do Arranca Rabo.

Perguntou-se porque não mais a casa grande de quintal e árvores as festinhas de aniversário. (RIBEIRO, 1978, p. 27).

A violência lembrada na inocência da criança, que sem entender as crueldades do seu provedor, pergunta o por quê de tantas surras, é a mesma violência que sente na mudança que ocorreu em seu espaço: ela mudara, e para pior. O que era grande, se fizera pequeno, sujo;

o que havia de bom – as festinhas de aniversário, essas não existem mais. No espaço da criança só ficou o ruim, e que o vitimiza: o Pai:

Mais tarde o mesmo braço golpeava muito suas nádegas e ele tinha vergonha, que já aprendera ter, das irmãs que chegavam todo ano sem parar; não entendia e se envergonhava, mas não tinha raiva, ainda não sabia ter e só queria saber porque aquilo de golpes.

[...]Chorou alto, mais medo que dor, sem entender a fúria e sem se importar que todos vissem, vergonha não tinha ainda e não sabia ter. (LEITE, 1978, p. 26 - 27).

A personagem mudara e começa a apresentar alterações significativas nos seus sentimentos em relação ao seu pai e no seu modo de reagir diante dele, uma vez que antes ao ser surrado não sentia vergonha, agora passou a sentir e o choro, que antes era discreto, se fez alto. AS mudanças lhe causam estranhamento e o levam a refletir: “Agora é só a lembrança de um pai falante e mãe bonita de saia rodada, zangando à toa; medo não tem mais.” (RIBEIRO, 1978, p. 27).

O pai, desesperado com a morte do irmão mais novo fica atordoado e desaparece sem deixar explicação: “Na morte dele o pai urrou feio e deu murro na parede e sumiu mais de mês. Quando voltou, trouxe olhos bêbados, ossos na pele e garrafa de pinga.” (RIBEIRO, 1978, p. 27). Durante o tempo que o genitor passou desaparecido, a criança descobre possuir um outro sentimento em relação ao pai: “Foi saudade o que sentiu aqueles dias e soube que era, porque saudade já sabia ter.” (RIBEIRO, 1978, p. 27).

Após a morte prematura do filho, o pai, descontrolado, entregou-se à bebida. Se o pai, sem o vício, já era muito violento, agora alcoólatra, causa estranhamento, pois, passa a maltratar somente às filhas, e não surra mais o filho como sempre fizera. O fato de não mais apanhar faz com que ele sinta-se esquecido, e essa constatação faz com que ele comece a pensar em algum modo aproximar-se. Ao ver o pai angustiado pela morte do irmãozinho, a personagem descobre em si um sentimento até então adormecido, o amor pelo pai:

Amou o pai naquela dor sem jeito descarregada na mãe barriguda de novo, traste à toa, mulher é atraso na vida da gente, só despesa, não ajuda e a porcaria que ganho dá em nada.

Ele já achando que mulher não presta mesmo, o pai é bom, compreende: a mãe calada, encolhida nas pernas estufadas de veias, fazendo a culpa ainda mais verdadeira. O irmão tinha morrido, falta de zelo o pai falou [...]. (RIBEIRO, 1978, p. 28).

Para agradar o pai, começa a desmerecer a mãe, crendo que assim será admirado por ele, pois achava que concordando com ele, de que a mãe não tinha mesmo valor algum, estaria mais próximo e ocuparia o lugar vazio deixado no coração do pai em razão da morte do irmão. O que não aconteceu, o pai não o notou.

Um dia, já na adolescência, o pai o flagra fazendo sexo com as irmãs, bate nele como nunca, é espancado brutalmente. A surra que tomara ficara marcada em sua memória, pois mesmo adulto ainda tem sequelas da violência sofrida naquele dia. Fora transar com as irmãs, incentivado por elas mesmas: “O irmão elas deixam, é pra aprender as coisas que o moleque da venda já sabe e é da mesma idade.” (RIBEIRO, 1978, p. 29). Porém, de nada adiantara as irmãs tê-lo incentivado ao incesto², ele não gostara da experiência, pois “lá cheirava queijo estragado, não gostava e não resolvia encostar nas meninas o pipiu.”(RIBEIRO, 1978, p. 29).

Um dia o pai chegou de surpresa na hora do brinquedo e pegou a vassoura e bateu demais, quebrou o cabo e continuou com a mão. Gritou nomes feios que ele já conhecia os olhos vermelhos chegando perto e longe, perto e longe, junto de pontos azuis e dourados que explodiam no escuro.

O braço se ergueu contra sua cabeça, pescoço, ouvidos que dias depois ainda zuniam sem parar e muito tempo ainda, já adulto, zuniam às vezes, desde que a mão peluda bateu estrondos nas orelhas, jogou a cabeça de lado a outro como bola rolando nos sapatos, entre um mar de pontos acesos, e se não fosse a dor, seria bonito. (RIBEIRO, 1978, p. 29).

A violência contra o filho voltara, e isso o confortou; mesmo sendo chamado de vagabundo: “Perdoou, era bom ser notado enfim, respeita as putas de suas irmãs, seu vagabundo!/[...]Vagabundo existe, então o pai soube dele, porque disse vagabundo” (RIBEIRO, 1978, p. 30). Foi surrado, não se importava. O pai o havia percebido.

A surra que tomara o deixara de cama, por esse motivo conseguiu ouvir a discussão entre os seus genitores, onde a mãe alegava que o marido também fazia sexo com as primas e que o filho fazia com as irmãs e não com as primas porque elas moravam no fim de mundo, numa favela. O marido acusa a esposa de criar as filhas como putas e que o filho iria sair um merdança qualquer. Depois de fervorosa briga, com ambos se acusando, o pai resolve ir embora de vez. Nesse momento, a personagem muda seus sentimentos para com o pai:

Mas antes resolveu que se o pai ia, ele ficava; não queria entender porque entendendo teria raiva, mas sem querer nessa noite começou a saber da raiva. [...] O pai se mandou de fato e a mãe rezou pra que voltasse, como das outras vezes. Ele não, pois se volta a raiva que agora já sabe ter, cresce e se cresce vira outra raiva e esta outra não quer ter, daquele homem não. (RIBEIRO, 1978, p.31).

Novos sentimentos afloraram na personagem após ouvir o que o pai pensava dele: “No fundo dele algo estranho combina dor e ódio com revolta no peito que quer sem afetos, que não sabe e nem pretende ter por ninguém, nunca, nunca” (RIBEIRO, 1978, p.32). O amor do pai que tanto almejava agora é um sentimento extirpado, agora só há espaço em seu

² O incesto designando a relação sexual entre membros de uma mesma família (irmão e irmã, ascendentes e descendentes), sua proibição parece universal nas sociedades humanas – embora a definição das relações de parentesco que devem respeitá-la variam de acordo com as culturas, a consanguinidade podendo ser mais mítica do que biológica nas sociedades tradicionais.

coração para a dor e o ódio. O sentimento que outrora fora bom, agora o fez ruim. Não fora capaz de expressar amor nem mesmo pela mãe, mesmo vendo que rezava por ele. O amor cede espaço ao ódio:

Não quis dizer desse amor e guardou só pra ele, vendo que amar ela era bom de sentir no coração, não quis repartir e nem tinha tempo. Sofre um ódio nascido do amor diferente de antes, da humilhação, da vergonha e da raiva que aprender ter, tudo englobado e acrescido de novas raivas aprendidas e não tem espaço pra amor nenhum. (RIBEIRO, 1993, p.32).

A personagem está sufocada pelo ódio, onde dantes havia amor. Assim como seus sentimentos, a ambientação narrada no conto também se degradou. As próximas ações da personagem é denunciada através da configuração do espaço, pois, o narrador ao descrever as características do lugar, propicia ao leitor a possibilidade de assimilar os próximos rumos da narrativa; revelados pela interpretação da soma das evidencias encontradas no espaço abafado, mais o estado psicológico da personagem:

O ar abafado se derrama com cheiro de esgoto e urina, das janelas dos quatro andares mal acabados, que os do outro lado dizem antro de marginais. Roupas pendentes do terraço oscilam na preguiça de antes do barulho grande, tempestade levando os sussuros das alcôvas do cortiço nos arredores, que curtem um cheiro de vela e rosa murcha. (RIBEIRO, 1978, p. 33).

O ambiente fala por si, diante do desamor paterno, culminando sempre em muita violência contra o próprio filho, o desfecho dessa relação é previsível: “A ordem vem dele próprio, te vai e cumpre o destino que não é outro a se cumprir” (RIBEIRO, 1978, p.32). O fim do relacionamento conturbado entre pai e filho foi sacramentado: “Não devia responder, razões dele. Preparou o adeus” (RIBEIRO, 1978, p.32). A personagem descarrega seu ódio, apertou o gatilho por diversas vezes. Matara o pai, colocara fim à violência que sofrera durante quase uma vida. Matara o pai, ele nunca o percebera, nunca o amara como filho “macho” que era, nunca o amara como amara o irmão que morrera. Ele somente o violentara a vida toda, fosse com intensas surras ou negando lhe o amor fraternal a que tinha direito:

Seguraram sua defesa e o punho cerrado golpeou repetido a face virando pasta de carne. Calou os gemidos no ódio segurando a dor maior e negando a lembrança da mãe [...]
A lâmina surgiu de repente, riscando um reflexo de lua.
"Não faz isso diabo, é só bater que ele falou, seu feda puta, vai complicar a gente!"
Um segundo de hesitação, o tempo do bote se armar com astúcia de cascavel enfezada. Não viu quantas vezes apertou o gatilho. Nuvem de pólvora e poeira, vista escura, sangue na boca, levou tempo pra ficar bom, nunca soube, o grito selvagem, seu ou 'dos miseráveis? (RIBEIRO, 1978, p. 34).

Prostrado diante do desprezo e da constatação de que tudo que até então fizera fora em vão, não adiantara, o pai não o amava e após levar mais uma surra brutal do pai, a personagem se envolverá com traficantes e criará coragem, movido pelo ódio, para tramar e

matar brutalmente o pai. A tragédia familiar anunciada pela violência paterna³, segundo teoriza Maria Lúcia Leal, se dá “em função da desordem familiar provocada pela violência masculina que emerge na família um conjunto de práticas violentas com novos atores, isto é, o pai/padrasto”. No enredo, a brutalidade do pai desencadeou um novo processo; agora os atos de violência foram cometidos não só pelo pai, mas por outro elemento da família, o filho, que antes fora vítima. A violência retratada no conto perpassou os atos de covardia do pai, agora ela acontece do filho para o pai, em resposta ao amor paterno que lhe fora negado.

Sobre a atitude do filho em executar o pai, encontramos na obra *O Mal-estar da civilização*, de Freud (1996, p. 147), reflexão que nos permite aprofundar a compreensão do tema: “Quais os meios que a civilização utiliza para inibir a agressividade que se lhe opõe, torná-la inócua ou, talvez, livrar-se dela?”. A personagem optou por livrar-se do seu algoz, cometera tal ação em resposta à violência que sofrera, livrando-se de vez das mágoas que sofrera. É violência contra a violência.

O crime ceifou o ódio pelo pai, não teria mais que mendigar o amor daquele que achara que ele seria um merdança qualquer, fizera justiça por não ter recebido o amor que sempre implorara. O matou brutalmente, tão brutalmente quanto a violência que o pai empregara contra ele, não o tendo amado. Estava vingado.

O braço togado se ergueu e tocou a campainha. Fez-se silêncio, menos no peito asmático de mão torcendo o amor uma na outra. A voz pausada penetrou os ouvidos do réu, que zuniam em memória do pai, dezenove anos a ser cumpridos na Penitenciária Agrícola de Neves. (RIBEIRO, 1978,p.33).

E a mão do Judiciário o atinge, no fecho do conto. Violência atrai violência.

Considerações Finais

A violência doméstica aqui denunciada é a ausência do amor paterno. A oposição: amor – ódio; carinho – brutalidade são sentimentos contraditórios que geram mazelas sociais e o desequilíbrio emocional que estão quase sempre na origem das grandes tragédias familiares que tem vitimizado as crianças, adolescentes, adultos e idosos em todas as sociedades.

Os maus tratos retratados que o pai dispensara ao filho, foram se enraizando na vítima, que encontrou o modo extremo de vingança – a morte do seu algoz. A vítima passara boa parte de sua vida tentando ser notado e amado pelo pai, sujeito que o tratara a vida toda

³Todo ato ou omissão praticado por pais, parentes ou responsáveis contra crianças e adolescentes que – sendo capaz de causar dano físico, sexual e/ou psicológico à vítima – implica, de um lado, numa coisificação da infância, isto é, numa negação do direito que crianças e adolescentes têm de ser tratados como sujeitos e pessoas em condições peculiares de desenvolvimento.

com desdém e covardia. O ápice disso tudo: um filho revoltado e sedento por vingança, fruto de todas as vezes que o pai lhe negara amor e atenção. Personagens fictícios calcados no referente histórico do nosso tempo.

A violência doméstica está em todas as classes sociais, ocorre indiferente a cor, raça ou credo religioso. Acontece no ambiente onde o amor devia ser o principal sentimento e não o desamor quando o dogma que deveria nortear a família seria de propiciar um ambiente de paz e cumplicidade entre os seus.

Referências

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Brasília, DF: Ed.UnB, 2004.

AZEVEDO GUERRA. **A violência doméstica na infância e na adolescência**. São Paulo: Robel. 1995.

BENCZIK, Edyleine Bellini Peroni. **A importância da figura paterna para o desenvolvimento infantil**. In: Revista Psicopedagogia vol.28. São Paulo, p. 67-75, 2011. Disponível em
<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicoped/v28n85/07.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia**. 5. Ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DAY, V.P. et al. **Violência doméstica e suas diferentes manifestações**. Rev. Psiquiatr. Rio Gd. Sul, v.25, n.1, p.9-21, 2003. Disponível em
<<http://www.scielo.br/pdf/rprs/v25s1/a03v25s1>>. Acesso em: 9 jun.2017.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. In: FREUD, S. Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21.

GUERRA, Viviane N. de Azevedo. **Violência de pais contra filhos: procuram-se vítimas**. 2. ed. São Paulo, SP: Cortez, 1985.

LEAL, Maria Lúcia Pinto. Violência intra-familiar: um estudo preliminar. In: _____. **Indicadores de Violência Intra-Familiar e Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes**. Brasília, CECRIA - Centro de Referência, Estudos e Ações Sobre Crianças e Adolescentes, 1998. Disponível em:
<https://www.tjsc.jus.br/infjuv/documentos/midia/publicacoes/cartilhas/criancaeadolescente/li_vro_indicadores-de-violencia_publicacoes1.pdf> . Acesso em: 29 jun. 2017.

MAHLER MS. **O nascimento psicológico da criança: simbiose e individuação**. Porto Alegre:Artes Médicas;1993. Disponível em<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-8486201100010007> Acesso em: 9 jun. 2017.

RIBEIRO, Alciene. Germens do ódio. In: _____. **Eu choro do palhaço**. Belo Horizonte: Comunicação, 1978.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. **Função paterna, fratria e violência**: sobre a constituição do socius na psicanálise freudiana. Psico-USF, v. 7, n. 2, p. 195-200, Jul./Dez. 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pusf/v7n2/v7n2a08.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2017.

ANÁLISE DAS IDENTIDADES DAS PERSONAGENS-ATRIZES D’ “AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA”: UM ESTUDO SEMIOCÊNICO DA CENA DOCUMENTAL

Mariana Pinter Chaves*

Considerações iniciais

Este estudo apresenta uma análise semiocênica¹ (informação verbal) do espetáculo de teatro documentário *As rosas no jardim de Zula*, dirigido por Cida Falabella, encenado por Andréia Quaresma e Talita Braga. Estreado em 2012, esse espetáculo foi premiado, aprovado em circulações nacionais, internacionais e encontra-se em apresentação até os dias de hoje. Ele foi construído através de documentos históricos – como entrevista audiovisual, fotos, cartas e vestimentas – e tem como característica uma dramaturgia fragmentada, com momentos de reflexão sobre o próprio processo artístico.

Partindo das inquietações que as peculiaridades desse gênero suscitam, a proposta deste artigo foi compreender quais identidades as personagens-atrizes² instauraram e como ocorreram tais constituições nesse espetáculo. Para isso, foi preciso delinear a interação entre os sujeitos da linguagem na etapa da apresentação cênica, bem como investigar os indicadores semiológicos em cena para, então, analisar as identidades instituídas nos sujeitos deste ato de linguagem.

Para tanto, o quadro teórico metodológico é fundamentado em Charaudeau (2005 [1995]; 2009a; 2009b; 2015), Cordeiro (2005; 2016), Guénoun (2004), Rancière (2012) e Giordano (2013).

Quadro teórico-metodológico

De acordo com Giordano (2013), o teatro documentário apresenta uma dramaturgia documentária, que faz uso da reutilização de fontes e documentos históricos. Essa vertente teatral é compreendida como “uma maneira de pensar e acima de tudo um instrumento para

*Bolsista CAPES e mestranda no Programa Pós-graduação em Estudos Linguísticos – UFES. Vitória – ES. marianapinter@gmail.com

¹Termo empregado pelo Professor João Bôsko Cabral dos Santos na defesa de Doutorado de Marcelo Cordeiro em 29/2/2012. Nota tomada na disciplina *Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Análise do Discurso e Teatro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016.

²Sintagma cunhado pela autora, cuja explicação será dada adiante.

adquirir conhecimento sobre o mundo” (Demirski, 2010 *apud* GIORDANO, 2013), possibilitando que sujeitos empíricos se coloquem na própria estrutura dramática. Ele consiste em uma prática de investigação que traz o “real” para a cena, porém, como pondera o autor, por estar inserido no teatro, esse “real” deve ser compreendido sempre como uma representação, uma vez que “[...] o ato de documentar nada mais é do que construir um ponto de vista sobre a realidade, tendo em vista que a representação nunca aborda a totalidade, mas sim a fragmentação seletiva dos fatos.” (GIORDANO, 2013, p.13).

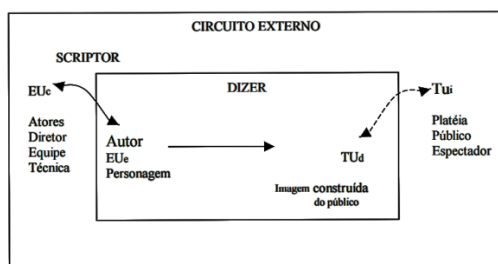
A construção de sentidos nos espetáculos teatrais ocorre, para Cordeiro (2016), não somente por meio das palavras empregadas pelos personagens em cena, pois a forma de pronunciá-las, os gestos, os adereços, os figurinos, dentre outros, são igualmente responsáveis pelo estabelecimento de significados. Assim, o professor afirma que o analista do discurso cênico deve trabalhar sob perspectiva linguageira, devido ao fato dela ultrapassar os limites meramente linguísticos dos discursos.

Tal exame das escolhas linguageiras dos sujeitos enunciadorees na apresentação do espetáculo teatral possibilita que o pesquisador delimite as *identidades* (CHARAUDEAU 2009a; 2009b; 2015) das personagens-atrizes na cena documental. Por isso, o método de trabalho utilizado foi a livre transcrição das falas de tais sujeitos femininos e a livre descrição das cenas, que corroboraram para as evidências identitárias. Além da presença *inloco* em uma de suas apresentações, utilizou-se um vídeo do espetáculo completo, disponível no YouTube³, para auxiliar na análise. Todas as reflexões ancoram-se na Teia Semiolinguística do Discurso (doravante TS) e em seus desdobramentos, fundamentados de maneira empírico-dedutiva.

Partindo da noção basilar para a Teoria Semiolinguística de contrato de comunicação, Cordeiro (2005) estabelece quadros enunciativos para as Artes Cênicas. Para a etapa de apresentação dos espetáculos teatrais, sua proposição é disposta conforme a seguir:

³ Este vídeo ficou hospedado no site somente até o segundo semestre de 2015. Porém, para possibilitar a pesquisa, uma cópia foi feita para a mestranda com o aval da companhia teatral.

Quadro enunciativo aplicado às Artes Cênicas: apresentação ou espetáculo



Fonte: Cordeiro (2005)

De acordo com essa sistematização, os parceiros do ato de linguagem são: o sujeito comunicante (EUC), composto pelos atores que nunca atuam sozinhos, mesmo se tratando de um monólogo, pelo diretor e por todos aqueles que constroem a encenação, possibilitando que ela seja levada ao público – equipe técnica e colaboradores: produtores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, músicos, cantores, operadores de maquinaria, maquiadores, aderecistas, costureiras, carpinteiros, dentre outros. Já o sujeito interpretante (TUI), é todo e qualquer sujeito que se engaja na apresentação; aquele sujeito que para vê-la ou que a ela for, respeitando os limites impostos pelo princípio de pertinência (reconhecimento dos universos de saberes). A figura do autor/dramaturgo apresenta-se como Scriptor, na zona fronteira entre o EUC e o EUE. Os sujeitos protagonistas das apresentações de espetáculos são: o sujeito enunciativo (EUE), personagem, tendo como interlocutor o sujeito destinatário (TUD), uma imagem construída para o público que, salvaguardando-se algumas expressões, corresponderá em grande parte ao interpretante da apresentação (TUI).

Dessa forma, temos, na instância do processo de produção, como sujeito comunicante (EUC), ser empírico, externo ao ato de linguagem, uma instância compósita, devido ao fato de ser fruto de um sujeito coletivo (CORDEIRO, 2005): a Cia. Zula, a diretora Cida Falabella e toda a equipe técnica responsável pelo espetáculo teatral. Ainda na produção, tem-se o sujeito enunciativo, (EUE), ser de fala que, neste caso, possui seis representantes. O EUC d’*As rosas no jardim de Zula* coloca em cena seis personagens, compreendidas por Reis e Chaves (no prelo) como personagens-atrizes. Convém esclarecer que as autoras cunharam esse termo em consonância com as ideias de Guénoun (2004), o qual entende que, no teatro pós-moderno, estar em cena relaciona-se a existir como ator, e não somente a representar papéis. Por isso, para as pesquisadoras, a palavra atriz opera adjetivando, qualificando o substantivo personagem no sintagma criado. De acordo com essa proposição, os sujeitos enunciativos (EUE’s) do espetáculo em questão foram nomeados aqui como Atriz-Talita,

Atriz-Andréia, Rosângela-Talita, Rosângela-Andréia, Rosângela-Documentada e Zula-Documentada.

Ainda na produção do ato, evidencia-se a figura do Scriptor, responsável por colocar os personagens em cena. Neste corpus, entende-se que a Cia. Zula ocupa esta instância, uma vez que é ela quem detém as intenções de ação do grupo, desde sua criação. Isso se dá devido às escolhas de encenação e dramaturgia da companhia: inicialmente estreado no formato de Cena Curta, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em 2011 e posteriormente ampliado, sob a direção de Cida Falabella, para o formato de uma hora de duração. Além do exposto, a autonomia da Cia. Zula, que a faz configurar-se como Scriptor, pode ser verificada também por meio de seus propósitos, verificáveis, por exemplo, nos dizeres “[...] a intenção não foi somente contar a história de Rosângela, mas sim se posicionar diante dela, com pontos de vistas diferenciados, tanto das atrizes que compartilham a cena, quanto do público que assiste ao espetáculo”. (ZULA, 2017)⁴.

Na instância do processo de interpretação, tem-se o sujeito destinatário, TUD, uma instância virtual criada pelo EUE, que, neste caso, seria o espectador teatral, as pessoas que teriam interesse em assistir ao espetáculo ou curiosidade de conhecer a história de vida de uma mulher. Ainda nessa instância, tem-se o sujeito interpretante, TUI, ser empírico, externo ao ato de linguagem. Neste *corpus*, o TUI representa todas as pessoas que assistiram, de fato, ao espetáculo, sendo denominadas de público, plateia, espectador. De acordo com Charaudeau (2014 [1983]), o TUI é o sujeito que detém a iniciativa do processo de interpretação em função de suas experiências pessoais, isto é, suas próprias práticas significantes (que pode ser muda ou se exprimir por uma interação qualquer) com as hipóteses de saber que ele é levado a elaborar sobre o sujeito comunicante (EUC). Nessa perspectiva, Rancière (2012) pontua que nas Artes Cênicas contemporâneas, o espectador é *emancipado*, uma vez que

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Conforme postula a Semiologia, para que uma comunicação se efetive, há a necessidade do reconhecimento de fala dos sujeitos de uma troca linguageira, que possuem,

⁴ Disponível em < <http://www.zulaciadeteatro.com.br/>>. Acesso em 10. mar.2017.

por sua vez, uma intencionalidade. Tal reconhecimento é dependente das identidades dos sujeitos, relacionando-se ao princípio de alteridade, princípio explicado por Charaudeau (2005 [1995]) ao afirmar que todo ato de linguagem é um fenômeno de troca entre dois parceiros, quer estejam diante um do outro ou não, que devem reconhecer-se como semelhantes e diferentes. A semelhança se dá, pois para que a troca se realize é necessário que os sujeitos tenham em comum universos de referências; saberes compartilhados e finalidades; motivações comuns. Já a diferença ocorre porque o outro só é perceptível e identificável na dissemelhança, e porque cada um desempenha um papel particular: de sujeito emissor-produtor de um ato de linguagem (EUC) e de sujeito receptor-interpretante deste ato (TUi).

Assim, Charaudeau (2005 [1995]) pontua que, segundo o princípio de alteridade, cada um dos parceiros está engajado num processo recíproco, mas não simétrico, de reconhecimento do outro, o que implica, ainda, numa legitimação entre eles. A identidade se constrói “segundo um *princípio de alteridade*, que põe em relação, em jogos sutis de atração e rejeição, o *mesmo* e o *outro*, os quais se auto identificam de maneira dialética” (CHARAUDEAU, 2015, p. 20, grifo do autor). O movimento de atração se justifica pelo desejo que temos de um outro eu mesmo e o de rejeição ocorre pela ameaça que percebemos por meio da diferença estabelecida com o outro. Devido a tais movimentos, Charaudeau (2009) afirma que nossa identidade constrói-se paradoxalmente, resultante de mecanismos complexos que consistem na construção de traços de identidade compostos psicossocialmente (somos o que dizem que somos), biologicamente (somos o que nosso corpo é) e comportamentalmente (somos o que pretendemos ser).

O teórico reorganiza sua sistematização linguístico-identitária em dois componentes: *social* e *discursivo*, uma vez que, para ele, os aspectos biológicos adquirem significações sociais. A *identidade social*, para Charaudeau (2009), tem como particularidade a necessidade de reconhecimento de um sujeito pelos outros, conferindo-lhe o direito à palavra e autorizando-lhe a agir da maneira pela qual age. Ela mobiliza a noção de legitimidade, dependente, por sua vez, “[...] de normas institucionais, que regem cada domínio da prática social e que atribuem funções, lugares e papéis aos que são investidos através de tais normas.” (CHARAUDEAU, 2009, p. 4). Para o autor, tal identidade é, em parte, determinada pela situação de comunicação e atribuída em nome de: um saber reconhecido institucionalmente, de um saber-fazer reconhecido pela performance do indivíduo, de uma posição de poder e/ou por uma posição de testemunha. Entretanto, essa identidade social pode ser reconstruída,

mascarada ou deslocada. (Charaudeau, 2009, p. 5). Já a *identidade discursiva* tem como particularidade, para o sujeito falante, um duplo espaço de estratégias, mobilizando assim, as noções de credibilidade e captação e tomando certas atitudes discursivas. A propósito da credibilidade, o sujeito deve agir com as atitudes de: neutralidade (apagamento de qualquer julgamento ou avaliação pessoal), distanciamento (atitude fria e controlada que analisa sem paixão) e/ou engajamento (opção por uma tomada de posição), pois tais atitudes estão “[...] a serviço de uma atitude demonstrativa, a qual impõe argumentos e um certo modo de raciocínio que o outro deveria aceitar sem discussão, pois a verdade é apresentada como incontornável [...]” (CHARAUDEAU, 2009, p.5), devendo os sujeitos se submeterem a ela. A captação se encontra na necessidade que o sujeito possui de assegurar-se que seu parceiro, na troca comunicativa, perceba seu projeto de intencionalidade, fazendo-o pensar, recorrendo à razão (persuasão), ou sentir, recorrendo à emoção (sedução). Cabe lembrar que sedução e persuasão são efeitos do espaço de estratégias discursivas dos sujeitos na situação enunciativa. As atitudes discursivas a serem tomadas na captação são: polêmica (destruir um adversário), sedução (propor um imaginário como suporte de identificação para o interlocutor) e/ou dramatização (descrever fatos de valores afetivos socialmente partilhados). O quadro a seguir foi criado para auxiliar a análise posterior:

Sistematização Semi linguística de análise Identitária

	SOCIAL	DISCURSIVA	
ESTRATÉGIAS	Legitimidade	Credibilidade	Captação
ATITUDES DISCURSIVAS	Saber	Neutralidade	Polêmica
	Saber-fazer	Distanciamento	Sedução
	Posição de poder ou Posição de testemunha	Engajamento	Dramatização

Fonte: Tabela criada pela autora

Charaudeau (2009) postula que a identidade discursiva se constrói com base nos modos de tomada da palavra, na organização enunciativa do discurso e na manipulação dos imaginários sociodiscursivos, sendo sempre algo “a construir- em construção” (p.6). Assim, ele conclui que, mesmo levando em conta as escolhas do sujeito, essa identidade se constitui por meio de fatores constituintes da identidade social. No seu entender,

É neste jogo de vaivém entre identidade social e identidade discursiva que se realiza a influência discursiva. Segundo as intenções do sujeito comunicante ou do sujeito interpretante, a identidade discursiva adere à identidade social formando uma identidade única, “essencializada” (“eu sou o que eu digo”/ “ele é o que ele diz”), ou se diferencia formando uma identidade dupla de “ser” e de “dizer” (“eu não sou o que eu digo”/ “ ele não é o que diz”). No último caso, ou se pensa que é o “dizer” que mascara o “ser” (mentira, ironia, provocação), ou se pensa que o “dizer” revela um “ser” que ignora a si mesmo (degeneração, revelação involuntária: “sua voz o traiu”). (CHARAUDEAU, 2009, p. 6, grifos do autor).

O jogo entre ambas identidades só pode ser definido na situação de comunicação, pois, de acordo com Charaudeau (2009), é a situação, em seu dispositivo, que determina antecipadamente (graças ao contrato de comunicação que a define) a identidade social dos parceiros (EUc e TUi) do ato da troca verbal, e fornece instruções quanto à maneira dos protagonistas (EUe e TUd) se comportarem discursivamente, ou seja, define certos traços da identidade discursiva. O autor afirma que cabe ao sujeito falante, então, a possibilidade de escolher entre mostrar-se conforme essas instruções, respeitando-as, ou decidir mascarar-las, subvertê-las ou transgredi-las.

Análise

As rosas no jardim de Zula começa com a personagem-atriz Atriz-Talita apresentando o espetáculo que irá se iniciar, no plano épico⁵. Ela desvenda as identidades de profissional consciente e envolvida com seu trabalho e, ao mesmo tempo, medrosa e angustiada por expor a sua história, a de sua mãe e seu luto. Concomitantemente, quando profere “muita coisa só vou entender pela vida afora” e quando afirma que não quer mais tratar sua mãe como personagem, ela institui uma identidade de sensatez. Quando ela diz, levantando o braço para o alto, que este espetáculo é uma homenagem à sua mãe, bem como quando ela pede licença a ela para começar, Atriz-Talita revela uma identidade de pessoa respeitosa. Nesse mesmo prólogo, ao descrever o processo dramatúrgico do espetáculo, Atriz-Talita também constrói identidades em Rosângela-Documentada: pobre, pois não tinha dinheiro para se hospedar em uma pensão, alcoólatra, pois, mesmo sem dinheiro solicitava uma dose de pinga, franca, simplória e sonhadora, por achar que fosse virar artista, aparecer no Jornal Nacional, Faustão e ganhar cachê por participar da pesquisa cênica da filha.

No primeiro ato há, inicialmente, a leitura de uma carta em voz off na qual Atriz-Talita constrói identidades de compreensiva e orgulhosa ao reconhecer a coragem e a

⁵Plano teatral que diferencia-se do dramático, rompe com o ficcional (quebra a quarta parede da caixa cênica), é da ordem da presença e ancora-se na vivência e na ética, desestabilizando as convenções cênicas clássicas.

sinceridade de sua destinatária, Rosângela-Documentada, entender e perdoar o fato dela ter ido embora e grata: “por estar no palco de uma forma que nunca estive antes”. Há, ainda nesse ato, a apresentação descritiva dos sujeitos empíricos Andréia, Talita e Rosângela que, no espaço cênico, transformam-se nas personagens-atrizes anteriormente explicitadas. Atriz-Talita é evidenciada como casada, sem filhos, mas com vontade de ter; “ainda” é enunciado enfaticamente, hipoglicêmica, criança sonhadora, pois sonhava em ser a miss Brasil 2000 e profissional realizada. Atriz-Andréia desvela-se dona de casa, casada, sem filhos, amante dos animais e liberta. Rosângela-Documentada, por sua vez, possui as identidades de gordinha, empregada doméstica, casada, banguela porque “perdeu os dentes debaixo, mas não se adaptou à dentadura”, chocólatra, medrosa, mãe orgulhosa, cozinheira à moda antiga devido ao fato de só cozinhar na banha de porco, colecionadora, avó alegre e agregadora, pois “gosta de ver a casa cheia de gente”, desbocada e sem papas na língua, pois “sua arma agora é a boca”.

O ato seguinte inicia-se no plano dramático, com Rosângela-Andréia questionando estereótipos patriarcais como a virgindade, relatando que possuiu por obrigação do pai, na adolescência, um atestado de virgindade emitido por um médico. Ela evidencia-se intensa, inconsequente e fumante, falando, ao acender um cigarro: “Eu virei um trem de doido, aprontava o maior regaço. O que uma pessoa gasta vinte anos para fazer, eu fiz em dois”. Ao apagar o cigarro, o plano teatral volta a ser épico e a Atriz-Andréia revela um identidade observadora, dizendo em tom diferenciado e diretamente para o público: “As coisas não são, é o nosso olhar que faz as coisas se encherem de significado”. Neste momento, um ventilador posicionado atrás dela é ligado, inicia-se uma melodia instrumental enquanto Rosângela-Talita, já vestida com vestes masculinas – instaurando uma expressão de gênero masculina –, vê fotografias que são, ao mesmo tempo, projetadas no fundo do palco. Enquanto ela deixa que as fotos caiam no chão e reage de diferentes maneiras ao vê-las, sua companheira de cena espalha pétalas de rosas vermelhas em torno de seu pé. Rosângela-Talita encena o dia da saída de casa: coloca os óculos escuros, pega uma bolsa, um punhal e vai em direção ao ventilador, abrindo a blusa e evidenciando uma identidade de desorientada, como quem busca por algo, com o vento batendo em seu rosto. Logo após, Atriz-Andréia dirige-se ao público construindo uma identidade de compreensiva com o abandono encenado, proferindo “O fato é que todo mundo aqui já quis sumir um dia, não já? Eu já.”. Posteriormente, em sua descrição da cena do abandono, ela desvela em Rosângela-Documentada a identidade de mentirosa, uma vez que ela não foi ao dentista e não trouxe a bala que havia prometido.

No momento posterior, enquanto as personagens-atrizes fazem um jogo de luzes e sombras com uma lanterna, o espectador ouve um áudio de Rosângela-Documentada, revelando uma identidade de gênero feminina e uma expressão de gênero masculina, ao relatar suas vivências em um prostíbulo:

E os homens não sabiam se eu era mulher, se eu era homem... Porque as meninas falavam que eu tinha que vestir mais feminina, eu não aceitava. Até as bichas lá punham fio dental, punham os shorts enfiados bem no botão, sabe? Eu não. Eu punha calça até lá embaixo, uma botina, uma gravata e ... sabe? Aí eles ficavam em dúvida se eu era mulher, se eu era homem... Punha um treco fechado até aqui, olha. Ninguém podia ver nada meu.⁶

Ela ainda constrói para si as identidades de brigona e introspectiva: “Qualquer coisinha eu brigava.”. Posteriormente, Rosângela-Andréia retoma a palavra e mostra-se emotiva e saudosista ao justificar seu sumiço e afastamento da família. No andamento do ato, é projetado no cenário os dizeres “Quarto 28” e as personagens-atrizes intercalam suas falas, cada qual interpretando a personagem principal em diferentes momentos da vida: passado e presente, jovem e madura. Rosângela-Talita delineia identidades de revoltada e alcoólatra, por proferir em voz embriagada “velho nojento, aleijado”, “vamos beber, putada!” e ladra, ao contar cédulas retiradas do bolso e jogá-las para cima dizendo “eu sou o capeta, fi”. Rosângela-Andréia, por sua vez, revela-se ladra quando diz que roubava os velhos e saía correndo; droguista, posto que usou pico, beladona, artane, eritrose; e cambalacheira por colocar droga na chupeta ou mesmo pelos roubos aos velhos que a requisitavam em tal quarto, aos quais ela não necessitava fazer sexo, por afirmar que eles eram bobos.

Após cantarem juntas *São tantas coisas*, de Roberta Miranda, o espetáculo entra em um novo ato, retornando ao plano épico, no qual Atriz-Andréia mostra-se como vaidosa e *childfree*⁷. Também ouve-se uma carta em voz off dessa personagem para sua mãe, ao mesmo tempo em que é projetada no cenário a fotografia dela, revelando, assim, gratidão e sensatez, nos dizeres: “se estou aqui hoje é porque você permitiu. Obrigada.”. No momento subsequente, Atriz-Talita assume a palavra, já com figurino infantil, revelando-se fragilizada, ansiosa, inconformada com a psiquiatria e questionadora. Sua fala que contém exemplos de tais identidades é:

⁶Livre transcrição feita pela autora a partir do vídeo do espetáculo.

⁷ Significa, popularmente, uma pessoa que decidiu por livre e espontânea vontade, nunca procriar.

Fui procurar um psiquiatra. Um homem que, sem olhar nos meus olhos, me disse “Graças a Deus que você veio parar aqui, porque o pessoal do seu meio, quando tem algum problema, cai no álcool e nas drogas.”. E me prescreveu Rivotril e Paroxetina. Eu parei de ter uma ansiedade fora do comum para entrar em cena, mas eu parei de sentir. Eu parei de criar. Eu parei de desejar. E aí eu pensei: eu não aceito que a vida seja isso.⁸

Com o figurino de criança, Atriz-Talita descreve o dia em que recebeu uma carta da mãe, e lê-la. Rosângela-Andréia profere os mesmos dizeres, simultaneamente, representando ambas, de maneira atemporal, o envolvimento com aquela epístola. Atriz-Talita fundamenta as identidades de filha fiel, forte, sensata e reflexiva, enquanto Rosângela-Andréia evidencia as identidades de arrependida, ciumenta e esperançosa, quando diz “eu posso ter errado muito, mas meu maior erro foi ter abandonado vocês para que outra tomasse o meu lugar de mãe”, bem como de conselheira, orientando “Filha, quando for pensar em casar, saiba o que vai fazer, pois o casamento deve ser duradouro. Pois não se deve ter dúvida da pessoa que for escolher para viver.”.

No ato seguinte é projetado no cenário “O punhal” ao mesmo tempo em que Rosângela-Andréia mostra o objeto cênico. Ela conta um episódio ocorrido entre ela e um moreno, no quarto 28 da “zona”. Nessa cena, os próprios elementos cênicos – projeção e arma – já são responsáveis por instaurar identidades de ressabiada, agressiva e violenta. Com seus dizeres, essa personagem-atriz ainda evidencia as identidades de decidida e impositiva, defensora de si e de seus princípios, pois, mesmo sendo prostituta, ela se recusou a fazer sexo anal e, ao ser ameaçada pelo homem, defendeu-se. Ao som de *Esta noite eu queria que o mundo acabasse*, de Wladick Soriano, Rosângela-Talita volta à cena e o ventilador é novamente ligado. Mais uma vez, ela e Rosângela-Andréia realizam as mesmas ações: largar o punhal no chão, beber, fumar, constatando a identidade de arrependida. A identidade de assassina não pode ser afirmada, pois ambas proferem “Tomara que tenha morrido”, deixando o espectador na dúvida sobre as consequências da ação com a arma branca.

O próximo ato inicia-se com o retorno ao plano épico, no qual Atriz-Talita revela-se mais uma vez enfrentadora de seus traumas, reflexiva e sensata. Ela afirma: “para achar sentido, eu tive que sair de casa”, assumindo, no desenrolar de seus dizeres, a entonação de Rosângela-Talita e retornando ao plano dramático. Neste momento, as identidades desses dois sujeitos tornam-se diretamente entrelaçadas, por meio de um mesmo dizer que se remete aos tempos passado e presente, concomitantemente. Rosângela-Talita prossegue a cena

⁸ Livre transcrição feita pela autora a partir do vídeo do espetáculo.

reafirmando a sensatez, instaurada pela constatação que ela poderia ter vivido de outras maneiras sem ter feito o que ela fez, assumindo que nunca foi santa. Porém, esse sujeito justifica suas ações assumindo a mesma identidade civil dentro e fora do prostíbulo, o que revela coerência e coragem, dizendo: “tanto que eu vim parar aqui onde todo mundo tem outro nome. A Janete, por exemplo, chama Henriqueta. A Baiana chama Marta. Eu não. Eu sempre fui Rosângela.”.

Na cena seguinte do ato, Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia intercalam suas falas, utilizando tempos verbais diferentes para demarcarem as épocas distintas da vida da personagem principal, por isso, constroem a identidade de arrependida em Rosângela-Documentada, proferindo: “o tempo tá passando e eu tô vendo que eu tô acabando com a minha vida. Eu tô matando o meu amor. Eu quero morrer ou ser matada.”. Aqui, há ainda, em Rosângela-Documentada, a manutenção de uma identidade de gênero feminina, apesar da expressão de gênero masculina (figurino composto por calça, blusa e sapato social masculinos, além da postura máscula) justificada por uma orientação homossexual. A fala sobreposta que evidencia tal questão é: “Eu finjo (fingia) que como (comia) a Baiana, depois eu finjo (fingia) que como (comia) a Eliana, eu finjo (fingia) que como (comia) a Marta... Eu vou (ia) catando as mulher tudo. Pra não ter homem na minha vida.”. Tal justaposição é ratificada com a voz off de Rosângela-Documentada, como se desse continuidade aos dizeres que estavam sendo encenados até então. A identidade de religiosa adiciona-se à de arrependida, pois ela dirige-se a uma santidade feminina, clamando: “Ô, minha mãe, me tira daqui. Eu não aguento essa vida.”.

O último ato começa com uma cena sem falas, na qual Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia constroem, ambas, a identidade de sofrida. A primeira personagem-atriz fica nua, ambas dirigem-se a um portal posicionado no centro do palco, significando um espelho. Elas choram ao tocarem, cada qual, o próprio corpo, e caem ajoelhadas, ao gemerem de dor. A cena continua com Rosângela-Andréia passando pelo portal e organizando o cenário ao som de *Eu vou tirar você desse lugar*, de Odair José. Ao anunciar “Eu era doida, filha! Porque que cê acha que eu tô viva? Primeiro, Deus (apontando com o indicador para o alto). Depois, vocês.” ela instaura as identidades de prudente e grata aos filhos. E, após, evidencia a identidade de forte e batalhadora, dizendo “Mas eu nunca deixei a peteca cair e a depressão vir. Isso não!”.

Rosângela-Andréia ainda evidencia uma identidade de romântica, agora com expressão (seu figurino agora é uma camisola e seus cabelos estão soltos) e identidade de gênero femininas, e orientação heterossexual. Nos dizeres da personagem, ela explica como conheceu Donizete, o homem responsável por tirá-la da prostituição e por fazê-la sentir-se mulher, devido ao fato de justificar que ficara em dúvida, em épocas passadas, se ela realmente o era, ou seja, não tinha certeza sobre sua orientação sexual. Ela profere, agradecida “O que eu sou hoje eu devo àquele negão.”. Na continuação da cena, Atriz-Talita mostra o vestido de casamento de sua avó materna Zula, vestindo-o sobre uma cadeira, no centro do palco. Ela instaura, em Zula-Documentada, as identidade de apaixonada “deixou para trás um grande amor”, atriz, violonista e mãe que possuiu uma vida curta – pois faleceu aos vinte e três anos –, justificando o nome escolhido para batizar a companhia teatral. Atriz-Talita delinea em si, as identidades de saudosista, de reconhecimento de sua genealogia e de gratidão ao narrar como e quando ganhou o vestido, bem como o processo de construção dramática do espetáculo. *As rosas no jardim de Zula* se encerra com a foto da vó Zula projetada no vestido e o vídeo de Rosângela-Documentada projetado no fundo do palco, reafirmando as encenações feitas por Rosângela-Andréia e Rosângela-Talita e instituindo discursivamente a identidade de grata, afirmando: “Graças a Deus que eu saí disso. E viva.”.

Considerações finais

A importância do estudo sobre a questão identitária é justificada por Charaudeau (2015) devido às diversas crises que as sociedades modernas atravessam. Embora tal reflexão seja complexa, delicada e, por vezes, até mesmo enganosa, “pois ela não é apenas um problema do indivíduo, mas também dos outros, ou mais exatamente, o *problema de si através do olhar dos outros*.” (CHARAUDEAU, 2015, p.16, grifos do autor), identidade, para a Semiologia, é resultante de diversos fatores relacionados ao eu, ao outro e ao social. Por isso, analisá-las “permite ao sujeito tomar consciência de sua existência” (CHARAUDEAU, 2009, p. 1), bem como tal exame possui impactos sociais e políticos.

A partir da análise empreendida, foi possível constatar que seis personagens-atrizes, isto é, três EUe’s são colocados em cena pelo EUc: Atriz-Talita, Atriz-Andréia, Rosângela-Talita, Rosângela-Andréia, Rosângela-Documentada e Zula-Documentada, as

quais instituem discursivamente diversas identidades que ocasionalmente entrecruzaram-se e por vezes repetiram-se. Todas as identidades levantadas estão dispostas a seguir:

Atriz-Talita: profissional consciente e envolvida, medrosa, angustiada, sensata, respeitosa, compreensiva, orgulhosa, grata, casa, sem filhos, hipoglicêmica, criança sonhadora, profissional realizada, fragilizada, ansiosa, inconformada com a psiquiatria, questionadora, filha fiel, forte, sensata, reflexiva, enfrentadora de seus traumas, reflexiva, sensata, saudosista, reconhecedora e grata.

Atriz-Andréia: dona de casa, casada, sem filhos, amante dos animais, observadora, compreensiva, vaidosa, *childfree*, grata e sensata.

Rosângela-Talita: desorientada, revoltada, alcoólatra, ladra, arrependida, enfrentadora de seus traumas, reflexiva, sensata, coerente, corajosa e sofrida.

Rosângela-Andréia: questionando estereótipos patriarcais, intensa, inconsequente, fumante, emotiva, saudosista, ladra, droguista, cambalacheira, arrependida, ciumenta, esperançosa, conselheira, ressabiada, agressiva, violenta, decidida e impositiva, defensora de si e de seus princípios, arrependida, sofrida, prudente, grata, forte, batalhadora e romântica.

Rosângela-Documentada: pobre, alcoólatra, simplória, sonhadora, gordinha, empregada doméstica, casada, banguela, chocólatra, medrosa, mãe orgulhosa, cozinheira à moda antiga, colecionadora, avó alegre, agregadora, desbocada e sem papas na língua, mentirosa, brigona, introspectiva, arrependida, religiosa e grata.

Zula-Documentada: apaixonada, atriz, violonista e mãe que possuiu uma vida curta.

Foi possível averiguar que o discurso testemunhal é responsável pelas estratégias de legitimidade dos sujeitos cênicos, sendo eles narrados ou descritos, por si mesma ou por outra personagem-atriz, bem como pelas estratégias de credibilidade e de captação, devido ao engajamento das personagens-atrizes e à dramatização dos valores afetivos socialmente compartilhados por elas, como o luto materno, por exemplo.

É possível depreender também, neste espetáculo, que, além das identidades das personagens-atrizes por vezes entrecruzarem-se ou até mesmo imbricarem-se, elas são instauradas em um movimento de coconstrução com o espectador. Este é caracterizado, no

teatro pós-moderno, como espectador emancipado, o qual, ao assistir a um espetáculo, coloca-se como um jogador que quer uma verdade colocada à vida (GUÉNOUN, 2004).

Referências

- CHARAUDEAU, Patrick Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. PAULIKONIS, Maria Aparecida; GAVAZZI, Sigrid. (Org.). Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11 – 29. (Do original inicialmente publicado na Revista Langagens, mar. 1995).
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2009b.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G.P.; LIMBERTINI, R.P. (Org.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015.
- CORDEIRO, Marcelo. **Uma análise das Artes Cênicas na perspectiva da Análise do Discurso**. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- CORDEIRO, Marcelo. **Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Análise do Discurso e Teatro**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. Notas de aula.
- GIORDANO, Davi. Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013, p.1-16. Disponível em: http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/06/Teatro_Documentario_Performatus.pdf. Acesso em 25. nov. 2016.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 129-151.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.7-26.
- REIS, Ana Carolina Gonçalves; CHAVES, Mariana Pinter. Análise Semiocênica do espetáculo teatral “Freddie Rock Star – The Show Must Go On!”: um estudo das identidades dos sujeitos personagens-ator. **Entrepalavras**, Fortaleza, v.7, n.1 jan/jun 2017. No prelo.

O CORPO DESEMBESTADO DE VIRGINIA WOOLF: UM ESTUDO SOBRE AS ONDAS

Matheus Silva*

As ondas é um livro escrito pela autora Virginia Woolf, que viveu na Inglaterra no início do século XX, publicado em Londres em 1931. Trata-se de uma obra em que são apresentados seis personagens que tentam reter, no “agora”, o que a própria autora chamava de uma “combinação de pensamento; de sensação; a voz do mar” (WOOLF *apud* STRATHERN, 2009, p. 73). Woolf nos oferece uma literatura que enreda e se desenreda, cheia de lacunas e remendos, questionando e apontando lugares incógnitos:

Eu, misturado com um desconhecido garçom italiano – o que sou eu? Não há estabilidade neste mundo. Quem dirá o significado de qualquer coisa? Quem predirá o voo de uma palavra? Um balão navega sobre as copas das árvores. Falar em conhecimento é fútil. Tudo é experiência e aventura. Sempre estamos nos misturando com quantidades desconhecidas. O que está por vir? Não sei (WOOLF, 2004, p.88).

A autora lança sobre o leitor a descrição de desordenados blocos de sensações, relâmpagos permanentes e descontínuos de pensamentos dos personagens que convivem desde a infância até o fim da meia-idade. No início dos capítulos, a autora evoca uma imagem poética do mundo exterior, o mar e as ondas, do amanhecer ao entardecer. Após estes prelúdios, Woolf apresenta a voz interior de cada um dos personagens descrevendo o mesmo momento no tempo, porém, cada um progride dissolvendo-se pouco a pouco, não se aportando em uma identidade precisa, criando uma espécie de sinfonia de vozes que se cruzam de maneira harmônica e também dissonante. Virginia Woolf, em *As ondas*, desvela, não explica, faz ver e sentir uma experiência instável e movediça.

Escolhe seis personagens, três homens e três mulheres, e delineia suas vidas através de nove episódios; cada um tem um breve prefácio e é separado dos outros por interlúdios curtos e descritivos, nos quais o sol se levanta sobre um jardim à beira-mar e se deita no final; o crepúsculo porém não é apenas o fim do dia, mas também o fim do ano, de modo que a ação é dividida simbolicamente não apenas por

* SILVA, Matheus é doutorando em Artes da Cena pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), desde 2017. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) desde 2016. Especialista em Análise Institucional, Esquizoanálise, Esquizodrama: Clínica de Indivíduos, Grupos, Organizações e Redes Sociais, pela Fundação Gregorio Barenblitt (FGB)/ Instituto Félix Guattari (IFG), chancelada pela Fundação Lucas Machado, Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais (FELUMA), Belo Horizonte/ MG desde 2012. Licenciado em Artes Cênicas desde 2007, e Bacharel em Interpretação Teatral desde 2009, ambos pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, reside em Belo Horizonte, Minas Gerais. Endereço eletrônico: matheus_silva84@yahoo.com.br

momentos do dia, mas também pelas estações do ano. E atrás de tudo estão as ondas, imagem do eterno retorno, do pulsar do universo [...]. A cada uma das personagens, Virginia dá uma etiqueta descritiva, ou seja, uma frase musical que se repete em variações através de todo o livro (LEHMANN, 1989, p.79-80).

Os personagens Susan, Bernard, Louis, Jinny, Neville e Rhoda parecem estar fora do tempo ao exporem suas respectivas pessoas. O que se lê em cada página de *As ondas* é o tumulto de qualquer tempo marcado, cronológico, em favor de intensidades que transcorrem em um espaço interior que vai, aos poucos, perdendo sua individualidade. A natureza pulsante da escrita de Woolf apresenta a experiência de seis vidas em uma realidade intempestiva, um eterno “aqui-agora”, um empolgante caráter imediato:

Em *As ondas*, Virginia Woolf consegue transmitir ao mesmo tempo a fluidez e a precariedade da identidade pessoal. Num nível puramente pessoal, essa era uma preocupação constantemente. A ameaça do colapso mental tornou-a profunda e constantemente consciente da fragilidade de sua própria personalidade [...]. *As ondas* eleva-se muito acima de suas inquietações particulares, a tal ponto que reconhecemos a universalidade dessa condição (STRATHERN, 2009, p.74).

Esses seis personagens ainda referem-se e relacionam-se com um sétimo indivíduo – Percival – cuja vida não adentramos. Sempre mencionado pelos demais, ele constitui um centro de apoio em seus respectivos caminhos. Mas ele parte para a Índia, cai do cavalo e morre, deixando os amigos descentralizados e desamparados. “As ondas permite ouvir o canto polifônico de seis crianças condenadas à solidão e à morte”(LEMASSON, 2011, p.18). Há muitas referências a acontecimentos da vida da autora, já que o irmão de Woolf, Thoby, morre prematuramente após uma viagem à Grécia, ocorrida em 1906. No entanto, não parece ser um romance autobiográfico. Em *As ondas*:

O barulho do mar estará mais presente do que qualquer um dos seus livros, chegando inclusive a pulverizar a intriga em proveito do ritmo. Seis personagens se entrecruzam e proferem solilóquios. Rhoda, silhueta miúda, delicada e translúcida, permeável a todos os choques da existência, se parece como uma irmã com a pequena Ginia. Em seu Diário, a romancista escreverá a propósito desse livro, cuja concepção foi tão longa e dolorosa. “Será a infância, mas não será a minha infância”. Uma afirmação que diz muito sobre o seu trabalho de composição. Virginia Woolf mais do que ninguém se inspira em sua vida para compor o material de sua obra, mas seu trabalho consiste em apagar qualquer indício autobiográfico. Para tanto, inventará uma língua e uma estrutura narrativa decididamente inovadoras [...]. Em *As ondas*, não hesitará em quebrar a própria noção de individualidade. Entretanto, apesar dos diferentes estratagemas utilizados, Virginia está ali. Se Rhoda puxou a ela, sempre oscilando devido à violência de suas emoções, Virginia também tem semelhanças com Louis, perdido em seus devaneios, e tem a mesma inteligência viva do brilhante Neville (LEMASSON, 2011, p.17-18).

Desse modo, os personagens retratam seis ou mais partes de Virginia, com base em características extraídas dos seus amigos mais íntimos, mas ultrapassando individualidades, abrindo passagem para um “eu” sempre diferido, sempre a perder-se e a reinventar-se. Todos são partes um dos outros, e imbricam-se todo o tempo para que surjam suas vozes. Mas não se tratam de vozes exclusivas, que remetam a algo de irredutível, porém uma sinfonia de vozes oclusivas, explosivas, que nascem do entroncamento de um acorde composto de todas as vozes que tramam-se sob uma só fala. O personagem Bernard diz:

Como são raramente visitados os nossos amigos, pouco conhecidos – é verdade; e ainda assim, quando encontro um desconhecido, e tento expor, aqui nesta mesa, o que chamo de “minha vida”, não é para uma vida que olho, ao recordar; não sou uma pessoa; sou muitas; não sei bem quem sou – Jinny, Susan, Neville, Rhoda ou Louis – nem como distinguir minha vida das suas (WOOLF, 2004, p. 207.)

Os personagens do romance de Woolf parecem silhuetas que adentram uma densa neblina, não permitindo ao leitor diferenciá-los com tanta nitidez, apesar dos detalhes das vidas exteriores ou mesmo a natureza de cada um. No entanto, é ainda possível notar que, no decorrer do livro, eles vão se modificando após mortes, perdas e alguns desapontamentos. Ao mesmo tempo, interligam-se e conectam-se com o mundo, fazendo passar sensações ferinas, cintiladas, múltiplas e abundantes. Eis o mundo inventado por Woolf junto a seus personagens:

Mas essas águas rumorejantes sobre as quais construímos nossas loucas plataformas são mais estáveis que os gritos selvagens, fracos e inconsequentes que emitimos quando, tentando falar, nos erguemos; quando raciocinamos e pronunciamos coisas falsas como “eu sou isto, sou aquilo!”. A linguagem é falsa (WOOLF, 2004, p. 103)

Então, será que uma escrita pode ganhar consistência para suportar tudo isto? Ou quando é que a escrita, ela mesma, se desmancha? Este empenho de Woolf para libertar-se dos hábitos e métodos antigos para escrever um romance produziu em *As ondas* uma dinâmica singular. A ação dilui-se, restando um livro menos preocupado em figurar, impreciso, cujas forças são traçadas sem correspondências formais:

Em *As ondas*, Virginia Woolf, que soube fazer de toda sua vida e sua obra uma passagem, um devir, toda espécie de devires entre sexos, elementos e reinos, mistura sete personagens, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne e Perceval; mas cada um desses personagens, com seu nome, sua individualidade, designa uma multiplicidade (por exemplo Bernard e o cardume de peixes); cada um está ao mesmo tempo nessa multiplicidade e na borda, e passa a outras. Perceval é como que o último, envolvendo o maior número de dimensões [...]. Cada um avança como uma onda, mas, no plano de consistência, é uma só e mesma Onda abstrata, cuja

vibração se propaga segundo a linha de fuga ou de desterritorialização que percorre todo o plano (cada capítulo do romance de Virginia Woolf é precedido de uma meditação sobre um aspecto das ondas, sobre uma de suas horas, sobre um de seus devires) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 36- 37).

A besta acorrentada e a criação literária de *As ondas*: devir-animal e blocos de sensações

A noção de “corpo desembestado é desenvolvida em minha dissertação de mestrado “Corpo desembestado: relações entre teatro, literatura e filosofia”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), e parte de uma *afecção* com a imagem literária do livro *As ondas*, a de uma besta acorrentada que pateia na praia:

Vejo pássaros selvagens, e instintos mais selvagens do que os mais selvagens pássaros erguem-se do meu selvagem coração. Meus olhos são selvagens; meus lábios, firmemente comprimidos. O pássaro voa; a flor dança; mas eu ouço sempre o embate monótono das ondas; e a besta acorrentada pateia na praia. Pateia sem parar (WOOLF, 2004, p.44).

O romance *As ondas* parece penetrar em “zonas intensivas” ou de “indiferenciação” com outros elementos de uma vida que se emancipa das constrições subjetivas, descola-se da forma humana. A imagem da besta que Woolf nos apresenta é, portanto, uma pista, um sinal que pode ser lido enquanto a resistência contínua de um patear animal, um instinto “mais selvagem do que as mais selvagens” bestas, um devir “além homem”, obstinado, indomável, à espreita; um “devir-animal”:

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não têm sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*; que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 72).

O devir-animal não se trata de uma atividade a fim de atingir uma forma animal no homem. Em um devir-animal, o sujeito não sobrevive, não sobrevive o objeto. Algo acontece no “meio” que, precisamente, tem positividade própria, tem a sua intensidade que não depende de polo algum; uma experiência que se passa entre homem e bicho, impossível de ler com sentidos certos, com interpretações previsíveis. É nesta atividade intensiva que o corpo se potencializa e convoca suas regiões estrangeiras:

Seria preciso dizer que, no limite, um escritor escreve *para* os leitores, ou seja, “para uso de”, “dirigido a”. Um escritor escreve “para uso dos leitores”. Mas o escritor também escreve *pelos* não-leitores, ou seja, “no lugar de” e não “para uso de”. Escreve-se, pois, “para uso de” e “no lugar de” [...]. Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos [...]. Escrever é necessariamente forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras (DELEUZE, 2002, p.6).

A escrita de Woolf, a partir de Deleuze e Guattari, pode ser apreendida como uma prática grávida de “estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo [...]”. O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual é responsável de direito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). Woolf (2004) torna expresso:

Não, desejo mergulhar; visitar profundezas remotas; exercitar de vez em quando minha prerrogativa de nem sempre agir, mas de também explorar; ouvir sons vagos, ancestrais, de ramos estalando, de mamutes; ter indulgência para com impossíveis desejos de abarcar com os braços do entendimento o mundo inteiro – desejos impossíveis para aqueles que agem. Quando caminho, não tremo com as estranhas oscilações e vibrações de simpatia, que, desamarrado como estou do meu ser particular, me ordenam que abrace essas grandes manadas (WOOLF, 2004, p. 85).

Trata-se de uma escrita, portanto, que pode ser apreendida como uma rede de “intensidades em fluxos” atravessadas por umdevir-animal que produz infinitas mutações na estrutura significante dominante, forçando a linguagem a um livre tráfego de palavras para além do seu domínio inicial de aplicação. Por isso, o devir-animal-escritor escreve passando a galope, trotando e explorando os meios, atropelando desenfreadamente, ultrapassando obstáculos, majestoso e selvagem. “Virginia Woolf não se deixa viver como um macaco ou um peixe, mas como uma penca de macacos, um cardume de peixes, segundo uma relação de devir variável com as pessoas das quais ela se aproxima” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p. 20.). Em *As ondas*, Woolf proclama:

Vejo tudo isto. Sinto tudo isto. Estou inspirado. Meus olhos enchem-se de lágrimas. Meu arrebatamento ferve. Espuma. Torna-se artificial, falso. Palavras, palavras e mais palavras galopando, agitando as longas crinas e caudas; por alguma falha minha, não consigo abandonar-me a seus dorsos [...]. Meu encanto e a fluência de minha linguagem, inesperada e espontânea, também a mim me deliciam [...]. Enquanto falo, as imagens não cessam de borbulhar dentro de mim (WOOLF, 2004, p. 62- 63).

Escrever, para Deleuze e Guattari, não se trata de uma atividade que encontra seu lugar assegurado. Um escritor precisa gerar um espaço onde tudo é possível sem exclusão ou

negação, acionar sua “máquina desejante” e delirante, estabelecer contato com o “impessoal”. O corpo do escritor é então tomado pela fluidez das sensações que provocam mutações, alterações indomáveis que o fazem produzir, criar. É possível, portanto, associar tal atividade a uma “experiência esquizofrênica” do pensamento e do corpo, onde não há mais lugar que separe o produzir e o produto:

Há uma experiência esquizofrênica das quantidades intensivas em estado puro, até um ponto quase insuportável – uma matéria e uma glória celibatárias sentidas até o ponto mais alto, como um clamor suspenso entre a vida e a morte, um sentimento intenso, de passagem, estados de intensidade pura e crua despidos de sua figura e sua forma (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29- 33).

Trata-se de pensar em uma escrita como uma prática onde o escritor ultrapassa, borra, transborda os limites da linguagem sempre a favor de sensações que rompem com “instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer”(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 30). Portanto, Woolf evidencia, em *As ondas*, uma linguagem na condição de sistema em desequilíbrio, impregnada por uma dimensão “intensiva” a forçar a sintaxe e o encadeamento das ações, abrindo as palavras para intensidades profundas, inauditas, e embarcando em devires minoritários, inumanos, plurais e impessoais.

Daí porque, diz Deleuze com tanta insistência, escrever não é contar suas lembranças, suas viagens, seus amores, seus fantasmas. Num certo sentido é todo o contrário. Pois escrever é desertar precisamente o eu, essa forma dominante, hegemônica, *personológica*, edipiana, neurótica, esse estado doentio através da qual uma certa literatura insiste em perpetuar-se. Escrever é abandonar esse cortejo mórbido, pois apenas assim pode a literatura responder à função proposta por uma linhagem de autores que Deleuze pretende alinhar: a de liberar a vida por toda a parte onde ela esteja aprisionada – e ela está aprisionada, sobretudo na forma dominante do eu (PELBART, 2000, p. 71).

O “impessoal” da escrita produz uma dimensão invisível, impalpável e anônima. Imagens e ideias conectam-se segundo uma lógica que pode não ser evidente, mas que não obstante é real. A escrita de Woolf procede por fragmentos, por intervalos que correspondem a um “entre-dizer”; trata-se de um elogio ao movimento, ao inconfessável, ao impossível e incontornável no pensamento. Opera por um frenesi silencioso que cessa com unidades e identidades, com a primazia do Mesmo, com a exigência do “Eu-sujeito”; produz por exílio e dissolução de si:

Os *perceptos* fazem parte do mundo da arte. O que são os *perceptos*? O artista é uma pessoa que cria *perceptos*. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque *perceptos* não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem [...]. Não há

perceptossem affectos. Tentei definir o *percepto* como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os *affectos* são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles (DELEUZE, 2002, p. 52).

Pela extensão “impessoal”, abalam-se os territórios de “sentido”¹(LUIZ, 2006, p.26-27), e a linguagem escapa de seu uso maior, figurativo, produzindo uma linguagem aberta à uma dimensão estrangeira dentro da própria língua materna, a qual tudo pode ser reinventado. Escrever, portanto, só pode aspirar a um devir, uma vez que o encontro que esta produção convoca somente se realizará se estes fluxos “esquizados” se reunirem:

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua [...]. O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o affecto das afecções, a sensação da opinião (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228).

A criação literária é, portanto, sempre o efeito de uma tensão ou instabilidade gramatical, como um devir outro da língua, a invenção de uma nova sintaxe ou de uma espécie de língua estrangeira no interior da língua do escritor. Mas para ultrapassar a língua materna, é preciso aderir a um outro tipo de *percepções* e de *afecções* que excedem todas as vivências para extrair, do vivido, inéditas sensações e dar-lhes uma vida própria, fazê-las viver a sua própria vida. Precisa começar pelo “meio”para atingir, em suma, *perceptos* e *affectos* como seres autossuficientes, como entidades autônomas:

É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços (DELEUZE, 2010, p. 35.)

Produzir atravessado por blocos de sensações – affectos e perceptos – conforme os autores, é o modo de produção de pensamento nas artes. A arte da performance, como trata Renato Cohen, é uma expressão plástico-cênica, na qual acontece uma ação que foi delineada,

¹“Não ter sentido é uma maneira de se expressar um sentido irrepresentável pela maneira habitual de se compreender a linguagem [...]. Para Deleuze, o sentido nunca falta. Pois dizer que o sentido falta é já produzir um sentido, que faz com que a linguagem chegue ao seu limite, limite esse ao qual a conduz o pensamento que, em sua imanência, se expressa. O sentido é o acontecimento da linguagem. Não ter sentido indica que o sentido só existe enquanto produzido.”

não necessariamente ensaiada, repetida, revista, mas que ocorre no presente e corre riscos. “Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de legião estrangeira das artes” (COHEN, 2009, p.50).

A arte da performance “provoca um questionamento da arte em sua relação com a cultura, com a vida; e talvez artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções” (PEDRON, 2013, p.158). Pode-se apreendê-la, portanto, enquanto uma atividade que reinventa o lugar da arte na vida de quem produz e é afetado por ela. O performer, portanto, é um poeta da ação que abre espaço às diferenças intensivas que vibram em seu corpo para produzir e compartilhar perceptos e afectos. Renato Cohen (2009) expõe que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la [...]. A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *Live art*. A *Live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta da vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *Liveart* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista (COHEN, 2009, p. 28- 38).

A arte da performance contrapõe-se a uma construção de uma narrativa lógica e linear, propondo uma experiência que se faz imediata na afetação entre *performer*, público e espaço, interrogando a fronteira entre arte e vida, colapso e criação. É nesta relação insólita que se dá o próprio evento performático. Sendo assim, a partir de Cohen (2009) e Pedron (2013), é possível pensar a arte da performance enquanto uma prática processual inventiva que não se prende a limites fronteiros entre pensamento e corpo ou mesmo arte e vida.

Assim, um *performer* é aquele que, na emergência do novo, salta para fora do “enclausuramento” das leis do mundo, compartilha experiências-limite e aventura-se em zonas incertas para atingir o impensado, a vida. Artista e obra fazem-se simultaneamente, em uma inesgotável heterogênese. Mais interessada em seu funcionamento processual do que em suas origens, a grande potência da arte da performance está em recriar e transformar modelos vigentes, tornando visível o invisível, palpável o despercebido através de um contínuo movimento de questionar-se e reinventar-se, bem como uma produção cartográfica:

A cartografia é um método [...] que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo

de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para a utilização em pesquisas no campo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo (KASTRUP, 2009, p. 32).

A cartografia tem como trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que baseia-se no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e suas múltiplas conexões. Um cartógrafo, assim como um artista, aprofunda-se no plano da experiência, plano este em que conhecer é germinar uma realidade outra de si e do mundo, gerar novas existências; perseguem pistas através de um movimento que dão sinais de um percurso, lançam suas “frotas” frente ao não vivido.

Portanto, tanto na cartografia quanto na arte da performance, conhecer e fazer tornam-se inseparáveis; elas introduzem o investigador numa rotina singular em que não se separa dentro e fora, espaços de reflexão e de ação. O que um artista faz, para Deleuze e Guattari (1992), é fluir num *continuum* entrecruzamento, arrastando neste movimento muitos elementos heterogêneos, blocos descontínuos de matérias sensíveis:

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música quanto para a escrita: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, “Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas *tratados em transparência*. “Colocar aí tudo e contudo saturar.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223).

O campo da linguagem de *As ondas* é, portanto, um espaço percorrido por “linhas intensivas”, ou seja, sensações que o colocam em “fuga”. Trata-se de produzir novas rotas através da imprevisibilidade, no risco de um corpo que age; precisa-se partir de uma disposição à uma desnaturalização das leis da normalidade, investir na potência das transformações corpóreas dos quais novos modos de vida advém, dar visibilidade a outros encontros, outros modos de subjetivação que afirmem a vida e a arte em toda sua diversidade.

Tentar enfim produzir uma escrita como um devir-intensidades em um corpo que se embriaga com um copo d’água [...]. Escapar ao vazio das palavras, da interpretação, através de uma escrita úmida, salgada, fora da placenta, sem origem, uma escrita sem mãe, sem pai [...]. É que as palavras parecem desencarnadas, desvitalizadas quando se trata de narrar o itinerário de um nômade, de um ser geográfico, de um

“louco” (LINS, 1999, p. 40).

Deleuze e Guattari defendem que, no espaço de produção literária, o que interessa é produzir um mundo, escrever as forças, a imanência, as ondas. A literatura como devir, uma relação transversal para garantir uma fenda, um espaço “entre”; e então, compreende-se melhor o devir-escritora de Woolf, a sua insistência silenciosa no nomadismo. Trata-se de uma escrita em que súbitas sensações forçam o pensamento a viver o “inominável”, o ilimitado, o enigmático, o inexprimível, o inexplicável.

Arte e vida em *As ondas* de Virginia Woolf

Virginia Woolf, bem como um *performer*, escreve perpassada por uma atividade “cruel”, porosa ao excesso. Trata-se de transcender os contrários, abolir a polaridade e, ao captar múltiplas forças, apreender audições e visões, produzir uma escrita das vísceras cujos “corpos de sensibilidade” arremessam-se a cada página. Ao concluir a segunda revisão de *As ondas*, em fevereiro de 1931, Woolf anuncia uma nota crucial em seu diário:

Devo registrar – os céus sejam louvados – o fim de *As ondas*. Escrevi as últimas palavras – Ó Morte – há quinze minutos, depois de cambalear sobre as últimas dez páginas com alguns momentos de tal intensidade e intoxicação que me parecia estar apenas tropeçando atrás de minha própria voz, ou quase, indo atrás de alguém que estivesse falando (como quando eu estava louca). Quase tinha medo, lembrando as vozes que costumavam voar à minha frente (WOOLF *apud* LEHMANN, 1989, p. 77).

Por meio do diário da autora, podemos vivenciar o “estado intensivo”, o pensamento e a percepção forçados a pensar o impensável, a perceber o imperceptível a partir de um campo de sensações bastante caótico. As sensações ressoam em seu corpo e a sintaxe criada ergue-se irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Sua escrita apresenta-as quase em estado puro, seres de sensação que conservam em si o calor do momento, que desvelam o devir não humano do homem e suas zonas de indeterminação:

Há um obstáculo no fluxo do meu ser; um rio profundo pressiona um empecilho; empurra; puxa; um nó resiste no centro de mim. Ah, essa dor, essa agonia! Desfaleço, fracasso. Agora, meu corpo descongela; estou aberta, incandescente. Agora, o rio se derrama, vasta maré fertilizante rompendo eclusas, insinuando-se à força por entre as gretas, inundando livremente a terra. A quem darei tudo o que flui através de mim, de meu corpo cálido, meu corpo poroso? (WOOLF, 2004, p. 43).

É possível convergir a produção literária em *As ondas* com um possível desdobramento da imagem da besta acorrentada que pateia na praia; a besta acorrentada

resiste aos controles da corrente, pateia diante sua domesticação, intensifica seus *perceptos* para libertar-se. Faz da corrente um instrumento, rompe com a servidão. Corre impetuosamente à margem da significância com “uma energia feroz e incontrolável, alguma monstruosa forma de vida que “emerge sua crista escura do mar. É a ela que estamos ligados; a ela estamos amarrados, como corpos em cavalos selvagens” (MARDER, 2011, p.86). Uma produção que se agencia povoada por distintas sensações, onde literatura e vida se atualizam em um encontro indiscernível. Segundo Herbert Marder:

Havia dois momentos, no curso da escrita de um livro, em que ela parecia ser arrastada, possuída por euforia artística, ou por seu contrário. Vivia num estado inspirado ao escrever um romance, como ocorrera em 1930 e 1931, enquanto compunha *As ondas*. E era novamente dominada por furor artístico quando chegava a hora de mandar para o mundo uma grande obra – quando revisava provas e esperava resenhas. A impulsividade frenética que move o ato criador se apossaria então dela, conduzindo-a na direção da loucura. “Era uma espécie de explosão de desespero, emocionalmente tão violenta e extenuante, que todas as vezes ela adoecia, com sintomas de ameaça de uma crise nervosa” (MARDER, 2011, p.91).

Assim, em *As ondas*, o traço que é germinado a partir do caos já não é mais a representação estruturada e a lógica dos sentimentos de um indivíduo, nem mesmo uma redução à expressão lógica da língua; e sim, a passagem a um acontecimento sem morada, sem assentamentos “identitários”, mas percorridos por *perceptos* e *afectos*. “Quando a linguagem delira, ela atinge um limite, um exterior, que consiste em Visões e Audições que já não pertencem à língua alguma [...]. Algo exterior à linguagem, que contudo vem à tona unicamente através da linguagem” (PELBART, 2000, p. 74).

Os diários e cartas de Virginia vinculam suas crises nervosas às suas visões criadoras, aplicando aos dois estados a mesma imageria. Se ela retratou com frequência uma descida a profundidades aquáticas, um processo de mergulhar no abismo oceânico, outras vezes invocou o fogo vulcânico. As forças da criação e destruição se interpenetravam, e ela especulou que sua doença servia a um “objetivo místico” [...], o que explicava por que seus padecimentos físicos lhe inspiravam tão frequentemente “uma tremenda sensação de vida começando” (MARDER, 2011, p. 67).

Virginia Woolf naufraga em suas próprias ondas e arrasta-nos em uma densa atmosfera através de uma escrita embriagante, que nasce da “ferida” do estar vivo, onde a palavra surge como vestígio e potencialização da experiência, transmutando-se. Mares, tempestades, córregos, canais, naufrágios, inundações, lágrimas e toda uma dimensão hídrica; um mesmo furor que desliza sobre seu corpo. Para que os devires surjam na escrita, é necessário que o próprio escritor devesse ser outro:

A fragilidade do escritor não é neurose, nem psicose, mas porosidade ao excesso, abertura e permeabilidade àquilo que uma gorda saúde, uma autossuficiência acabada, madura, fechada, concluída, funcionando bem demais, jamais poderia acolher, abrigar, favorecer. O escritor é aquele que viu demais, que ouviu demais, que foi atravessado demais pelo que viu e ouviu, que se desfigurou e desfaleceu por isso é grande demais para ele, mas em relação ao que ele só pode manter-se permeável se permanecer numa condição de inacabamento, imaturidade, imperfeição, fragilidade (PELBART, 2000, p. 65-66).

Woolf, em *As ondas*, escreve bem como um *performer*, libertando-se dos constrangimentos habituais, da imposição dos fatos e das formas, para apanhar no “instante-já” o escoamento misterioso dessa coisa perecível: a vida. Ao romper com o senso-comum, instaurando uma nova sensibilidade, surge uma outra maneira de lidar com a vida, que convoca a produção, a resistência; ao produzir um outro mundo do mundo, faz a vida acreditar nesse mundo. Trata-se de uma *Live art*, cuja escrita presente se recorta para evidenciar seus abismos e, em sua imprecisão, fazer nascer novas sensações e ordenamentos sempre incompletos. Uma “escrita performática”:

Escreve-se como performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real indomável, convocando os agenciamentos coletivos [...]. Escreve-se como performer quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia [...]. Escreve-se como performer quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e se lhe devolvem outras versões desses jogos, outras iluminações (RAVETTI, 2011, p.39-40).

É possível, portanto, afirmar que a autora, em *As ondas*, produz uma “escrita performática” a partir dos fluxos caóticos de sua usina inconsciente de produção. É nesta manufatura cartográfica que se dá uma escrita móvel, transbordante de inteligibilidade e indefinições, translúcida e floral; ramificada e “rizomática”². Uma escrita como revolução, de fluxos rebeldes, do corpo desejante, que escapa à consciência e ao juízo:

A performance – inclusive nas várias maneiras em que se assume em determinadas formas de escrita e, sobretudo, de leitura – me parece uma forma de propiciar a escuta e a visão, localizada entre a estética e a subversão política, [...] e o faz a partir de um lugar no qual a gramática e a retórica que a determinam surgem do corpo em sua gestualidade, da garganta e suas possibilidades espetaculares, por isso não se necessita daqueles que pretendem ser espectadores, comentaristas, críticos ou teóricos da performance (RAVETTI, 2003, p.58).

²BAREMBLITT, 2010, p. 35. “Um rizoma, ou seja, um sistema transsistêmico, uma espécie de rede móvel de canais, fluxos, redemoinhos e turbulências, de limites internos e externos difusos.”

As ondas de Virginia Woolf é, portanto, uma obra percorrida por saltos em um “real indomável”, onde os elementos da trama não reproduzem os códigos instituídos, mas inventam novas maneiras de ver e sentir, novos caminhos, outras passagens. Uma “escrita performática” liberada de sua forma constritora e que produz uma liberação dos conteúdos, onde coexistem vários “eus” estilizados capazes de sentir tudo com uma intensidade limiar e plural, uma escrita-corpo:

A escrita [...] é marca, traço no corpo, escrita-corpo, como um tecido, um tapete persa, corpo sem órgãos, fragmentos e desidratadas lembranças, corpo erógeno que desconcerta a violência da calma dos falsos perversos [...]. O ato de escrever é sempre um ato de violência corporal, uma revolução que estupra a epiderme e busca desesperadamente construir uma outra anatomia, um outro país onde a filosofia, a arte e a poesia poderão, finalmente, eclodir longe das amarras de um corpo estrangulado pelo organismo, que é, para Artaud, risco, aniquilamento, morte anunciada de uma escrita orgânica (LINS, 1999, p.21-23).

Em *As ondas*, assim como em Artaud, é possível perceber uma escrita enquanto uma prática que tumultua as imagens cristalizadas do pensamento e do corpo, para que advenha uma literatura em intensa relação com o seu “fora”, o seu estrangeiro, no seu livre jogo com as sensações. Uma “escrita-corpo” enquanto o “duplo” da literatura. Não se tratam, por isso, de escritas ou ações corpóreas autobiográficas, que partiriam de uma consciência pessoal, mas “heterobiográficas”, brotando de toda uma multiplicidade e fluência do que é vivo:

Escreve uma heterobiografia aquele que, tendo saído para fora da redoma do ideal e para fora da detenção identitária, se põe à deriva e, amparado no desconhecimento, experimentou cada coisa com a autoridade do próprio corpo! [...] Escreve uma heterobiografia aquele que cancelou o eu “autobiográfico” e tornou-se um outro, um outro que é mais presença do que o eu (PESSANHA, 2009, p.68-69).

Portanto, é possível concluir que a produção literária de Woolf é “heterobiográfica”, uma “escrita performática” produzida a partir de *afecções* que geram infinitas forças em um terreno movediço. É neste terreno que emerge a imagem de uma besta acorrentada que patea na praia. Não tentemos interpretar a imagem extraindo dela seus adereços e personagens para criar analogias para o trabalho do *performer*. Porque nascem de uma urgência, de uma impulsividade frenética, as sensações e sua literatura estão entrecruzadas, abraçadas, atravessadas uma na outra, e fazem a experiência da leitura passar pelo corpo, fazendo-o vibrar:

Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura a forte presença do corpo pode caracterizá-la como performática [...]. A exemplo do que acontece na *performance*, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser

exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados de acordo com as vivências que o potencializam [...]. A presença do corpo (desejos, fluxos, intensidades) desconstrói o lugar da racionalidade e ativa o leitor, também através de seu corpo, a participar da força sensorial da palavra [...]. O texto performático afeta o leitor e, na ação presentificada da leitura, gera a própria escrita (PEDRON, 2013, p.166-167).

Trata-se, portanto, de uma escrita cujos traços que percorrem a folha são de uma natureza “inconduzível”. O interesse da literatura é, para Deleuze e Guattari, evadir-se, traçar uma “linha de fuga”, que não é fugir da vida mas, ao invés, fazer a vida fugir, escapar às suas limitações impostas pelo “eu”. Nessa “escrita-corpo”, revela-se o apelo do “além-homem”, uma língua menor ultrapassando o exercício intelectual e mobilizando uma vasta gama de matérias distintas. Liberta-se o corpo para se libertar a língua menor; há um devir físico junto do devir das palavras. Afinal, trata-se de uma escrita que é também um modo de efetuação de um *performer*:

Escreve-se como um *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor *performer* não pode ter mais aspirações que ao presente. Ao performático o distingue, além do caráter de efêmero, o de inacabado, seu compromisso com a conversação possível no *agora* (RAVETTI, 2002, p. 63).

Ao atualizar *perceptos* e *afectos* heterobiográficos e performáticos, Woolf, enquanto *performer*, contagia com sua “escrita-corpo”; seu “Corpo desembestado” produz um arrebatamento no leitor, produzindo uma ebulição vulcânica de sensações que salta do espaço das páginas. Trata-se, por fim, de uma “escrita performática” que traça *n* linhas de vida possíveis, e cuja grande potência de *afecção* lida com a experiência de um “devir-outro” como despersonalização do sujeito, um devir não humano dos homens, um devir-animal, um “desembestar” enquanto criação de vida para além do vivido e até do vivível.

Referências

BAREMBLITT, Gregorio F. **Introdução à esquizoanálise**. Belo Horizonte: Biblioteca da Fundação Gregório Barembritt/Instituto Félix Guattari, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Realização de Pierre-André Boutang e produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord, 2002. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> >

_____. **Francis Bacon**: Lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

_____. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 4. v. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

KASTRUP, Virgínia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. In: PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Lilianna da. (Org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LEHMANN, John. **Vidas Literárias – Virginia Woolf**. Tradução Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. Tradução de Ilana Heinberg. Porto Alegre/RS: L&PM, 2011.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: O artesão do corpo-sem-órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LUIZ, Elton. “Letra G, de Gilles”. In: CRUZ, Jorge. (Org.). **Gilles Deleuze**: sentidos e expressões. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

MARDER, Herbert. **Virginia Woolf – a medida da vida**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Tradução de Léo Shlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

PEDRON, Denise. **Performance e escrita performática**. In: *Cadernos de subjetividade*/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo: O Núcleo, 1993. Edição 2013.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Instabilidade Perpétua**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas”. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002.

_____. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”. In: HIDELBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. (Org.). **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/ UFMG, 2003.

STRATHERN, Paul. **Virginia Woolf em 90 minutos**. Tradução de Maria Luiza de X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CORPOS VIOLADOS NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Mirian Cristina dos Santos*

Não é de hoje que a Literatura Negro-brasileira¹ circula pelo cenário cultural nacional. Desde o século passado, os jornais publicados por escritores negros traziam poemas e contos produzidos pelos mesmos, a exemplo dos jornais *O Menelick* (1915), *Kosmos* (1922), *O Clarim da Alvorada* (1924), e *A Voz da Raça* (1932). “Essa imprensa negra ativa e combativa, além de divulgar as atividades e eventos, abria espaço para a produção literária do negro” (ALVES, 2010, p. 34)². No entanto, somente no final da década de 1970, com o surgimento dos *Cadernos Negros*, a produção literária negra ganhou um espaço reservado para a compilação de suas produções.

Os *Cadernos Negros* surgiram em 1978, em São Paulo, no Festival Comunitário Negro Zumbi, idealizado pelo escritor Luiz Silva, o Cuti. Aos poucos, aquela incipiente produção coletiva foi reunida em um periódico que contemplou textos de escritores negros de várias regiões do país. Com mais de trinta anos de publicação contínua, essa coletânea literária funcionou como uma espécie de rede, uma vez que “os escritores que publicaram ou não em *Cadernos Negros* deixam de estar isolados no panorama da literatura brasileira” (ALVES, 2010, p. 56). Nesse sentido, aqueles *Cadernos* – que surgiram como proposta experimental de um pequeno grupo que publicava poesias em um jornal – ultrapassou barreiras e tornou-se um espaço de resistência, de trocas e de difusão de narrativas negro-brasileiras.

* Doutoranda em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Agência de Fomento: Capes. Professora de Redação e Literatura na Prefeitura Municipal de Conselheiro Lafaiete- MG. Especialista em Educação para Relações Étnico-raciais (2016) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra (2010) em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), bacharela (2008) e graduada (2007) em Letras (Língua Portuguesa e suas Literaturas) pela mesma instituição. E-mail: cristinamirian@yahoo.com.br

¹ Opto por ao longo do texto usar o termo Literatura negro-brasileira ao invés de Literatura afro-brasileira, nomenclatura usada por pesquisadores dos estudos literários. Minha opção vai ao encontro de Cuti (2010), que aponta que: “Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base nos viés da hierarquização das culturas [...]. ‘Afro-brasileiro’ e ‘afrodescendente’ são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana [...]. Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última” (CUTI, 2010, p. 35-36). Ademais, “quanto aos autores, um afro-brasileiro ou afrodescendente não é necessariamente um negro-brasileiro” (op. cit., p. 38), já que o prefixo afro abriga também outros brasileiros, que não partilham da experiência da discriminação racial.

² Este artigo representa um recorte de uma discussão mais ampla que será apresentada quando da defesa da tese *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*, que se encontra em andamento, orientada pela Profª. Dra. Márcia de Almeida, no Programa de Pós-graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Esse periódico com textos escritos por negros foi também importante para dar visibilidade à literatura produzida por mulheres negras, no entanto, trazendo uma produção muito menor do que aquela produzida pelos homens. Segundo a pesquisadora Fernanda Rodrigues de Figueiredo (2009), em análise da produção feminina nos *Cadernos Negros*, há um número reduzido de textos escritos por mulheres nas primeiras publicações: “nos números 2 (três escritoras), 4 (três escritoras) e 6 (apenas uma) [...]. Esta diferença pode indicar tanto a dificuldade para se dedicar à produção literária, como para publicar, ou seja: um problema de ordem social e financeiro, ou de gênero” (FIGUEIREDO, 2009, p. 10).

Consoante Figueiredo (op. cit.), certamente a questão de gênero tem influenciado as reflexões acerca da literatura negrofeminina, uma vez que a história delas é marcada por uma série de violências: étnica, social e de gênero. Sendo assim, a militância dessa mulher, pertencente a três grupos historicamente subalternizados – mulher, negra e pobre – distancia-se do movimento feminista da mulher branca, já que “as mulheres negras tinham (ou têm) que se desvencilhar de uma variedade de estigmas que correlacionam a cor e a trajetória histórica com inferioridade” (ALVES, 2010, p. 61).

Ao analisar a produção literária de mulheres negras, o questionamento de Spivak, “Quem reivindica a alteridade?” (1994), passa a ser pertinente. Isso ao considerarmos que na luta pela igualdade de gênero, a mulher negra ainda não conseguiu se equiparar nem mesmo com outras mulheres, uma vez que as relações senhora-escrava são atualizadas na relação patroa-empregada-doméstica. Nesse sentido, quem reivindicaria a alteridade? Abre-se assim uma possibilidade de discutir e problematizar as diferenças dentro da categoria “mulher”, na perspectiva dos estudos feministas.

Como as mulheres negras possuem demandas diferentes, o feminismo negro se torna necessário e coerente na reivindicação de sua alteridade. Sueli Carneiro, atentando-se para a realidade multirracial e multicultural brasileira, sugere “enegrecer o feminismo” (2003). Nessa agenda encontra-se a tentativa de visibilizar “uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre” (op. cit., p. 118). Sendo assim, além das questões de gênero, as demandas específicas das experiências de classe e étnica de mulheres negras seriam enfatizadas.

A partir de tais reflexões, na atualidade, pesquisas têm sido feitas traçando as peculiaridades da literatura produzida por mulheres negras, pois, considera-se que esse texto

difere da escrita de outras mulheres e, por sua vez, da de homens negros. “Escrever para essas mulheres, é ‘ultrapassar’ uma percepção única da vida, é construir mundos e neles apreender, discutir, apontar, enfim, serem agentes imprescindíveis à vida” (FIGUEIREDO, 2009, p. 105). Diria mais, devido a questões socioculturais e de formação, suas produções são marcadas por sentimentos, questionamentos, violências, o que a escritora Conceição Evaristo (2007) apontou como “escrivência”, visto que a escrita dessas mulheres é marcada por experiências da vida cotidiana.

Dessa forma, conforme afirmado pela escritora, professora e pesquisadora Livia Maria Natália de Souza Santos, “a construção da dicção estética destas escritas passa pelo estabelecimento de prioridades éticas e políticas que constam na agenda do dia de muitas mulheres negras brasileiras” (SANTOS, 2015, p. 91). Ao tratar das peculiaridades do texto negrofeminino, a pesquisadora também observa que “instrumentos e paradigmas de análise que comumente são acionados nos estudos de literatura não seriam suficientes para abarcar a complexidade das representações e das opções éticas e estéticas oferecidas pelos textos destas mulheres” (op. cit.), uma vez que tais textos trazem uma “teorização própria” ainda pouco considerada na teoria literária brasileira.

Nessa perspectiva, os contos “Um só gole”(2011) e “Cauterização”(2011), das escritoras Miriam Alves e Cristiane Sobral, respectivamente, corroboram com essa discussão, uma vez que em ambos personagens negras enfrentam a violência do racismo cotidiano. Para isso, apontamentos sobre “mulheres negras e autoviolência” (GOMES, 2008) e “violência simbólica” (BOURDIEU, 2012) atravessarão as análises corroborando com a argumentação.

No prefácio do livro de Neuza Santos Souza, *Tornar-se Negro* (1983), Jurandir Freire Costa ao refletir sobre a violência do racismo, afirma que “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (COSTA, 1983, p. 2). Nesse sentido, o sujeito negro se vê constantemente impelido a recusar os traços negroides e adequar-se a uma estética que se aproxime de um ideal branco. E esse processo racista, extremamente agressivo, se perpetua de forma contínua por meio da violência física, emocional ou simbólica.

Suicídio ou Assassinato: a morte seria a solução?

A partir de leituras de textos de Miriam Alves, percebe-se que a violência em suas diferentes formas atravessa as narrativas da escritora, mesmo que seja de forma sutil. No entanto, em algumas delas, a morte se faz personagem, de forma que suicídios e assassinatos passam a ser considerados como opções para sanar problemas, ou como sinônimos de resistência, conforme faziam homens e mulheres negros que foram escravizados outrora. No conto “Um só gole”, publicado na coletânea *Mulher Mat(r)iz* (2011), através de um surto de consciência da narradora-personagem, tem-se acesso aos danos causados pelo racismo. Em meio a reflexões sobre suas angústias e pensamentos suicidas, a narradora relembra o racismo sofrido na infância, o que teria desencadeado a vontade do não-viver.

Pela ocasião do Natal, Ergos faria representar o nascimento de Jesus. Na escolha das personagens, eu escolhi ser Maria. Foi um riso só. Ria Ergos. Ria os meus colegas, menos o Joãozinho, que queria ser José Carpinteiro. Fiquei olhando todos, magoada, sem entender. Ergos tentou convencer-me a fazer a camponesa “Não, dizia eu”. Afinal, tinha me saído bem no papel anterior. Os risos aumentavam de intensidade. Diante de minha obstinação, Ergos disse: - “Maria não pode ser da sua cor”. Chorei. Lágrimas corriam entrecortadas por soluços. Isto fazia a hilaridade da criança que improvisava o coro: - “Maria não é preta, é Nossa Senhora. Maria não é preta, é mãe de Jesus” (ALVES, 2011, p. 82).

Nota-se na narrativa que Maria Pretinha, ao ocupar o espaço público, a escola, ainda criança, se depara com as consequências da escravidão, na forma de racismo. A menina negra, personagem ideal para representar a escrava humilhada, não se encaixa no papel de Maria, “mãe de Jesus”. De acordo com as lembranças da moça, foi a partir daí que ela começou a “ausentar-se de [si]” (op. cit., p. 82). Assim, ferida pelo racismo, a narradora, ainda criança, já começa a sofrer os traumas advindos do preconceito. Trauma este que a acompanhará, rumo à margem, ao longo de sua vida: “Afastei-me para nunca mais voltar” (op. cit.).

Dessa forma, será primordial na análise dessa narrativa realizar observações sobre o espaço ocupado pela narradora-personagem: “Os meus pés levam-me sem rumo, como sempre. O que importam os rumos? Num estalo de segundo, percebi que eu estava margeando o rio Mandaqui, andando numa marcha abobalhada, de lá para cá, daqui para lá” (ALVES, 2011, p. 80). “Um só gole” passa-se predominantemente nas margens do rio fétido. No entanto, esse (não)lugar vivido por Maria Pretinha é bastante sintomático, uma vez que, conforme observado pela professora Regina Dalcastagnè, ao observar o espaço urbano na literatura brasileira contemporânea, “para essas pessoas, ocupar um espaço é sinônimo de se

contentar com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120). Sendo assim, de fato, o espaço da cidade acaba se consolidando enquanto “território de segregação” (op. cit.), onde o corpo negro de mulher é relegado à margem, à pobreza, à submissão.

Ao ser preterida no espaço público, o que é refletido também no seu comportamento no espaço privado, na imagem da mulher solitária, a personagem passa a viver à margem da sociedade em virtude de “suas ausências”. Na tentativa de adequar-se, os cabelos foram (trans)formados: “Insanamente, me arrei de pente-de-ferro-quente e, a todo vapor, tratei de amansar a rebeldia de meus cabelos. [...] Tentando apagar o vozerio, alisava os cabelos. Alisava-os. Esticava-os até não mais poder” (ALVES, 2011, p. 83). Sendo assim, observa-se uma tentativa de livrar-se do preconceito racial através da adequação de sua imagem a um padrão estético, neste caso, o cabelo liso.

Sobre isso, alguns apontamentos de Bourdieu (2012) acerca da violência simbólica podem complementar as análises. De acordo com o teórico, “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” (BOURDIEU, 2012, p. 46). Dessa forma, pode-se entender que o racismo se perpetua através da violência simbólica, já que Maria Pretinha tenta responder à discriminação racial através da adequação ao padrão de beleza vigente. No entanto, ainda assim se sente fora do lugar. “Cicatrices e cabelos falsamente lisos complementavam a desfiguração. Eu sou uma triste caricatura borrada” (ALVES, 2011, p. 84). Nesse momento, marca a narrativa um campo de tensão: de um lado existe a tentativa da personagem de adequar-se ao padrão – movida pela vergonha de ser o que era –, de outro, em virtude de um acidente, o rosto, transfigurado por uma cicatriz branca, estampa a vergonha e culpa por tentar mudar sua aparência. “Assim, [ela] se constrói como sujeito imerso numa tensão entre uma imagem socialmente construída em um processo de dominação e a luta pela construção de uma auto-imagem positiva” (GOMES, 2008, p. 143).

Nesta discussão é também importante lembrar as consequências da violência do racismo representadas no conto, para além dos espaços públicos e privadas, mas na construção de uma subjetividade rasurada da narradora-personagem, que ao longo do texto mostra-se perturbada, fazendo do desejo de embranquecer a ânsia da própria extinção (Cf.,

SOUZA, 1983). Neste sentido, a recorrência da zombaria dos colegas de escola de outrora marca os momentos de conflitos, da mesma maneira que a presença de palavras que indicam desamparo – margens, morte, sumir, naufraga, medo, imóvel, febre, arrastar, abandono, lágrimas, calos, sarjeta – sinaliza um *locus horrendus*, emergido no “medo de viver”.

No entanto, “em seu múltiplo papel de refletir e participar da cristalização de valores, a literatura age, também, no sentido de aprofundar, superar e contribuir para o engendramento de novas contradições sociais” (CUTI, 2012, p. 21). Assim, no final da narrativa, apesar das cicatrizes físicas e psicológicas, a narradora-personagem, prestes a se suicidar, descobre-se bonita ao ver sua imagem refletida no lodo do rio. Aqui, Maria Pretinha também se livra das amarras da violência simbólica, uma vez que não se reconhece mais no padrão imposto. Nesse processo, a tríade de cores escuras que se intensifica e se sobrepõe – o lodo, o asfalto e a cor negra da personagem – revela o reflexo de uma mulher bela e com vontade de viver. Por conseguinte, a chuva, mera expectativa no início do conto, molha o corpo da mulher, e numa espécie de ritual místico traz dinamicidade à narrativa, de forma que o rio, antes inerte feito asfalto, volta a mover-se, e viver passa ser uma opção: “Em pé, olhei-me novamente no espelho: não rastejava mais, não portava mais inconvenientes corcundas. Soltei-me em emoções. Abracei-me à vida. Caminhei” (ALVES, 2011, p. 85).

Apesar da densidade da temática do conto, que traz consequências traumáticas do racismo, o texto termina com a solução do conflito da personagem. Sobre isso, Augel (2016) observa que:

Um tal final feliz como foi o de "Um só gole" é compreensível se pensado no caráter de exemplo e de incentivo da literatura afro-brasileira. Acreditando na força da sua palavra, que pode mudar as circunstâncias do presente, denunciando os aspectos negativos do momento atual, abrindo ao mesmo tempo uma alternativa para um futuro melhor, Miriam Alves, tal como os demais autores e autoras afro-brasileiros, convencidos do seu papel como mentores intelectuais e representantes de uma vanguarda, vê a literatura também como possuidora da função didática de formar a personalidade dos seus concidadãos, levando-os a uma maior auto segurança, fazendo-os orgulhosos de si mesmos e das suas origens (AUGEL, 2016, p. 10).

Conforme apontado pela pesquisadora, a mudança de perspectiva de Maria Pretinha no final da narrativa pode ser entendida a partir do compromisso da literatura negro-brasileira na busca de transformar a realidade. Ou seja, Miriam Alves, através do seu papel enquanto intelectual, por meio da literatura, traz a representação da mulher negra superando os obstáculos do racismo enquanto exemplo para outras mulheres negras. “Escritores negros que, produzindo no Brasil, optaram pelo rompimento com o silêncio ideológico do racismo,

aportaram ao leitor que se permite ‘perder-se’ no ato da leitura inúmeras respostas acerca da convivência inter-racial” (CUTI, p. 2012, p. 34). Sendo assim, a superação da narradora-personagem fornece ao leitor um novo olhar em torno da chamada democracia racial, uma vez que o racismo aparece como denúncia e as consequências deste são danosas.

Nesta perspectiva, o título, “Um só gole”, permite um duplo sentido: um pode estar relacionado aos pingos de chuva, no final da narrativa, que serão o suficiente para que a moça (re)viva, (re)nasça da sarjeta em que se encontrava, ou ainda à possibilidade de morrer em um só gole da água do rio fétido, uma vez que o suicídio também pode ser uma forma de resistência, conforme apontado anteriormente: “Atirar-me? Não me atirar??? Aonde? No rio? Da minha vida? Do Mandaqui?” (ALVES, 2011, p. 81).

Logo, percebe-se que no conto supracitado o preconceito racial atravessa a narrativa negro-brasileira e traz a representação das possíveis consequências advindas desta violência. “A escrita será, portanto, um espaço de resistência, a literatura afro-brasileira abrirá caminhos dantes obliterados pelos preconceitos, lançando mão da crítica e reflexão como substratos” (FIGUEIREDO, 2009, p. 103). Para isso, a escritora e intelectual Miriam Alves faz da escrita negra instrumento de denúncia, afinal, conforme afirmado pela autora em entrevista, “a ação de militante maior de um escritor é escrever, produzir textos [...]. Escrever é uma ação política” (ALVES, 2016, p. 175).

Racismo: “Cauterização” seria a solução?

Em entrevista recente, Cristiane Sobral, ao pontuar os principais temas de sua produção literária, enfatiza que seu texto atravessa “o jeito de ser e de viver da população negra” (SOBRAL, 2017, p. 255). Ademais, a carioca tem sido bastante lembrada, devido ao conteúdo “libertário” de suas publicações. Seus dois últimos livros de poemas, e também sua coletânea de contos, *Espelhos*, *Miradouros*, *Dialéticas da Percepção* (2011), têm trazido para a discussão um assunto bastante caro à mulher negra: autoviolência física e mental devido à filiação a padrões estéticos eurocêtricos para uma aceitação nos meios sociais. *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz* (2014), por exemplo, lembra a obsessão constante, ensinada desde a infância da mulher negra, para sentir-se inclusa mediante adequação a padrões estéticos.

Seguindo esta mesma abordagem, no conto “Cauterização”, publicado na coletânea supracitada, a autora traz reflexões sobre a violência do racismo no cotidiano de personagens negras. Já no início da narrativa, um narrador onisciente denuncia a violência constante sofrida pela personagem protagonista Socorro, que responde ao racismo por meio de um processo constante e insidioso de branqueamento.

Nesse processo, além do racismo em suas diversas nuances, a violência simbólica e de gênero também atravessam o texto a partir de elementos bastante pontuais. A boneca Barbie, as novelas, os contos de fada estão inseridos na formação da moça, todos acoplados em uma ideologia que sugerem o branco e o cabelo liso enquanto padrão. E o “desejo de conquistar um marido clarinho como os galãs” (SOBRAL, 2011, p. 29), além de perpassar os aspectos já mencionados, aponta também uma ideologia de gênero que sugere um ideal de afetividade, que nem sempre é possível para mulheres negras.

Sobre isso, é possível uma aproximação com um realismo social. A professora Lilia Moritz Schwarcz (2012), ao discutir a problemática de raça no Brasil, chama a atenção para o “preconceito *à la brasileira*”, onde “só são consideradas discriminatórias atitudes preconceituosas tomadas em público” (SCHWARCZ, 2012, p. 209). Exemplo disso é que, considerando as relações matrimoniais, “as mulheres brancas competem com vantagens no mercado matrimonial com as pardas e pretas. Dessa forma, mais uma vez, apesar de bem-intencionado, o corpo da lei não dá conta do lado dissimulado da discriminação brasileira” (op. cit, p. 223). Por isso, torna-se importante a discussão das “políticas do cotidiano” (hooks, 1995) na produção e análise de textos negro-brasileiros, já que o espaço público na maioria das vezes revela e reafirma a realidade do espaço privado, ou seja, as relações nos diferentes espaços tendem a se repetir, de forma que é possível visualizar a mulher negra como preterida em diversos aspectos.

Nesse quesito, as reflexões da pesquisadora Nilma Lino Gomes (2008) corroboram a análise:

A rejeição do corpo negro pelo negro condiciona até mesmo a esfera da afetividade. Toca em questões existenciais profundas: a escolha da parceira, a aparência dos filhos que se deseja ter. Nesse caso, estamos diante de uma rejeição que se projeta no futuro, nos descendentes que poderão vir. A melhor forma de se precaver contra essa possibilidade é “clarear a raça” desde já, na escolha da parceira branca. O tipo de cabelo é o que orienta a escolha. Nesse caso, o cabelo simboliza a possibilidade do embranquecimento ou o seu impedimento (GOMES, 2008, p. 124, grifo da autora).

Dessa forma, nota-se que a rejeição ao corpo negro atinge uma perspectiva muito além do tempo presente. No conto, Socorro “empenhar-se-ia em gerar um lindo filho branco de nariz afilado e olhos claros. Não era à toa que preferia definitivamente um rapaz. Meninos, mesmo com cabelo ruim, poderiam passar uma existência inteira usando a cabeça raspada, sem problemas” (SOBRAL, 2011, p. 30). Percebe-se que ao longo da narrativa, o racismo e o sexismo atravessam o texto de maneira agressiva determinando desejos da personagem protagonista, que responde ao conflito étnico e de gênero através de uma “adequação” ao padrão vigente. Isso acontece porque “o corpo, o cabelo, a aparência e a limpeza aparecem como aprendizados que se tornam parte da subjetividade e da auto-imagem” (GOMES, 2008, p. 142) da pessoa negra, o que sinaliza “o peso do racismo na maneira como os negros vêm e tratam o seu corpo” (op.cit.). Assim, Socorro

comia pouco para não engordar e ressaltar as nádegas e coxas protuberantes. Evitava rodas de samba e cerimônias religiosas afro-brasileiras. Andar totalmente vestida de branco ou de vermelho, nem pensar. Falava baixo, gesticulava com moderação e preferia ser discreta. Ao sorrir espontaneamente, mesmo entre amigos, evitava mostrar com exagero a sua arcada dentária (SOBRAL, 2011, p. 30).

Sobre isso, no conto, uma aproximação entre violência de gênero e racial parece-me coerente, uma vez que o racismo e sexismo se perpetuam também através de “imagens controlados” (CALDWELL, 2000, p. 101) que determinam ou moldam comportamentos dos sujeitos, violando o corpo da mulher negra. Sendo assim, uma construção cultural, estabelecida a partir da violência simbólica, reforça constantemente uma hierarquia entre brancos e negros, homens e mulheres. Um processo insidioso reafirmado através de “*produtos de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2012, p. 46, grifo do autor). Assim, o corpo da mulher negra, conforme excerto do texto de Sobral, sofre uma vigília e/ou uma agressão constante.

Nesse sentido, a instituição religiosa também aparece enquanto aparato de poder de dominação simbólica, sendo o sonhado casamento na igreja católica uma das portas de entrada para “um mundo branco”, ao mesmo tempo em que as religiões de matrizes africanas sinalizavam a permanência em um universo negro, o qual a protagonista tentava evitar, uma vez que “aceitou de bom grado a oportunidade de ser morena ou parda” (SOBRAL, 2011, p. 30). Desta forma, percebe-se na narrativa também uma crítica ao discurso de democracia

racial brasileira, uma vez que o “colorismo brasileiro” possibilitaria o trânsito entre os dois universos.

Vive-se em um país em que “todos são iguais”, no entanto, “o sujeito negro precisa estar sempre bem apresentado para ser respeitado, ser ouvido e, principalmente, conseguir um emprego” (GOMES, 2008, p. 139). Para isso, “no rosto, usava uma base líquida dois tons mais claros que a sua pele, sombra escura bem aplicada nos cantos do nariz para que aparecesse afilado e um batom clarinho para disfarçar os lábios grossos” (SOBRAL, 2011, p. 31). Nesse processo, o narrador de “Cauterização” relembra estereótipos negativos constantemente usados para desqualificar pessoas negras como forma de crítica e denúncia. Desta maneira, o encontro da personagem protagonista com o motorista Jorge provoca uma transgressão e uma quebra de preconceitos raciais e de gênero, através de uma conscientização do lugar de mulher negra na sociedade.

Nesse encontro, o narrador também relembra a violência cotidiana vivenciada pelo homem negro: a jornada dupla, a baixa remuneração, a dificuldade de permanecer no mercado de trabalho, “e ainda tinha que aguentar acusações injustas a afirmar que ele preferia mulheres brancas” (SOBRAL, 2011, p. 32). Ao mesmo tempo em que as experiências do corpo negro masculino são ressaltadas, Socorro rompe paradigmas “desafi[ando] a crença de que mulheres não devem falar demais” (SOBRAL, 2011, p. 31) e “enxer[gando] sua própria realidade” (op. cit.). Contudo, essa transformação só é possível por o motorista negro, apesar da “cauterização” do corpo negro de Socorro, reconhecê-la enquanto mulher negra. Assim, a fala “Fala, negrona!” (SOBRAL, 2011, p. 32) provoca o conflito da personagem, que age (re)compondo a sua imagem:

Socorro tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar todo o cabelo. Quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente. Para espanto geral, pela primeira vez, parecia uma mulher integrada à sua identidade, negra e linda.

Suas pernas foram finalmente descobertas pela meia calça rasgada e o rosto não apresentava mais vestígios da maquiagem, desfeita pela força das águas (SOBRAL, 2011, p. 33).

Diante disso, Socorro assume uma identidade negra. “A contradição rejeitar-se e aceitar-se como negro e, mais ainda, rejeitar-se como negro para ser aceito socialmente, constitui a vivência cotidiana desses sujeitos” (GOMES, 2008, p. 136). Nesse aspecto, a moça “sentia a dor indescritível do seu nascimento, vivia o seu mistério profundo” (SOBRAL,

2011, p. 33). Aqui, assim como em Miriam Alves, a chuva exerce papel primordial, visto que é a água que retira a maquiagem da pele e resgata o cabelo crespo e o corpo negro. No final do texto de Sobral, a ressignificação de estereótipos negativos confronta um discurso vigente, lembrado ao longo do texto, e o corpo negro que assume os traços negroides surge enquanto sinônimo de beleza e liberdade.

Considerações finais: Corpos negros ressignificados

Em “O feminino corpo da negrura” (1996), a professora e pesquisadora Leda Maria Martins ressalta a proposta de escritoras negro-brasileiras ressignificar o corpo negro, “vestindo a personagem negra feminina com novos significantes que indiciam outras possibilidades de significância e de interferência nos processos de alçamento do corpo feminino como corpo de linguagem” (MARTINS, 1996, p. 112).

Nesse processo, as escritoras Miriam Alves e Cristiane Sobral além de trazer personagens negras para a cena, ressignificando e confrontando estereótipos negativos, “rompem com o silêncio sobre o racismo”, lembrando Cuti (2012), e problematizam suas consequências, mostrando “o peso do racismo na maneira como os negros vêem e tratam o seu corpo, a sua aparência, o seu cabelo e a sua beleza” (GOMES, 2008, p. 142). Assim, apesar do tema pouco palatável, as escritoras negras ao trazerem esse tema para a literatura humanizam personagens negras e desmistificam o corpo negro enquanto objeto, traço tão marcante na literatura brasileira de séculos anteriores.

Desta forma, nas narrativas negro-femininas aqui analisadas, duas mulheres, Maria Pretinha e Socorro, vítimas da violência do racismo, respondem a esse trauma. A protagonista de Miriam Alves, mediante preconceito racial sofrido na escola, ao longo de sua vida considera o suicídio a solução para a sua inadequação ao padrão vigente. Já a personagem de Sobral, responde ao racismo simbólico seguindo o padrão vigente, “cauterizando” os cabelos, usando roupas com tons neutros, maquiagens com tons mais claros, praticando constantemente uma autoviolência sobre o seu corpo, na esperança de “deixar de ser uma mancha negra perante a sociedade e tornar-se elegante, transparente e invisível” (SOBRAL, 2011, p. 30-31). No entanto, ambas as personagens no final da narrativa integram à sua identidade e passam a considerar a estética negra a partir de uma autoimagem positiva. Para isso, a água constitui fator primordial, visto que será a chuva que servirá de elemento de passagem e possibilitará a transgressão das personagens. Ambas purificadas pela água, tal

qual os banhos santos das religiões de matrizes africanas, conseguem romper com o sentimento de inferioridade e com a autoimagem negativa.

Nessa discussão, o corpo constituiu elemento essencial, uma vez que em “Um só gole” e “Cauterização” os corpos femininos negros sofrem as consequências do racismo - literalmente na pele - seja enquanto violência física, emocional ou simbólica, e respondem a essa violência múltipla por meio de um dilema constante e insidioso de rejeição/ aceitação. Contudo, apesar desses corpos marcados incorporarem as feridas abertas por uma condição histórica de desigualdade, a narrativa negro-feminina “traz ao negro brasileiro a possibilidade de ser visto sem a marca da coisificação e da negação, ou seja, de ver-se e ser visto como humano” (GOMES, 2008, p. 143). Por isso, “esse tal final feliz” nos dois textos, lembrando Moema Parente Augel (2016), “é compreensível se pensado no caráter de exemplo e de incentivo da literatura afro-brasileira”.

Referências

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

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

AUGEL, Moema Parente. **"E Agora Falamos Nós": Literatura Feminina Afro-brasileira**. Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigomoema03.pdf>. Acesso em: 20 de setembro de 2016.

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

CALDWELL, Kia Lilly. Fronteiras da diferença: raça e a mulher no Brasil. **Revista de Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, 2000, p. 91-108. Disponível em: <http://www.alainet.org/images/Fronteiras-da-diferencas.pdf> >. Acesso em 20 de março de 2016.

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

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 1-16.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. O leitor e o texto afro-brasileiro. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; SOARES, Maria Nazareth (Orgs.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas, 2012, p. 19-36.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p. 16-21.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações**. Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

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

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

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 4, Out, 1996, p. 111 -121. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1137/1238>> . Acesso em 10 de maio de 2017.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. Negropoéticas e negropolíticas na Literatura negro-feminina brasileira contemporânea. **Tabuleiro de Letras**. Salvador, v. 9, n. 2, 2015, p. 83-101. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/1498>> Acesso em 03 de junho de 2016.

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

SOBRAL, Cristiane. **Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção**. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

_____. **Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz**. Brasília: Editora, 2014.

_____. Entrevista. In: DUKE, Dawn. **A Escritora Afro-brasileira: ativismo e arte literária**. Belo Horizonte: Nandyala, 2017, p. 33-48.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? Tradução de Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

O CORPO NA POESIA UM SIGNO COMUNICANTE INESGOTÁVEL

Nanny Zuluaga Henao*

Ana Beatriz Gonçalves*

Introdução

Corpo é uma palavra recorrente nas escrituras literárias de autoria feminina, na construção das suas figuras, a palavra corpo se constitui em um suporte da literatura e a literatura em uma prolongação do próprio corpo da mulher, além de reconhecer o corpo como instrumento sexual e gerador de roles sexuais, ele se manifesta como o centro de interpretações do mundo e de suas próprias vivências.

Embora, o corpo como signo de comunicação e interpretação, é uma “matéria simbólica” e um “inesgotável reservaria do imaginário” (Le Breton, 2002:65). Ainda que as particularidades e atributos do corpo feminino estejam transversalizados pela conceptualização científica, religiosa social e cultural do contexto onde se desenvolve, a exploração de esse corpo desde a palavra literária, criadora de personagens femininos permite a marcação de novos territórios das feminidades na contemporaneidade, “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si mesma” (Le Breton, 2002:73). Pelo tanto o corpo pode ser em si mesmo, uma linguagem, um objeto, um espaço ou uma referência, gerando a possibilidade de criar uma semiótica do corpo.

Em tom, a proposta de semiótica do corpo explorado na literatura de autoria feminina, e a oportunidade de reconhecer as inscrições sob ele, a traves das escritas que citam o corpo, é admitir e pretender que o corpo seja lido a traves de uma somatografia, como um signo em processo de construção a traves da escritura e o discurso do feminismo y as categorias de gênero na literatura que permitem a autonarração e o replanejamento das realidades contemporâneas. Para procurar issos recursos inesgotáveis do corpo como signo, se abordaram quatro poemas escritos por mulheres colombianas contemporâneas, *Para escuchar con los ojos cerrados* da escritora Luz Helena Cordero Villamizar, *Todo lo que era mío*, de Maruja Vieira, *El círculo del poema*, de Lucía Estrada e *Es inconveniente tu cuerpo*, da escritora Andrea Cote. Em o primeiro poema *Para escuchar con los ojos cerrados*, se faz uma

*ZULUAGA, Mestranda em letras: Estudos Literários, Universidade Federal De Juiz De Fora, Juiz De Fora, Mina Gerais, nannysaray@gmail.com

* GONÇALVES, Doutorado em Letras – University of Texas System (U.T.S), Professora associado II da Universidade Federal de Juiz de Fora, , Mina Gerais. abrg61@gmail.com

partida desde o deslocamento da leitura do corpo, um poema que faz o convite para criar um lemguaagem do corpo, o melhor um corpo-linguagem, no segundo poema *Todo lo que era mío*, vai tomar a representação do corpo com uma representação discursiva, uma figura retorica para criar representações nas buscas de identidade, no terceiro poema *El círculo del poema*, o corpo se transformara em uma cena, onde se recriaram novas funcionalidades de objetos, coisas, emoções e funções neste casa da palabra escrita no próprio corpo e por último no poema *Es inconveniente tu cuerpo*, se aborda a observação a traves do corpo com as funções do corpo, um corpo que está definido socioculturalmente que se torna num refente de leitura e interpretação.

Esta leitura do corpo na poesia escrita por mulheres se realizado tendo em comta a propuesta de excritura de Nancy, onde propõe uma representação do corpo como código que por meio da palavra, planeando a excritura, com “x” como a voz viva do corpo manifestada a os outros como signo mesmo da existência, de forma que o ser em tanto experiência habla com e através da pele, sim reduzi-la ao desejo sexual, transportando-lhe ao lugar onde se experimenta a vitalidade, dando a propriedade de contextualizar o corpo da seguinte forma:

Corpus: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, corpus corporum, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma (Nancy, 2007: 23).

Isto vai propõe, a concepção do corpo organizado sob a base de uma finalidade separada, favorecendo o corpo *postorgânico* o *inorgânico*, uma espécie de matéria uniforme, o coisa, agora é um evento determinado em si mesmo e por si mesmo, o corpo será em tom o pensamento finito, em palavras de Nancy: “não temos um corpo, si não que somos um corpo” (Nancy, 2003: 55) o seja, não o proseemos, o somos, o existimos, o vivemos e o escrevemos.

Por conseguinte, a escritura corresponde-lhe tocar o corpo com o incorpóreo do sentido, transmutando “o incorpóreo em tocante e o sentido em toque” dando-lhe a materialidade a literatura e literatura a materialidade do corpo, posto que o corpo é concebido como território de construção de identidades, representações, reconstruções, configurações, nele registra-se as imagens, metáforas, olores que se encontram na fronteira do corpo do escritor e o corpo representado na obra, uma fronteira que permite escrever com o corpo, outorgando uma inesgotável fonte de expressão.

Por outro lado, os venezuelanos José Enrique Finol e David Enrique Finol em seu texto *Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo* (2008), fazem um abordagem do corpo em quatro perspectivas: corpo-linguagem corpo-objeto, corpo-espaco e corpo-referência, criando o espaco teórico para aproximação a estas perspectivas propostas para a leitura dos poemas de autoria feminina, criando pequenas propostas conceptuais e abrindo grandes portas para o analise das novas construções poéticas e líricas do corpo da mulher, para iniciar, se apresenta o corpo interior sim órgãos, com um linguagem próprio, com um universo a explorar.

Das samambaias azules e os labirintos vermelhos

E sim a palavra se faz carne, a carne se faz palavra? Sim, não só se escreve só do corpo, também se escreve desde o corpo e a escritura se vira corpo, dando cabida aos referentes textuais onde se inscrevem os discursos étnicos, dissertações sexuais, pautas de identidades y demais conceitos desenvolvidos por Michel Foucault (1996), e a carne que se faz palavra, cria novos linguagem y territórios sensoriais como se explora no seguinte poema, onde são um sistemas de signos que possibilitam a leitura do corpo, fazendo deste uma carne que escreve e fala, da raça, o amor, a doença física e psicológica.

O poema *Para escuchar con los ojos cerrados* da escritora Luz Helena Cordero Villamizar¹, permite contemplar o corpo-linguaje:

Quizá es tu respiración. Óyela, siéntela,
recorre con ella tu estructura,
tu cascarón de sueños,
el murmullo que acuna tu silencio.
No es cierto que el oxígeno, que el alvéolo,
que el diafragma, que la sangre.
Estos son nombres para evadarnos.
Lo cierto son los helechos azules,
los laberintos rojos, los bosques

¹Luz Helena Cordero Villamizar. (Bucaramanga,1961). Psicóloga, Especialista en salud ocupacional y Magistra en Literatura. Su obra incluye poesía, narrativa y ensayos literarios. Libros publicados: Cielo ausente, El puente está quebrado, Canción para matar el miedo, Óyeme con los ojos, Por arte de palabras de la Colección Un libro por centavos, Universidad Externado de Colombia, 2009. Ha sido incluida en varias antologías nacionales e internacionales. Mención de Honor Premio Mundial de Literatura José Martí, San José de Costa Rica, 1997. Primera Mención Primer Concurso de Poesía Fernando Mejía Mejía, Manizales, 1992.

que te crecen por dentro
en donde habitan aves, moluscos,
raíces metafísicas, planetas,
peces delirantes que saltan en la mirada.
Nunca verás esos paisajes,
no aguantarías su belleza.
Nos han mentido siempre
los doctores, los canallas, los necios,
nos quitan el asombro.
Si cambiamos las palabras
tendrá voz un universo inédito.
Abrir bien los ojos: hacia adentro.

Neste texto, se dá início com uma incitação a esquecer a normativa que coloca nomes aos corpos femininos, “No es cierto que el oxígeno, que el alvéolo,/que el diafragma, que la sangre”, isto, é uma proposta de renovação, de colocar o corpo com a possibilidade de narrar-se a sim mesmo, de ouvir, a voz que fala as línguas do corpo onde o significado é ele mesmo, ” outorgando o toque necessário para voltar a ver-lhe desde a sintaxes que ordena y relaciona suas próprias interpretações da realidade, olhar-lhe como “tu cascarón de sueños, /el murmullo que acuna tu silencio”, em um orden específico pra cada corpo, permitir-se se deslocar e desencaixar da sintaxes com outros corpos, estar fora da norma e criar um linguagem em ação com certezas como “Lo cierto son los helechos azules, /los laberintos rojos, los bosques/que te crecen por dentro/en donde habitan aves, moluscos, /raíces metafísicas, planetas, /peces delirantes que saltan en la mirada” uma ação desde o fato de tornar-se o que se es, que acontece na beleza da fauna e flora juntas nele mesmo órgão, um órgão que não existe y que se pode criar desde um corpo escrito.

Em termos de desafio a escritora, fala “Nunca verás esos paisajes, /no aguantarías su belleza”, um desafio ler a linguagem do corpo desde a interpretação dos sentidos, ainda que já estejam criados sistemas de leitoras para as excreções dos signos vitais, permitir-se transpassar a “los doctores, los canallas, / los necios,nos quitan el asombro”, com seu kinésica, com seus sintomas de doenças físicas o psíquicas, esta, é uma convocatória a um novo universo, a trocar as palavras, a ler as mimicas que pode ter um cheiro que sai do corpo, que só se pode ver quando se pode “Abrir bien los ojos: hacia adentro”.

Enfim, o corpo-linguagem, desde a leitura semiótica proposta por Finol (2008), “representa um significante competente para entrar num processo de comunicação cujo significado primário é ele mesmo: atua como uma sorte de detonação pura, é dizer, o corpo significa em primer lugar que é um corpo, mas ao mesmo tempo é um objeto que devido ao movimento é capaz de fundar o tempo e o espaço”, em outras palavras, trata-se de procurar nele, as marcas da memória, os cheiros, as texturas, as formas que conjugadas criam mensagens.

Do corpo próprio repartido em outros corpos

Em segundo lugar chega o corpo que além de ser um gerador de linguagens próprios se postula como um objeto onde se instituem discursos, colocando ao corpo como um objeto irreal, transformando-o em signo que vai a representar mitos, figuras retóricas, identidades, e fazendo dele um recurso abundoso da própria fala, como se permite perceber no poema *Todo lo que era mío*, de Maruja Vieira², um poema onde o corpo é representado como o contexto do discurso, como um corpo-objeto:

Todo lo que era mío.
La clara voz del padre y el eco de sus pasos
despertando la infancia.
Las manos de la madre
con su cálido estigma de ternura
sobre la tinta fresca de las cartas.
El rostro del hermano,
ya copiado en el hijo con ríos y cometas
y una lámpara nueva junto a la vieja lámpara.
Mis libros, mi silencio,
la armonía brumosa de las calles,
el parque con su yerba de domingo,

²Maruja Vieira. (Manizales, 1922). Académica Numeraria de la Lengua, en Colombia y Correspondiente Hispanoamericana de la Real Academia Española. Poeta, periodista y catedrática, ha publicado varios libros de poesía entre los cuales se destacan: Los poemas de enero, Los nombres de la ausencia y, Todo lo que era mío de la Colección Un libro por centavos de la Universidad Externado de Colombia, 2008. Sus méritos literarios y académicos la hicieron merecedora de la Gran Orden de la Cultura del Ministerio de Cultura de Colombia, la Medalla Simón Bolívar del Ministerio de Educación Nacional y la Medalla Honor al Mérito Artístico de Bogotá, D.C. Le fue concedida por Chile la Orden Gabriela Mistral. La poesía de Maruja Vieira ha sido traducida e incluida en numerosas antologías.

la puerta musical de Santa Eulalia.
La mano conocida, la palabra prevista,
la quietud del encuentro
con lluvia en los cristales.
Simple, sencillo, tierno,
todo lo que era mío se me quedó tan lejos!

Descrever o corpo, não significa tomar-lhe abruptamente, significa criar formas de representa-o e descreve-o, em lugares onde seus textos se escrevem como em “La clara voz del padre /y el eco de sus pasos despertando la infancia”, um verso que se mostra desde a natureza do corpo como signo que se aproxima a uma representação do real, é uma criação da “realidade semiótica” onde os signos estão carregados de construções socioculturais, o lugar onde pode encontrar “Las manos de la madre / con su cálido estigma de ternura / sobre la tinta fresca de las cartas”, onde as mãos representarão as próprias ou as outras mãos que lê pertencem por ser um corpo de seu linhagem, o poema transcurre em uma cartografia corporal que inclui não só rasgos físicos, “El rostro del hermano, / ya copiado en el hijo con ríos y cometas / y una lámpara nueva junto a la vieja lámpara” também objetos que se carregam de realidades semióticas, falantes de uma história interpretada por o corpo, é um texto que convoca um sistema simbólico, mãe, pai, irmão, filho, livros, lâmpadas, dias, ausências, que misturadas, instituem ao corpo, irreal, distante mas inserto na construção social decodificada por um corpo leitor, “como um todo lo que era mío se me quedó tan lejos! ” Por consequência, o corpo-objeto, faz de ele, o corpo, atravessar pelos gestos y ausências das pessoas, pelos rastros, as lâmpadas, as chuvas e os cristais, para constituir-se em uma construção de o corpo fronteira da linguagem onde pode se tocar o intangível o inescrutável estabelecendo um acordo entre o corpo e a literatura.

Um Corpo que constrói poemas

Ainda que o corpo como espaço, se abra as manifestações onde ele, o corpo, atende a função de carregar o exibir outros signos como tatuagens, vestimentas, perfumes, adornos, escarificação, pinturas, etc. a potência que recebe o corpo como espaço onde se cria um lenço em branco para criações tanto materiais como literárias, criações como o metapoema *El*

círculo del poema, escrito por Lucía Estrada³, onde recria a construção corporal do poema em o corpo como corpo-espço:

Cada poema abre otro silencio,
recorre las estancias últimas
de la palabra
para volver al todo.
Se precipita en el vacío
después de circular
de mano en mano,
de labio en labio
hasta que no queda ningún vestigio
de la sangre que acuñó su moneda.

O poema coloca a palavra nos espaços do corpo que possibilitaram as criações imateriais que carrega ter outros signos em lugares determinados do corpo-espço “Cada poema abre otro silencio, / recorre las estancias últimas / de la palabra” cria uma relação na interfase corpo palavra, fazendo uma relação semiótica diferente a que a palavra estivesse em outro espaço, pois pode voltar a um todo ou precipitar-se a um vazio, em o poema a palavra “después de circular / de mano en mano, / de labio en labio” de revoltear em um corpo representativo, que além de reunir os anteriores aspectos de ser linguagem y criar universos simbólicos sendo objeto, se enfoca em representar o signo desde o corpo, agora como um lugar que atende todas as características da semiosis, compatibilidad o reivindicação da incompatibilidad, como os rastros que podem deixar na escritura como ou “hasta que no queda ningún vestigio / de la sangre que acuñó su moneda”. Uma moeda criativa, rigorosa no oficio da escritura.

³Lucía Estrada. (Medellín, 1980). Ha publicado los libros de poesía *Fuegos Nocturnos*, *Noche Líquida*, *Las Hijas del Espino*, *Cuaderno del Ángel*, Antología, *El ojo de circe* de la Colección Un libro por centavos de la Universidad Externado de Colombia, 2006. Con su libro *Las Hijas del Espino* obtuvo el Premio de Poesía Ciudad de Medellín, 2005. Textos suyos han aparecido en varias antologías y publicaciones del país y del exterior. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ciudad de Bogotá, 2009 con su libro *La Noche en el Espejo*. Actualmente hace parte del comité editorial de la revista literaria *Alhucema*, Granada-España y es coordinadora cultural del Corporación Otraparte.

O corpo como espaço na construção literária permite na escritura de autoria feminina, arranjar os contextos naturalizados, para fazer evidentes as marcas, os acessórios, desde a perspectiva da função que cumpren estos signos sob o corpo feminino, colocando o espaço agora não só como corpo, agora como corpo feminino que conjuga um universo simbólico e também, a possibilidade de perceber desde os textos poéticos, a caracterização de esos signos, que se reencontran no corpo feminino, vestido vermelho mais maquiagem forte, como estos signos elaboram suas semioses, quais regras atendem, de premiação, de compatibilidade, de incompatibilidade onde a poesia tendera-se a ser o primeiro dos teóricos a de-construir e reconstruir conceitos, cenários e perspectivas.

A inconveniência do corpo

Na última proposta de leitora para o corpo como um signo inesgotável, se fazem mais evidentes as inconveniências do corpo para a mulher, “pois existem objetos-signo que “falan” o corpo ainda que este não este presente, são objetos –signos que tinham sido modelados a partir do corpo, com sua morfologia, com suas funções e hábitos, que ainda em ausência o significam” (Finol, 2008, p.386). Fala-se em tom de objeto que tem relação cotidiana e funcional com o corpo, como uma calcinha, ainda que não esteja o corpo ali presente se pensa e se cria uma relação com um corpo, em o caso de uma cueca, a expectativa varia, pois, elas, as cuecas, não são tão provadas coo as calcinhas, uma calcinha gera perguntas de termos, mas sexuais.

Mas, na exploração das funções que reivindica essas possíveis ações, sentires, ou condutas disfuncionais, ou nas mesmas ausências do corpo em o poema se faz leitora do texto *Es inconveniente tu cuerpo*, da escritora Andrea Cote⁴, como plataforma para explorar o corpo-referência

Lo inconveniente es tu cuerpo:
No convienen sus mansedumbres animales,
el escándalo de selva que respira
ni el escaldado estruendo de la espalda

⁴Andrea Cote. (Barrancabermeja, 1981). Ganadora del Concurso de Poesía Universidad Externado de Colombia en el año 2002 y del Premio Internacional de Poesía Puentes de Struga (Macedonia) 2005. Incluida en varias antologías y traducida a distintos idiomas. Fue docente de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Externado de Colombia. Actualmente hace un doctorado en Literatura, en Nueva York.

que cosecha la hierba del delirio.
Es inconveniente tu cuerpo
que sucede en lúcida desnudez
y multiplica al deseo
como a una bandada de palomas espantadas

Lendo o poema, pode-se notar que algumas das propostas metafóricas seriam ininteligíveis sem a referência ao corpo, como as linhas “No convienen sus masedumbres animales, / el escándalo de selva que respira / ni el escaldado estruendo de la espalda”, que em sua construção conjugada com a inconveniência do corpo, mas não qualquer corpo, o corpo da mulher, o que faz pouco provável que o leitor não faça associação com a repressão contra a nudez do corpo feminino, sua natureza, cíclica, incontrolável, densa e inspiradora, sim, estas linhas são extraídas do contexto do corpo feminino, elas ainda refletem uma referência corporal. Estes versos que incitam ao delírio das ervas, e as respirações selvagens das selvas, são as representações do mundo através da pele, dos sentidos e os órgãos que constituem um corpo sem controle, em movimento, com cadências e sonoridades, em um canto que reclama a inconveniência, “Es inconveniente tu cuerpo /que sucede en lúcida desnudez / y multiplica al deseo / como a una bandada de palomas espantadas”, um canto que chama a explosão dos sentidos, depois de olhar pra dentro, buscar-se na genealogia e as coisas, escrever um poema através do corpo ou encontrar-se selvagem para explodir em uma bandada de pombas.

O convite a partir de este texto é a criar uma escritura e leitura transgressora, de maneira que os acordos entre a literatura e os corpos de mulher, formem uns movimentos marcado pela vontade e necessidade mútua, dois fatos que se enfrentam e complementam em um corpo que tem uma realidade finita, provisória e perecível, ainda assim pode gerar seu próprio texto e contexto na literatura como novas e diversas representações que previveram ao tempo como figuras retóricas que redesenham a cartografia corporal da mulher

Referências

FINOL, José Enrique, FINOL, David Enrique. **Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo**: Contribución a una Semiótica del Cuerpo, Telos [en línea] 2008, 10 (Septiembre-Diciembre) : [Fecha de consulta: 31 de abril de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318197003>> ISSN 1317-0570

FOUCAULT, M. **De lenguaje y literatura**. Barcelona: Paidós, 1996.

LE BRETON, D. **Antropología del Cuerpo y Modernidad**. Buenos Aires: Editorial Nueva, 2002.

NANCY, J. L. **58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.** Buenos Aires: La Cebra, 2007.

NANCY, Jean-Luc; RAND, R. *Corpus*. Madrid: Ed, 2003.

UNIVERSIDAD Externado de Colombia. Me duele una mujer en todo el cuerpo I, **Antología de poesía femenina**. Colección Un libro por centavos. Disponible en <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/105-Me-duele-una-mujer-1.pdf>

VIEIRA, M.. **Todo lo que era mío:** antología poética 1947-2007 (No. 36). Universidad Externado de Colombia, 2008.

A LITERATURA COMO FORMA DE LETRAMENTO CRÍTICO EM LÍNGUA INGLESA

Natália Fontes de Oliveira^{*}

O ensino de língua inglesa por meio da literatura constitui-se uma importante ferramenta pedagógica, possibilitando uma formação humanística e contextualizada. Apesar da inter-relação entre língua e literatura, há uma escassez de matérias didáticos para o ensino e aprendizagem de língua inglesa com textos literários. O uso de literatura nas aulas de língua estrangeira (LE) desafia paradigmas dicotômicos e, por meio de abordagens interdisciplinares, inova o ensino e aprendizagem de LE. A incorporação de textos literários nas salas de aula de língua estrangeira é altamente benéfica para alunos, pois são materiais autênticos que podem fortalecer e integrar as competências linguísticas e extralinguísticas, aumentar a motivação dos alunos, desenvolver a consciência cultural e incentivar a autonomia dos mesmos. Assim como textos literários são negligenciados em aulas de línguas estrangeiras, a literatura de autoria feminina ainda é marginalizada no currículo escolar. Esse trabalho busca novos caminhos para o ensino de língua inglesa como língua estrangeira trazendo textos literários de autora afro-americanas para dentro da sala de aula. Dessa forma, nessa mesa pretende-se apresentar propostas didáticas com a poesia “Still I Rise” da autora Maya Angelou para incentivar práticas pedagógicas que trabalham com o uso de textos literários de autoria feminina nas aulas de línguas estrangeiras.

Tradicionalmente, a língua inglesa como língua estrangeira e as literaturas de expressão inglesa são consideradas como duas áreas distintas. Para muitos professores e estudantes de línguas estrangeiras, a língua se limita ao domínio das estruturas básicas de fala e de escrita corriqueira, enquanto a literatura é vista como uma arte superior e inatingível. A literatura é frequentemente vista como difícil, sofisticada e sem nenhuma aparente aplicabilidade para aprendizes de línguas estrangeiras. Entretanto, em pesquisas recentes, textos literários têm chamado a atenção de professores e pesquisadores de língua estrangeira. São muitas as razões que desencorajam professores a utilizarem textos literários na sala de aula de língua inglesa. Um dos principais motivos é que os professores não se sentem exatamente confortáveis com a literatura em língua estrangeira, muitas vezes acreditando que

^{*} Prof. Dra. UFOP. n.fontesoliveira@gmail.com

precisam ser experts no assunto para trazer os textos para a sala de aula. Outros motivos podem ser relacionados a pouca prática de leitura de textos literários por parte dos professores, seja na língua materna ou na língua estrangeira. E outros professores ainda acreditam que existe uma diferença, um hiato, entre o ensino de língua e literaturas em língua estrangeira. Esse cenário não é culpa do professor, a própria configuração das escolas e a separação de disciplinas segregada conteúdos que muitas vezes são inter-relacionados ou elimina conteúdos tido como sem utilização na prática, como é o caso da literatura estrangeira moderna. Além do mais, quem nunca pensou que literatura é pouco elitista? Ou que precisa ser um expert para trabalhar com ela na sala de aula? Até os amantes da literatura às vezes tem receio de adotá-la na aula de língua estrangeira, por causa da escassez de materiais didáticos para apoiar tal empreitada. Apesar de cada professor ter a possibilidade de elaborar suas próprias atividades, no dia a dia, são poucos daqueles que se dispõem de tempo para toda semana elaborar materiais didáticos para incluir a literatura estrangeira em suas práticas. Essa falta de materiais didáticos que integram a literatura ao ensino de línguas estrangeiras, marginaliza a literatura, ironicamente, como canônica e assim pertencente a outro lugar e a outros falantes mais qualificados.

Uma razão irrefutável para o uso da literatura no ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras é que textos literários são um material linguístico autêntico (COLLIE & SLATER, 1987, p. 3). A linguagem presente em textos literários não é adaptada de acordo com o nível de domínio linguístico de aprendizes de língua estrangeira, o que torna a interação com os textos mais autêntica e diversificada. Apesar de ser mais desafiador, os textos literários suscitam inúmeras reflexões e instiga os aprendizes a buscarem aspectos que mais lhes chamem a atenção. A literatura na sala de aula é uma oportunidade para aprendizes se familiarizarem com a língua inglesa em situações autênticas e com uma pluralidade de significados.

É de fundamental importância o papel que a literatura exerce para o ensino e aprendizagem da língua inglesa como LE, pois textos literários são riquíssimos em input linguístico variado e são fatores de motivações para os alunos e professores. A leitura de textos literários torna-se um fator motivacional porque alunos podem gostar ou não das histórias, mas geralmente sentem fortes opiniões a respeito das mesmas. Há uma identificação, ou não, com os personagens, temas, lugares que incita reflexões e discussões. Nesse sentido, textos literários promovem um maior interesse e envolvimento com a escrita

do que outros textos não literários (CARTER, 1991, p. 3). Em outras palavras, a literatura torna o ensino e aprendizagem mais pessoal.

O ponto chave é que a literatura pode ser uma ferramenta muito flexível para qualquer professor de línguas: Não requer formação especializada; pode ser breve, contemporâneo e relevante; pode ser usado para melhorar, complementar e complementar o currículo; pode ajudar os alunos a falarem, bem como habilidades de leitura; Pode envolver os alunos em aspectos do pensamento crítico que os livros didáticos raramente fazem e abrem mentes para o mundo; pode ajudar com o aprendizado de linguagem específica e é uma ferramenta ideal para fins de revisão.

Como escolher os textos literários a serem utilizados na aula de língua estrangeira? Alguns aspectos devem ser considerados e incitam reflexões para auxiliar nas escolhas como: a seleção de textos: os textos precisam ser escolhidos que tenham relevância e interesse para os alunos; a dificuldade linguística: os textos devem ser adequados ao nível de compreensão dos alunos; o comprimento: textos mais curtos podem ser mais fáceis de usar dentro do tempo de aula disponível, mas textos mais longos fornecem detalhes mais contextuais e desenvolvimento de caráter e enredo; dificuldade cultural: os textos não devem ser tão culturalmente densos que os alunos se sintam excluídos de compreender o significado essencial; adequação cultural: os alunos não devem ser ofendidos pelo conteúdo textual.

Para iniciar os trabalhos no desenvolvimento de matérias didáticos que usam a literatura no ensino aprendizagem de língua estrangeira moderna, devemos refletir sobre possíveis passos que tornam o processo mais fácil de ser implementado. O trabalho em sala de aula com obras literárias pode envolver tarefas de pré-leitura, trabalho interativo sobre o texto e atividades de acompanhamento e atividades reflexivas durante e pós a leitura. Pulverness (2003) fornece alguns conselhos úteis e sempre advoga pela maximização do suporte à pré-leitura. Os professores podem introduzir o tema ou tema do texto, pré-ensinar itens de vocabulário essencial e usar tarefas de previsão para despertar o interesse e a curiosidade dos alunos. Outra questão interessante é deixar o aluno ter sua própria experiência com o texto literário. Ao contrario do que algumas práticas usuais, a leitura em voz alta, pode atrapalhar a identificação do aluno com o texto e tirar sua liberdade de leitura e interpretação própria. Pulverness, portanto, defende que devemos minimizar até que ponto o professor perturba a leitura dos alunos. Questões importantes que devem ser adotadas pelo professor incluem: Chamar a atenção para a peculiaridade estilística; ajudar os alunos a apreciar as maneiras

pelas quais os escritores usam a linguagem para conseguir efeitos específicos; fornecer estruturas para a resposta criativa; Convidar os alunos a entrar no lugar do escritor, convidando-os a modificar, estender ou adicionar a um texto.

Muitos professores que têm corajosamente dado o salto de ser não-usuários para os usuários de literatura na sala de aula de língua estrangeira falam do sentimento de libertação que lhes dá, e o sentimento de criatividade que transfere para todos os alunos. A literatura, eles descobrem, lhes dá permissão para entrar em outros mundos e ideias e explorá-los com confiança. Claro, isso não acontece sem um grau de preparação. Pouco acontecerá simplesmente abrindo um livro na classe e lendo aos estudantes, mas não muito. Menos ainda será alcançado enviando a classe para fora para ler o capítulo 3 durante o fim de semana para trabalhos de casa. Muito pouco será atingido ao decidir analisar estruturalmente o livro ou o seu conteúdo. O que é necessário é um cuidadoso tratamento da interface, por vezes delicada entre a linguagem e a literatura e para entender onde os alunos se encaixam no ciclo de leitura criativa. O que é necessário é uma forma de elevar as expectativas dos alunos para que a leitura se torne uma experiência positiva. É indispensável a compreensão de onde a narrativa pode levar o leitor e, ao mesmo tempo, reconhecer que uma narrativa pode levar 30 pessoas diferentes para 30 lugares diferentes, e ser capaz de lidar com essa realidade em sala de aula. Vale ressaltar também que a adoção da literatura na aula de línguas estrangeiras modernas não se limita exclusivamente aos textos literários impressos. Os textos literários oferecem oportunidades para experiências em sala de aula multissensorial e podem atrair alunos com diferentes estilos de aprendizagem. Textos podem ser complementados por textos de áudio, CDs de música, clipes de filme, podcasts, todos os quais aumentam ainda mais a riqueza da entrada sensorial que os alunos recebem.

As propostas didáticas escolhidas são baseadas em textos literários de autoria feminina. Pesquisando sobre escrita de mulheres, as autoras, Sandra Gilbert e Susan Gubar, publicam o livro *Madwoman in the Attic*, iniciando as reflexões sobre a necessidade de se reler textos de autoria feminina na tentativa de desconstruir estereótipos associados à escrita de mulheres, sem romantizar e padronizar a pluralidade de textos de autoria feminina (2000, p. 8). Dessa forma, as análises feitas nesta pesquisa visam ressaltar as peculiaridades das obras escolhidas sob viés comparatista e consoante com princípios da crítica literária da expressão inglesa e da crítica literária feminista sem suscitar uma padronização de textos de autoria feminina.

As atividades aqui sugeridas podem ser adaptadas conforme a necessidade da turma e do professor. Sempre que possível gosto de começar a aula com uma atividade de “Warm up” para descontrair os alunos e iniciar a integração de forma mais suave e leve. Escolhi frases literárias, umas mais famosas que outras, e espalhei pelas carteiras da sala de aula. Os nomes das autoras foram também recortados e espalhados pela sala. Os alunos tiveram 12 minutos para combinar as citações com as autoras. Lembrando que as citações são de textos literários, e não frases proferidas pelas autoras em algum momento de suas carreiras.

Para esse nosso debate, escolho o poema de Maya Angelou, “Still I Rise.” Maya Angelou, escritora contemporânea, é autora de várias obras literárias, intelectual e ativista, lutando de diversas formas pela igualdade de gênero e raça. O poema “Still I Rise” foi publicado em 1978 na coletânea de poesia *And Still I Rise*. O momento histórico social era de grandes transformações no qual várias autoras negras declamam suas vozes para narrar outras histórias que são comumente marginalizadas. Antes de iniciar a leitura do poema, como uma forma de *pre-reading activity*, uma pequena apresentação Maya Angelou, auxilia os alunos a compreenderem de onde vem a voz poética. Não necessariamente precisa-se começar pela autora da obra literária, mas em diversos casos, essa escolha pode enriquecer a leitura dos alunos que podem ou não ressaltar aspectos sobre a voz poética e a autora. Outra atividade de pre-reading que auxilia a leitura dos alunos é uma apresentação de vocabulário que podem ser novos para os alunos. Nesse poema de Maya Angelou, escolhi os seguintes vocábulos para trabalhar suas definições: “trod; sassinees; beset; gloom; oil wells; bowed; haughtiness; huts; wondrously.” Vale ressaltar que utilizei o PowerPoint para fazer essas atividades de pre-reading e outras atividades para facilitar a operacionalidade das atividades.

Depois de apresentar a autora, partimos para a leitura silenciosa. É importante que nesse primeiro momento o aluno tenha tempo para ler o poema individualmente e com calma, uma vez que esse encontro do aluno com o texto gera diferentes sentimentos que precisam de tempo e espaço para se manifestar. Após a leitura silenciosa, toco para toda a turma uma leitura do poema em voz alta, para enfatizar a sonoridade das palavras e o ritmo do poema. Ainda individualmente o aluno é encorajado a refletir quais sentimentos que esse poema evoca. Cada aluno é convidado a desenhar um emoji, ou uma carinha, para ilustrar como se sente ao ler o poema. Para alunos com nível de inglês mais avançados depois de desenhar seu emoji a discussão pode ser feita em forma de roda de conversa com toda a turma. Em seguida, pede-se que os alunos encontrem expressões e palavras que invocam tais sentimentos. Nesse

momento, essa atividade de vocabulário convida os alunos identificarem na escrita o que incita suas emoções e, de certa forma, se tais emoções se encontram em palavras no poema. No segundo momento, os alunos são convidados a compartilhar suas respostas com o colega ao lado, fazendo uso do *pair work* para ver como o outro se sente com relação ao poema e porque, ao mesmo tempo em que compreende mais a respeito das próprias escolhas. Depois dessa atividade de *pair work*, de volta em seus lugares, pede-se que os alunos escrevam os opostos dos adjetivos e expressões que eles escolheram. Essa atividade aborda questões de vocabulário, enfatizando o foco nas palavras e seus sentidos, mas esse trabalho com a poesia vai muito mais além, porque os alunos não só praticam conversar na língua inglesa durante a leitura e o *pair work*, mas também refletem sobre questões sociais, econômicas e raciais.

Seguindo essas reflexões, partimos para analisar as metáforas e figuras de linguagem presente no poema. Para isso, dividi a turma em grupos, cada grupo com uma estrofe. Primeiramente, cada grupo escolhe uma figura de linguagem da estrofe. Aqui, é interessante fazer uma pequena explicação sobre o que são figuras de linguagem, como a metáfora, a metonímia, etc. Depois cada grupo escolherá a forma que deseja apresentar para a turma o que a estrofe representa. Ideias para apresentação são desenhos, mímicas ou role-play. Essa é uma oportunidade de os alunos interagir um com os outros na língua inglesa com um objetivo common. A liberdade de escolha incentiva a autonomia dos alunos, para que os mesmos se tornem sujeitos com cada vez mais voz no ensino e aprendizagem de língua estrangeira.

Nesse momento os alunos já se familiarizaram com o poema e estão mais à vontade, uma vez que o trabalho em dupla possibilita uma troca de pontos de vista e experiências com o texto. Assim, partimos para outras questões do poema a serem discutidas em pares ou em grupos de três a quatro alunos. As perguntas escolhidas para discussão nas rodas de conversam foram: “1. To whom is the persona speaking? [o eu poético direciona sua fala a quem?]; Who is the “you” directed to? [quem seria o “você” do poema?]; 2. What is the overall theme of the poem?” [qual é o tema que prevalece no poema?] 3. What is the message the persona is trying to give? [qual é a mensagem que o eu poético tenta passar?].” Essas perguntas instigam reflexões sobre o poema e para além do mesmo que possibilita discussões significativas e recheadas de sentindo na língua inglesa. O poema da Maya Angelou invoca, muitas vezes, fortes emoções nos alunos e as rodas de conversa oferecem oportunidades para que esses se comuniquem, se expressem, tornando o ensino e aprendizagem de língua inglesa em um processo que incentiva a cidadania.

Posteriormente, uma atividade de *writing* foi escolhida como atividade de post-reading, para ser realizada na próxima aula. A atividade consiste em elaborar um pequeno poema expressando sentimentos de superação e luta. As expressões e palavras que os alunos escolheram no início das atividades podem servir como apoio para começo da escrita. Para guiar os alunos nessa elaboração de escrita criativa, foi dada a instrução de pensar em termos de vocábulos que representam sentimentos opostos, como “winning/losing; ugly/beautiful” [ganhar/perder; feio/lindo] e criar uma frase para ser repetida, evocando emoção de superação ou resiliência. O poema não teve limite de linhas ou delimitação de forma, é apenas uma forma de alunos se expressarem na língua inglesa de forma criativa, enriquecendo ensino e aprendizagem de língua estrangeira.

Ao propor atividades didáticas com o poema “Still I Rise” de Maya Angelou, esse trabalho busca incentivar o uso de literatura de autoria feminina nas aulas de língua inglesa. A proposta em questão busca lutar contra a marginalização de textos literários, principalmente de autoria feminina, em aulas de línguas estrangeiras. As discussões evidenciam que textos literários são ferramentas pedagógicas que possibilitam um ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras de forma humanística, centrada no aluno e contextualizada.

Referências

ANGELOU, Maya. “Still I Rise.” In: **And Still I Rise**. Random House, 1978.

COLLIE, J.; S. SLATER. 1987. **Literature in the Language Classroom. A Resource Book of Ideas and Activities**. Cambridge: Cambridge University Press.

DUFF, A & MALEY, A. **Literature: Resource Books for Teachers**. Oxford University Press, 2007.

DUFF, A. & A. MALEY. **Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

MALEY, A. “Literature in the language classroom” in **The Cambridge Guide to Teaching ESOL**, Cambridge University Press, 2001.

PULVERNESS, A. “‘Literature’ in English Teaching Professional.” Issue 29, Modern English Publishing, 2003.

OLHOS QUE NOS OLHAM: O GATO RAHUL EM AS HORAS NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Ozana Aparecida do Sacramento*

Os Estudos Animais buscam investigar as relações entre humanos e não humanos, na literatura. A tradicional distinção entre humano e selvagem vem sofrendo alterações em função de posições sociopolíticas e filosóficas que questionam a posição central do homem que se considera superior frente aos outros seres vivos. Na obra *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011), organizada por Maria Esther Maciel, encontram-se estudos de vários autores sobre os conceitos de animalidade e humanidade que nos ajudam a compreender tais alterações. Via de regra o animal é visto como “outro”, como a alteridade radical, segundo a autora.

Ainda conforme Maciel, os animais são, de forma geral, percebidos e representados de acordo com a experiência que cada autor possui em relação a eles. Para ela, os animais são:

Temidos, subjulgados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam paradoxalmente, ser capturados na sua alteridade radical. Como diz John Berger, “quanto mais julgamos saber sobre eles”, “mais distantes eles ficam”. (MACIEL, 2011, p.85)

Sendo assim, a presença de animais nos escritos literários acaba por expor questionamentos e posições acerca do eu e do outro, da alteridade. Maciel lembra que na literatura a abordagem dessa alteridade é realizada de diferentes maneiras e podem ensejar uma reflexão sobre as relações entre o humano e a animalidade:

[...] as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade. (MACIEL, 2011, p.85)

Muitas vezes, porém, essas tentativas a que a estudiosa se refere possibilitam indagar e conhecer um pouco sobre a condição e interioridade humanas. Ou seja, a presença do animal na literatura reverbera um “posicionamento antropocêntrico” (FERREIRA, 2005, p.126), no qual as características humanas são transferidas aos animais e este serve como um artifício para desvelar o mais íntimo do homem.

*SACRAMENTO, Ozana A. Doutora em Literatura Comparada. IFSudesteMG – Campus São João del-Rei. São João del-Rei, MG. ozana.sacramento@ifsudestemg.edu.br

Na relação homem/animal destaca-se o fiel companheiro, o cão, uma quase unanimidade. Mas há também o gato, animal controverso no imaginário ocidental. A presença do gato na cena literária é bastante frequente, já que a convivência entre humanos e felinos data de aproximadamente 8 mil anos. Na relação entre homens e gatos, os afetos vão da veneração ao ódio irracional. No imaginário ocidental, o gato é carregado de simbolismo e ocupa uma posição ambígua como salientam Sarandy (2010) e Marinović (2015).

Essa longa convivência associada à “personalidade” peculiar dos felinos têm gerado atos de crueldade, demonstrações públicas de afeto, muitos mitos e inúmeros textos. Na Antiguidade, o felino aparece em textos de Homero, Virgílio, Esopo, por exemplo. Na Idade Média, aparece em farsas e fábulas, histórias de bruxarias. Durante a Renascença, escritores como Ronsard e Rabelais os odiavam, enquanto Montaigne nutria paixão pelos bichanos. No século XVIII, a obra *Gatos*, de François Auguste Paradis de Moncriff, descreve os gatos como alegres e independentes. Balzac, em *O Sofrimento Amoroso de uma Gata Inglesa*, denuncia, por meio das aventuras amorosas de uma bela felina, o puritanismo britânico e sua hipocrisia, no século XIX. Este brevíssimo painel traçado por Marinović permite vislumbrar o quanto esse felino desperta o interesse ao longo dos tempos.

Marinović e Sarandy destacam a posição anômala dos gatos de estimação na sociedade ocidental contemporânea: não têm nenhuma serventia e ainda mantêm traços de sua origem selvagem o que pode ser tanto encantador quanto detestável. Além disso, são frequentemente associados ao sobrenatural e ao mal, embora sejam mágicos e fascinantes para muitos. A presença do gato Rahul – narrador, memorialista, filosófico – pode também parecer anômala numa “história de gente”, porém o companheiro de Rosa Ambrósio se constituirá em elemento fundamental na narrativa de *As horas nuas*.

O romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, é uma narrativa que enfoca o cotidiano caótico e fragmentado da protagonista Rosa Ambrósio e pessoas a ela ligadas. Bianchin, ao descrever o romance, nos diz que:

Metáfora da condição humana: esta pode ser a síntese de "As Horas Nuas". Trabalhando intensamente com as palavras, a romancista construiu um enredo que não tem começo nem fim, histórias em aberto, contadas num estilo narrativo alternado, que envolve o leitor num clima de emoção e suspense (BIANCHIN, 1990, p.134).

Os acontecimentos se desenrolam num período pós-ditadura, em SP, cidade vista e revista pelos diferentes personagens. Entre eles, o gato Rahul, aquele que narra e simultaneamente testemunha os dissabores advindos da solidão e do envelhecimento de sua dona, a quem ele chama de Rosona.

Aobra apresenta mais de uma voz narrativa, a saber: em primeira pessoa, as vozes dos personagens Rosa Ambrósio – a atriz decadente – e a do gato Rahul; e, em terceira pessoa, um narrador que apresenta história da terapeuta Ananta. O gato Rahul, mostra o mais íntimo e aviltante do cotidiano de sua dona a partir de seu olhar agudo. Rahul pode ser caracterizado como um ser pensante que reflete constantemente sobre si, sobre os seres humanos e a própria relação entre ambos:

Fiquei pensando que entendimento podia haver entre pessoas e bichos se entre pessoas da mesma fala era só desencontro. As barreiras no éter. A Dionísia que me oferecia leite teve outra vida antes? E que vida foi essa para retornar com a pele negra. E ainda por cima, mulher. Tão devotada a Deus a escrava que pelo visto não é correspondida no seu amor, não sei o que significa neste mundo uma preta pobre. Feia. E um gato sem raça. Castrado e com memória. Molhei o focinho no leite e quando a vi distraída, fugi antes que inventasse outra massagem *for cats*. Foi atrás de mim e me alcançou rindo, Seu levado!, disse e me puxou pela orelha quando me enfiei no labirinto das plantas. Repetia-se a brincadeira daquela minha irmã. (TELLES, 1989, p.89-90).

Embora seja capaz de “filosofar” sobre o convívio entre humanos e bichos e sobre a condição social da empregada Dionísia e a sua própria, Rahul ainda é um gato que lambe o leite e brinca de esconder. Essa ambiguidade da condição do gato que é, simultaneamente, gente e bicho o tornam um personagem intrigante e desafiador e pode parecer, à primeira vista, um tanto incoerente. Ele é uma presença quase constante em todos momentos da narrativa e por isso tem um olhar privilegiado sobre si e sobre Rosona principalmente. Em virtude disso, pode contar suas vivências e de outros personagens.

Rahul é detentor de raciocínio e memória, esta, se é privilégio, é também fardo:

Subi ao parapeito da janela e fiquei olhando o jardim. A morte seria fácil, bastava cruzar o vão da vidraça e despencar lá embaixo na direção da alameda de pedregulhos. Tecida e destecida no seu movimento incessante, a vida já me aproximara de Gregório. E se eu tivesse que morrer para nessa segunda oportunidade me aproximar dele novamente? Se é que a gente pudesse se reencontrar – eu disse *a gente*? Eu disse a gente. Porque a ideia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposos de Rosona, o que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato memorialista e agnóstico – existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. Recuei. Saltei para o tapete. Agora tenho medo da liberdade (TELLES, 1989, p.92).

Para o gato, sua atual forma é uma prisão e as lembranças que acumulou constituem fonte de sofrimento, tal qual acontece com a atriz Rosa Ambrósio de quem, por vezes, é um confidente silencioso. Rahul não fala, apenas mia, como qualquer gato, mas o leitor tem acesso direto aos seus pensamentos, é como se este o ouvisse.

Na primeira vez que “ouvimos” Rahul, ele está rememorando alguma de suas vidas passadas:

Amanhece. Cheiro de mel e de leite de cabra. A imagem de menino passa por mim mais ligeira do que uma sombra. Cabelos escuros. Túnica branca. Sigo atrás pelo caminho que já conheço através de um furo no tempo. [...] Entro emocionado na casa que reconheço, não é minha? A minha casa. O átrio. O peristilo e o jardim todo florido [...] (TELLES, 1989, p.44).

Somente duas páginas adiante descobrimos que o narrador dessas lembranças é um gato, pois ele se refere a patas, unhas e a Diogo. O secretário e amante de sua dona Rosona segura-o pelo rabo e se lembra das botas do famoso personagem infantil Gato de Botas:

Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio.

— O Rahul devia arrumar um par de botas, disse o Diogo me agarrando pelo rabo.

Esse Gato de Botas eu vi na capa do livro de fecho de prata na casa das venezianas verdes, o livro estava em cima do piano. A roupa era de veludo cotelê verde com um cinto de couro e era belo o chapéu de feltro com uma pluma vermelha abatida sobre a aba. Histórias do tempo em que os animais falavam, eu falei pouco. (TELLES, 1989, p.25).

Rahul, o gato que rememora suas vidas passadas, foi um poeta no Império Romano, um atleta, em algum tempo indefinido, e um menino de cabelos cacheados, que vivia com três mulheres – a mãe, a irmã e uma agregada – numa casa das venezianas verdes.

O intrigante Rahul é o narrador que testemunha e documenta os eventos relacionados a si e à Rosona e aos que a cercam nos capítulos 2, 4, 7, 9, 10 e 11. O bichano é testemunha momentos muito íntimos de Rosa Ambrósio, como a cena de sexo impetuoso entre ela e o jovem amante Diogo; ou quando ela pinta os pelos pubianos para parecer jovem.

Desenfundou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre

deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do espelho. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato (TELLES, 1989, p. 19-20).

Interessante observar que o gato presencia e os momentos mais desagradáveis da vida de Rosa, como essa estratégia secreta para manter a juventude requerida de uma atriz. E ainda a intrincada relação entre eles a qual envolve amor, raiva e uma boa dose de ironia. É o felino que também presencia o suicídio de seu querido amigo Gregório, marido de Rosa, sendo assim o único a conhecer a verdade sobre a morte súbita e as motivações de Gregório.

O leitor tem acesso aos pensamentos de Rahul que, por vezes, se misturam com os de Rosa. Os dois partilham outras características como o envelhecimento, a solidão, o fastio da vida, a rememoração e a ausência de sexo. Rahul é um gato velho que, embora receba atenção e cuidados de Rosa e da empregada Dionísia, sente-se um tanto cansado e nem consegue ter uma companhia. Nem a breve presença da gatinha Lorelei livra o bichano de sua solidão. Como velho e um tanto rabugento, Rahul resmunga, critica e relembra com saudades do passado, tanto o seu quanto o de Rosona,

A voz de Rahul, além de ser uma espécie de voz da consciência/lembança, é muito semelhante à da sua própria dona. Tanto é que, por vezes, separar elucubrações dos dois personagens não é tarefa fácil. De acordo Sadlier (2015):

Vários críticos têm apontado Rahul como um “duplo” ou imagem “especular” de Rosa. Ambos levam vidas reclusas, a maior parte do tempo no apartamento, ainda que Rosa visite Ananta no andar de cima para suas sessões e Rahul frequentemente durma na escada ao lado da porta de Ananta. Ambos sofrem com suas perdas, mas ainda mais da ausência de sexo e paixão. (2015, p.93)

O gato-personagem-narrador, em *As horas nuas*, embora seja um personagem, muitas vezes, mais humanamente lúcido que as pessoas, ainda é um animal e podemos detectar na obra vários indícios das imagens atribuídas pelo senso comum a esses felinos.

Entre as inúmeras características objetivas e subjetivas atribuídas aos gatos pelo senso comum, encontram-se a bagunça, as encrencas e as ações ilícitas explícitas em nossas expressões ‘gatuno’, ‘fazer um gato’, ‘balaio de gatos’ e ‘levar gato por gato por lebre’ entre

outras. Há também a esperteza, astúcia observáveis em expressões populares como ‘malandro é gato que já nasceu de bigode’ ou ‘pulo do gato’.

Rahul, apresenta aos olhos humanos, principalmente na percepção de Diogo, esse aspecto de bagunceiro e encrenqueiro, basta observar a questão das botas que o secretário e amante de Rosa quer calçar no bichano. Ou quando Diogo é arranhado por Rahul e aquele o atira longe:

— Hauuuuul!... Hauuuuul!... , ele repetiu balançando o corpo como um pêndulo, o olhar sentimental envesgado no teto. Seu nome agora é Rahuuul!, avisou e resolveu me atirar bolinhas que ia fazendo com o jornal. Eu aparava as bolinhas no ar, gostei do brinquedo, gostei dele. Ia saltando cada vez mais alto até que ao invés da bolinha, me atrapalhei e agarrei sua mão.

— Você arranha fundo, ele gemeu chupando a gota de sangue. Foi cuspir na pia. Quando voltou, fui todo alegre ao seu encontro, queria brincar mais. Ele me pegou pelo rabo, me sacudiu e me atirou longe, Seu filho-da-mãe! (TELLES, 1989, p. 23).

Diogo, o insensível, poderia ter dito Rahul. O secretário não apreciava o gato a ponto de tratá-lo de forma carinhosa, como também não compreendia seus mistérios como Rosa, Dionísia e Gregório. De certa forma, o tratamento que Diogo dispensava ao gato, era semelhante ao dado à Rosa. A atitude cruel pegar pelo rabo e atirar o gato longe é similar ao jeito grosseiro com que muitas vezes tratava Rosa.

Outro atributo felino é a limpeza já que o gato ‘toma banho’: “Sossega, Rahul, que não vou lavar o gatinho mais limpo do mundo, disse entrando na sala de banho.” Importa notar que Rosa, à medida que envelhece e envereda pela bebida, vai deixando de tomar banho. Se o raciocínio lógico, a sobriedade e a limpeza são predicados do gato, o inverso de tudo isso pode ser aplicado à dona do gato, sinal de sua degradação.

Há ainda o par liberdade – independência. O felino, por ser livre, não se submete às regras ou condicionamentos de qualquer ordem. Assim, ele desconhece a sujeição a um inexorável destino de todo vivente, a morte. E nessa insubmissão está a sua sorte, o animal não sabe que vai morrer um dia. Mas não é o que acontece com o gato de Rosa:

A única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte eu estou consciente. Resta-me o consolo da morte sem bagagem, deixo uma coleira antipulga. Duas vasilhas e uma almofada. [...] Agora tenho medo da liberdade. (TELLES, 1989, p.92).

Rahul está preso, preso às suas memórias, aos seus pensamentos, ao apartamento, à sua condição de castrado, a Rosa, a Gregório. A liberdade já o assusta. É demasiado humano e limitador ter consciência de si e da morte.

Outras características “intrínsecas” de um gato são e o mistério, o indecifrável. Talvez Dionísia e Gregório compreendessem um pouquinho do enigma de Rahul. Aquela por perceber que o gato fala. E este por sua proximidade amorosa com o felino. Nas páginas finais, quando Renato Medrado investiga o desaparecimento da psicanalista Ananta, a empregada mantém o seguinte diálogo com o advogado-investigador:

- Já encerrei, dona Dionísia. Acho que já falei com todos.
- Falta o Rahul.
- Rahul?
- É o gato.
- Mas o gato não tem palavra!
- Esse até que fala demais às vezes. (TELLES, 1989, p. 182).

Rahul é, como ele mesmo afirma, um gato memorialista: “Um gato memorialista e agnóstico — existe?” Sim existe, a memória desse felino é prodigiosa, ele se lembra de vidas passadas, quando foi gente.

A memória e a narrativa de Rahul desliza entre presente e passado, e frequentemente se confundem. E à maneira de uma Madeleine, cores, cheiros e sons evocam lembranças dessa vida ao lado de Rosa, bem como de outras. Ou seria imaginação desse gato? Nesse aspecto podemos associar as vidas de Rahul à crendice popular de que gatos têm sete vidas. Rahul teve algumas: poeta tomado de paixão por um jovem, um atleta que corre, um menininho de cachos que vive na casa de venezianas verdes e a atual de gato.

Não poderíamos deixar de mencionar o lado sobrenatural dos gatos já tão explorado pela literatura. Rahul tem o poder de ver os mortos que ainda permanecem nessa dimensão. Assim ele vê seu querido amigo Gregório, a menina antiga de botinhas brancas, o velho do chapéu-coco, a cantora com o pente espanhol. Atribuir poderes sobrenaturais aos gatos é história milenar e nesse enredo, os mortos vistos por Rahul de alguma forma se ligam ao passado de Rosa. Mas está aí caracterizado uma noção do senso comum transformado em elemento da narrativa.

Importa salientar que o olhar de Rahul para os personagens, em especial para Rosona, metaforiza os olhares do outro sobre nós. Pode ser um olhar benevolente como

daqueles que são mais próximos como os familiares e amigos. E Rahul é, de fato, o único amigo de Rosa. Outras vezes é um olhar ácido que revela as piores características, como a ambição de Diogo. Enfim, somos alvos do olhar alheio e do nosso próprio. Os olhos de Rahul nos olham, nós nos olhamos, espelhos são os olhos de Rahul e os nossos. Ao final do texto, lá está Rahul a nos olhar:

Voltou-se bruscamente para a janela do quarto andar com nítida impressão de que alguém o observava através da cortina, quem? O sol batia afogueado na vidraça mas agora que o incêndio ia-se apagando ele podia ver melhor a sombra. Dionísia? Desfranziu os olhos ofuscados, o vulto era pequeno demais para ser gente. — É o gato. (TELLES, 1989, p. 184).

De olhos abertos ou fechados, o gato Rahul é um companheiro ambíguo e silencioso. Esse companheiro parece também desenhar um papel de escuta. Esse não é um papel atribuído geralmente ao gato. O companheiro que carrega a imagem de ouvinte solidário é o fiel cachorro. O felino, devido ao seu ritmo biológico, dorme aproximadamente 16 horas diárias, preferencialmente no período diurno. Essa característica biológica faz com seja atribuído aos bichanos a languidez do estado meditativo. Nesse ponto Rahul e Rosa Ambrósio se assemelham, pois tanto o bichano quanto a dona se empenham na solitária tarefa de escrever suas memórias enquanto ruminam seu passado.

O que se pode perceber é que, ao falar dos gatos e de uma miríade simbólica que o cerca, os autores estão a falar do próprio ser humano, visto que os sentidos que lhes outorgamos são aqueles que enxergamos em nós mesmos. Assim, as relações, que subjazem aos simbolismos conferidos aos bichanos, acabam por tocar nos comportamentos e concepções humanas.

De acordo com Queiroz:

[...] gato, cuja natureza instintiva, aguçada ao extremo, certamente contribui para o constante apelo à sua imagem para se representar e se problematizar o humano. Sendo assim, se são inúmeras as relações entre os animais e o ser humano, no que se refere ao gato, essa diversidade se amplia. Além, todavia, de se ampliar, a simbologia do gato atravessa fronteiras de sentido e abarca em si contradições como o divino e o demoníaco, a liberdade e o aprisionamento, o erotismo e a castração, o feminino e o masculino. (2010, p.76).

Concordamos com a autora que, de fato, a natureza do gato propicia uma ampliação das possibilidades de se lançar mão dos atributos simbólicos dos gatos para tratar do

especificamente humano, posto que essa vastidão de simbolismos pode abarcar as inúmeras nuances da alma humana.

Os gatos e dormem nas almofadas, também passeiam pelos carpetes e se aboletam nos textos literários, ronronando para o leitor uma profusão de ‘verdades’ humanas muitas vezes entocadas.

Referências

- BIANCHIN, Neila Roso. Espelho, espelho meu uma leitura de " As horas nuas" de Lygia Fagundes Telles. *In: Travessia*, n°21. Florianópolis, 1990. pp.133-142. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17211/15785>. Acesso em 26/05/2017.
- COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz**: a configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. 2014. 191 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16396>. Acesso em 20/05/2017.
- FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. *In: Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 119-135. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2128>. Acesso em 20/05/2017.
- MACIEL, Maria Esther (org.) **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MAGALHÃES, Carlos Augusto O discurso anti-convencional, fragmentado e agônico - As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles. *In: Cerrados*. Brasília. Nº 2, 1993. pp.79-90
- MARINOVIĆ, Anamarija. **Gatologia**: Antologia Multilíngua e Interdisciplinar sobre Gatos que Marcaram as Culturas do Mundo. Kindle Edition, 2015.
- QUEIROZ, Nouraide Fernandes Rocha. **Imagens mí(s)ticas do gato**. Dissertação (Mestrado). UFRN Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2010.
- ROCHA, Morganna Sousa. A Memória de Rahul. *In: Revista De Letras*. v.17, n. 21, jul./dez. 2015 – UTFPR – CURITIBA p. 108-121. Disponível em: <http://periodicos.utfpr.edu.br/rl> . Acesso em 25/05/2017.
- SARANDY, Andréa B. Osório. Alguns aspectos simbólicos acerca do gato. *In: Ilha*: Revista de Antropologia. v.12, n.1,2. Florianópolis, UFSC, 2010.
- SOUZA, Eunice Prudenciano de; AMRAL, Pauliane. O Animal Como Figura Representativa Do Descompasso Amoroso e da Solidão Humana. *In: Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 16, p. 162-174, jun. 2016. Acesso em 30/05/2017.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As Horas Nuas**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1989.

UM CORPO NEGRO EM BUSCA DA IDENTIDADE E DA ANCESTRALIDADE

Patrícia de Paula Aniceto*

Na literatura, o espaço contemporâneo, bem como o corpo como lugar de reflexão, tem sido bastante reconhecido e servido como objeto de estudo e de discussões acerca dos diversos espaços pluralizantes privilegiando a perspectiva do gênero feminino.

Elódia Xavier observa que a teoria feminista possui grande interesse em centralizar o corpo na perspectiva política e teórica (2007, p. 20). Simone de Beauvoir também demonstra o quanto o corpo é importante e essencial para a mulher e para a “situação que ela ocupa neste mundo” (1970, p. 57). O corpo, mais que um indicador de raça e cultura, traz nele inscrições sociais, históricas e geográficas. Sendo assim, no texto literário, tais inscrições funcionam como representações corpóreas e são marcadas fisicamente e/ou emocionalmente nesse espaço.

Cuti (Luiz Silva), escritor e um dos fundadores da série *Cadernos Negros*, estabelece a relação que há entre corpo e poesia nos poemas afro-descendentes e assinala que

A poesia, por meio do ritmo, tem sua ligação ancestral com as próprias funções do corpo e as atividades elementares do ser humano: a respiração, o fluxo sanguíneo, a cadência de uma caminhada, o ato sexual, o piscar dos olhos, a mastigação, etc. Neste sentido, os poemas dos afro-descendentes brasileiros partilham de um corpo histórico, em essência articulado no diapasão do verso de Solano trindade: “O meu canto é o grito de uma raça em plena luta pela liberdade” (2008, p. 20).

Diante dessa consideração, somos levados a crer que a escrita da literatura negra¹ carrega as impressões e as sensações do corpo ancestral e histórico, cuja voz, ainda que silenciada, é um grito, um apelo de uma raça. Ao analisar a escrita desse tipo de literatura, Florentina da Silva Souza elucida que

nas décadas de setenta e oitenta do século XX, segmentos da sociedade tidos por “minoritários”, tais como mulheres, negros, orientais, imigrantes, que há muito lutam por um espaço de expressão, conseguem dar visibilidade às suas reivindicações e auto-expressões no conjunto das discussões sobre cultura, arte, comunicação e identidade (2005, p. 31-32).

* Nasceu na cidade de Santos Dumont, Minas Gerais, em 1980. Formada em Letras e Mestre em Literatura brasileira, publicou artigos científicos e participou de alguns concursos literários, tendo suas produções publicadas em livros, meio eletrônico e em coletâneas.

Endereço eletrônico: patricianiceto@yahoo.com.br

¹ Na obra *Introdução à literatura negra*, Zilá Bernd elucida o conceito de literatura negra: “não se atrela à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciator que se quer negro” (1988, p. 22).

Dentre essas manifestações das minorias, destacam-se as problemáticas referentes às classes subalternas, vítimas constantemente da exclusão social e cultural.

A análise de Souza aponta para a consciência da dificuldade do negro de conquistar seu espaço de expressão. E, a respeito da produção textual desses grupos, ela esclarece que

o escritor afro-brasileiro está ciente, também, de que descreve, cita ou narra fatos a partir de uma perspectiva do seu grupo étnico – minoritário na economia das relações de poder. Não será a cor da pele ou a origem étnica o elemento definidor dessa produção textual, mas sim o compromisso de criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afro-descendentes no país (2005, p. 61).

Sobre essa questão da ancestralidade e da identidade, Souza destaca também que “quando um grupo precisa constituir seu discurso identitário, recorre à memória histórica para fixar os elementos que, no passado, constituíram a vida grupal e foram utilizados para caracterizá-lo” (2005, p. 61). E ainda, sobre esses escritores ela faz a seguinte consideração sobre suas produções:

Procuram traçar uma possível linha imaginária que aproxime as suas produções e aquelas produzidas por outros escritores negros que, desde os séculos passados, vêm fazendo uso da palavra escrita para combater a escravidão, o racismo e a exclusão da vida sociocultural e política do país (2005, p. 71).

Dentre tantos corpos representativos da literatura negra, presente em *Cadernos Negros*, escolhemos Conceição Evaristo para nossa análise. Prosadora e poetisa brasileira, nasceu em Belo Horizonte no dia 26 de novembro de 1946. Na década de 70, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde formou-se em Letras na UFRJ. A partir de 1980, iniciou sua participação no grupo Quilombhoje, e publicou seus primeiros textos nos *Cadernos Negros*. É autora dos romances *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006) e do livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Além disso, escreveu poemas que foram publicados nos *Cadernos negros* e reunidos em uma única coletânea: *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008). Seus textos poéticos não apenas tematizam o negro, mas também dão a ele voz, sentimento, passado, sonhos e, acima de tudo, esperanças. A literatura negra de Conceição Evaristo adquire tanto nos romances quanto nos poemas um caráter universalista e feminista. Ao falar sobre as formas da escrita feminista, Nelly Novaes Coelho observa que “há uma característica comum que as identifica entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino, do ser-mulher, no ato de viver” (1999, p. 110). No

poema “Eu-mulher”, Conceição Evaristo demonstra a esperança e essa experiência vivida no corpo feminino:

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.

Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo

Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo (2008, p. 18).

Aqui, não há a representação de um eu, mas de várias vozes do corpo-mulher negra, ou seja, de um eu intimista, confessional e, ao mesmo tempo, coletivo. Elaine Showalter considera que “a crítica feminista que tenta ser ela própria biológica – escrever a partir do corpo crítico – tem sido íntima, confessional, frequentemente inovadora no estilo e na forma” (1994, p. 34). Para ela, “os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, porque a diferença mais visível entre homens e mulheres, e a única que temos certeza ser permanente, é a diferença no corpo” (1994, p. 35).

Nísia Floresta, pseudônimo adotado Dionísia de Faria Rocha, é uma das pioneiras do feminismo brasileiro. Em sua obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, ao falar sobre homens, mulheres, preconceito e diferenças na sociedade patriarcal, observa que “a diferença dos sexos só é relativa ao corpo e não existe mais que nas partes propagadoras da espécie humana” (1989, p.47).

Em “Meu corpo igual”, Adão Ventura, poeta negro e autor de *A cor da pele*, recebe a dedicatória nesse poema. O eu poético além de se identificar com esse corpo negro como a noite, também se reconhece nele, como podemos ver nos versos a seguir:

Na escuridão da noite
meu corpo igual
[...]

Na escuridão igual
meu corpo noite
[...]
Na escuridão da noite
meu corpo igual,
bóia lágrimas, oceânico,
crivando buscas
cravando sonhos
aquilombando esperanças
na escuridão da noite (2008, p. 15).

Na literatura negra, não podemos falar de um corpo único e específico, sem levar em conta o coletivo, comumente a construção da identidade e a retomada da ancestralidade, cuja repetição, nesse tipo de literatura, revela além da cor a opressão e a história silenciada. Nesse poema, considerando o corpo do eu poético como feminino, pode-se dizer que ele compartilha das mesmas buscas, dos mesmos sonhos e esperanças, embora possa haver uma possível diferença de gênero em relação ao eu poético e ao nome inscrito na dedicatória. Ao falar sobre os escritores negros contemporâneos, Florentina da Silva Souza destaca, entre outros elementos, a presença das dedicatórias nos *Cadernos negros*. Para ela, esse procedimento adotado por eles, fixa “os escritores do passado que devem ser incluídos na tradição” (2005, p. 75).

Em outro poema, dessa vez dedicado “para todas as meninas e meninos de cabelos trançados ou sem tranças”, ao lavar o corpo da menina, o eu poético diz no poema “Para a menina” que

Lavo o corpo da menina
e as minhas mãos tropeçam
dores nas marcas-lembranças
de um chicote traiçoeiro (2008, p. 25).

Como podemos perceber, mais uma vez, o corpo transpassa a diferença dos gêneros e expõe a memória. Aqui, o corpo vai além das questões biológicas, pois funciona como elemento recriador das memórias e, conseqüentemente, da história. Mais adiante, no poema, o eu poético declara que

Visto a menina
e aos meus olhos
a cor de sua veste
insiste e se confunde
com o sangue que escorre
do corpo-solo de um povo (2008, p. 25).

Mais uma vez, o eu poético além de retomar a memória do seu povo ancestral, ao mesmo tempo, busca a identidade de forma coletiva ao falar sobre o corpo que é também o “corpo-solo de um povo”. Ao falar sobre os negros, Luiza Lobo declara que

Na literatura de autoria feminina, como na literatura de autoria negra ou africana, percebe-se a existência de um discurso de alteridade político, na medida em que seus representantes se assumam e se declarem como tal, isto é, como negros, negras, africanos, africanas, ou seja, como parte de uma etnia não prestigiada ou como mulheres. A literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social (<<http://www.artigos.com/artigos/humanas/artes-e-literatura/a-mulher-na-literatura-brasileira-878/artigo>>. Acesso em: 10 mar 2017).

Essa consciência social está presente também em “Da conjugação dos versos”, o poema traz como epígrafe o seguinte: “nossos poemas conjuram e gritam”. Apesar de falar repetidas vezes sobre o silêncio, ouve-se um apelo, um grito do eu poético entre tantas vozes silenciadas, como podemos perceber quando ele apregoa

E pedimos
que as balas perdidas
percam o rumo
e não façam do corpo nosso,
os nossos filhos, o alvo (2008, p. 48).

O silêncio, nesse poema, é caracterizado como um silêncio mordido que incita a decifração das implicações ideológicas nele contidas. Afinal, embora haja o silêncio, o eu poético diz e, com isso, confere-lhe uma integridade interior e, conseqüentemente, coletiva:

a massa ganha por inteiro
o espaço antes comedido
pela ordem.

E não há mais
quem morda a nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores (2008, p. 48).

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall elenca o processo de descentramento da noção de identidade, quando percebe que

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideias que temos de nós próprios como sujeitos integrados (2006, p. 9).

A partir de vários estudos sobre a identidade, sobretudo na pós-modernidade, podemos perceber que há uma superação do conceito clássico oriunda do contexto da diversidade humana. Para Stuart Hall, não existe uma identidade fixa e unificada, pois “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (2006, p.13).

Para o sociólogo Dominique Wolton, a noção de identidade pessoal se constrói a partir a partir da semelhança criada de um grupo consigo mesma (2004, p. 135). Dessa forma, a identidade pessoal passa a ser coletiva isto é, “reúne os indivíduos de uma comunidade, além de suas desigualdades sociais, cujo partilhar da língua, da história, dos símbolos, dos valores lhes conferem o sentimento e o esforço de defender essa comunidade” (2000, p.22). Com isso, percebemos que, nos poemas analisados a identidade depende de várias questões e interesses associados a um grupo pertencentes e/ou possuidores dessa mesma identidade, nesse caso, negra. No entanto, essa identidade é conflituosa, pois carrega em si a herança social de um longo processo escravista e racista, responsável pela desqualificação e segregação do negro no espaço social, como podemos perceber no poema “Meu rosário”:

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
padres-nossos e ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
do meu povo
e encontro na memória mal adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
As coroações da Senhora, em que as meninas negras,
apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar
lançando flores (2008, p. 16).

“Vozes-Mulheres” é outro poema que retoma a memória ancestral e que apresenta o contraste, a discriminação e o preconceito, ainda que velado em relação ao negro, como podemos perceber em “Vozes-mulheres”:

A voz da minha bisavó
Ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta

no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoar versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato (2008, p. 10-11).

Sem perder suas raízes e na tentativa de afirmar e de preservar sua identidade, o corpo do eu poético dá voz às suas memórias ancestrais e, conseqüentemente, à memória coletiva.

Retomando os estudos de Elaine Showalter, vimos que ela considera que “a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural” (1994, p. 44). Dessa forma, torna-se possível conceber que o corpo, espaço de várias inscrições, é capaz de transmitir diferentes mensagens e, ao mesmo tempo, permitir interpretações múltiplas a partir da história pessoal e coletiva do eu poético e dos sujeitos envolvidos no contexto dos *Poemas da recordação e outros movimentos*.

Considerações finais

Neste artigo, a temática proposta do corpo feminino negro revela a complexidade da forma como ele é significativamente representado nos poemas através de reconfigurações sobre o corpo, concebendo-lhe a possível interação entre corpo, identidade e memória.

Ainda que preso às amarras do passado, os poemas analisados sob a perspectiva do corpo negro feminino recontam a história e retomam a ancestralidade do qual o eu poético é fruto. Entre o silêncio, a dor e o preconceito sentido no corpo pela cor da própria pele e pelas inscrições da sua história, o eu poético resiste, preserva sua identidade e seus anseios coletivos, mas também grita ainda pela esperança.

Nesse sentido, o resgate e a preservação da identidade e da memória ancestral proporcionam ao leitor uma grande dimensão de possibilidades de reflexão sobre o papel do corpo negro, nos poemas de Conceição Evaristo. Eis aí um conjunto de ideias capaz de levar-nos a questionamentos mais profundos acerca dos *Poemas da recordação e outros movimentos*.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.v.1.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao cânone: consciência histórica *versus* discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 9-14.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **PonciáVicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

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

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <<http://www.artigos.com/artigos/humanas/artes-e-literatura/a-mulher-na-literatura-brasileira-878/artigo>>. Acesso em: 10 mar 2017.

QUILOMBOJE. **Cadernos negros: os melhores poemas**. São Paulo: Quilomboje, 2008.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOUZA, Florentina. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação.** Brasília: UnB, 2004.

WOLTON, Dominique. **Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias.** Paris: Flammarion, 2000.

DIZER O MUNDO, VIR A SER: MARIA VALÉRIA REZENDE E SOFIA VIVALDI

Paulo Caetano*

Parte considerável da literatura infanto-juvenil brasileira por tempo considerável se esforçou em fazer do mundo um céu de brigadeiro, como se o universo de crianças e adolescentes fosse um ininterrupto mar de alegrias – e não a descoberta de prazeres e alegrias intercalados por dúvidas, frustrações, traumas dentre outros dissabores. Como coloca Ana Clark (1999), a arte por muito tempo procurou colocar a criança como um adulto em miniatura (o que acarretaria uma desconsideração para com especificidades da fase da vida mencionada), e o segmento no Brasil gradativamente revê isso. Assim, a criança (e de certo modo o adolescente, por extensão) passa a ser colocado tendo em vista especificidades desse período.

O presente ensaio então se ocupará de dois textos que permitem discutir tal abordagem: a novela (se é que pode ser chamada assim) *Ouro dentro da cabeça*, de Maria Valéria Rezende, e o conto (se é que também pode ser chamado assim) “xxx”, de Sofia Vivaldi. Ambos (ainda que de esquiva delimitação no que tange à faixa etária do leitor), ao que parece, ensejam bem tal perspectiva (a de textos literários que mesclam, no âmbito do enredo, uma concatenação de realizações, infortúnios – por parte dos personagens – da experiência humana registradas com algum jogo com a linguagem).

Ouro dentro da cabeça, de Maria Valéria Rezende, é exemplar dessa literatura¹ que em vez de idiotizar o jovem leitor (como se a arte se restringisse a desenhos animados de entretenimento a solapar a reflexão sobre a linguagem, a ainda solapar arestas, estranhamentos e conflitos existenciais, como a indústria cultural frequentemente faz), lança-o numa reflexiva espiral de eventos, os quais parecem evidenciar as contradições, alegrias, fatalidades e intempéries que emergem na experiência humana – isso tudo aliado a um sutil trabalho com a linguagem bem como a uma reflexão sobre a importância do ato de narrar, de manter viva a tradição oral.

*Doutor em Teoria da Literatura pela UFMG (2015), mestre em teoria e história literária pela Unicamp (2011), graduado em Letras pela UFMG (2006). Paulo Caetano é de Belo Horizonte (MG). Seu e-mail é paulorcaetano@yahoo.com.br

¹ A qual parece ter Ligia Bojunga, de *Tchau*, como uma das maiores expoentes no Brasil.

O suicídio da mãe do protagonista exemplifica isso (o que se difere da escalada de peripécias pela qual ele passa, especulando, o leitor, que provavelmente tudo se resolverá, diferentemente do que ocorreu com a mãe, ou mesmo com a completa orfandade em que se encontra o filho das nuvens, pois o cuidado da vó, já bem idosa, dura pouco). Reforça, tal argumento, o fato de o *romance-poema* (chamemo-lo assim devido ao jogo com a forma, o que vai ser comentado à frente), abordar contundentes temas sociais, históricos, políticos, econômicos como a precária escolarização brasileira, a reforma agrária, a escravidão.

A linguagem usada no romance (chamemo-lo assim) parece se aproximar com simplicidade (o que passa ao largo do simplismo) do leitor. Ela é desprovida de preciosismos, e apresenta traços de informalidade em harmonia com as situações e os personagens que se apresentam. Outro fator que permite certa proximidade (construída, pretendida) com o leitor vem do texto que abre *Ouro dentro da cabeça*: o vocativo “Meus queridos leitores” (REZENDE, 2016, p. 07) é o início desse ambicionado contato. Esse texto é marcado por ternura, e relata, por parte da autora, obstinação (pela leitura, pelo conhecimento), idealismo (ao trabalhar para as injustiças sociais diminuíam e para que a leitura ocorra, proporcionando alargamento de horizontes) e vivência (a qual diz respeito à experiência da autora como professora desde os quinze anos). Essa apresentação ainda relata, como é também exposto na nota biográfica no final da publicação, sobre o projeto “Clube do Conto da Paraíba”: uma “tribo nômade que vaga há oito anos por João Pessoa” (REZENDE, 2016, p. 101). A autora (talvez leitora de Maffesoli, talvez ciente, por experiência própria) sabe que o deslocamento, que o nomadismo, passa por uma pulsão de vida. Aquele que se move está aberto novo, ao outro, e por conseguinte ao aprendizado.

Merece ainda uma nota (nesse esforço do texto de provocar o jovem leitor), como um parêntese neste ensaio, as ilustrações de Diogo Droschi, as quais (ainda que não sejam de autoria de Maria Valéria Rezende), mais do que estarem de modo meramente figurativo, procuram trazer signos, metáforas visuais que, com frequência, têm significados vários e não se entregam *de pronto* – aspectos que exigem do leitor certa habilidade na leitura, colaborando para uma complexificação do texto.

Em meio a esses recursos que demandam certo repertório do leitor, há elementos que tornam o texto acessível e envolvente, por assim dizer. Um deles diz respeito ao fato de haver um tom de contação de histórias, o outro é o fato de haver um mistério a ser solucionado (se o protagonista conseguirá ou não se alfabetizar, escrever o livro de sua vida, se ele, enfim,

conseguirá trabalhar com a palavra). *Ouro dentro da cabeça* tem a narração como um projeto consciente. Na página nove, há uma espécie de sinopse do romance, o que não invalida a leitura – mesmo a apresentação dessa página construindo um mistério (em torno do lugar onde estava o referido tesouro), mas também relativizando esse mistério ao já adiantar que a demanda será atendida. É como se o leitor fosse ao encontro de um preciso contador de histórias que sabe de onde vai partir e aonde vai chegar. A narração vem então como ensinamento, como fruto de um (suposto) vivido, ainda que numa conhecida fórmula de superação.

Aspecto que também se faz presente na novela (provisoriamente chamemo-la assim também, tendo em vista a divisão em capítulo cujos “ganchos” “jogam” o leitor para a parte seguinte, tendo ainda núcleos de personagens que orbitam em torno do protagonista) são os recursos poéticos, fazendo confundir prosa e verso. O leitor se depara com linhas (ou versos) providos de musicalidade, rimas, como se vê, por exemplo, em

Ficou tão arrependido, que achou que não existia
Perdão pra ele na Terra; pôs-se a pedir todo dia
Que Deus lhe tirasse a vida, pois viver não merecia.
(REZENDE, 2016, p. 12) [grifo nosso].

O final “ia” em cada linha (ou verso) acima gera uma sonoridade que faz com que o texto se torne mais poético, construindo na página uma estrofe-parágrafo. Tal ambivalência ainda pode ser vista numa possível rima interna, como se vê na página seguinte com a proximidade sonora do fonema /a/:

Ele, então, foi se deitar lá no alto dessa serra,
debaixo de uma manacá, que até hoje ainda está lá,
e entregou a alma a Deus.
(REZENDE, 2016, p. 12) [grifo nosso].

Somada a esses jogos sonoros, como já dito, a poeticidade de *Ouro dentro da cabeça* pode ser vista também na escolha (editorial? autoral?) de não justificar os parágrafos: o não alinhamento (à direita) das estrofes-parágrafos é recurso visual fundamental nesse texto, aliando portanto à sonoridade a disposição do texto escrito.

Outro aspecto da *novelapoética* que traz um jogo com a linguagem são as metáforas, as associações que o narrador constrói, fazendo com que o texto não seja mera contação literal (se é que isso é possível), mas uma circunstância de imaginação frente a um uso (potencialmente) diferente da linguagem. Isso pode ser visto neste exemplo:

Isso foi o que ouvi contar, mais de mil vezes,
Pela voz dos nossos velhos, sempre à boquinha da noite,
Depois da ceia, antes do sono levar a gente pra rede.
(REZENDE, 2016, p. 13) [grifo nosso].

A reflexão sobre a linguagem se dá ainda por vias “indiretas”, como seria possível depreender do fato de o narrador ter diferentes nomes, os quais curiosamente se mostram em cada capítulo. Coisa-nenhuma, filho das nuvens; Piá, filho das palavras; Marílio, filho do desejo, dentre outros, sugerem o caráter móvel da identidade, essa noção processual, como coloca Stuart Hall (2001), que questiona essencialismos, e indica que o indivíduo é processualmente afetado pelo entorno. Assim, as experiências (termo que na sua etimologia aponta para o *perigo* de passar por um lugar novo, como muito o fez Caroço, filho das árvores) constituiriam o personagem e ampliariam seu repertório. As circunstâncias, os lugares, as relações pessoais atravessariam o indivíduo, fazendo com que, a cada contato, algo mude – passagem possivelmente emblematizada nos diversos nomes e apostos. O personagem não se resume a um substantivo, a uma peculiaridade, mas carrega em si a impossibilidade de ser resumido a um nome, sugerindo que as categorias são limitadoras, e que o indivíduo está (ou deveria estar) sempre em trânsito; sugerindo também que os nomes são atribuições, construções. Essa ideia de construção (da identidade, do entorno, do mundo) *via* nomeação, faz-se presente de modo significativo no próximo texto a ser analisado.

“xxx”, de Sofia Vivaldi², é um conto do encantamento (poético) mesmo diante de uma situação de exclusão social. O narrador, como que levemente extasiado diante do protagonista, coloca sensorial e imagetivamente o acesso do personagem ao mundo – o qual se dá por palavras, pela linguagem, que no caso ocorre pelo ato de nomear o entorno. O menino pio encarnaria um “viver onomatopeico” ou um “ethos nomeador”. Lidar com (ou experimentar) o entorno, para o menino pio, é dizê-lo: “(...) sua cabeça sem peso borboleteava por aí dando nomes pras coisas.”. (VIVALDI, 2017). O neologismo dessa citação aludiria a um andar (como se não tocasse o chão) leve, belo e ao mesmo tempo caótico – inventividade e liberdade tal que parecem ser fruto de uma subjetividade singular (o

² Sofia Vivaldi (1996), segundo o blog em que o conto foi postado, é natural de Alegre (E.S.). Graduada em arquitetura pela UFPE. Participa de saraus em vários estados, mas não para dizer poesia, e sim para escrevê-la. Acredita que no calor desses eventos algo lhe joga pra folha em branco. Leitora de escritores e filósofos os mais variados (Søren Kierkegaard, Dostoevski, Heidegger, Raduan Nassar), vê na escrita um espaço incitante da linguagem. Ainda não publicou livro; nem sabe se o fará.

que parece desembocar numa redundância), com ares lúdicos como se vê na *cena* em que ele aguarda atento (“seus olhos eram duas esferas negras que podiam explodir o mundo” (VIVALDI, 2017)) folhas se despregarem duma árvore para então (antes de elas tocarem o solo) colhê-las nas “mãos-berços”, num afetuoso jogo com o acaso e a natureza.

Além do acaso (e a finitude, representada nas folhas que se despregavam), o personagem lida com outros temas-circunstâncias filosóficos: amor, sexo, identidade, tempo vão construindo a formação lúdica e errática do menino pio. Assim, numa postura reflexiva, ele especula acerca da instância temporal, a qual seria não “apenas” uma “revolução ininterrupta dos ponteiros que insistiam em fazer-se início”, mas também “um pulsar que tamborilava nos porões do esquecimento, de uma alma sem norte que se traveste dia-a-dia.” (VIVALDI, 2017). Mesclam-se então sondagens filosóficas (imagéticas, sensoriais) com jogos pueris, os quais consistem, com frequência, na ressignificação de objetos (como se vê nas folhas amarradas por ele que acabam por virar um “chocalho-chicote” a ser jogado “na cara do vento”, como “saltos de festim”. (VIVALDI, 2017).

Desse modo, a imaginação povoada faz oposição à realidade vazia, a qual é marcada pela segregação e solidão, isolamentos que se dão em diferentes níveis (o familiar, o social), devido à marginalização da (suposta) insanidade e da orfandade. Essa oposição acaba por conferir carga dramática à inventividade do protagonista que preferia as coisas às pessoas, reforçando o distanciamento pela introversão. O desamparo ainda pode ser visto no modo como o protagonista lida com o mundo, mediado pela visão (pelos sentidos) que a tudo sente(m) e nomeia(m): “O corpo é meramente prosaico, só se mantém com os olhos abertos.” (VIVALDI, 2017), ou seja, a presença física praticamente inexistente nessa condição, que concerniria a uma espécie de separação entre corpo e os sentidos (visão, tato etc.), ou então que concerniria a uma sobreposição desses sentidos (em detrimento de uma materialidade corporal). Estes, para o personagem, são os responsáveis por fazê-lo *entrar* no mundo. A atuação desse personagem se dá *via* linguagem; por meio dela ele engendra um mundo, o qual também se faz limite – contorno insuportável, em “xxx”, àqueles que não vivem assim e não concebem uma existência lúdica e sensorial. Talvez o incômodo que o menino pio gera diga respeito a uma reinvenção do mundo: em seu ensimesmamento, o protagonista não só se mostra diferente do entorno, mas também inventivamente ativo ao criar e se apropriar do mundo. Essas duas ações (que pressupõem modificar o entorno) são feitas com um comportamento que passa ao largo da lógica pragmática de atendimento a demandas

ordinárias (como aqueles reguladas pelo mercado, pela igreja, pelo Estado). Menino pio assim parece desconsiderar os compromissos usuais que o entorno assimilara.

Nessa toada *gauche* e ao mesmo tempo incisiva, o personagem se constitui. Aos olhos do leitor é progressivamente sedimentado um “conto de formação”, por assim dizer. Nomear o tempo, o desejo, a morte, a mãe e, por fim, a si são etapas da formação de uma identidade, a qual, pelo modo episódico mas processual em que se dá, teria como marca o *devoir*: ser seria um vir a ser, um definitivo que nunca se dá. Mais do que pertencer a um grupo (até porque o personagem padece de um isolamento, de uma exclusão), a noção de identidade no conto passa mais por um processo de formação (intelectiva e sensorial) do que uma imagem de si. Diferentemente do que coloca Kathryn Woodward (2014, p. 09), para quem a identidade demandaria outra identidade para existir, o menino pio não se constitui (predominantemente) a partir do “olhar construtor do outro” (ainda que aquilo nomeado pelo protagonista seja um outro); sua constituição-processo ocorre com a ação nomeante (e não com a relação de “mera” “coexistência em diferença” com outros seres, do tipo “se alguém é x, logo, não é y). Assim, conforme coloca Stuart Hall (2003), diferentemente da noção de identidade do Iluminismo (que pressupunha um sujeito unificado, marcado pela razão), da sociologia (a qual não se basta e é formada na relação de outras pessoas e seus valores e ideologias), do pós-modernismo (que diz respeito a um indivíduo sem identidade fixa, a qual é afetada de forma processual pelos processos culturais que o atravessam).

No caso do personagem de “xxx”, vê-se um atravessamento do entorno que não seria *strictu sensu* (como trocas simbólicas, saberes, relações de poder etc.), mas sim objetos, pessoas, desejos, os quais (por mais dotados de aspectos culturais que sejam) trazem em si certa unicidade, especificidade, individualidade (diferentemente da heterogeneidade múltipla e simbólica que constitui as trocas culturais entre comunidades, por exemplo). Assim, o vento, a folha, a morte (por mais que influenciem indiretamente a nomeação do personagem – na maneira de sentir, por exemplo) são elementos pontuais que atravessam essa figura. Assim ele nomeia o entorno em suas partes que lhe tomam (sensorialmente) de assalto.

Essa constituição de si, no texto, tem suas partes-processo evidenciada em algumas enumerações cujos itens são marcados por musicalidade e aliteração: “Si mesmo no *traje*, no *trejeito* e no *trajeto*.” e “Ter um nome é ter morada dentro de si. Cada *fio*, *fibra* e *feição* carregam o peso de ser uma plena comunhão de desalinhos.” (VIVALDI, 2017). [Grifos nosso]. Se de um lado a aliteração do “t” (ou do “tr”) pode sugerir fragmentação, tropeço,

processo truncado e com interrupções, por outro lado, a repetição do “f” sugere uma fluidez, uma continuidade – oposição significativa do trajeto do personagem que ora se mostra impactado e inadaptado ao meio, ora se mostra ativo e atuante.

Piá e menino pio, cada um à sua maneira, por suas atuações, sugerem a mobilidade de noção de identidade. Por meio de suas atitudes, ao mesmo tempo ativas e inadaptadas, são construídos personagens complexos que têm (e passam por) conflitos vários, o que desenha embates que permitem pensar a formação identitária do indivíduo atravessada por instâncias várias (como a psiquê, as mazelas sociais). Tais objetos oriundos da literatura infanto-juvenil (que não se restringem a essa faixa etária) parecem se ocupar de modo mais atento com a especificidades desse período da experiência humana, o qual, em sua fugacidade, mostra-se instigante.

Referências

CAETANO, Paulo. **Apontamentos díspares e iniciais sobre *Ouro dentro da cabeça*, de Maria Valéria Rezende**. Disponível em <http://cargocollective.com/paulocaetano/> acesso em 22/06/17.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo** – vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORESCO, Marcielly Cristina; RIBEIRO, Regiane. **O conceito de identidade nos estudos culturais britânicos e latino-americanos: um resgate teórico**. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/13570> acesso em 23/06/17.

PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura**. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

REZENDE, Maria Valéria. **Ouro dentro da cabeça**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

VIVALDI, Sofia. **xxx**.

Disponível em <https://sofiavivaldi.blogspot.com.br/> (acesso em 1/6/17).

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

O SABÁ ONDE ESTIVESTES DE NOITE

Pedro Thiago Santos de Souza*

“Do mesmo modo esse conto ‘Onde estivestes de noite’ trata de bruxaria”

LISPECTOR APUD GOTLIB, Clarice uma vida que se conta, 1995, p. 426

Todos os anos muitos escritores e pesquisadores dedicam-se a estudar a enigmática obra de Clarice Lispector. Há uma vasta lista de análises sobre os vários romances, contos e crônicas da autora de *A paixão segundo G.H.*, porém poucos estudam aquilo que a própria autora, segundo Nádia Battella Gotlib, chama de “lixo”¹. Todavia, nos questionamos, qual o valor literário desse lixo? E não seria também esse lixo uma das formas de se chegar a epifania tão recorrente nas narrativas de Clarice?

Onde estivestes de noite, conto de livro homônimo, faz parte de um conjunto heterogêneo de escritos, não tão analisados pelos estudiosos de Clarice Lispector, publicados em 1974. Na biografia *Clarice, uma vida que se conta*, Nádia Battella Gotlib, reserva três páginas para essa narrativa e ela as intitula de *Na magia negra*. A autora escreve brevemente do que se trata o conto e chama a atenção para o fato da *miscelânea* como recurso narrativo usado por Clarice Lispector para significar o que é sentir-se livre. Porém questiona-se o motivo de Gotlib dar a essa parte da biografia, o título de *Na magia negra*, para a análise do obscuro conto. A resposta vem ao final da análise quando a biógrafa transcreve as palavras da própria Clarice em entrevista. “Do mesmo modo esse conto ‘Onde estivestes de noite’ trata de bruxaria” (GOTTLIB, 1995, p. 426)

O conto inicia-se com alguns personagens que ao adormecerem, encontram-se em uma montanha e juntos de uma figura chamada *Ele-ela* realizam ritual orgíaco. Contudo, na própria epígrafe da narrativa está escrito: “Tudo o que escrevi é verdadeiro e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não queiram saber da resposta. Adeus. A-Deus.” (LISPECTOR, 1974, p. 56).

* Aluno do mestrado em literatura da Universidade Federal do Amazonas.

¹ Em explicação introdutória da publicação *A via crucis do corpo*, obra publicada no mesmo ano de *Onde estivestes de noite* e que aborda temas similares, como sexualidade, velhice e morte.

Como citado pela própria autora em entrevista, questionamo-nos, de qual bruxaria Clarice Lispector estaria se referindo. Estudar elementos do folclore envolvendo a bruxaria ajudaria a compreender melhor a miscelânea do conto *Onde estivestes de noite*? Quando a autora diz que o conto trata de bruxaria, isso seria necessariamente dizer que a narrativa aborda o “mal”?

Para compreendermos o conto, adotamos uma perspectiva dialógica da linguagem, a qual entende a língua como um complexo mecanismo social e ideológico. Dessa forma, nas palavras de Clarice Lispector, há tantos outros discursos, históricos e sociais, que se convertem em palavra literária. Assumir essa perspectiva na análise de uma obra, nos leva a trabalhar com os conceitos de cronotopia e exotopia criados pelo círculo de Bakhtin.

Da mesma forma somos levados a compreender a obra também de forma dialógica. Sendo possível estabelecer, não somente uma análise unilateral, mas algo que entenda a significação da obra para o próprio autor, o lugar e o tempo de sua produção. Após o entendimento dessas questões, podemos deslocar o entendimento da narrativa, sair da dimensão cronotópica, e ir de encontro à dimensão exotópica, entendendo a obra de outro tempo e lugar, da perspectiva do pesquisador.

No caso do conto examinado, as palavras de Clarice Lispector tanto no prefácio da obra *A via crucis do corpo* quanto nas em entrevistas citadas por Gotlib (1995) valoram a obra de maneira a levar em consideração o julgamento da época em que foi produzida. Lembrando que somente em meados da década de 50 a bruxaria é descriminalizada na Inglaterra. Logo após isso, Gerald Gardner cria a Wicca e difunde o que seria uma religião moderna voltada ao culto da natureza, a bruxaria moderna. Depois disso, gradualmente, aumentou o interesse mundial por assuntos voltados à temática. No Brasil, só décadas depois começou-se a debater a respeito do conceito de bruxaria e sua função social.

Todas essas questões devem ser levadas em consideração ao estudar a narrativa de *Onde estivestes de noite*, que mesmo, resignificando, como veremos na análise dos símbolos e signos ideológicos, ainda é valorada pela própria autora com os pensamentos vigentes em sua época.

Porém, ao entender e deslocarmos-nos do tempo e espaço da obra, conseguimos examinar o mal e símbolos relacionados à bruxaria a partir da perspectiva simbólica e cultural contemporânea.

Por exemplo, para compreendermos melhor esses elementos, estudamos primeiramente o *mal* nas narrativas de Clarice Lispector. Yudith Rosenbaum faz um estudo sobre esse elemento na obra de Lispector, analisando alguns dos seus romances e contos, buscando identificar a configuração e significação do que seria o *mal*. Partindo da premissa dos estudos psicanalíticos, a autora apresenta o *sadismo*, parte da constituição do eu, sendo articulado a um dos temas de maior relevância na obra de Clarice Lispector, a construção da subjetividade.

Dentre essas pulsões, pretende-se priorizar o sadismo em suas várias manifestações, da perversidade à ironia, da inveja à destrutividade, tendo como hipótese principal desse estudo a emergência do mal como força mobilizadora do enredo, potência destruidora das estruturas acomodadas e conservadoras (ROSENBAUM, 2006, p. 20).

Desse modo, quando se fala de mal na escrita de Clarice Lispector, não se apresenta o mal como usualmente é entendido. Nesse elemento aparece, diversas vezes uma forma de denunciar a face sórdida da sociedade burguesa, polida e tolhida por valores sociais. O mal, desse modo, é apresentado como forma de libertação para aqueles que “ouvem o chamado”

Onde estivestes de noite? Questiona-se, após ler o conto, que tem início já em noite fechada, quando um galo solta o grito fora de hora, como faria ao amanhecer. Porém trata-se do anúncio da noite, do “despertar” para uma outra realidade: a subida pela montanha. Uma multidão aguarda em silêncio enquanto *Ele-ela* os espera no alto da montanha.

Ele-ela, que conduz a cerimônia, pode ser interpretado de diversas formas, como por exemplo a análise feita por Vannaro e Padilha (2012) que sugerem ser essa figura a representação da união dos polos opostos, uma forma das personagens serem convidadas a experimentar, de um extremo ao outro, a sensação de estarem vivas.

Adota-se essa interpretação de que o ser *Ele-ela*, seja mesmo um recurso utilizado para significar a união dos polos opostos, de forma que o êxtase possa ser vivenciado por aqueles diversos personagens que, de uma forma ou de outra, recalcam suas pulsões. Porém, outro questionamento pode ser feito, sobre esse estranho ser de extrema beleza: Quais outras correspondências e significações, além das psicológicas, podem ser feitas para a interpretação da linguagem literária e do ser *Ele-ela*?

Tendo como referência a figura andrógina e dúbia de Ele-ela, encontramos diversos deuses e divindades, os quais, acreditava-se, conduziam pessoas até cerimônias selvagens, muitas vezes envolvendo orgias e sacrifícios ritualísticos. Diversas dessas divindades, foram relacionadas às bruxas, que no imaginário popular da idade média, seriam as responsáveis por diversas mazelas sociais. Uma das lendas relacionadas ao imaginário da bruxa medieval era o sabá das feiticeiras, encontro onde as bruxas supostamente comungariam com o próprio Diabo.

Muitas são as possíveis raízes sobre o sabá das feiticeiras, e uma das explicações plausíveis, diz respeito às procissões conduzidas ou em honra aos deuses relacionados à natureza. Sobre essas procissões que viriam a fazer parte do ideário do sabá das bruxas, conduzido por deusas como Diana e Hécate; Russel e Alexander (2008) dizem:

Sob essa forma sombria, Diana apareceu nos primórdios da crença medieval como condutora das procissões e ritos de bruxas. Mas as origens dessa procissão diânicas, desconhecidas em Roma, são mais teutônicas do que mediterrâneas, e tem suas raízes nas Grandes Caçadas: uma procissão de espíritos ou aspectos que erravam em grande número pelos campos em uma desenfreada farra destruidora. (RUSSEL; ALEXANDER, 2008, p. 56)

É conveniente identificar essa figura, condutora da subida, tendo em vista a possível resposta para a nossa pergunta “Onde estivestes de noite?”. Essa divindade que mudou tantas vezes de forma ao longo da história, sendo identificado com o deus do vinho Dionísio ou, como já observado, a deusa lunar Diana, expressa justamente o sentido dúbio assumido por Ele-ela. O efeito de tal divindade expressa na narrativa é justamente o da incerteza, dado que a própria narradora apresenta esse ser com características divergentes, além do sexo masculino e feminino, unidas em uma só criatura, como por exemplo, beleza e perigo. As próprias personagens encontram-se “paralisados pelo que é Belo” (LISPECTOR, 1999, p. 44), essas mesmas personagens, que para vê-lo devem aos poucos acostumar-se com a beleza desse ser.

Analisando a significação simbólico e cultural de Ele-ela ser identificado como uma estrela enorme que guia as personagens nessa caminhada, em contraste com o céu negro; evoca-se o sentido da estrela como guia para uma grande revelação. Evidencia-se a presença de homens, mulheres; bem como, duendes, gnomos e anões, igualmente guiados por Ele-ela, como um farol, que lidera esses seres, como afirma a narradora “deuses extintos” (LISPECTOR, 1999. p.44). Da mesma forma, podemos entender essa menção como referência aos *familiares das bruxas*, espíritos que ajudariam os feiticeiros em seus trabalhos

mágicos. Seres que em suas origens eram espíritos da natureza, entendidos como demônios pelo cristianismo que somente admitia a existência de Deus, anjos e demônios.

“Era uma ausência- a viagem fora do tempo” (LISPECTOR, 1999, p.44) eles que já estavam em sonho, estão agora em uma viagem fora do tempo, em um lugar diferente do sonho. E para essa coisa, nos diz a narradora, não há símbolo, essa coisa era orgíaca. Entende-se o significado cultural de orgia, não só como o ato de festim licencioso, como também a expressão para o excesso e desordem, necessárias para a desconstrução do sujeito. Mas ainda sobre a representação do bacanal enquanto conceito cultural, apontamos para além do já conhecido ritual orgíaco em honra ao deus romano Baco, citamos também a festividade apresentada por Russel e Alexander (2008)

Ocorre que, por acaso, o dia 31 de abril tornou-se a festa cristã de uma obscura missionária anglo-saxã chamada Santa Valburga, e dessa coincidência deriva o nome *Walpurgisnacht*, ou a Noite de Walpurgis, quando as bruxas supostamente se reúnem na montanha de Brocken para uma orgia diabólica ((RUSSEL; ALEXANDER, 2008, p59)

Como a festividade mencionada, existiram tantas outras que contribuíram para, na Idade Média, a composição da ideia do Sabá das Bruxas. Essa celebração consistia em passar uma espécie de unguento nos seus corpos, isso as fazia voar até o local secreto do sabá. Em algumas variações, após untarem-se com o unguento, feito de gordura e restos de crianças, as bruxas transfiguravam-se em animais para irem secretamente até o local da celebração. Quanto o número estava completo, começava-se a heresia, na qual o próprio Diabo fazia-se presente, essa figura podendo assumir mascaras diversas, como deusas e deuses do folclore antigo.

Como já mencionado, na cosmovisão maniqueísta do cristianismo, seres da natureza não poderiam existir sem serem todos servos ou o próprio Diabo, transfigurado para enganar os seres humanos. Ainda sobre o sabá, na presença do diabo, as bruxas e bruxos faziam sacrifícios e celebravam uma parodia da missa cristã, conhecida posteriormente como “missa-negra”, na qual profanavam os símbolos católicos e comungavam com o Diabo beijando suas nádegas. Ao fim, apagavam-se as luzes, iniciava-se a orgia ritual e por meio desses atos obteriam seus poderes.

Os elementos narrativos, utilizados por Clarice Lispector, nos fazem identificar essa misteriosa montanha na qual suas personagens celebram “a orgia do perigo”, como sendo uma representação do sabá das feiticeiras. Onde suas personagens vão, através de sonho, ao

encontro de Ele-ela. A narrativa expõe diversos símbolos relacionados à bruxaria como por exemplo o local, que além de ser uma montanha, ou seja, o meio entre o céu e a terra; “o lugar era de encruzilhadas” (LISPECTOR, 1999, p.45) sendo possível um anão pular de uma a outra. Segundo o dicionário dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), a encruzilhada quando analisada como símbolo, significa lugar teofânico, instância onde encontra-se a manifestação de deus, por ser o ponto de encontro entre três caminhos e princípios: ativo, neutro e passivo. O benéfico, maléfico e resultante, encontram-se e tornam esse lugar sagrado e herético, como o ser Ele-ela descrito pela narradora. As encruzilhadas também eram consagradas à deusa grega Hecate, divindade relacionada às bruxas e feiticeiras, retratada em obras como Macbeth de William Shakespeares. “Em toda A Europa, é geralmente nas encruzilhadas, como também no cume de montes malditos, que os diabos e feiticeiras costumam reunir-se para celebrar seus sabás” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 370). Em muitos lugares do mundo, as encruzilhadas são associadas às divindades que abrem os caminhos e que guardam os mistérios, sendo essas tanto femininas quanto masculinas, demonstram a qualidade dúbia da representação desse lugar.

“Ele-ela cobria sua nudez com um manto lindo mas como mortalha, mortalha púrpura, agora vermelho-catedral. Em noites sem lua Ela-ele virava coruja. Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol.” (LISPECTOR, 1999p. 47)

A ordem em que o nome da divindade mostra-se, ora Ele-ela, ora Ela-ele parece significativo, quando o ser é mais feminino ou mais masculino em determinados momentos, porém ao longo da narrativa a mixórdia também chega aos papéis dos gênero e conseguimos presenciar a subversão dessa divisão. No trecho selecionado notamos a presença de mais um símbolo relacionado à bruxaria: a noite sem lua ou lua negra em que Ela-ele vira coruja. Que segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), faz referência à deusa Lilith, também relacionada às bruxas, adorada em noites em que a lua não aparece no céu e que tem como um de seus símbolos a coruja.

Quanto a eles, cumpriam rituais que os fiéis executavam sem entender-lhes os mistérios. O cerimonial. Com um gesto leve Ela-ele tocou uma criança fulminando-a e todos disseram: amém. A mãe deu um uivo de lobo: ela toda morta, ela, também. [...] Eles queriam a força superior que reina no mundo através dos séculos. Tinham medo? Tinham. Nada substituí a riqueza do silencioso pavor. Ter medo era a maldiçoada glória da escuridão, silente como uma lua. (LISPECTOR, 1999p.48)

Quanto aos participantes do rito, eles não sabem os mistérios cerimoniais e mesmo assim desejam a força superior. O fato de não conhecerem o aspecto cerimonial é análogo ao

rito do camponês que muitas vezes não tinha o conhecimento teórico sobre os seus ritos, mas celebrava mesmo assim, porque desejava os resultados, seja de uma boa colheita ou a maldição de algum inimigo opressor. Esse camponês, muitas vezes, sem conhecimentos dos procedimentos cristãos, eram os acusados de bruxaria e heresia na Europa do século XIV, por mesclar a sua prática religiosa com a nova religião imposta.

Outro elemento desse trecho, o fulminar de uma criança ao toque do Ele-ela, pode ser identificado com o imaginário do sabá. Fazia parte do suposto ritual das bruxas, o sacrifício de recém-nascidos que eram entregues em honra ao diabo e que com sua gordura era feito o unguento mágico que ajudava as bruxas a voarem e irem ao local de encontro. A cena do conto, também é análoga à tela *El Aquelarre* de 1798, também conhecida como *Bruxas Sabá*, pintada por Francisco de Goya. No quadro pode-se observar um círculo de mulheres ao redor de um bode, representação do mestre do sabá, e uma das mulheres ergue um recém-nascido em estado cadavérico, o qual parece já ter sido tocado pelo bode negro, afinal observa-se o padrão da esquerda para direita entre um dos recém-nascidos caído no chão, já morto; a criança suspensa em estado cadavérico e uma outra, ainda no colo de uma mulher sendo apontada pelo bode negro.

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros- e todos ouviram-na dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo (LISPECTOR, 1999p. 48).

Outro aspecto relacionado ao imaginário da bruxaria é a crença de que por meio dos sonhos, o mestre do sabá transmite seus conhecimentos. Há diferença em falar de diabo, Lúcifer, ou demônio; mas quando trata-se do aspecto do imaginário popular, ou seja, da mentalidade do que seja essa natureza do mal, não se faz distinção desses aspectos. Logo, Ele-ela, poderia ser reconhecido como o diabo medieval que segundo Jacques Le Goff (2002) “Tenta insinuar no coração dos homens desejos culpáveis, seja por meio da aparição de sonhos, suspeito na Idade Média, por ser frequentemente considerado de origem diabólica), ou somente suscitando maus pensamentos.” (GOFF; SCHMITT, 2002, p.323)

Todos ali estavam prestes a se apaixonar. Sexo. Puro sexo. Eles se freavam. A Rumânia era um país perigoso: ciganos. Faltava petróleo no mundo. E, sem petróleo, faltava comida. Carne, sobretudo. E sem carne eles se tornavam terrivelmente carnívoros. (LISPECTOR, 1999p. 52)

No ritual, tudo o que era privado nas vidas das personagens é livre. O milionário exerce o poder, a jornalista deseja ser a autora de *O exorcista*, o masturbador deixa-se levar pelo desejo e todos entregam-se em ritual para Ele-ela ou ao próprio intento de cada um, que paradoxalmente é o desejo do outro, Ele-ela. Tudo para sentirem “o gozo do Mal” (LISPECTOR, 1999, p.49) de tudo o que é reprimido e deixado para o reino do Ele-ela.

Após todos realizarem a grande cerimônia, eles voltam subitamente do sonho e, sentindo a diferença, acordam para as suas vidas sem lembrarem ao certo do que aconteceu, mas com inspirações incomuns.

Acordavam, pois, um pouco cansados, satisfeitos pela noite tão profunda de sono. O sábado tinha passado e hoje era domingo. E muitos foram à missa celebrada por padre Jacinto que era o padre da moda: mas nenhum se confessou, já que não tinham nada a confessar. (LISPECTOR, 1999, p. 53)

As personagens sonham em um sábado e acordam no domingo. Interpreta-se o sentido do sonho acontecer em um sábado e o despertar no domingo. Em 1118, Walter Map, segundo Russel e Alexander (2008), relatou que os Hereges, também identificados posteriormente como participantes da bruxaria, participavam de ritos obscenos, esse autor foi o primeiro a usar a palavra *sinagoga* para denominar essas reuniões, termo empregado para denegrir a prática dos judeus. Somente no final do século XV, o termo foi substituído por *sabá*, nomenclatura usada para denominar o período no qual os judeus descansam e reúnem-se para religarem-se à divindade. Tais reuniões acontecem aos sábados, dessa forma, torna-se possível a leitura de uma referência ao sábado sabático e o domingo enquanto dia cristão da ressurreição de Cristo, no qual tradicionalmente os adeptos vão a missa. Constata-se que a narradora, por meio das figuras apresentadas no conto, associa o dia ao cristianismo, enquanto racionalidade e a noite enquanto ao lugar onde Ele-ela orchestra sua cerimônia sem-nome. Por meio da escrita fragmentada em pontos, apresenta-se essa relação. “No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida.” (LISPECTOR, 1999, p. 57)

Quando as personagens acordam, na manhã preestabelecida, tudo, aparentemente volta ao normal. “A manhã”, “a ovelha branca”, expressões usadas para incorporar os símbolos cristãos ao que é estabelecido e consciente.

No entanto, todos os aqueles que foram para a montanha não são os mesmos. Acordam para a estabilidade, sem lembrarem onde estiveram de noite e sentem inspirações vindas aparentemente de lugar nenhum, quando na verdade trata-se do eco da voz do Ele-ela.

A jornalista de manhã bem cedo telefona para sua amiga:

-Claudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! (LISPECTOR, 1999, p. 53).

Todos os personagens acordam com essas reminiscências. Trata-se do desejo da noite passada, que alguns decidem seguir fazendo deles inspirações para criação, como no caso da jornalista e outras decidem ocultar essas estranhas vontades. Todavia, todos estão diferentes de alguma forma. Esse fato faz possível interpretar o conto e o ritual na montanha como um rito iniciático no qual Ele-ela é o iniciador. Uma das funções do sabá das feiticeiras era a de iniciar os bruxos nas artes negras. Os participantes que iam até o local estabelecido, envolviam-se na cerimônia onde faziam sacrifícios e integravam-se em orgias, mas além disso, partilhavam dos conhecimentos do próprio Diabo, de outras bruxas, e por eles eram iniciados novos bruxos e bruxas, capazes dessa forma, de também executarem os feitiços e rituais para obter diversos bens.

Conclui-se que tendo como um dos principais símbolos do conto a própria noite, na qual eles sonham e vivenciam a montanha, Ele-ela etc; e essa noite sendo, segundo Chevalier e Cheerbrant (1999), representação do feminino, inconsciente e aquilo que precede a formação de todas as coisas, a própria natureza do caos, entende-se, por meio dos símbolos e signos, que no conto de Clarice Lispector, as personagens são iniciadas ao que comumente ficou conhecido como Sabá das feiticeiras. Nessa celebração, livres do conceito de bem e mal, os participantes podem finalmente desfrutar do caos antecessor da realidade estabelecida.

A natureza, que não partilha do conceito maniqueísta, de bem e mal, pode finalmente oferecer uma oportunidade de libertação para aqueles que por algum motivo ouvem o chamado e decidem sofrer a dor que é ir além do dia, da vida ordenada pelo patriarcado na qual possivelmente eles não se adequam. Para tal, a narradora usa de imagens grotescas, como a orgia e sacrifício, como forma de desconstrução da moral preestabelecida. Clarice assume o discurso de sua época, valorando o texto conforme a sociedade do seu tempo possivelmente o valoraria, porém faz isso para conseguir subverter os signos e símbolos em sua narrativa, atribuindo nova significação para os atos, lugares e símbolos

culturais A autora tem a capacidade de ver, antes do senso comum, o potencial libertador do grotesco e do imaginário da magia negra utilizando dos seus símbolos para alegorizar a liberdade almejada pelas suas personagens.

Referências

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RUSEELL, J.; ALEXANDER, B. **História da bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2008.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOFF, J. L.; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. V 1.

CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 14. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan- Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. 6 ed. São Paulo: HUCITEC Editora, 2010.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE ESPANHOL "LA ISLA Y LOS DEMONIOS", DE CARMEN LAFORET

Polyanna Riná Santos*

Introdução

Propomos neste trabalho uma leitura da representação do feminino no romance *La isla y los demonios* (A ilha e os demônios), da escritora espanhola Carmen Laforet, buscando observar de que maneira o contexto histórico retratado no livro influencia personagens em suas relações sociais e familiares, reforçando certas expectativas em relação ao papel da mulher. Centraremos nossos comentários sobre a protagonista, a jovem Marta Camino.

Nos próximos tópicos, faremos uma breve exposição acerca da Guerra Civil Espanhola, bem como de seus reflexos na literatura daquele país. Em seguida, será feita uma apresentação da autora do livro e um resumo do argumento do romance *La isla y los demonios*. A partir dessas informações, nos lançaremos à apresentação de nossa leitura.

A Guerra Civil Espanhola e alguns de seus reflexos na literatura

Conforme Buades (2013), entre os anos de 1936 e 1939, a Espanha passou pelo pior conflito civil de sua história: a Guerra Civil Espanhola. Foi o momento em que o país conheceu as degradações moral e financeira, após uma tentativa de golpe de Estado de um setor do exército contra o governo da Segunda República Espanhola.

Esse conflito, que durou apenas três anos e terminou com a vitória dos militares e a instauração de um regime de caráter fascista, liderado por Francisco Franco, deixou um forte saldo negativo para o país, perceptível em um alto índice de mortalidade e uma economia totalmente abalada.

A situação da Espanha se agravou de tal forma que produziu grande desigualdade social. A população passou a viver em meio às insuficiências. Não havia moradia para todos, tampouco alimentação e recursos básicos para a subsistência, o que, de algum modo, parece ter influenciado os pensamentos e comportamentos daquela sociedade. Os efeitos da Guerra

*Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Espanhola), pelo IF Sudeste MG, Campus São João del-Rei, São João del-Rei, Minas Gerais. Orientador: Ailton Magela de Assis Augusto. E-mail: prinas@outlook.com

não abalaram apenas a estrutura do Estado, mas também as vidas dos espanhóis, invadindo lares e contaminando os núcleos familiares. Segundo Souza:

A economia de sentimentos afetava diretamente o contato entre os seres humanos, o que se traduzia em frígidas e ríspidas relações familiares e em um convívio superficial. [...] Por essas razões, constatamos que, a atmosfera familiar reproduzia, no interior dos lares espanhóis, a mesma asfixia tensa e pesada que cerceava, a espontaneidade das relações sociais, para além das paredes do ambiente doméstico (2007, p. 08).

Assim, com a escassez de sentimentos nas relações familiares, as pessoas passaram a ter convivências desordenadas dentro dos lares, o que ecoou na formação de crianças e adolescentes deste marco temporal.

Já no que toca a literatura desse período, Muller (2017) indica que houve um efeito imediato. Os autores começaram a escrever sobre o conflito, mostrando seus pontos de vista acerca do que haviam presenciado.

Souza diz que tivemos:

Uma renovação de estética narrativa [...]. Intitulada, por críticos e estudiosos espanhóis, como Narrativa de pós-guerra civil, essa literatura exprimia: o sentimento espanhol de derrota, a frustração dos ideais políticos e a angústia da falta de horizontes e perspectivas (2007, p. 01-02).

Portanto, este período marca não só a história da Espanha, por questões bélicas ou governamentais, mas também a sua sociedade e a literatura – sendo a última, a nosso ver, um espaço que foi capaz de dar visibilidade a problemas e conflitos vivenciados pelas pessoas durante a guerra e, ao mesmo tempo, externar os anseios por melhoras sociais.

Encontramos, assim, com grande frequência nos trabalhos da autora em estudo a descrição de “[...] seres cuja patologia psicológica é o resultado direto dos acontecimentos da Guerra” (SAVARIEGO, 1974, p.11, tradução nossa)¹.

Carmen Laforet foi uma escritora espanhola, natural de Barcelona, que faleceu em 2004, aos 82 anos. A crítica a inclui entre os autores da narrativa da pós-guerra, mencionada na citação acima, e conseguiu boa parte de seu prestígio já com a publicação de seu primeiro romance, *Nada*, de 1944 e que lhe valeu um prêmio literário.

¹ No original: “[...] a unos seres cuya psicología patológica es el resultado directo de los sucesos de la Guerra”.

Sua produção literária é pouco extensa e não muito conhecida no Brasil, onde, pelo que foi possível apurar, apenas esse primeiro livro encontra-se traduzido. Em nosso entendimento, esses são motivos suficientes para justificar o presente trabalho sobre *La isla y los demonios*, pois o estudo da obra laforetiana pode suscitar desdobramentos, diálogos e discussões no âmbito acadêmico a respeito do papel da mulher na sociedade e de sua representação na escrita feminina.

Para Marín (2013), Laforet é uma mulher que fala do feminino, com extrema simplicidade e clareza de escrita. Mescla o real com o imaginário e ainda caminha por mundos místicos, oriundos de sua própria cultura espanhola. Tudo isso para alinhar ou desalinhar percepções da figura da mulher no momento da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura Franquista.

Tendo por base esse contexto histórico, podemos dizer que a postura laforetiana de escrita marca uma inflexão no entendimento de que a tomada pública de posição sobre um assunto qualquer fosse um direito restrito aos homens.

Ademais, conforme Gabriele (*apud* QUEVEDO, 2013), Carmen traz uma mensagem feminista em suas obras, que se ocupam com a grande variedade de temas pertinentes à mulher. Temas, estes, de diversos contextos, como sexual, político e social.

Já Souza, ao falar de Laforet, diz que:

A importância de suas personagens femininas para a literatura e para a sociedade [...] dá-se pelo fato de que se trata, *ou de mulheres pouco convencionais para o seu contexto, ou de arquétipos perfeitamente reconhecíveis naquela realidade sociocultural*. Laforet representava, por meio dos papéis femininos, uma visão realista e livre de idealismos sobre o cotidiano da mulher espanhola (2007, p. 15, grifo nosso).

Diante do exposto, podemos dizer que a escritora em foco tem especial preocupação em relatar a realidade de sua época, por meio de suas obras. Transita, assim, por assuntos referentes ao feminino, para propor reflexões sobre inquietudes, (in)adequações sociais e paixões percebidas às mulheres daquele tempo.

Breve resumo de *La isla y los demonios* de Carmen Laforet

O livro *La isla y los demonios* é uma obra de 1952 que ainda não tem tradução no Brasil. Nela, conta-se a história de Marta Camino, uma jovem de 16 anos, órfã de pai, que vive com uma mãe doente, ausente e reclusa (Teresa), um meio-irmão possessivo, violento e machista (José) e uma cunhada ciumenta, submissa e histérica (Pino), em uma das ilhas Canárias: na Província de Las Palmas, no ano de 1938 a 1939.

Em meio a um núcleo familiar desajustado, com relações difíceis e amargas, no qual Marta não encontra amparo, carinho e atenção, ela se mostra como um sujeito ilhado.

Por conta da eclosão da Guerra Civil Espanhola, José decide dar asilo a alguns tios paternos, que antes se haviam exilado na França. Mas, mesmo com a chegada deles, diretamente afetados pelo conflito, a protagonista permanece em sua “ilha”, vivendo como que em uma realidade paralela, sem tomar conhecimento e/ou mostrar interesse pelas batalhas patentes.

Na verdade, a protagonista pensava que os parentes recém-chegados, sendo ligados ao universo das artes, poderiam se interessar por alguns de seus escritos de adolescente e talvez apoiá-la na realização do sonho de viver em Madrid. Como isso não acontece, ela se vê mais reclusa em si, já que eles não têm tempo e nem interesse nela e as crises de violência e histerismo aumentam naquele lar.

Com o passar dos dias, fica claro que a oferta de José em receber os familiares, antes de ser motivada pela estima, responde a um interesse em humilhar essas pessoas que, no passado, teriam sido rudes com ele: uma forma de vingança.

A protagonista, então, sem as alterações idealizadas para si e para o núcleo dos Camino, segue vivendo como que à deriva, enxergando em alguns incidentes indícios de um amadurecimento e conhece, entre idas e vindas, os demônios, isto é, as “paixões capitais” do homem, como amor, inveja, raiva, cobiça, melancolia, avareza, dentre outros (LAFORET, 1970, p. 306).

O livro se encerra com Marta conseguindo a tão sonhada viagem para Madrid, em meio a reflexões acerca da importância da ilha para a sua alma, crescimento e para o futuro que espera na vida.

Uma leitura da representação do feminino no livro *La isla y los demonios* de Carmen Laforet

Rosenvinge nos aponta que:

Para medir o valor exato da obra de Carmen Laforet, tem-se que lembrar que o que ela escreveu foi escrito no pior possível momento da Espanha, em um país algemado, onde as mulheres solteiras e casadas eram cidadãs de segunda classe, das quais se exigiam obediência, modéstia, submissão, trabalho, etc. Mulheres das quais se duvidavam, quando elas se atreviam a cruzar a fronteira entre o mundo do privado (a casa e a família) e o público. Também as que queriam se educar só para ser estupendas donas de casa [...]. Carmen Laforet mostrou o que as mulheres eram escrevendo sobre elas, mulheres de carne e osso, mulheres reais com as quais criou um extenso retrato literário ao qual sempre se deve recorrer, quando alguém quer saber qual foi o papel das mulheres durante o regime franquista e qual foi o papel que lhes deixaram ter. (*apud* SOUZA, 2007, p. 16, tradução nossa)²

Ao pensarmos nisso, podemos inferir que Laforet buscava inspirações para as suas personagens no mundo real e, principalmente, no seu contexto histórico forte e conflitivo; nas mulheres “de carne e osso”, que transgrediam as convenções sociais, bem como nas que se enquadravam perfeitamente – e a duras penas – nos limites do lar.

Marta Camino, a protagonista do livro em tela (a qual escolhemos para realizar a presente leitura, a partir de algumas passagens da obra), representa uma figura do feminino que, na nossa perspectiva, mescla algumas características presentes nas mulheres de seu tempo. Essa personagem é uma jovem imatura, romântica, idealista e alienada, mas que, ao seu modo, levanta certos questionamentos sobre o seu papel na sociedade e no enredo do livro.

O primeiro ponto que nos chamou a atenção é que ela desejava ser diferente dos padrões comportamentais que conhecia para uma mulher na sua idade. Queria ser independente, continuar os estudos, trabalhar e não entendia a necessidade de se casar para ser mulher – o que cruzava uma fronteira não muito bem vista para aquela sociedade espanhola, pois, de acordo com Souza: “[...] o objetivo mais digno para o qual a mulher devia se dedicar era o matrimônio, instituição social intocável que devia transmitir uma aparência de felicidade constante, ainda que dissimulada” (2007, p. 19).

²No original: Para medir el valor exacto que tiene la obra de Carmen Laforet hay que recordar que lo que escribió fue escrito en la peor España posible, en un país maniatado donde las mujeres solteras y casadas eran ciudadanas de segunda a las que se les exigía obediencia, recato, sumisión, laboriosidad, etcétera. Mujeres de las que se dudaba cuando osaban traspasar la frontera entre el mundo de lo privado, la casa y la familia, y lo público, ya a las que se quiso educar sólo para ser estupendas amas de casa [...]. Carmen Laforet demostró lo que las mujeres eran escribiendo sobre ellas, mujeres de carne y hueso, mujeres reales con las que creó un extenso retrato literario al que siempre se deberá acudir cuando alguien quiera saber cuál fue el papel de las mujeres durante el franquismo y cuál fue el papel que se les quitó.

Ela, então, mesmo não percebendo a sua transgressão, aponta que não queria se sujeitar a tal padrão social, imposto às mulheres daquela época.

Essa personagem laforetiana nos ajuda, também, a enxergar o que foi dito anteriormente sobre as difíceis realidades dentro dos lares. Entendemos que ela reflete uma convivência familiar desordenada, fruto dos reflexos da Guerra – o que pode ter contribuído para a sua formação um tanto alienada e egoísta, criando fantasias sobre a vida adulta e ignorando o duro marco político e social que estava vivendo.

Notamos isso na seguinte passagem do livro, em que Marta:

Estava tão atordoada, pensando que chegava tarde para comer, que nem notou as varandas das casas enfeitadas com bandeiras. Quando entrou pela funda e fresca entrada e empurrou o portão de madeira, de onde se via o pátio cheio de palmeiras e begônias, ainda não sabia da notícia. [...] Em uma das janelas apareceu Honesta, ao ouvir o barulho no portão. – Sobe, sobe, Martita... Estamos tão felizes! [...] - É o fim da guerra... A vitória! ³ (LAFORET, 1970, p. 131, tradução nossa).

Nesse trecho, encontrado no capítulo VIII, a jovem se atrasa para comer, por ficar no parque em devaneios sobre si e sobre o possível primeiro amor. Assim, atordoada pela fome, volta rapidamente para a casa dos tios, mas diante da sua clara alienação não nota que as casas vizinhas estão comemorando algo, com a colocação de bandeiras nacionais, nas fachadas. Vemos que ela, focada em seu mundo paralelo de ilusões, não percebe e nem questiona o que estava acontecendo ao seu redor. Apenas motivada pela fome e com medo de uma possível represália pelo atraso para a refeição, toma o caminho da residência, sem sequer notar mudanças exteriores no mundo real. Ao chegar, Honesta (uma de suas parentes peninsulares) a surpreende pela janela, chamando-a aos gritos, para contar sobre a feliz novidade: o fim da Guerra.

Um outro ponto que também se destacou foi o desejo patente da protagonista pelo fim da Guerra, nutrindo esperanças de uma vida melhor, na expectativa de que em tempos de paz lhe seria mais fácil deixar a ilha. No seu caso, em específico, indo para Madrid em busca de desenvolvimento e liberdade.

³No original: Iba tan aturdida pensando que llegaba tarde para comer, que no notó siquiera que los balcones de las casas estaban engalonados con banderas. Cuando se metió en el hondo y fresco zaguán y empujó la verja de madera desde la que se veía el patio lleno de macetones con palmeras y begonias, aún no sabía la noticia. [...] A una de las ventanas se asomó Honesta al oír la campanilla de la cancela. —Sube, sube, Martita... ¡Estamos tan contentos...! [...] —Esto es el fin de la guerra... ¡La victoria!

Quevedo (2013) nos esclarece que a liberdade é o maior fundamento dessa personagem. Ao mesmo tempo que ela via brotar ao redor de si, os demônios na adolescência, com um grande peso; constantemente, criava meios para fugir dessas situações aflitivas e conflitivas, para perseguir a liberdade que tanto almejava.

Vejamos um trecho da obra, em que observamos esse desejo de liberdade de Marta, diante das inquietações sobre a sua educação:

Sem pensar, se percebia como navegando em uma corrente rápida e profunda que a levava para o seu destino. Parecia impossível que este destino fosse passar um montão de anos pacíficos, enfiada em uma casa. É verdade que, desde criança, o fim da sua vida parecia ser: viver protegida entre pessoas de uma família e criar outra no seu devido tempo, igualmente protegida, submissa e pacífica. Mas agora, ela não podia sequer pensar nisso, devia ser algo grande que a empurrava para um outro futuro⁴(LAFORET, 1970, p. 147-148, tradução nossa).

Essa passagem está na segunda parte do livro e acaba por retomar o que falamos antes também. Trata-se de um momento decisivo, pois a protagonista realmente assimilando o fim da guerra, reacende em si uma esperança, pede a José para viajar com os seus parentes para Madrid, para continuar os estudos em uma cidade maior. No entanto, o meio-irmão não permite e a protagonista se percebe como em um fluxo maior para atingir o seu sonho. Desse modo, contraria tudo e a todos e cria um plano, sozinha, para a viagem ao Continente. Escondida, vende as poucas joias que tinha, marca a compra de uma passagem e se organiza para conseguir os documentos necessários para viajar de navio, no mais próximo embarque.

Nesse trecho podem-se perceber alguns aspectos da realidade daquela época. As mulheres eram educadas, desde pequenas, para construir uma família e serem submissas, calmas e protegidas. Ideias estas que, para Marta, não se faziam presentes no seu futuro. A protagonista não desejava seguir àquele padrão. Ela se viailhada e sozinha, mas queria ganhar novos mundos.

O último ponto que iremos abordar, diz respeito à liberdade de manifestação dos desejos sexuais, mesmo que tratada de forma bem singela por Laforet na história. Temos, na passagem, escolhida um posicionamento comum àquele período. Vejamos:

⁴No original: Sin pensarlo se notaba como navegando en una rápida y profunda corriente que la llevaba a su destino. Le parecía imposible que este destino fuese pasar un montón de años pacíficos metida en una casa. Es verdad que desde niña el fin de su vida pareció ser éste: vivir resguardada entre gentes de una familia y crear otra a su debido tiempo, igualmente resguardada, sometida y pacífica. Pero si ahora no podía ni pensar esto, debía ser que algo muy grande la empujaba hacia otro futuro.

- Mas temos que dizer alguma coisa.... Essa calamidade, não se dá conta de que todo mundo a crítica.
- E o pior é que, depois, vão pensar que todas nós somos iguais.... Temos que contar isso a ela.
[...]
- Jovens: Vocês acham que está apaixonada?
Anita contestou, segura: Uma mulher nunca beija um homem sem estar apaixonada. Não vai perder, assim, a sua dignidade. Que absurdo!⁵ (LAFORET, 1970, p. 164-165, tradução nossa)

Nesse momento, Marta vai finalmente comemorar o fim da guerra com um lanche na casa de suas amigas, mas o assunto em pauta é outro: é o beijo que a protagonista deu em Sixto, um amigo de infância, e os seus breves encontros com ele na praia. Eles foram vistos se encontrando algumas vezes para nadar e foram pegos se beijando no barco. Sem demora, o comportamento de Marta foi considerado por todos na vila como inapropriado e alvo de represálias. Assim, as amigas da personagem principal decidem alertá-la da má-fama que ela recebeu, com receio de que a conduta seja vista e aplicada para todas as jovens do grupo.

O comentário de Anita, a melhor amiga da protagonista, nos mostra uma conduta típica da mulher daquele contexto. Ela condiciona a dignidade à obediência aos padrões sociais de comportamento – fato este que, contrariado, seria inaceitável para uma pessoa de seu convívio.

Temos, aqui, um tipo de preservação da imagem da mulher no meio social. Ademais, durante a Guerra: “[...] a relação entre os gêneros tornou-se significativamente complexa. [...] a amizade entre rapazes e moças era vista com acentuado preconceito” (SOUZA, 2007, p. 20). Com isso, entendemos que, ela, como mulher, podia ter relacionamento amoroso, desde que fosse aprovado e conhecido pela família. As demonstrações de afeto deveriam ocorrer em local velado. Caso contrário, poderia ser repelida pela sociedade, com críticas e maldizeres.

Diante dessas passagens e leitura que apresentamos, podemos dizer que Marta, a protagonista, de *La isla y los demonios* de Carmen Laforet é uma personagem que nos instiga a levantar reflexões sobre o feminino. Ela pode ser entendida como um exemplo de mulher da sua época, interagindo com as pessoas e relações que cria, a partir das situações aflitivas da Guerra Civil Espanhola, que emoldura as ações narradas.

⁵No original: - Pero tenemos que decirle algo... Esa calamidad no se da cuenta nunca de que todo el mundo la critica. - Y lo peor es que después se creen que todas las de la pandilla somos iguales... Se lo tenemos que decir. [...] - Niñas: ¿ustedes creen que estará enamorada? Anita contestó, segura: - Una mujer no besa a un hombre nunca sin estar enamorada. No va a perder así su dignidad. ¡Qué tontería!

Considerações finais

Com base no que foi apresentado, podemos dizer que o feminino desempenha importante papel no desenvolvimento da narrativa de *La isla y los demonios* de Carmen Laforet, visto que o relato se centra nas dificuldades enfrentadas pelas figuras femininas, durante o período da Guerra Civil.

Pudemos compreender que tal contexto não gerou reflexos só para a Espanha, mas principalmente para o seu povo, ecoando nos lares espanhóis e sendo alvo de trabalhos no campo da literatura – o que gera possibilidades de estudos no âmbito acadêmico.

Conhecemos, ainda, um pouco de Carmen Laforet, escritora espanhola da Pós-guerra civil, de seu romance *La isla y los demonios*, que fala sobre o feminino para demonstrar os papéis da mulher real em seu tempo.

Fizemos, ainda, um breve resumo da obra em estudo e depois adentramos em algumas passagens desse livro, para levantar reflexões acerca da leitura que tivemos sobre a personagem Marta Camino: uma jovem, que com um núcleo familiar desalinhado, alvo de constantes crises de nervos e de violência, bem como economias de afetos, mostra-se imatura, idealista e alienada, mas que, mesmo assim, aponta indagações sobre a representação do feminino na sociedade e na trama do livro.

Acreditamos que a protagonista é um exemplo de mulher reconhecível na realidade sociocultural da Espanha, dos anos 1938-1939, e que é representada como quem conseguiu passar pelos demônios (da adolescência, do homem e da Guerra), como se estivesse, ao longo do livro, em uma realidade paralela.

Referências

BUADES, Josep. M. **A Guerra Civil Espanhola: o palco que serviu de ensaio para a Segunda Guerra Mundial**. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=48VnAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=a+guerra+civil+espanhola&ots=MueLrPgTy-&sig=hqdzgnaNj7IeRdeyk29VhEkqlSs#v=onepage&q=a%20guerra%20civil%20espanhola&f=false>>. Acesso em: 08 de jun. de 2017.

LAFORET, Carmen. **La isla y los demonios**. 5 ed. Espanha: Ediciones Destino, 1970.

MARÍN, Virginia Marín. **Carmen Laforet. Una mujer en fuga.**Disponível em: <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34189/1/11.%20Mar%C3%ADn.pdf>>. Acesso em 20 de abr. de 2017.

QUEVEDO, Francisco Juan. **Una perspectiva melodramática en La isla y los demonios, de Carmen Laforet.**Disponível em: <<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/2231>>. Acesso em: 20 de abr. de 2017.

SOUZA, Ana Paula de. **A sociedade metonimizada no espaço do romance Nada de Carmen Laforet.** Disponível em: <<http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/52bf42dbe43b0042caf0d99712a0f69a.pdf>>. Acesso em: 20 de abr. de 2017.

MARIA FIRMINA DOS REIS E SEU CONTO A ESCRAVA: CONSOLIDANDO UMA LITERATURA ABOLICIONISTA¹

Rafael Balseiro Zin^{*}

Introdução

Nascida em 11 de outubro de 1825, na ilha de São Luís, capital da então província do Maranhão, Maria Firmina dos Reis foi registrada como filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Menina negra e bastarda, vivendo sob condições de segregação racial e social latentes, aos cinco anos, teve que se mudar para a vila de São José de Guimarães, ligada ao antigo município de Viamão, localizado no continente e separado da capital pela baía de São Marcos (LOBO, 2006, p. 193; DUARTE, 2009, p. 263). Por lá, cresceu em companhia da avó, da mãe e de suas duas únicas amigas, a prima Balduína e a irmã Amália Augusta dos Reis. Distanciada das efemérides políticas típicas de uma capital do Império, a acolhida que teve na casa da tia materna, melhor situada economicamente, foi fundamental para a sua primeira formação (MOTT, 1988), além do apoio que teve de um primo, também por parte de mãe, o jornalista, escritor e gramático Francisco Sotero dos Reis, “a quem deve sua cultura, como afirma em diversos poemas” (LOBO, 1993, p. 224). Já adulta, em 1847, aos vinte e dois anos, Firmina é aprovada em um concurso público para a *Cadeira de Instrução Primária* em Guimarães, que já atingira a condição de município, tornando-se, assim, a primeira professora efetiva a integrar os quadros do magistério maranhense, função que ocuparia até o início de 1881, ano em que se aposenta e em que funda, aos cinquenta e cinco anos, no vilarejo de Maçaricó, a primeira escola mista e gratuita do estado, dessa vez, dedicando-se aos filhos de lavradores e de donos de terras da região (MORAIS FILHO, 1975). É, portanto, algo pouco factível para as condições da época e que evidencia o fato de ter sido ela uma mulher consciente do papel de transformação que poderia desempenhar naquela sociedade.

Do ponto de vista da produção intelectual, Maria Firmina dos Reis não deixa a desejar. A primeira obra sua de que se tem notícia, *Úrsula*, foi publicada, em 1859, na cidade de São Luís, pela Tipografia do Progresso. Sob o heterônimo “*Uma Maranhense...*”, a autora

¹ As reflexões aqui apresentadas fazem parte da minha dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, intitulada *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista* e que foi defendida, em setembro de 2016, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (ZIN, 2016).

^{*} Doutorando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Contato: rafaelbzin@hotmail.com.

aborda a questão do cativeiro a partir do entendimento do negro, perspectiva essa que nortearia outros trabalhos (DUARTE, 2005). É interessante observar que, num momento em que as mulheres viviam submetidas a um sem-número de limitações e de preconceitos, a ausência do nome, somada à indicação da autoria feminina, aliam-se ao tratamento “absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro” (DUARTE, 2009, p. 265). No ano seguinte à publicação de seu romance inaugural, Firmina passa a colaborar em jornais locais com textos poéticos, divulgando, n’*A Imprensa*, um primeiro poema utilizando, ainda sob o manto protetor, as iniciais M.F.R. Em 1861, participa da antologia poética *Parnaso Maranhense*, e o jornal *O Jardim das Maranhenses* dá início à publicação de seu segundo trabalho, o conto *Gupeva*, de temática indianista e que fora veiculado em forma de folhetim, prática recorrente no período (HALLEWELL, 1985). Tendo em vista a boa aceitação da obra, em 1863, o jornal *Porto Livre* republica *Gupeva*. Em 1865, a autora brinda o seu público leitor, em momentos diversos, com o lançamento de novos poemas e, uma vez mais, *Gupeva* é reimpresso, agora pelo jornal *Eco da Juventude*, contendo ligeiras modificações de estilo, mas sem alterar seu conteúdo. Suas publicações chamam a atenção de leitores e repercutem nos meios intelectuais, o que nos leva a crer que a autora já era reconhecida, admirada e apreciada por seus escritos e pela ousadia de pensar e realizar coisas, considerando o contexto, não muito comuns a uma mulher negra e de poucos recursos, vivendo distante dos perímetros da Corte: a publicação de um romance inaugural em formato de livro; três publicações de uma mesma obra em periódicos distintos; além da veiculação de diversos outros textos, em curto espaço de tempo e em diferentes canais.

Rompendo com as barreiras do patriarcado e manifestando o exemplo de sabedoria e determinação, Maria Firmina dos Reis continua fértil em sua produção literária, trazendo a lume, em 1871, os poemas de *Cantos à beira-mar*, publicados pela Tipografia do País, também em São Luís. Anos mais tarde, em 1887, num período em que a instituição da escravidão passava de “mal necessário” a um “problema que exigia solução” (CHALHOUB, 2012), no auge das campanhas abolicionista e republicana, a escritora lança n’*A Revista Maranhense*, nº 3, além de novos poemas, o conto *A escrava*. Vale dizer que esse texto é mais um ato intelectual de consciência social de Firmina contra o estigma dos negros no Brasil, do que um manifesto contra a servidão, propriamente, ainda que se perceba um forte viés político contido nas entrelinhas. Para completar sua trajetória, além de ter contribuído de maneira

significativa na imprensa maranhense com ficções, crônicas e até enigmas e charadas², a autora atuou como folclorista³, na recolha e na preservação de textos da literatura oral; e como compositora, sendo responsável, ao mesmo tempo, pela elaboração, com letra e música, do *Hino da libertação dos escravos*, de 1888 (MORAIS FILHO, 1975; DUARTE, 2009), além de ter contribuído com a criação de algumas canções de caráter folclórico para folguedos populares, como a pastoral e o bumba meu boi.

De modo sucinto, essa breve cronografia serve para mostrar que Maria Firmina dos Reis teve participação relevante como cidadã e intelectual no Império, “ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar” (DUARTE, 2009, p. 264). No Maranhão de seu tempo, ainda que tenha vivido como uma mulher negra e livre em meio a uma ordem social, política e econômica escravagista (FRANCO, 1969), foi considerada pelos seus pares como um exemplo de erudição. Sua popularidade deve ter sido tão grande em Guimarães, que, até hoje naquela cidade, “a uma mulher inteligente e instruída chamam-na Maria Firmina” (MOTT, 1988, p. 62). Acontece, contudo, que os anos se passaram e, mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a aspiração de, através do magistério e da literatura, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou esquecida por muitos anos, provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida intelectual brasileira. Faleceu, em 11 de novembro de 1917, cega, pobre e sem nenhuma honraria, na casa de uma amiga que vivera como escrava e em companhia de Leude Guimarães, um de seus filhos de criação. O resultado disso é que “uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século” (DUARTE, 2009, p. 265).

De maneira um tanto peculiar, os escritos de Maria Firmina vêm à tona outra vez. O romance *Úrsula*, em sua versão original, foi “descoberto”, em 1962, em um sebo na cidade do

²De acordo com Zahidé Muzart (1999, p. 264), Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, além dos já mencionados, como *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista* e outros, publicando seus enigmas e charadas, um passatempo bastante apreciado pelos leitores desses periódicos.

³Criada por Mário de Andrade em 1936, enquanto atuava como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a *Sociedade de Etnografia e Folclore* foi uma entidade que, de acordo com seus estatutos, tinha por objetivo “promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos”, tendo, como membros-fundadores, pesquisadores das primeiras turmas de cientistas sociais dos cursos universitários paulistas. Em 1938, Mário de Andrade reuniu uma equipe de entusiastas com o intuito de catalogar as músicas tradicionais do Norte e Nordeste brasileiros e instituiu a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que tinha como objetivo declarado, como consta na ata da sua fundação, “conquistar e divulgar a todo país, a cultura brasileira” (CAVALCANTI, 2004). Note-se que, antes de Mário de Andrade, Maria Firmina já trazia consigo essa preocupação.

Rio de Janeiro, pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida (MUZART, 1999), que, ao garimpar a identidade do heterônimo “*Uma Maranhense...*” no *Dicionário por Estados da Federação*, de Otávio Torres, além de realizar consultas em outras referências, conseguiu identificar a procedência da autora (LOBO, 1993, p. 224). Tendo compreendido a importância histórica e literária da obra, depois de ter preparado, em 1975, uma edição fac-similar do texto, Almeida doou seu achado a Nunes Freire, governador do Maranhão na época. Desde então, foram publicadas mais duas edições do livro, nos anos de 1988, idealizada pela Editora Presença, de Luiza Lobo, em parceria com o Instituto Nacional do Livro, por ocasião do centenário da abolição da escravatura; e de 2004, em decorrência de um projeto de reedição das obras literárias de escritoras do século XIX, que, inclusive, deu origem à Editora Mulheres⁴, criada pelas pesquisadoras Zahidé Muzart, Susana Funck e Elvira Sponholz. Em 2009, finalmente, essa mesma editora, em parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, publicou uma reimpressão de *Úrsula* em comemoração aos cento e cinquenta anos de sua primeira edição, que vem acompanhada de um belíssimo posfácio elaborado por Eduardo de Assis Duarte: *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*.

No prólogo à sua edição de 1975, porém, Horácio de Almeida salienta a ausência de registros sobre a escritora nos estudos dedicados à produção literária maranhense. Possivelmente, por ter sido redescoberta tardiamente, Firmina ficou esquecida, também, entre os principais estudiosos da literatura brasileira. Sílvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) e Alfredo Bosi (1970), por exemplo, ignoram-na completamente. E mesmo um intelectual afrodescendente como Oswaldo de Camargo (1987), em sua coletânea *O negro escrito*, de suma importância para o resgate de escritores afro-brasileiros, não faz referência alguma a ela⁵. Dentre outros expoentes da

⁴ Entre coletâneas de artigos, ensaios, trabalhos acadêmicos e algumas traduções, todos relacionados à mulher e/ou ao feminismo, o catálogo da Editora Mulheres conta, hoje, com cerca de noventa livros, que contribuem significativamente com os pesquisadores de todo o país que se interessam pelo tema e para a preservação e divulgação da literatura nacional, ao resgatar da invisibilidade as autoras excluídas ou silenciadas ao longo da história.

⁵ Em 2015, durante a realização do curso intitulado *O negro escrito*, ministrado por Oswaldo de Camargo na cidade de São Paulo e que foi oferecido pela Ciclo Contínuo Editorial, editora independente voltada para a difusão e valorização das artes e das literaturas negras e periféricas, tive a oportunidade de indagar o escritor sobre as razões que o levaram a não incluir Maria Firmina dos Reis em sua coletânea. De modo sucinto, fui informado por ele que o único motivo da ausência foi o total desconhecimento da existência da autora na época

historiografia literária nacional, muitos fizeram o mesmo, à exceção de Sacramento Blake⁶ (1970 [1883-1902]), que foi contemporâneo da autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]), que soube da existência de *Úrsula* logo após seu ressurgimento e que acabou incluindo um verbete sobre a escritora na segunda edição de seu *Dicionário Literário Brasileiro*; e Wilson Martins (2010 [1979]), que, no terceiro volume de sua monumental *História da Inteligência Brasileira*, apenas cita seu nome em uma linha.

Os demais documentos de e sobre Maria Firmina dos Reis foram resgatados, a partir de 1973, pelo professor, poeta e jornalista maranhense José Nascimento Moraes Filho, que realizou uma intensa pesquisa nos jornais locais do século XIX e início do XX alocados nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (LOBO, 1993, p. 225; CARVALHO, 2006, p. 62-3), e que entrevistou, entre outras personalidades, dois filhos de criação da escritora, Leude Guimarães e Nhazinha Goulart. É dele, inclusive, o primeiro esboço de uma biografia da maranhense, intitulada *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, obra de difícil acesso e que foi publicada em 1975, mesmo ano em que veio a público a edição fac-similar de Horácio de Almeida e o artigo *A primeira romancista do Brasil*, de Josué Montello, também conterrâneo da autora, no *Jornal do Brasil*.

O livro de Moraes Filho reúne charadas, enigmas e poemas divulgados na imprensa, além dos contos *Gupeva* e *A escrava*. Entretanto, o achado de maior importância, até mesmo como contribuição para a história de nossa literatura, é aquele que deve ser, provavelmente, o primeiro diário íntimo escrito por uma mulher já publicado no Brasil: o *Álbum*, de Maria Firmina dos Reis (LOBO, 1993, p. 225). Somado a isso, o prefácio de Charles Martin (1988) à terceira edição de *Úrsula*; as reflexões de Luiza Lobo (1993; 2006; e 2011) disponibilizadas em livros e periódicos especializados; o estudo assinado por Zahidé Muzart (1999) sobre as escritoras brasileiras oitocentistas; os apontamentos de Eduardo de Assis Duarte (2009 e 2011) e de Norma Telles (1987, 1989, 1997 e 2012) acerca da romancista, além de alguns verbetes que podem ser consultados em dicionários ou enciclopédias literárias voltados a essa temática (SABINO, 1996 [1899]; SCHUMACHER e VITAL BRAZIL, 2000 e 2007; e LOPES,

em que o livro foi escrito, o que, segundo Camargo, poderá ser revisto, caso ele consiga publicar uma segunda edição da obra.

⁶ Estimulado por D. Pedro II e Rui Barbosa, Sacramento Blake escreveu seu famoso *Dicionário bibliográfico brasileiro*, que traz, em sete volumes, a biografia de centenas de personalidades da época. O volume foi publicado no Rio de Janeiro pela Tipografia Nacional, entre 1883 e 1902, e, anos mais tarde, pela Imprensa Nacional, tendo sido reimpresso em 1970, nessa mesma cidade, pelo Conselho Federal de Cultura.

2007), completam os trabalhos mais relevantes sobre a escritora maranhense, evidenciando, assim, a escassa recepção crítica obtida por ela, em pouco mais de um século.

Consolidando uma literatura abolicionista

A publicação de *A Escrava*, obra que representa o auge da maturidade intelectual de Maria Firmina dos Reis, ocorreu em 1887, poucos meses antes da promulgação da Lei Áurea. Diferentemente da tessitura social em que a autora estava inserida quando escreveu seu romance *Úrsula*, a essa altura dos acontecimentos, os ventos já sopravam com maior intensidade a favor da libertação dos africanos e dos afrodescendentes escravizados, o que influenciaria significativamente os rumos de sua literatura⁷. Veiculado no terceiro número da *Revista Maranhense*, em São Luís, o conto denuncia as injustiças oriundas do sistema escravagista brasileiro e chama a atenção para as condições subumanas às quais os cativos haviam sido relegados, do mesmo modo em que aponta para o lugar obscuro que cercava as mulheres naquele contexto político-cultural de final de século. Pautadas em um ponto de vista outro, o mesmo que aparece nos demais trabalhos da escritora, as experiências narrativas de *A escrava* se alternam entre o sentimento de compaixão para com os oprimidos e a denúncia direta das instâncias e das autoridades legitimadoras da servidão. Tendo como epicentro os dramas vividos pela escrava fugida Joana, descritos ao longo da trama por “uma senhora⁸”, o invento final de Firmina, logo, se põe a debater as questões políticas mais latentes daquele momento, mas, sobretudo, a abolição da escravatura.

A história tem início “em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade” (REIS, 2009, p. 241), que, depois de discorrerem sobre assuntos diversos, passaram a tratar do “elemento servil”. A conversação era geral; as opiniões, porém, divergiam. E começou a discussão:

⁷Vale notar que a publicação de *A escrava* se deu já no ocaso do Império, em meio às turbulências que dividiam, entre outros temas, aqueles que eram a favor e os que eram contrários à manutenção do trabalho forçado. *Úrsula*, primeira obra da escritora, havia sido publicada logo após a promulgação da Lei Eusébio de Queirós, de 1850, e, como não poderia deixar de ser, carregava em sua narrativa as preocupações de quem havia observado, de perto, os resultados não muito positivos dessa medida restritiva. *A escrava*, contudo, sofreu os impactos diretos de dispositivos jurídicos criados posteriormente, como a Lei do Ventre Livre, de 1871, e a Lei dos Sexagenários, de 1885. É em meio a essa conjuntura política de transição, portanto, que o último trabalho de Maria Firmina dos Reis vem à tona.

⁸ É interessante observar que o anonimato atribuído à narradora faz referência direta ao silenciamento das demais mulheres que se aventuraram no mundo das letras e que se utilizaram de pseudônimos para se proteger da dominação masculina. Assim como em *Úrsula* Firmina subscreve o texto como “uma maranhense”, em *A escrava*, a narradora será apresentada apenas como “uma senhora”, anônima, incógnita, o que não é feito por acaso.

– Admira-me, disse uma senhora, de sentimentos sinceramente abolicionistas; faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! A moral religiosa, e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira!

Levantai os olhos ao Gólgota⁹, ou percorrei-os em torno da sociedade e dizei-me:

Para que se deu em sacrifício, o Homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? Ah! Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então uma mentira abominável ter esse sangue comprado a liberdade!? E depois, olhai a sociedade... Não vedes o abutre que a corrói constantemente!... Não sentis a desmoralização que a enerva, o cancro que a destrói? (REIS, 2009. p.241-2)

O primeiro movimento do texto, assim, é a aparição da tal senhora, de “sentimentos sinceramente abolicionistas” e que professa um discurso desfavorável às dinâmicas do cativeiro, direcionando seu apelo moral cívico e religioso aos presentes no salão. Num período em que a Igreja católica apoiava a utilização da mão de obra escrava, Maria Firmina dos Reis acaba incorporando à narrativa determinadas representações da religiosidade cristã como recurso argumentativo na busca da compreensão e da adesão de seus leitores às suas ideias. Os valores de igualdade e de fraternidade, por sua vez, bastante consagrados entre os adeptos do catolicismo, são utilizados pela autora para mostrar que a opressão vivida pelos escravos no Brasil representava um conflito gritante entre a teoria e a prática religiosas. Com isso, logo na sequência, mirando com precisão no “cancro que era a servidão”, a tal senhora continua sua premissa, no sentido de despertar a atenção daquelas “pessoas distintas, e bem colocadas” para os problemas causados por esse “abutre que corrói constantemente a sociedade”:

Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio, e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente altiva e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampa-se na frente de todos nós. Em balde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo...

E depois, o caráter que nos imprime, e nos envergonha!

O escravo é olhado por todos como vítima – e o é.

O senhor, que papel representa na opinião social?

O senhor é verdugo¹⁰ – e esta qualificação é hedionda. (REIS, 2009, p. 242)

⁹Gólgota, ou Calvário, de acordo com a liturgia cristã, é o nome dado à colina na qual Jesus de Nazaré teria sido crucificado.

A miscigenação e o hibridismo étnico-racial do brasileiro, acompanhados do papel de dominação praticado pelos donos de escravos, portanto, são os destaques feitos pela senhora para embasar seu discurso. Para provar que o que acabara de dizer sobre as vítimas e os algozes fazia sentido, contudo, entre “uma infinidade de casos concretos”, ela escolhe “um fato que ultimamente se deu”. Nesse momento, Firmina encaixa a segunda narrativa de seu conto, que principia em “uma tarde de agosto, bela como um ideal de mulher, poética como um suspiro de virgem, melancólica, e suave como sons longínquos de um alaúde misterioso” (REIS, 2009, p. 243). A calma e o tom contemplativo logo são entrecortados por gritos lastimosos e soluços angustiados de uma mulher trêmula e espavorida que corria, sem rumo, para esconder-se de um homem que a perseguia, “de cor parda, de estatura elevada, longas espáduas, cabelos negros, e anelados” e que “brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho” (REIS, 2009, p. 244). Vale notar que as características físicas atribuídas a essa personagem masculina não são mera casualidade. Nessa passagem, a autora faz uso da ironia, ainda que de modo sutil, para representar a posição de algoz que determinados homens negros de pele mais clara cumpriam naquela sociedade maculada pela servidão.

Adiante, transtornado pela fúria que sentia por não ter conseguido capturar a escrava fugitiva, o feitor acaba se deparando com a tal senhora e a indaga: “– não viu passar por aqui uma negra, que me fugiu das mãos ainda há pouco? Uma negra que se finge de douda...” (REIS, 2009, p. 244). Mesmo ciente do paradeiro da “desditosa”, que se escondera em “uma grande mouta de murta”, a narradora, aparentando profunda indiferença, o leva à direção contrária. Franzindo as sobrancelhas e mordendo os beiços, no entanto, eis que ele rugiu: “– Maldita negra! Esbaforido, consumido, a meter-me por estes caminhos, pelos matos em procura da preguiçosa... Ora! Hei de encontrar-te; mas, deixa estar, eu te juro, será esta derradeira vez que me incomodas. No tronco... no tronco: e de lá fuge!” (REIS, 2009, p. 245). O contorno que Maria Firmina dos Reis dá à “loucura” é um tanto curioso, já que a fuga de Joana representa justamente a tentativa da personagem de romper com o cativeiro. A metáfora da “negra que se finge de douda...”, inclusive, pode ser associada, para além da opressão vivida pelos escravos, ao lugar que as mulheres escritoras ocupavam naquela sociedade. Através de uma ação que desestabiliza a ordem cultural patriarcal e escravagista,

¹⁰Tirano, déspota.

consequentemente, a autora coloca seus personagens a serviço da liberdade, com o intuito de formar e transformar consciências.

No decorrer da trama, com o cair da noite e considerando a dificuldade que seria encontrá-la, o feitor é convencido pela tal senhora a adiar sua procura e decide partir. Nesse instante, surge na cena Gabriel, filho da escrava Joana, que, ao sair à procura da mãe, também acaba se tornando um foragido. É interessante perceber o modo como Maria Firmina dos Reis apresenta essa personagem, uma figura de expressão “franca e agradável”, mas que, além do cansaço, trazia em seu corpo as marcas da escravidão:

Era quase uma ofensa ao pudor fixar a vista sobre aquele infeliz, cujo corpo seminu mostrava-se coberto de recentes cicatrizes; entretanto sua fisionomia era franca, e agradável. O rosto negro, e descarnado; suposto seu juvenil aspecto aljofarado¹¹ de copioso suor, seus membros alquebrados de cansaço, seus olhos rasgados, ora lânguidos pela comoção da angústia que se lhe pintava na fronte, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada, e incerta traduzindo a excitação, e o terror, tinham um quê de altamente interessante. (REIS, 2009, p. 247)

Essa descrição do jovem escravizado, logo, é uma novidade para a literatura brasileira produzida até aquele momento, uma vez que está pautada por um olhar que *humaniza o oprimido e animaliza o opressor*. Gabriel, o filho da escrava fugitiva, carrega consigo os traços do amor filial: mesmo correndo o risco de sofrer represálias e demais castigos físicos, é ele quem se arrisca para salvar a mãe das mãos do feitor. A imagem que Firmina constrói, portanto, distancia-se e muito da figura grosseira e reificada atribuídas aos cativos até então.

A história prossegue e a tal senhora, que relata ter se constituído como membro da sociedade abolicionista de sua província¹², decide proteger os escravos fugidos, abrigando-os em sua própria casa. Mesmo sabendo-se à margem da lei e correndo o risco de sofrer represálias, ela impõe para si o que denomina de “santo dever”:

¹¹ Salpicado por pequenas gotas de orvalho, orvalhado;suado.

¹² De acordo com Norma Telles (1997, p. 415): “Vinte e oito anos depois de *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis, que sempre havia sido abolicionista, pôde explicar, um ano antes da Abolição, as redes abolicionistas para a libertação dos escravos que então haviam se generalizado pelo território do Império. A liga de mulheres para libertar escravos surgiu primeiramente em São Paulo, mas outras logo apareceram na cidade do Rio de Janeiro e nas províncias, por volta de 1870. Envolviam-se com esses clubes mulheres da classe alta, mulheres negras e das camadas inferiores da sociedade. O surgimento de sociedades e clubes femininos abolicionistas demonstra um tipo de iniciativa pública organizada que substituíra, para algumas mulheres das classes altas, as anteriores atividades filantrópicas. Eles tinham o apoio de homens engajados na mesma vertente política. Na imprensa, na década de 1870, vão se tornando comuns libelos e comentários de mulheres. Algumas discursavam em praça pública e outras artistas davam espetáculos visando à emancipação dos escravos”.

Eu bem conhecia a gravidade do meu ato: recebia em meu lar dois escravos foragidos, e escravos talvez de algum poderoso senhor; era expor-me à vindita¹³ da lei; mas em primeiro lugar o meu dever, e o meu dever era socorrer aqueles infelizes.

Sim, a vindita lei; lei que infelizmente ainda perdura, lei que garante ao forte o direito abusivo, e execrando de oprimir o fraco.

Mas, deixar de prestar auxílio àqueles desgraçados, tão abandonados, tão perseguidos, que nem para a agonia derradeira, nem para transpor esse tremendo portal da Eternidade, tinham sossego, ou tranquilidade! Não.

Tomei como coragem a responsabilidade do meu ato: a humanidade me impunha esse santo dever. (REIS, 2009, p. 250-1)

Agradecida pelo gesto de compaixão oferecido a ela e a seu filho pela tal senhora, Joana sorriu-se e indagou com espanto: “– Inda há nesse mundo quem se compadeça de um escravo?” (REIS, 2009, p. 252). É justamente nessa altura do texto, que Maria Firmina dos Reis confere às personagens negras o direito à voz, considerando que elas passam a falar de si mesmas e de seus infortúnios, dando início à terceira narrativa que compõe o drama. A escrava conta a história de seus pais, um “índio livre de cor fusca”, que passara os seus dias ajudando a pobre esposa, “uma africana que vivera na condição de cativa” e que era forçada a se dedicar às “desmedidas tarefas” que seu senhor constantemente lhe infligia. Dessa união, nasceria Joana. Vale notar que o perfil do brasileiro idealizado por Firmina em *A escrava* já não é mais fruto da união entre uma índia tupinambá e um bravo português, como acontece em *Gupeva*, mas, sim, da união de um indígena nascido livre e uma africana que fora capturada e escravizada por um homem branco.

Após o nascimento da filha, o índio decide juntar recursos para comprar a liberdade da esposa. Sem saber ler, no entanto, ele acaba sendo ludibriado pelo senhor e recebe, ao invés de uma carta de alforria, um papel sem qualquer valor, contendo “umas quatro palavras sem nexos, sem assinatura, sem data”. Não percebendo a cilada em que se metera, “agradecido beijou as mãos daquela fera” (REIS, 2009, p. 254). Dois anos depois, repentinamente, ele acaba morrendo e, de imediato, o tal senhor diz à mãe: “– Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia” (REIS, 2009, p. 255). “Surpresa, e confundida”, ela cumpre a ordem sem pestanejar. Com o tempo, conta a escrava, percebendo a trapaça que envolvera o marido, sua “pobre mãe deu um grito, e caiu estrebuchando. Sobreveio-lhe febre

¹³ Castigo, represália, vingança.

ardente, delírios, e três dias depois estava com Deus. Fiquei só no mundo, entregue ao rigor do cativo” (REIS, 2009, p. 255).

De volta ao presente, em meio a delírios, a escrava encerra seu depoimento e passa a relembrar da dor que sentira ao ter seus outros dois filhos, os gêmeos de oito anos Carlos e Urbano, sequestrados por um “traficante de carne humana” para serem vendidos como cativos no Rio de Janeiro. Nesse momento, Gabriel surge em cena pedindo à mãe que descansasse. É aí que Maria Firmina dos Reis insere na história a quarta e última narrativa de seu conto, denunciando, através das palavras de Joana, o triste legado da escravidão:

– Deixa concluir, meu filho, antes que a morte me cerre os lábios para sempre... deixa-me morrer amaldiçoando os meus carrascos.

– Por Deus, por Deus, gritei eu, tornando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!

– Cala-te! gritou meu feroz senhor. – Cala-te ou te farei calar.

– Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando as mãos do cruel traficante: – meus filhos!... meus filhos!

Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar...

Aqui a mísera calou-se; eu respeitei o seu silêncio que era doloroso, quando lhe ouvi um arranco profundo, e magoado:

Curvei-me sobre ela. Gabriel ajoelhou-se, e juntos exclamamos:

– Morta! (REIS, 2009, p. 257-8).

O embate de Joana com as lembranças que trazia à tona acabou sendo forte demais para as suas débeis forças: “(...) tinha cessado de sofrer”, disse a tal senhora, que ouvira atentamente todo o testemunho da escrava. Nesse instante, chega à porta de sua casa um rapaz. “Era o homem do azorrague que eles intitulavam feitor; era aquele homem de fisionomia sinistra, e terrível, que me interpelara algumas horas antes, acerca da infeliz foragida; e este homem aparecia agora mais hediondo ainda” (REIS, 2009, p. 258). Acompanhado por “dois negros, que, como ele, pararam à porta”, a senhora convida o feitor para entrar. Gabriel, trêmulo, busca o canto mais escuro da casa para se esconder, quando, perplexo, ouve de sua protetora:

– Anda, Gabriel, disse-lhe com voz segura, continua a tua obra, e voltando-me para o feitor, acrescentei:

Eu, e este desolado filho, ocupamo-nos em cerrar os olhos à infeliz, a quem o cativo, e o martírio despenharam tão depressa na sepultura. (REIS, 2009, p. 258)

Comovidos com a aquela situação, ao verem o corpo de Joana estendido no chão, os dois escravos “deixaram pender a fronte no peito”. O feitor, por sua vez, ao primeiro ímpeto, “teve um impulso de homem”, mas, recompondo-se em sua “rude, e feroz fisionomia”, redarguiu:

– É hoje a segunda vez que a encontro, minha senhora, entretanto, não sei ainda a quem falo. Peço-lhe que me diga o seu nome, para que eu conheça o patrão, o senhor Tavares. É escandalosa, minha senhora, a proteção que dá a estes escravos fugidos. (REIS, 2009, p. 258-9)

Essas palavras inconvenientes, relata a senhora, “mereceram o meu desdém”. E ela decidiu não responder aos questionamentos do feitor. O silêncio que se instalara no ambiente, por conseguinte, incomodou tanto aquele homem, que ele ordenou aos dois escravos que o acompanhavam que prendessem Gabriel.

– Detém-te! Lhe gritei eu. Estás sob a minha imediata proteção; e voltando-me para o homem do azorrague, disse-lhe:

Insolente! Nem mais uma palavra. Vai-te, diz a teu amo, – miserável instrumento de um escravocrata; diz a ele que uma senhora recebeu em sua casa, uma mísera escrava, louca porque lhe arrancaram dos braços dois filhos; menores, e os venderam para o Sul; uma escrava moribunda; mas ainda assim perseguida por seus implacáveis algozes.

Vai-te, e entrega-lhe este cartão; aí achará o meu nome.

Vai, e que nunca mais nos tornemos a ver. (REIS, 2009, p. 259-60)

No dia seguinte, já ao final da tarde, a tal senhora recebe em sua casa a visita de um homem, de nome Tavares, reivindicando a propriedade e a devolução dos escravos fugidos. Após cumprimentá-la, “com maneira da alta sociedade” e pedindo desculpas pelo incômodo, ao deparar-se com o corpo de Joana retesado e sem aparentar qualquer remorso, eis que ele dispara:

Sei que esta negra está morta, exclamou ele, e o filho acha-se aqui: tudo isso teve a bondade de comunicar-me ontem. Esta negra, continuou, olhando fixamente para o cadáver – esta negra era alguma coisa de monomaniaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a sua existência. Morreu, não lamento esta perda; já para nada prestava. O Antônio, meu feitor, que é um excelente e zeloso servidor, é que se cansava em procurá-la. Porém, minha senhora, este negro! – designava o pobre Gabriel, com este negro a coisa muda de figura: minha querida senhora, este negro está fugido: espero, mo entregará, pois sou o seu legítimo senhor, e quero corrigi-lo. (REIS, 2009, p. 260-1).

Nessa passagem do texto, consequentemente, Maria Firmina dos Reis evidencia a insensibilidade e o caráter violento do senhor de escravos que, ao se referir ao elemento servil com frieza e vilania, o reduz imediatamente à materialidade de seu cruel interesse. E é nesse momento final do conto que a maranhense insere em sua narrativa uma virada surpreendente. A senhora que abrigava Gabriel, de posse de “um volume de papéis subscritados e competentemente selados” (REIS, 2009, p. 261), apresenta-os a Tavares. Acontece que a documentação conferia justamente o direito à liberdade ao jovem cativo, que continuava apavorado com a situação. Contrariado, mas sem alternativas, o senhor exclama: “A lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra o seu senhor; hoje qualquer indivíduo diz a um juiz de órfãos” (REIS, 2009, p. 261). Alfim, a tal senhora lhe apresenta “um cadáver e um homem livre”, voltando-se para o rapaz com os seguintes dizeres: “Gabriel ergue a fronte, Gabriel és livre!” (REIS, 2009, p. 262).

A dignidade dos vencidos, a liberdade entendida enquanto um valor universal da humanidade e a exaltação de uma postura antiescravista, portanto, são os elementos que se entrelaçam no desfecho da obra. Nesse sentido, não somente o filho de Joana encontra-se liberto, mas também o leitor, que, em tese, ao ser sensibilizado pelas ideias da maranhense, passaria a compreender e a propagar os ideais abolicionistas. Vale dizer, ainda, que a noção de alteridade presente em *A escrava* consolida o encontro da angústia vivida pelos oprimidos e a eliminação dessas sensações, seja o negro escravizado, seja a mulher silenciada, movimento esse que rompe com as velhas formulações, abrindo caminhos para o estabelecimento de uma nova realidade política, econômica e cultural que modificaria inevitavelmente aquele cenário escravagista e patriarcal do Brasil de fins do século XIX.

Considerações finais

O nome de Maria Firmina dos Reis, como foi possível observar, veio à tona a partir da redescoberta de seu romance *Úrsula*, em 1962, em um sebo na cidade do Rio de Janeiro, pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida, que, em 1975, após preparar uma edição fac-similar do livro, acabou doando o original a Nunes Freire, governador do Maranhão na época. Em decorrência desse fenômeno, atualmente, os estudos que tratam de sua produção literária e dos aspectos que compõem sua trajetória vêm aumentando em todo o país, ainda que timidamente, contribuindo para a consolidação de toda uma fortuna crítica dedicada a autora. Vale lembrar, também, que Firmina participou ativamente da vida

intelectual maranhense, colaborando na imprensa local, publicando livros e fazendo parte de antologias, além de ter sido professora, música e compositora.

No âmbito das letras nacionais, ela inaugurou a construção de identidades culturais que levam em consideração uma perspectiva outra, a perspectiva dos próprios vencidos, algo inédito para a literatura produzida até então. Suas narrativas, mesmo tendo como fundamento a estética de cunho romântico, se utilizam da principal manifestação do Romantismo, que é a idealização amorosa, como desvio de atenção, com o intuito de ludibriar o patriarcalismo escravagista em vigência no Império, em torno das questões levantadas por ela sobre a condição das mulheres e dos africanos e afrodescendentes escravizados. Em *A escrava*, particularmente, seu último conto publicado, já às vésperas da abolição, podemos dizer que Firmina consolida uma literatura específica, dessa vez, mais combativa e de cunho fortemente antiescravista.

Finalmente, é preciso dizer que, embora a atuação política da maranhense tenha se dado de modo indireto e através das letras, ela não pode e nem deve ser subestimada. Até porque, como sugere a pesquisadora Maria Lúcia de Barros Mott (1988, p. 17): “a resistência e a luta da mulher contra a escravidão resgata uma forma de participação informal exercida, quase sempre, fora das esferas de poder e dos quadros político-partidários, mas nem por isso menos importante e eficiente”. Daí, então, a necessidade de se recuperar a produção literária e as ideias dessa escritora, uma das poucas intelectuais afrodescendentes do século XIX de que se tem notícia, cuja trajetória de vida, desde muito cedo, a faria compreender a importância de se propagar e de se estabelecer naquela decadente sociedade brasileira oitocentista os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, contribuindo, assim, para a construção de um país mais justo e sem opressão.

Referências

- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, 1970 [1883-1902].
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1959].

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1920.

CARVALHO, Claunísio Amorim. Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. In: **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, v. 4, n. 2, dezembro 2006, p. 53-69.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, 2004, p. 57-79.

CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão**: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 [1959].

DUARTE, Constância Lima. Gênero e etnia no nascente romance brasileiro: *Úrsula*. In: **Revista de Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, maio/ago., 2005, p. 443-444.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula (romance); A escrava (conto)**. Florianópolis: Ed. Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009, p. 263-279.

_____. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica (vol 1: Precursores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

_____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica (vol 1: Precursores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 111-126.

LOPES, Nei. **Dicionário literário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. Prefácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença/Brasília: INL, 1988.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. Volume III (1855-1877). 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010 [1979].

MENEZES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978 [1969].

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Submissão e resistência**: a mulher na luta contra a escravidão. São Paulo: Contexto, 1988.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia (Vol. 1). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Luís: Tipografia do Progresso, 1859.

_____. **Úrsula**. 2ª ed. (impressão fac-similar). Prólogo de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1975.

_____. Gupeva (1865). Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. Cantos à beira-mar (1871). Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. A escrava (1887). Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975, s/p.

_____. **Úrsula**. 3ª ed. Organização, atualização e notas de Luiza Lobo. Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Editora Presença/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1988.

_____. **Úrsula (romance); A escrava (conto)**. Florianópolis: Editora Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

_____. **Úrsula (romance); A escrava (conto)**. Edição comemorativa dos 150 anos da 1ª edição. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1943 [1888].

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brasil**. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996 [1899].

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico (Org.). **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985 [1938].

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e tradição literária no Brasil, século XIX. 1987. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.

_____. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 120, jan/jul., 1989, p.73-83,

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-442.

_____. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX. São Paulo: Editora Intermeios, 2012.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981 [1916].

DESTINO DE MULHER EM CLARICE LISPECTOR E ALCIENE RIBEIRO

Rauer Ribeiro Rodrigues *

Natália Tano Portela **

Durante o século XX, a mulher começou a assumir papéis na esfera pública da vida social. Na década de 30, o movimento feminista sufragista brasileiro conseguiu o direito de voto à mulheres. De acordo com Rose Maria Muraro, as “feministas acreditavam que isto automaticamente iria levar à emancipação feminina. No entanto, as discriminações continuaram, tanto nas profissões liberais quando nas fábricas” (MURARO, 1992, p. 136). Apenas durante as décadas de 60 e 70, com mulheres ocupando postos de trabalho antes exclusivamente masculinos, que “intensifica-se a luta pelos seus direitos e é nesse processo que se instaura um debate mais sistemático sobre a literatura feminina ou literatura de autoria feminina, voltada ao estudo de escritoras do sexo feminino” (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 410). Segundo Showalter (1994, p. 37), para a quebra do silêncio e consequente participação das mulheres no processo histórico, é preciso que a escrita da mulher trabalhe incessantemente para desconstruir o discurso masculino. Com a literatura de autoria feminina produzida à medida em que o feminismo confere o direito de fala à mulher, surge, segundo Zolin (2009, p. 106) “imbuída da missão de ‘contaminar’ os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas”. Desse modo, a literatura de autoria feminina, ao atribuir a prática discursiva a um gênero secularmente ou milenarmente oprimido, permite “falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez” (GINZBURG, 2012, p. 203). Assim, os textos produzidos por mulheres são capazes de trazer à literatura a novidade de um ponto de vista diferente daquele do grupo dominante, uma vez que a mulher sai “de sua condição de representada para assumir o lugar daquele que se auto-representa” (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 410). Jaime Ginzburg (2012, p. 203-204) é ainda mais enfático, ao apontar a importância, em tempos de ruínas, da presença de obras de

* Professor Associado da UFMS– Câmpus do Pantanal, em Corumbá, e PPG-Letras Mestrado e Doutorado do Câmpus de Três Lagoas. Doutor em Estudos Literários pela Unesp– Araraquara, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela UERJ. E-mail: rauer.rodriques@ufms.br.

** Mestranda em Letras pela UFMS – Câmpus de Três Lagoas. E-mail: nataliatano@yahoo.com.br.

literárias baseadas na negatividade constitutiva do sujeito e elaboradas a partir dos pontos de vista dos grupos oprimidos historicamente, propiciando uma releitura e uma reavaliação do passado.

Expoente da literatura brasileira do século XX, a ucraniana naturalizada brasileira Clarice Lispector teve diversos contos, crônicas, novelas, romances e obras de literatura infanto-juvenil publicados a partir da década de 1940. Por sua vez, a mineira Alciene Maria Ribeiro Leite de Oliveira — doravante chamada Alciene Ribeiro — iniciou sua produção literária na década de 1970 e publicou livros de contos, um romance e um livro de poesias, além de novelas, crônicas memorialísticas e contos para crianças e novelas publicadas para o público juvenil.

É recorrente, na obra de ambas as escritoras, a temática do papel da mulher, vendo a mulher historicamente situada no tempo presente de enunciação das narrativas que suas protagonistas vivenciam. Normalmente se entende como papel da mulher a função social que dela se espera e a função social que ela tradicionalmente desempenha no conjunto das relações interpessoais. A sociedade patriarcal do Brasil do século XX é o horizonte determinante do universo das mulheres na obra das duas escritoras.

São exemplos da temática, na chave da emancipação potencial da mulher do jugo patriarcal milenar, os contos “Amor”, de Clarice Lispector (2016, p. 145-155), e “Vinte anos de Amélia”, de Alciene Ribeiro (LEITE, 1978, p. 91-94). Debruçamo-nos sobre as duas narrativas como representações de momentos específicos, e distintos, da trajetória do feminino no Brasil da segunda metade do século XX. Utilizamos, na leitura, princípios narratológicos e das teorias do conto, e preceitos de Marilena Chauí, de Michel Foucault e de Pierre Bourdieu.

Narrador / personagens

A narrativa, tanto em “Amor” quanto em “Vinte anos de Amélia”, é conduzida por um narrador em terceira pessoa que acompanha a personagem principal, uma mulher casada com filhos. Apesar da voz terceira, esse narrador conhece em profundidade o íntimo das protagonistas, revelando não apenas suas ações, mas também suas memórias, seus pensamentos e seus sentimentos.

No conto de Alciene Ribeiro, a relação entre narrador e personagem é tal que, em certos momentos, suas vozes se confundem em discurso indireto livre:

Há vinte anos precisamente, jurara.
“A mulher seja submissa a seu marido, respeitando-o, amando-o, na pobreza ou na riqueza, na saúde ou na doença”.
Eu juro. (LEITE, 1978, p. 92).

A falta de pontuação e de verbos *dicendi* ou *sentiendi* para demarcar o juramento da personagem faz com que graficamente ele se assemelhe ao discurso do narrador. É o conteúdo, e não a forma, que esclarece que o sujeito de “Eu juro” se refere à personagem, em vez de se referir ao narrador. O trecho demonstra, assim, a simbiose entre narrador e personagem em “Vinte anos de Amélia”.

No conto “Amor” há discurso indireto livre, mas não há propriamente a simbiose textual realizada no conto de Alciene: “Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou o pior de mim mesma, pensou espantada” (LISPECTOR, 2016, p. 153). O uso do verbo *sentiendi* mostra que, apesar de sua onisciência, o narrador desse conto possui em relação à personagem um distanciamento que não há no conto de Alciene.

O enredo

O enredo dos dois contos é centrado no conflito psicológico de cada protagonista. Em “Amor”, a narração se inicia com a personagem principal tomando um bonde, a caminho de casa depois de fazer compras. Em seguida, é revelada a vida que Ana leva: os filhos eram bons; a mesa crescia com comidas; o marido, sorrindo de fome, chegava com os jornais. Num dado momento, Ana observa, na calçada, um cego mascando chicletes. Essa cena provoca em Ana tamanho mal-estar que ela passa muito de seu ponto de descida; atingida com um susto, desce do bonde e, algo imperceptível, se percebe no Jardim Botânico. Instigada pela lembrança eroticizada do cego, repassa sua vida, das aspirações da juventude ao estatuto presente. Após um tempo, recorda-se dos filhos e retorna ao apartamento, onde prepara o jantar para o marido e os irmãos. Apesar de o enredo se passar em diferentes espaços, o conto apresenta uma unidade justamente porque o “espaço” mais importante não é físico (o bonde, o Jardim Botânico ou o apartamento) — o espaço mais importante é imaterial e se constrói na subjetividade da personagem.

Ao apontar a perplexidade e a surpresa que era Ana caber em um lar, o conto sugere que não estava nos planos de Ana se casar e constituir uma família, mas que “[p]or caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher” (LISPECTOR, 2016, p. 146). A juventude da personagem, aparentemente livre, foi trocada por um “destino de mulher” na vida de adulto. A referida troca é apontada no quarto parágrafo do conto, que termina: “Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 2016, p. 146).

O parágrafo seguinte explica o motivo pelo qual a personagem saía para fazer compras à tarde: em certa hora, quando não havia mais afazeres domésticos, “seu coração se apertava um pouco em espanto” (LISPECTOR, 2016, p. 146). A saída do apartamento, mais do que uma saída do prédio, sugere uma fuga do lar e das consequências da escolha de Ana. Em razão dessa saída, a finalização do parágrafo — com “Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera” — carrega efeito diverso daquele do parágrafo anterior, dando a entender que Ana dizia a si mesma que estava bom assim e que assim ela o quisera e escolhera, mas que seu desejo era diverso.

Ana, do bonde — que vacilava nos trilhos, que se arrastava e estacava à semelhança de sua própria vida — vê o cego mascando chicles em sua escuridão, sem sofrimento e com os olhos abertos. Em seguida, Ana é jogada para trás, o saco de tricô cai de seu colo, Ana grita, não consegue apanhar suas compras e coube ao moleque dos jornais lhe entregar o volume, com os ovos quebrados. Essa passagem parece metaforizar um trabalho de parto: Ana jogada para trás, o saco caindo de seu colo, um grito de dor. Ao fim, o menino-jornaleiro, que entrega as novas, foi o responsável por restituir a Ana o saco que caiu de seu colo. Nesse processo, porém, houve a quebra dos ovos, símbolo da fertilidade, e que seria o resultado do parto simbólico — o nascer frustrado em prolepse do fecho do conto. Em seguida, o bonde dá nova arrancada de partida, mas Ana não sente mais a rede de tricô da mesma forma, pois não sabia mais o que fazer com as compras no colo: a rede de tricô perdera o sentido, invólucro inútil de ovos, fertilidade perdida, que se quebraram. O descontentamento de Ana com a vida que “quisera e escolhera” encontra ressonância nessa passagem, com a personagem sem saber o que fazer com a vida que poderia ter vivido e que sua visão do cego de súbito lhe fazia entrever.

A imagem do cego causa em Ana uma crise. A personagem até então “apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse” (LISPECTOR, 2016, p. 149), mas um cego mascando chicles conseguiu despedaçar todo esse cuidado. Ana viu uma mãe a dar um empurrão no filho, e dois namorados entrelaçando os dedos sorrindo. Ao saltar do bonde, depois de seu ponto de descida, Ana reconhece o Jardim Botânico, cuja vastidão parece acalmá-la, cujo silêncio regula sua respiração. O turbilhão de sentimentos da personagem se dissipa e adormece. Em oposição ao apartamento, o Jardim apazigua a personagem, e esse apaziguamento é percebido por ela como um trabalho secreto. O cego guiara Ana até o Jardim de terra fofa sob os pés da personagem que sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas.

No fim da tarde, Ana lembra-se das crianças e volta para casa, onde tudo era brilhante e limpo, ao mesmo tempo familiar e estranho — *Das Unheimliche* (o inquietante)¹, para nos valermos de um termo freudiano. A personagem se depara com a impossibilidade de seguir o chamado do cego e ao mesmo tempo continuar com a vida que levava. Com medo, decide ajudar a empregada a preparar o jantar. Na cozinha, encontrou o mesmo trabalho secreto do Jardim Botânico. Desta vez, porém, em vez de desfrutar do apaziguamento, Ana opta por se preocupar com a preparação do jantar. É, então, anunciada a escolha de Ana pelo retorno à vida que “quisera e escolhera”.

Ao longo do conto, há séries de palavras pertencentes a um mesmo campo lexical que, descrevendo o espaço, apontam para a caracterização da personagem. O apartamento, lar da família, é descrito, desde o segundo parágrafo do conto, como um lugar quente, abafado. O calor e a luminosidade se relacionam com desconfortos sentidos pela personagem, enquanto o frio, o vento e a escuridão se relacionam com a calma. Também no bonde, após ter visto o cego, Ana sente o calor se tornando mais abafado. Ao descer, porém, desse bonde, ela “[p]arecia ter saltado no meio da noite” (LISPECTOR, 2016, p. 149). O Jardim Botânico, em oposição ao brilhante, limpo e quente apartamento, é descrito como sombrio, pesado, obscuro, soberbo. Após o jantar na noite cálida, o marido de Ana levou-a, “afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade” (LISPECTOR, 2016, p. 155). E, então, ela sopra a pequena flama do dia: Ana abandona a imagem do cego e troca o obscuro do desejo revivido no Jardim pela claridade burguesa familiar.

O conto de Alciene, muito mais curto que o conto de Clarice, é construído de elipses, e a fusão do narrador com a protagonista implica em rapidez e economia de meios expressivos. Em outras palavras, enquanto a narrativa de Clarice expõe em minúcias os pensamentos e ações de Ana, além de recuperar seu passado, no que importa para as dores presentes, o conto de Alciene é de ação mínima, quase sem verbos, com personagem e narrador se amalgamando sem transições linguísticas explícitas.

Em “Vinte anos de Amélia”, o nome da protagonista não é revelado. Amélia, no título, faz referência à canção “Ai! Que saudade da Amélia”, composta por Mário Lago e Ataulfo Alves e lançada em 1942. Relembremos a canção:

Ai! Que saudade da Amélia

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência

¹ Cf. Freud, 2010, p. 329.

Não vê que eu sou um pobre rapaz

Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
E quando me via contrariado, dizia:
Meu filho, o que se há de fazer?

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era mulher de verdade
(ALVES; LAGO, 1942)

Com a popularização da canção, o termo “Amélia” passou a designar a mulher que é submissa e que aceita, para estar com seu homem, toda sorte de privações, sem reclamar. Segundo o dicionário Aulete, amélia é “Bras. Pop. Sf. Mulher dedicada e submissa, que se sacrifica pelo bem de seu companheiro [F.: Do antr. Amélia, do samba “Ai! Que saudade da Amélia!”, de Ataulfo Alves e Mário Lago]” (GEISER, 2011, p. 96). Portanto, o título do conto “Vinte anos de Amélia” já insinua como essa mulher — que ainda nem foi propriamente apresentada — passou vinte anos de sua vida.

O conto de Alciene Ribeiro é construído com períodos sintáticos curtos, a maioria sem verbos ou com verbos em elipse. Essa construção gera um ritmo no texto que produz a sensação de se estar ouvindo os pensamentos de uma pessoa que reflete pausadamente a respeito de sua vida, como se nunca tivesse chegado àquelas conclusões antes.

O conto tem início no fim da festa em comemoração aos vinte anos de casamento da personagem principal, quando a porta é fechada após os últimos convidados irem embora. A mulher, então, passa a refletir a respeito desses vinte anos: os filhos, o enriquecimento, as “escapadas do marido, morte do romantismo” (LEITE, 1978, p. 92). O casamento é chamado de cruz, agora mais leve depois que o marido passou a estar mais acomodado e caseiro.

Em seguida, ela diz ao marido que ele pode se deitar, pois ela vai ajeitar a casa antes de dormir. A respeito deste trecho, Carmo (2017, p. 340)² afirma que, ao negar o pronto atendimento ao marido, a personagem do conto coloca-se “como senhora de suas ações, tendo o seu eu como prioridade”. Essa autovalorização da mulher é confirmada na ação seguinte da

² No artigo citado, Carmo refere-se à personagem chamando-a de Amélia. Discordamos de tal posicionamento por não haver, no conto, qualquer menção ao nome da personagem, pois o nome Amélia aparece apenas no título. Como já abordado anteriormente, considerando-se o significado popular do nome, parece-nos que o nome Amélia do título “Vinte anos de Amélia” é uma representação da vida que a personagem levava durante os vinte anos de casamento. Ademais, estando somente no título, amplia a sensação de exemplaridade que o conto parece contar, de modo a servir como modelo de ação a ser seguido.

personagem, que, antes de se recolher, resolve experimentar uma dose de bebida e, em frente à parede espelhada, brinda-se a si mesma. A carga simbólica do brinde a si mesma opõe-se às “[h]umilhações, lágrimas, dores” e aos votos de renúncia refeitos naquela manhã (LEITE, 1978, p. 92), reforçando o início da mudança de percepção da mulher a respeito de si — ou talvez o término de um longo processo interno, maturado de modo talvez inconsciente, e que tem na noite encenada seu ápice na descoberta e na revelação vivenciada pela personagem.

A mulher passa a se questionar se ainda havia amor e se valia a pena continuar na vida que até então vivera, e começa a ver “tudo sob novo ângulo. Da euforia à dúvida” (LEITE, 1978, p. 93). Ela sente no peito um mal-estar aflorando num bater de asas³. Pela primeira vez em muitos anos, se viu só, e gostou de estar só, pois era um a sós consigo mesma. A personagem reencontra-se com sua identidade e reconcilia-se com a vida. Percebe que passou os vinte anos sem se projetar, apenas servindo, deixando-se anular como pessoa. Ela então (re) faz um pacto com sua consciência, abre a porta e ganha a rua. A mulher viveu vinte anos de Amélia. Nem um dia a mais.

O espaço da narrativa é a casa da família, onde a festa aconteceu. O ambiente em ruínas é fragmentado no discurso, e sua descrição é representativa dos vinte anos de casamento:

- “copos, cinzeiros cheios, pratinhos aqui e ali” (LEITE, 1978, p. 91), sujeira e desordem;
- “poltrona frente à parede espelhada” (LEITE, 1978, p. 92), a prosperidade financeira;
- “objetos de adorno comprados para a ocasião” (LEITE, 1978, p. 93), a preocupação com as aparências.

A mulher interage com esses elementos ao ajeitar copos, esvaziar cinzeiros e juntar pratos sem o auxílio do marido; depois, ao se ver refletida na parede, sustentação e proteção da casa; e, enfim, ao se perceber adorno, o que a impulsiona a sair da casa.

Partindo da resistência, tal como preceituada por Alfredo Bosi⁴, Carmo (2017, p. 249), aponta que a personagem opta pela mudança adotando a “resistência como afronta ao sistema patriarcal, que até então lhe delegara um papel secundário”. Assim, após uma tomada

³O voo como representação da liberdade também pode ser encontrado em outros contos da autora, como em “Lagarta atrevida, borboleta e vida” (LEITE, 2001) e “Menina-nuvem” (LEITE, 1991, p. 11-14), ambos em vivências femininas, e em “Pássaro sem asas”, com protagonista masculino, um ex-presidiário que não se adapta à vida fora das grades e volta para a cadeia. Eis, aí, uma grande parábola do medo da liberdade, uma metáfora da escolha consciente por uma vida sem asas, talvez uma alegoria que mimetize a escolha ou a falta de opção do feminino diante das circunstâncias sociais, familiares, culturais, econômicas e históricas.

⁴ Bosi, 2008.

de consciência, a mulher de “Vinte anos de Amélia” opõe-se ao sistema no qual está inserida e com ele rompe ao evadir-se do espaço representativo do casamento.

Destinos sociais

Em ambos os contos a personagem principal reflete a respeito de seu papel na família. Em ambos, o casamento é visto como um destino traçado e não necessariamente o desejo primeiro da personagem, ainda que, ao menos em algum momento, haja amor. A respeito desse destino traçado, Bourdieu (2016, p. 59) afirma que “a inclinação amorosa não está isenta de uma forma de racionalidade que é muitas vezes, de certo modo, amor *fati*, amor ao destino social”. É preciso, claro, modalizar tais considerações, conforme observa Constância Duarte, para não vitimizar uma vez mais a vítima, colocando-a como polo integrado, conformado e de acordo com a opressão da qual já é vítima (cf. DUARTE, [2008], p. 1).⁵

Apesar de serem casadas e constituírem famílias, as personagens parecem estar inseridas no ambiente familiar mais pelo que é esperado delas — o “destino de mulher” (LISPECTOR, 2016, p. 146), o “destino traçado” (LEITE, 1978, p. 92) — do que por suas vontades. As personagens internalizam os códigos sociais por meio do que Marilena Chauí denomina autorrepressão (CHAUÍ, 1991, p. 17), que “será tanto mais eficaz quanto mais conseguir ocultar, dissimular e disfarçar o caráter sexual daquilo que está sendo reprimido” (CHAUÍ, 1991, p. 14). O caráter erótico do amor de Ana pelo cego é sugerido pelo fogo e pelo calor, mas é, ao fim, apagado pela personagem. Por seu lado, a personagem de “Vinte anos de Amélia” questiona a existência de amor pelo marido, e a narrativa insinua um crescente amor da personagem por si mesma através de sua imagem refletida no espelho.

Ambas as personagens saem da casa como uma consequência da falta de afazeres domésticos. No entanto, essa evasão ocorre de forma diversa em cada personagem. Ana procura fugir da ociosidade de certa hora da tarde, porque lhe inquieta aquele momento em que nada mais precisa de sua força. Porém, por ser passageira a inutilidade de Ana, é também

⁵ “Nunca concordei inteiramente com a afirmação de Bourdieu, de que a violência simbólica se ‘constrói através de um poder não nomeado’, que ‘dissimula as relações de força’. Ora, tal poder tem nome, e ele é machismo. E as relações de poder, do macho sobre a fêmea, estão bem visíveis nas relações sociais de gênero. Também questiono sua explicação simplista de que a dominação masculina se perpetua porque as mulheres naturalmente a aceitam. Ao invés de buscar a explicação da conduta agressiva no próprio agressor, e o porquê das categorias sociais estarem tão assimiladas ao masculino, parece mais fácil vitimizar, mais uma vez, a vítima.” (DUARTE, [2008], p. 1, em < <http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoconstancia.pdf> >, acesso em 11 jun. 2017).

passageira a sua evasão: todos os dias ela sai de casa, mas pretende voltar. Já no conto de Alciene, a personagem aos poucos percebe ter se tornado um “adorno fora de moda” (LEITE, 1978, p. 94), e trata-se de um adorno definitivamente fora de modo, é um estado que assume caráter definitivo, o que sugere que sua evasão produzirá também efeitos definitivos.

A casa, espaço intimamente ligado à repressão (em oposição à rua, espaço no qual as personagens perseguem sua liberdade), torna-se insuportável às personagens na falta de tarefas domésticas, levando-as à rua. O trabalho doméstico, parece cumprir uma função de disciplinamento ou adestramento (cf. termos teóricos propostos por FOUCAULT, 2015, p. 338) das personagens, impedindo-as de sair da casa. A ociosidade, portanto, pode ser causadora de um rearranjo nas relações de poder ao fazer com que as personagens questionem fundamentalmente seu destino social, como ocorre com a personagem de “Vinte anos de Amélia”, ou fujam de modo provisório do questionamento desse destino, possivelmente por já conhecer a resposta que se dará à sua inquietação, tal qual Ana.

Em “Vinte anos de Amélia” e em “Amor” é possível observar a forma alinhada ao conteúdo para a produção do efeito único, tal como preconizado por Poe (1965, p. 911) para as narrativas curtas. No conto de Alciene, a gradativa percepção da personagem de que algo em si busca liberdade é acompanhada de um aumento de tensão que culmina num clímax, no qual há a maior concentração dessa tensão (cf. os termos propostos teoricamente por POE, 1965, p. 916). O clímax procura colocar o leitor em “uma disposição própria para o desenlace, que e agora completado tão rápida e diretamente quanto possível” (POE, 1965, p. 919); no caso deste conto, a resolução é feita em duas frases que concluem a narrativa: “Nada mais conta, senão o pacto com a consciência. Abriu a porta e ganhou a rua” (LEITE, 1978, p. 94). O efeito único de sufocamento do conto conscientiza a personagem e provoca sua libertação. Há mudança na situação final da personagem, que cumpre com sua trajetória em um conto de enredo.

Já no conto de Clarice, não se observa um aumento de tensão. Trata-se de um conto de atmosfera, com uma narrativa cuja tônica se encontra não no fim, como nos contos de enredo ao modo de Poe, mas no meio, como nos contos de atmosfera de Tchekhov, e que, portanto, terminam “num registro menor” (ANGELIDES, 1995, p. 192). O ponto alto do conto reside no chamado do cego e suas consequências, e não no fim da narrativa, com Ana retornando à casa e soprando “a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 2016, p. 155). A personagem de Clarice aceita o destino feminino que a personagem de Alciene rejeita.

É possível, portanto, observar que a mulher no conto de Alciene Ribeiro dá um passo além em direção à sua libertação. Opondo-se ao sistema patriarcal, a personagem oferece

resistência e opta por viver de acordo com seu desejo. Considerando o ano da primeira publicação em livro dos contos analisados, pressupomos que os dezessete anos entre a publicação de “Amor” (1960) e “Vinte anos de Amélia” (1977) possam ter proporcionado à mulher brasileira maiores condições de exercer a liberdade de seguir seus desejos e ser a mulher de verdade que quisesse ser. Meândrico e simbólico, o modo de narrar de Clarice Lispector parece propor, no desvelar alongado, uma denúncia, enquanto o modo de narrar do conto de Alciene Ribeiro, na sucessão metafórica de ruínas e na decisão final da protagonista, indicia um exemplo. As duas escritoras, pois, cada uma ao seu modo, desvelam o tempo histórico em que se situam, rompem com a aceitação passiva do destino como tragédia.

Referências

ALVES, Ataulfo; LAGO, Mário. **Ai! Que saudade da Amélia**. Rio de Janeiro: Odeon, 1942. Disco 48 RPM.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

CARMO, Maria do Socorro Pereira Soares Rodrigues. 20 anos de Amélia: 20 anos de submissão e resistência. In: **Seminário do GPLV e Seminário de Linguística**, 7., 2., 2017. Anais... Três Lagoas: GPLV, 2017. 441 p. p. 326-350. Disponível em: < <http://anaisgplv.blogspot.com.br/p/edicao-atual.html> >. Acesso em: 28 maio 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura-afro-brasileira. **Literafro**, UFMG, Faculdade de Letras, [2008]. Disponível em < <http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoconstancia.pdf> >. Acesso em: 11 jun. 2017.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Ed. UFGD, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. org. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras completas: Histórias de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

GEISER, Paulo (org.). Amélia. In: _____. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. [Verbete].

GINSZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane [on-line], n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 26 maio 2017.

LEITE, Alciene Ribeiro. **Eu choro do palhaço**. Belo Horizonte: Comunicação, 1978.

LEITE, Alciene Ribeiro. **Condão do gira-mundo**. Belo Horizonte: RHJ, 1991.

LEITE, Alciene Ribeiro. **Lagarta atrevida, borboleta e vida**. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

NOMES no Brasil. **IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/ranking>>. Acesso em: 28 maio 2017.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Org., trad. e anot. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 911-920.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2016.

MULHERES NEGRAS SILENCIADAS NA LITERATURA BRASILEIRA: UM ESTUDO SOBRE CAROLINA MARIA DE JESUS

Rayana Alves de Almeida*

1 Introdução

Compreendendo a necessidade de ainda debater no campo da Literatura a participação das mulheres negras, tanto enquanto autoras de obras literárias quanto na forma que são apresentadas por meio das personagens nas histórias, pensamos esse trabalho para aprofundarmos no estudo desse processo historicamente na Literatura brasileira. Compreender como esses estereótipos foram construídos e como ao longo do tempo, autoras negras se empenham na busca pelo processo de auto-representação nas narrativas.

Baseando-nos em pesquisadoras como EVARISTO (2005), DALCASTAGNÈ (2008), ALVES (2010), dentre outros, buscamos primeiro discutir como os personagens negros e sobretudo as mulheres negras, foram representadas na literatura brasileira. Entender como os papéis eram distribuídos e como os autores caracterizam essas mulheres.

Depois, ao longo da pesquisa, destacamos algumas escritoras negras importantes para nossa história literária. Focamos a análise na mineira, Carolina Maria de Jesus (1960), e seu primeiro livro, *Quarto de Despejo*, considerada uma das precursoras na literatura nacional a se caracterizar por esse tipo de estética, que envolva discurso social e uma forte poeticidade.

Pensar o espaço que ocupa as mulheres, sobretudo as mulheres subalternizadas em nossa cultura como as negras é essencial para compreender A história e a literatura brasileira. Em relação à literatura contemporânea, em *Entre Silêncios e Estereótipos: Relações Raciais na Literatura Brasileira Contemporânea*, Regina Dalcastagnè (2008), explica:

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País publicados nos últimos 15 anos identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de

*ALMEIDA. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Foz do Iguaçu, Paraná. E-mail: rayanaufmg@yahoo.com.br.

vida. O mito, persistente, da “democracia racial” elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 87)

Tendo seu local de fala negado, essas são vítimas de diversas violências morais, físicas e psicológicas que precisam ser debatidas. A arte literária, capaz de representar vozes sociais múltiplas é um espaço privilegiado para esse tipo de investigação.

2. Construção do imaginário negro feminino: negação e subalternidade

Ao investigar obras literárias importantes de nossa literatura, percebemos cada vez mais se problematizar o espaço da mulher no discurso. Compreender a formação da personagem, sua complexidade estética, o espaço na trama, e sob diversos outros olhares. Quando se trata das mulheres negras, cada vez mais estudos apontam para papéis extremamente problemáticos que sustentam a lógica masculina e racista marcante em nossa história.

Conceição Evaristo, por exemplo, no ensaio *Da Representação à Auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira*, busca analisar o processo histórico de representação da mulher negra nos textos literários. Busca pensar o papel da matriz negra na construção da chamada *cultura nacional*, uma vez que esta, por meio da literatura, deveria compreender a relação entre os povos indígena, negro e europeu.

Especialmente no que se refere à imagem inferiorizada da mulher negra. E diz:

A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. (EVARISTO, 2005, p.52)

Segundo Conceição, essa ausência, sustenta a negação da mulher negra como mãe, matriz do povo afro-brasileiro. Mata-se no discurso literário a prole dessas mulheres, perfil delineado para mulheres brancas em grande maioria das obras fundamentais de nossa literatura. Esta, é representada como a “mãe-preta que cuida dos filhos dos brancos”.

Essa invisibilização ocorre então, por meio do uso de estereótipos, que na sociedade ocidental e midiática, torna-se um grande aliado na legitimação da discriminação, do racismo e do preconceito (PIERROT; AMOSSY, 1997) Sendo assim, o estereótipo é uma ideia preconcebida sobre determinados grupos ou indivíduos compreendendo o outro de forma distinta do eu. Logo este outro pode ser visto como menos importante, desprovido de qualidades e competências. Segundo Stuart Hall (2003, p.337), “...não há nada que o pós-

modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um ‘sabor’ do exótico””, cristalizam hierarquias sociais que inferiorizam a população negra (SOUZA; LIMA. 2006). E a pesquisadora explica:

Muitos dos traços que continuam a legitimar preconceitos em relação à cor da pele, feições do rosto, tipo do cabelo e uma gama infindável de características utilizadas para desqualificar ou desmerecer pessoas, têm sua origem na sociedade escravocrata, constituída de senhores (brancos) e escravos (negros) (SOUZA; LIMA, 2006, p. 34)

O importante poeta Gregório de Matos, por exemplo, que escreve no período colonial, é estudado por Evaristo que percebe marcada a imagem do passado escravocrata de exploração e sexualização do corpo das negras escravizadas:

O poeta como qualquer homem do Brasil Colônia, acostumado e comprometido com a sociedade escravocrata, em versos como estes revelava o conceito da época que pairava sobre as mulheres escravas: “Jelu, vós sois a rainha das mulatas/ E sobretudo sois a deusa das p...,” [reticências no original]. É preciso ainda ressaltar que no final do mesmo poema aparece a expressão “cabrinha”, que pode ser remetida ao asculino “bode”, apelido dado aos homens mulatos, que serviram também de deboche para o poeta. Os versos finais dizem: “Valha-te Deus por cabrinha, /Valha-te Deus por mulata; /E valha-me Deus a mim/Que me mato a guardar cabras” (EVARISTO, 2005, p.52).

Também é comum essas serem apresentadas como “infecundas e por tanto perigosas”. Ou de forma animalizada como é o caso de Bertoleza que morre “focinhando”. Com sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que “mancha” a família portuguesa ao se casar com um jovem de família branca, ambas personagens de *O Cortiço* (1890) de Aloísio de Azevedo, outro autor bastante reconhecido em nossa história literária.

Em outras histórias, as negras aparecem desempenhando uma ingênua conduta sexual, com o estereótipo de “mulher natureza”, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais, como o caso de Gabriela, em *Gabriela Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado.

Se tratando dos espaços que essas ocupam nas tramas, Evaristo explica que dificilmente mulheres negras estão em papéis de destaque ou protagonismo. No romance abolicionista *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, em que a trama ficcional não traz uma heroína negra, essa, ironicamente não é construída cumprindo esse papel. Na narrativa, uma senhora elogia a “tez clara da escrava”, que parabeniza a moça por ter tão pouco “sangue africano” quando diz que ela “”És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano”” (Guimarães, 1976, p.29-31).

Mesmo este sendo considerado um livro que valoriza e protagoniza a história de uma africana escravizada, a heroína foi concebida se distanciando o mais possível dos caracteres de uma mulher de ascendência negro-africana (EVARISTO, 2005).

Além de não serem protagonista, também são construídas como “anti musas”, fazendo parte de um “contingente de mulheres [...] que são retratadas como anti musas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca” (CARNEIRO 2003, p. 50). Reforçando assim, o padrão hegemônico que quando retratado na literatura, mais uma vez inferioriza crianças, jovens e todas as mulheres que não se sentem representadas, pelos meios de comunicação, inclusive no universo literário.

Não se sentindo representadas por essas construções, autoras negras passam a compreender que precisam escrever suas próprias histórias, contar suas vivências, buscando o levantamento de denúncia construídos em primeira pessoa. Considerando o negro enquanto sujeito e não objeto de discurso. Como explica ainda Evaristo, escrever para as mulheres negras seria “um gesto de teimosa esperança”, sendo expressão de uma *Escrevivência*:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Ainda sobre essa escrita, percebe-se a alternância entre o afirmar e questionar, entre o construir e o desconstruir-se revelando os conflitos da sociedade brasileira como defende Miriam Alves (2010):

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira (ALVES, 2010, p. 185).

Nessa perspectiva, chega-se assim, a uma ideia de literatura afro-brasileira, que ainda bastante debatida conceitualmente, é definida por Lobo (2007), como:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo) (LOBO, 2007, p. 315).

Julgamos extremamente necessário, portanto, construir investigações que pensem a literatura negra, sobretudo escrita pelas mulheres uma vez que, debater o preconceito racial é essencial para todos os espaços de discussão, inclusive no campo literário.

3.Carolina Maria de Jesus

Mineira, nascida na cidade de Sacramento (1914), Carolina Maria de Jesus, é hoje considerada uma das precursoras escritoras negras brasileiras a buscar a auto-representação do povo negro por meio da escrita, e a pautar o texto literário como ato político. Ao se mudar para a favela do Canindé em São Paulo, Carolina passa a registrar seus textos em forma de diário, escritos entre 1955 e 1958. Esses, são publicados por acaso ao conhecer Audálio Dantas, importante jornalista brasileiro, que conhece Carolina ao ser designado a escrever uma matéria sobre a comunidade para o extinto jornal *Folha da Noite*. Ao ser publicado parte do diário na matéria, Carolina chamou a atenção da sociedade paulistana. Para o jornalista, a escritora e seu livro foram recebidos como um produto que despertava curiosidade, especialmente da classe média e afirmou em entrevista publicada por Camila Maciel repórter da Agência Brasil:

Costumo dizer que ela foi um objeto de consumo. Uma negra, favelada, semianalfabeta e que muita gente achava que era impossível que alguém daquela condição escrevesse aquele livro [...] É que, como sempre, a moda passou rapidinho. A maioria “consumiu” Carolina como uma novidade, uma fruta estranha. Carolina, como objeto de consumo, passou, mas a importância de seu livro, um documento sobre os marginalizados, permanece(DANTAS, 2014, s/p).

O material narrativo produzido por Carolina, entre descrições comuns do cotidiano, como acordar, buscar água, fazer o café, dava espaço também, para narrativas fortes e impactantes, que revela a intimidade da vida de uma mulher negra da periferia. Após o lançamento, seguiram-se três edições, com um total de 100 mil exemplares vendidos, tradução para 13 idiomas e vendas em mais de 40 países.

Apesar da forte expressão e sucesso de vendagem, não foi aceita, segundo Audálio, muitos críticos consideram sua obra uma fraude, cujo texto teria sido escrito pelo próprio jornalista como estratégia de marketing e revela em entrevista:

Sobre Quarto de despejo escreveram alguns dos melhores escritores brasileiros [...] O que não impediu que alguns “torcessem” o nariz para o livro e até lançassem dúvidas sobre a autenticidade do texto de Carolina. Aquilo, diziam, só podia ser obra do espertalhão, um golpe publicitário. “A discussão era que ela não era capaz ou, se escreveu, aquilo não era literatura (DANTAS, 2014, s/p).

Publicou ainda o romance, *Pedaços de Fome*, e o livro *Provérbios*, ambos em 1963. De acordo com Audálio, esses últimos títulos custeados por ela mesma, com o pouco de dinheiro que arrecadou com o primeiro livro e que esses últimos não tiveram vendas significativas.

Temas como a fome, a miséria e o suicídio são panos de fundo de um relato sincero de alguém que via na escrita, a possível saída para a vida de pobreza. Sabia do poder da escrita e tinha a alma mergulhada em sonhos. Queria viver como escritora, se tornar atriz e também ser cantora. Um ano após a publicação de *Quarto de Despejo*, lança um disco com o mesmo título interpretando doze canções de sua autoria, entre elas, *O Pobre e o Rico*:

Rico faz guerra,
pobre não sabe por que.
Pobre vai na guerra,
tem que morrer.
Pobre só pensa no arroz e no feijão.
Pobre não envolve nos negócios da nação.

(DE JESUS, ANO, s/p)

Foi ainda tema de documentário, que na época da gravação, não pode ser exibido no Brasil e foi vendido para a TV alemã. Seu documentário chega aqui em 2014, ano de comemoração do centenário do nascimento da autora. Sobre o documentário Maurício Meireles explica em coluna do jornal *O Globo*:

O filme de 16 minutos é inédito no Brasil. Dirigido por Christa Gottman-Elter, ele foi localizado pelo IMS em uma cinemateca do interior da Alemanha e precisou ser restaurado e legendado. A especulação dos pesquisadores que o localizaram é que tenha havido uma articulação diplomática nos anos 1970 para impedir sua exibição, porque mostrava a pobreza do Canindé — justo em um período em que a ditadura militar procurava esconder os problemas sociais do país. Nele, é possível ver Carolina catando papel e contando de seu hábito, já automático, de olhar qualquer lata de lixo. Entre outros relatos, ela fala da dificuldade para alimentar os filhos e confessa sentir inveja ao ver uma vizinha catando feijão. (O GLOBO, 2014, s/p)

A leitura de *Quarto de Despejo* é desafiadora, pelo conteúdo forte, dramático e parte de um relato real. Propor uma análise é um desafio ainda maior, pois, propõe um profundo mergulho em seu universo íntimo e particular.

A protagonista que narra em primeira pessoa, possibilita o constante diálogo com o outro e consigo mesma. Carolina conta sua história de vida, suas dificuldades e cotidiano. Sua vida pessoal e com sua vizinhança. Mistura expressões simples revelando um olhar lúcido

mesmo frente a sua condição que busca seu adoecimento. Faz uso de metáforas, inclusive ao escolher o próprio título do livro quando defende que o Canindé é o quarto de despejo de São Paulo.

Apresentando uma série de denúncias, aos poucos o leitor é projetado para a favela paulistana conhecendo o dia-a-dia da mulher. Essas denúncias são diversas: a fome e a miséria são discutidas constantemente com o público. O suicídio, a dificuldade em publicar seus escritos e ter acesso ao mundo letrado também. Essa voz revoltada de Carolina pode ser observada nos seguintes trechos:

3 de maio... Fui na feira da Rua Carlos de Campos, catar qualquer coisa. Ganhei bastante verdura. Mas ficou sem efeito, porque eu não tenho gordura. Os meninos estão nervosos por não ter o que comer [...] O eu aviso aos pretendentes a política, é que o povo brasileiro não tolera fome. É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la. **10 de maio** [...] ... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. [...] Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves, tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos. [...] **13 de maio** Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. ... Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes. Continua chovendo. E tenho só feijão e sal. [...]... Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada: – Viva a mamãe! A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha. Mande-i-lhe um bilhete assim: – “Dona Ida peço-te se pode me arranjar um pouco de gordura, para eu fazer uma sopa para os meninos. Hoje choveu e eu não pude ir catar papel. Agradeço. Carolina.” ... Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos. E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 2014, p. 28-29).

Além do traço estético de levantar questões sociais que a atinge, Carolina produz um discurso repleto de elementos estéticos, como observado no seguinte trecho:

... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares de lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando nas margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos (JESUS, 2014, p. 54).

É justamente essa poeticidade, essa construção literária específica de Carolina que gostaríamos de pontuar como expressão artística de grande valor para compreendermos nossa cultura. Além do discurso social que é inerente ao tema, ao universo em que está inserida, é preciso que se desenvolvam mais estudos debruçados em analisá-la enquanto escritora, no

intuito de reafirmá-la enquanto tal, contribuindo com uma forma de escrita totalmente inovadora e importante por considerar o subjetivo, o íntimo.

4.Considerações finais

Com base nas reflexões construídas até aqui, percebemos como escritoras negras precisam ser debatidas em nossa sociedade, principalmente no meio literário, espaço de legitimação de falas e discursos.

Percebemos como se deu a construção dos estereótipos negativos direcionados às mulheres negras por meio de textos clássicos de nossa literatura, revelando que, em alguns momentos essas mulheres são hipersexualizadas e em outros, tem sua intelectualidade também menosprezada. Essa inferiorização é revelada tanto por meio das personagens construídas nas histórias, quanto também no que se refere ao espaço para a produção e reconhecimento dessas escritoras no meio literário.

Para além de garantir que sejam discutidas as denúncias sociais e históricas de forte caráter político que a obra de Carolina levanta, é extremamente importante, em tempos que a autora volta aos centros literários de discussão, principalmente em 2014 quando é comemorado o centenário de seu nascimento, é necessário os novos estudos garantir que a tanto a poeticidade quanto a estética de Carolina sejam valorizadas. Que tenha seu papel reconhecido na formação literária brasileira, como uma das primeiras autoras negras a incomodar o padrão branco, europeizado e majoritariamente masculino, que infelizmente até hoje é nossa realidade.

Referências

ALVES, Miriam. *A literatura negra feminina no Brasil — pensando a existência*. Revista da ABPN, n.3, v.1, nov.2010-fev. 2011, p. 181-189.

AMADO, Jorge. **Gabriela, Cravo e Canela**. São Paulo, Martins Editora, 1958.

AZEVEDO, Aloísio. **O Cortiço**. São Paulo, Ática, 1975.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” in **Racismos Contemporâneos**, org: Ashsoka /Takano Ed, Cidadania, Rio de Janeiro, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. Entre silêncios e estereótipos. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3105.pdf>. Acesso em: 18 de agosto de 2014.

GUIMARÃES, Bernardo. **A Escrava Isaura**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1976.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG /Brasília: UNESCO, 2003.

JESUS, Carolina Maria de. O Pobre e o Rico. [CD]. São Paulo: RCA. 1961.

_____. **Pedaços da fome**. São Paulo: Editora Águila Ltda, 1963.

_____. **Provérbios**. São Paulo: Luzes Editora. 1963.

_____. **Quarto de despejo**: Diário de uma favelada. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.

LOBO, Luiza. Crítica sem juízo. 2 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

MACIEL, Camila. Brasil lembra centenário de escritora que definiu favela como quarto de despejo. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-03/brasil-lembra-centenario-de-escritora-que-definiu-favela-como-quarto-d>> Acesso em 15 de junho de 2017.

MATOS, Gregório de. **Obras Completas de Gregório de Matos**. Salvador, Janaína LTDA, 1958.

MEIRELES, Maurício. IMS comemora centenário de Carolina Maria de Jesus com documentário e debate. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ims-comemora-centenario-de-carolina-maria-de-jesus-com-documentario-debate-11873448>> Acesso em: 25 de junho de 2017.

PIERROT, Herschberg, Anne; AMOSSY, Ruth. In: **Estereótipos y clichés**. Eudeba. Buenos Aires. 2005.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. *Literatura Afro-Brasileira*. Centro de Estudos Afro-Orientais; Fundação Cultural Palmares, Brasília, 2006.

O NOVO CORPO VELHO: REPRESENTAÇÃO DA VELHICE FEMININA NO ROMANCE QUARENTA DIAS DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Renata Cristina Sant'Ana*

“Que espaços ocupa agora o mesmo corpo que, embora outro, é este?”

(Simone de Beauvoir)

“Minha rotina é uma sucessão de imprevistos, e meu cotidiano nada tem a ver com o isolar-se longa e ‘disciplinadamente’ num escritório, sou lenta no trabalho braçal de passar o que está na cabeça para o papel, faço isso ‘quando dá’, em meio a inúmeras tarefas e solicitações da vida doméstica, de meu círculo próximo ou da necessidade de pagar as contas, com traduções, por exemplo”.¹ Essas são palavras da escritora Maria Valéria Rezende sobre o esforço para conseguir conjugar as tarefas do seu dia a dia com o trabalho de escrever livros. Tais palavras soam como ecos de Virginia Woolf (1985), quando, ao analisar a condição da mulher escritora nos séculos XVIII e XIX, chegou à seguinte conclusão – “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se quiser mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1985, p. 08). Ao longo da obra *Um teto todo seu* (WOOLF, 1985), a autora trabalha metaforicamente relacionando as ideias de teto e dinheiro, a fim de demonstrar que tal necessidade deixa sem solução um grande problema da mulher e da ficção, que, pelo que nos parece, ainda hoje encontra-se sem solução, visto que a mulher escritora ainda encontra dificuldades em se manter através do seu trabalho de escrever. Muito próxima das palavras de Maria Valéria Rezende, que utilizo para iniciar este trabalho, estão as palavras de Woolf (1985) ao discorrer sobre as condições que as mulheres de classe média no século XIX tinham para escrever em suas casas, que possuíam apenas uma sala de estar para todos. “Se uma mulher escrevesse, teria de escrever na sala de estar em comum” (idem, p. 88), ao contrário dos homens que possuíam seus gabinetes, suas bibliotecas, seus escritórios. Tendo que conjugar inúmeras atividades ao mesmo tempo, naturalmente, o trabalho de escrever seria prejudicado, considerando-se tratar de uma atividade que demanda concentração e um mínimo de tranquilidade, “e, como se queixaria tão veementemente Miss Nightingale – as mulheres nunca dispõem de meia hora... que possam chamar de sua” (idem, p. 88).

Maria Valéria Rezende é uma escritora nascida no ano de 1942, em Santos, cidade onde morou até aos dezoito anos. Em 1965 entrou para a Congregação de Nossa Senhora -

* Doutoranda em Letras: Estudos Literários no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: recsantana2013@gmail.com

¹ REZENDE, Maria Valéria. Não lembramos dos rostos invisíveis. Revista Suplemento Pernambuco. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edicao-impressa/67-bastidores/1517-n%C3%A3o-lembramos-dos-rostos-invis%C3%ADveis.html> Acesso em 24/08/2016

Cônegas de Santo Agostinho, dedicou-se à educação popular, primeiro na periferia de São Paulo, depois no meio rural de Pernambuco e da Paraíba, e desde 1986 mora em João Pessoa. Sua escrita carrega muito de sua experiência como educadora popular que vivenciou de perto a dor do analfabetismo, trabalhando com jovens e adultos nos lugarejos esquecidos do nordeste brasileiro, de modo que sua literatura é subsidiada pelas experiências, fato que imprime forças, tanto poética quanto política ao estilo simples da autora, por vezes irônico e bem humorado, mas sempre carregado de críticas sociais contundentes e combativas. A escritora explica que suas obras não são autobiografias, embora se utilize muito de sua vivência como missionária católica, circulando pelas terras do Brasil e de outras partes do mundo. Suas experiências, diz a autora, são “apenas matéria-prima colhida da memória para construir a narrativa ficcional” (entrevista concedida à Revista Cult)². Em relação ao fato de ter se tornado freira aos 24 anos de idade, a escritora disse em entrevista ao Jornal Estadão³ que foi uma escolha pautada na ausência do desejo de viver uma vida dentro dos moldes que eram reservados às mulheres de seu tempo, ou seja, o estilo de vida tradicional que abarcava o casamento, a maternidade e a vida doméstica, um estilo de vida que, definitivamente, Maria Valéria Rezende não gostaria de ter. A esse respeito, a escritora conta que:

era um tempo em que o mundo fazia a seguinte pergunta para as meninas: ‘Quer casar ou vai ser freira?’ A ideia de vida para a maioria era casar, ter um único emprego, viver na mesma cidade, criar um monte de filhinhos. Depois de tanta aventura eu ia virar dona de casa? Não (entrevista ao Jornal Estadão, 2016)⁴.

Essa passagem da vida da escritora remete ao pensamento de Simone de Beauvoir (1990) sobre a condição feminina: “Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem” (BEAUVOIR, 1990, p. 07). Frente a tais circunstâncias, Maria Valéria optou pela vida religiosa em um tempo em que não era oferecida outra alternativa senão o casamento. Ao abordar questões dessa natureza, a teoria, a crítica e a escrita literária de autoria feminina fornecem os objetos e os instrumentos para análises que visam à compreensão dos problemas relacionados às mulheres, que, conforme afirma Beauvoir, são “herdeiras de pesado passado, e se esforçam por forjar um futuro novo” (Idem, p. 07).

² Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/01/materia-prima-colhida-da-memoria/>>
Acesso em: 24/09/2016

³ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveu-na-rua-para-escrever-romance,1161541/>>. Acesso: em 24/08/2016

⁴ Id., ibid.

Frente ao exposto, pode-se considerar que Maria Valéria Rezende, no mínimo, contrariou a norma social instituída às mulheres de seu tempo, quando se recusou a seguir o padrão de comportamento a elas imposto, e mesmo tendo escolhido seguir a vida religiosa, normalmente associada à abdicação da liberdade, à obediência e à devoção ao sagrado, a freira, professora, tradutora e escritora optou por seguir um caminho que a levasse à libertação dos valores patriarcais e androcêntricos, sustentados pelas ideologias que caracterizam as sociedades burguesas. Assim, as observações sobre a vida de Maria Valéria Rezende possibilitam uma melhor compressão de sua obra que, neste estudo, volta-se para a análise centrada na reconfiguração do lugar sociocultural reservado à mulher velha na sociedade e na literatura brasileira contemporânea.

Em um contexto que supervaloriza a cultura da imagem, pautada no narcisismo exacerbado e no culto ao corpo, e que associa as ideias de felicidade e beleza à ideia de juventude, resta ao corpo velho o lugar do apagamento de sua imagem e do silenciamento de sua voz. Assim, o modelo de existência preconizado e difundido por esta cultura, distancia-se muito da realidade que a natureza, em seu ciclo vital, oferece aos indivíduos. Neste cenário sociocultural contemporâneo, o lugar reservado ao idoso é o do preconceito, da exclusão, da submissão e das perdas que chegam junto com a velhice, ou seja, é o do não-lugar. Frente a esta nova condição de existir, resta ao corpo velho a dolorosa tarefa de reposicionar-se em um espaço-tempo que insiste em negá-lo, conforme demonstra Beauvoir ao dizer que “na velhice, sob a ótica da impossibilidade do fazer pela perda dos sentidos, muda nossa relação com o corpo, há um desconforto quando este de instrumento passa a ser obstáculo” (BEAUVOIR, 1990, p. 389). Assim, além do exercício de adaptar-se às mudanças no corpo físico que o tempo naturalmente se encarrega de operar, a pessoa, ao envelhecer, depara-se também com os obstáculos impostos por uma cultura que deprecia e nega a subjetividade, a liberdade e a autonomia do indivíduo em sua velhice. De acordo com Lima (2008), quando se trata do envelhecimento das mulheres esse processo (doloroso) agrava-se, pois o apelo à permanência da juventude como preservação da beleza é palavra de ordem numa sociedade em que o imperativo é ser bela e jovem. Deste modo, “a possibilidade de se estar bem nesse espaço passa pelo corpo antes de tudo” (LIMA, 2008, p. 28).

O romance *Quarenta Dias* (2014) de Maria Valéria Rezende é uma das poucas narrativas da literatura brasileira contemporânea que tem como narradora e protagonista da história a figura de uma mulher velha. Segundo Lima (2008), não é só na sociedade que a velhice é marginalizada, esta é também excluída quando não aparece nos textos literários, visto que, personagens velhas são pouco presentes na literatura brasileira, especialmente como

protagonistas⁵. De acordo com as pesquisas de Lima (2008) e Dalcastagnè (2011), nos textos narrativos que abordam a velhice, a voz narrativa quase nunca é do velho e quando se trata da voz feminina, o quadro agrava-se. Frente a este quadro, o romance de Maria Valéria Rezende assume uma posição importante por trazer à cena literária contemporânea uma narradora-protagonista velha, o que permite compreendê-lo “como uma tentativa de minimizar o preconceito e a exclusão da mulher velha em nossa sociedade” (LIMA, 2008, p. 82). Nesse sentido, o romance se apresenta como uma forma de denúncia da condição feminina na velhice ao mesmo tempo em que apresenta novos olhares e posturas em relação a esta condição, na medida em que revela a percepção que a própria mulher velha tem de si mesma, sendo narrada a partir de sua própria voz, sob a sua própria ótica frente à questão do envelhecimento e da velhice.

O romance trata da perda das referências identitárias quando a vida nos obriga a mudar, a desprender de coisas que consideramos importantes, como o lugar de viver, o trabalho, as pessoas que temos perto de nós. Por tratar de perdas, trata também da procura por algo que faça a vida se mover. Assim, em meio a essa procura, Alice, uma mulher já madura, mãe, cujo marido desapareceu no período da ditadura militar e professora, antes, fixada no território seguro do seu lar na cidade de João Pessoa, ao ser pressionada pela filha, acaba se mudando, contra sua vontade, para o sul do país. Em seguida, após a mudança, a filha embarca para o exterior, em função de uma oportunidade de trabalho surgida, e Alice (a mãe) acaba por lançar-se solitária pelas ruas da cidade desconhecida de Porto Alegre em um movimento, talvez inconsciente, de resistência à condição de submissão à vontade dos outros. Vale ressaltar que Norinha, a filha que vivia em Porto Alegre, obcecada pelo desejo de se tornar mãe, insiste e pressiona sua mãe a mudar-se para o sul, afim de que ela viesse a auxiliá-la nos cuidados com a criança que tanto desejava ter, porém, sem que precisasse abrir mão de sua rotina ou tivesse que adiar qualquer projeto que pudesse prejudicá-la profissionalmente. Assim, para a realização de um desejo da filha, e para suprir uma necessidade também da filha, Alice teria que se mudar, se tornar uma avó cuidadora, em uma nova casa, com nova rotina e novos convívios, que não faziam parte dos seus planos:

[...] eu não havia de largar tudo o que custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em

⁵ Consultar a pesquisa sobre personagens na literatura brasileira contemporânea, realizada por Regina Dalcastagnè na UNB e apresentada na Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 26. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>

tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes. (REZENDE, 2014, p. 27)

É essa a tônica que traça o fio condutor responsável por permitir a construção de uma crítica feminista em torno das questões que subjazem o universo feminino da personagem Alice, que de repente, vê-se diante das artimanhas da filha para fazer da vida dela, aquilo que julga ser natural para uma senhora como ela, ou seja, torná-la uma “avó profissional”.

Em relação às observações acerca da representação literária do envelhecimento e da velhice, Lima (2008) revela em sua pesquisa o quanto há conflitos entre as gerações, ainda que na maioria das vezes com o intuito de fazer o melhor para o outro. “Os mais velhos não podem optar por aquilo que os faz mais felizes porque os mais novos racionalizam suas vidas. [...] Os velhos, quando podem, tentam resistir” (LIMA, 2008, p.82). Assim, considerando as relações de poder no âmbito familiar, tem-se em Norinha, a filha, uma representação simbólica dos valores instituídos pela ordem patriarcal, que ao longo da história encarregou-se de designar os papéis sociais, atribuindo às mulheres as funções de um trabalho subserviente, a serviço das necessidades e dos desejos alheios:

Depois de uns três dias de declarações de amor filial, fora do costume, aponto de me deixar cismada, deu o bote com certeza já armado havia tempo: Mãinha, tenho uma coisa importante pra lhe dizer. Chegou a hora da senhora virar avó! [...] Pra quando vai ser? Ela se mexeu, inquietada, hesitou e finalmente respondeu Vai depender da senhora, Mãinha (REZENDE, 2014, p. 25 - 26).

Segundo Lima (2008) “há um estigma social que ainda persiste na imagem da mulher velha como avó. As velhas que fogem a esse imaginário são vistas com reservas. Mas há uma nova modelagem hoje nos modos de estar no mundo para as idosas e muitas delas vão ao encontro dessas outras possibilidades” (LIMA, 2008, p. 95), como é o caso de Alice, a protagonista da trama que, definitivamente, não estava disposta a se mudar de cidade para se tornar avó profissional, como podemos observar no fragmento em que ela diz: “ – Em resumo, o certo pra ela (a filha) era que eu (a mãe), afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó. Eu, de cara, disse não, eu não queria me mudar pra Porto Alegre” (REZENDE, 2014, p. 26). Mas deu-se que, sob forte insistência e chantagens emocionais, Alice resistiu enquanto teve força, mas acabou sendo vencida pelo cansaço e viu-se sucumbir à pressão da filha, vindo então a migrar para o sul:

Aquela cansaça foi me amolecendo, dia a dia, me dando uma desistência, e nem lembro se foi a própria Norinha ou sua aliada-mor, Elisete, quem me arrochou num canto da parede: Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com umas besteiras

dessas. Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência (REZENDE, 2014, p.34).

Começou então o processo de desconstrução da solidez de um modo de viver que de uma só vez foi deixado para trás. Alice foi-se embora deixando para trás muito de si. Muitas coisas se perderam dela em meio ao percurso da viagem, outras poucas, ela conseguiu salvar.

Enquanto ali se desmontava minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul, Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo. [...] Vida nova!, essa velharia fica toda aqui e a senhora embarca comigo no fim de julho (REZENDE, 2014, p. 37).

Alice expressa sua revolta por ter cedido à pressão da sua filha Norinha, que em uma atitude autoritária, tratou de determinar a razão, quando e como se daria a mudança dela de João Pessoa para Porto Alegre, como demonstra o fragmento: “ – Já vou marcar a passagem, dia 22 de setembro a senhora parte daqui e ponto final. [...] Eu vim, no dia marcado pelos outros [...] entrei no avião, feito um zumbi, o tempo todo, até chegar ao destino, à fatalidade final” (REZENDE, 2014, p. 38). Alice parece vivenciar o mesmo sentimento daqueles que sofreram o deslocamento forçado por motivos de preconceito, perseguição, conflitos políticos, étnicos ou religiosos que geram a dispersão que caracteriza a diáspora tradicional, embora sua mudança para do nordeste para o sul, tenha sido meticulosamente planejada e preparada por sua própria filha, em função de sua vontade particular. Observemos: “[...] a revolta roendo minha vontade, incapaz sequer de abrir o livro que trazia na bolsa, o reembarque em outro avião, primeiros passos da travessia de minha primeira vida a outra vida, que eu não queria” (Idem, p. 39).

Para Stuart Hall (2003), numa forma sincrética, os elementos nunca estabelecem uma relação de igualdade, e sim, são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder. Dessa relação, quase sempre de subordinação e dependência, nascem os conflitos identitários e culturais do sujeito e das coletividades. No caso do objeto literário, foco desta análise, o que se percebe é um embate de forças conflitantes entre mãe e filha, vontades que se confrontam como em um campo de batalhas, como ilustra a passagem em que Alice diz: – “ Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (REZENDE, 2014, p. 74). Norinha, a filha, alcança o seu domínio no momento em que consegue convencer (ou forçar?) a mãe a se mudar em função de seu interesse particular. Alice, a mãe, sente a angústia de ter sido dominada, e ter que viver sob controle da filha, em um lugar totalmente estranho e fora do seu mundo. Alice irá viver o seu exílio, “um estado de ser descontínuo, separado das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003, p. 50):

Naquele meu terceiro dia na vaga cidade pra onde me transplantaram à força, acordei com uma ventania atravessando o apartamento [...]. Fui preparar e tomar café com saudade dos meus velhos móveis, por onde andarão eles? [...] saudades de meu antigo chão de cerâmica fresca pra se pisar descalça no calor, sem tapete nenhum pra empatar a limpeza. (REZENDE, 2014, p. 54).

No romance *Quarenta Dias*, temos na figura de Norinha, filha de Alice, um símbolo da violência gerada pela vontade imperial. O que significa a imposição da filha, e suas traquinagens para realizar a ruptura de sua mãe com seu lugar de origem, senão o exercício da dominação? Como estratégia de resistência ao processo de dominação a que se viu submetida e frente a dor de ter tido sua vida recortada, Alice faz do mergulho no submundo das ruas e de seu esforço para encontrar Cícero Araújo - um nordestino que foi para Porto Alegre, e que ela fica sabendo que a mãe, lá em João Pessoa, nunca mais teve notícia - um caminho para a busca e para o reencontro consigo mesma. Sem saber ao certo se Cícero ainda vivia em Porto alegre, incumbiu-se da tarefa de encontra-lo, e fez desta procura o seu modo de conseguir superar o trauma de ter tido sua vida rompida.

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez, tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que eu nunca vi (REZENDE, 2014, p. 92).

Ao longo de sua busca pelo rapaz, Alice se entrega às ruas vivendo um processo que a transforma em moradora de rua. Ao acompanhar o vagar perdido da ex-professora que se transforme em andarilha, nos indagamos se é por Cícero mesmo que Alice está à procura. Qual o sentido em se perder pelas ruas de Porto Alegre, solitária, exposta aos perigos da violência urbana, ao frio da noite, à pouca comida, às dificuldades para manter a higiene pessoal, e todas as formas de escassez a que são submetidas as pessoas em situação de rua?

Sobre a recepção do livro e a problemática que envolve a questão do gênero e literatura de autoria feminina, a própria escritora Maria Valéria, observa que:

O curioso é que todas as mulheres que comentaram o livro entendem perfeitamente porque Alice saiu pelas ruas durante 40 dias... os homens, muitas vezes, não... acham enfadonha a primeira parte do livro e inconsistentes os motivos pelos quais a personagem se desgarrava (Entrevista concedida à Revista Cult⁶)

Percebe-se aqui o limite dos territórios que separam a leitura feminina da masculina, ocorre então o mergulho feminino na “zona selvagem”, espaço exclusivamente ocupado pelas

⁶ Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/01/materia-prima-colhida-da-memoria/>
Acesso em: 24/09/2016

mulheres, e fora dos limites em que o masculino é capaz de adentrar. As mulheres, conforme sugere a observação feita pela própria autora do romance, demonstram ter captado e compreendido, melhor do que os leitores homens, o caráter simbólico libertador representado pela atuação da personagem ao decidir sair pelas ruas da cidade estranha de Porto Alegre. As leitoras mulheres parecem ter captado o elemento transgressor contido na ideia da fuga do apartamento sistematicamente construído para aprisionar a personagem em uma condição que ela não se conformou em aceitar. Sobre as classificações e rótulos relacionados a produção literária que considera a categorias de gênero, Maria Valéria Rezende diz:

Se continuo achando que falar de “literatura feminina”, quase como uma sub-espécie da Literatura com maiúscula, não faz sentido, estou começando a achar que faz sentido, sim, atentar para existência de uma “leitura feminina” e uma “leitura masculina” dos mesmos textos, distintas e talvez conflitantes (Entrevista concedida à Revista Cult⁷).

Redirecionando o foco para a análise da personagem Alice, percebe-se que ela parece ter se perdido antes de sair de casa, ou seja, dentro das paredes frágeis do (des)afeto da filha, debaixo do teto impessoal e pré-fabricado do apartamento para onde ela havia sido “transplantada”. Assim, na esperança inconsciente de um encontro consigo mesma, saiu a perder-se na procura por Cícero, para que, talvez assim, viesse a encontrar-se:

Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse (REZENDE, 2014, p. 95).

Pelas janelas do seu interior Alice lançou-se nas ruas e viveu quarenta dias como andarilha pelos subúrbios não só da cidade, mas pelos subúrbios da sua existência, andando para lugar nenhum. Assim, em meio a um caminho perdido é que ela (re)encontra a vida, que se não é a que deixou na Paraíba, é a vida de outros, que, como ela, também perambulavam perdidos e solitários pelas ruas da cidade. Ao dar-se conta de sua condição de “sem lugar”, Alice aos poucos vai encontrando seus novos “iguais” e deles vai se aproximando, criando algum tipo de vínculo, se é que sua condição momentânea narrada na obra, permiti-nos falar em vínculos. O fato é que dá-se o encontro com outras pessoas em condições semelhantes à sua. Em meio ao povo da rua Alice conheceu Lola, uma senhora que aparentava ter mais idade que ela, e com quem ela sentiu identificar-se:

Lola de pé, curvada sobre seu carrinho, resmungando e remexendo em seus trapos, Vem, tem banho se tu quiser, e sabão te empresto hoje, amanhã tu arranja o teu. [...]

⁷ Id., Ibid.

nenhuma de nós duas ligando a mínima pros olhares enviesados que nos cercavam. Tu vem todo dia dormir aqui, tu é direita, tu pode, aprende o caminho (REZENDE, 2014, p. 232).

Através deste encontro com Lola, vemos a personagem Alice ingressar em um território comum, compartilhado em igualdade com outra mulher, fazendo surgir a “consciência de fraternidade e a comunalidade” de que fala Showalter (1994), ao tratar da cultura das mulheres.

É importante destacar que romance *Quarenta Dias*, a narradora-personagem se agarra a um caderno velho, que a salva através da escrita registrada em folhas amareladas, que tem como estampa em sua capa a imagem de uma boneca Barbie. Alice faz da Barbie, sua confidente. A boneca, símbolo da mulher plástica e da padronização de uma estética feminina idealizada e inatingível, percorre toda a narrativa e contrapõe-se à condição de um corpo real, um corpo cansado de uma mulher que se dá conta de sua descontinuidade em meio a um rápido processo de transmutação identitária.

Para finalizar, cabe dizer que a reflexão teórica e crítica em torno de um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que possamos compreender como esta cultura é, se não mais construída pelos grupos dominantes, como é por eles percebida, e como vem sendo não só percebida e compreendida, mas, principalmente, construída, pelas próprias mulheres. Assim, é no rompimento com as inadequações dos modelos androcêntricos da história e da cultura, que a crítica feminista e a análise da experiência feminina poderão se fazer de maneira mais adequada, capaz de satisfazer as necessidades de explicação e entendimento da condição feminina desde seus primórdios até os dias de hoje.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S.l.], n. 26, p. 13-71, jan. 2011. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior. In: _____ **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 25 – 48

LIMA, Susana Moreira de. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. 2008. 194f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) **Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. P. 35-75.

**ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS:
ARMA DE COMBATE MARCANDO A PRESENÇA DA MULHER ESCRITORA NA
LITERATURA BRASILEIRA**

Rilza Rodrigues Toledo*

Introdução

A literatura das mulheres (negras) pode e deve ser lida como parte de um processo rebelde de autoconhecimento, com a predominância de temas comuns do cotidiano delas, dentre eles: a memórias de uma migração forçada, a escravidão, violência, dominação colonial e o deslocamento. Se a escrita ocorre de modo pessoal de acordo com as especificidades locais e histórias pessoais, é possível observar a sensação de deslocamento, ao fato de terem que lidar com o mundo masculino que guarda resquícios da colonização. Por outro lado, obtém-se como consequência, a necessidade de “falar”, de gritar ao mundo e de se afirmarem mulheres e a literatura, segundo afirma Gonçalves (2008, p.32) “a arma de criatividade”. Para elas, a escrita representa um ato de resistência, a partir do momento em que se valem do registro para se fazerem ouvir. Na escrita feminina verifica-se a existência de “um ponto de consciência cultural e mudança social, em que a escrita traduz as relações complexas das problemáticas raciais e de gênero cultural e a prática da literatura é o lugar em que a alienação social se frustra segundo o contexto específico”(MINH-HA, 1989 apud GONÇALVES, 2008, p.32) ratificando, portanto ser uma maneira peculiar para reinventar o mundo.

Em 1859, em plena vigência do regime escravista, no momento em que as teorias científicas ratificavam a inferioridade da população africana e afrodescendente, bem como a evidenciavam a incapacidade feminina para tratar sobre as questões de fórum público, uma mulher afrodescendente, nordestina, de origem humilde, elaborou um discurso precursor no cenário do romantismo brasileiro, tornando públicas as condições a que estavam submetidos o negro e a mulher na sociedade brasileira.

A autora Produziu a autora um discurso que possibilitava aos marginalizados o direito a contar sua história, buscando uma correspondência com seu público predileto. O lampejo jornalístico de noticiar a publicação de um romance, excepcionalmente publicado por

* TOLEDO, Rilza Rodrigues. Mestre em Letras pelo CES/JF-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, MG. Professora de Língua Portuguesa da Faculdade Presidente Antônio Carlos VRB/UBÁ, MG. rilzatoledo@yahoo.com.br

uma mulher, cedeu lugar por parte da história literária a um profundo esquecimento. Embora jornalísticos, os escritos da época que versavam sobre *Úrsula*, já apontavam para elementos constituintes da narrativa, que no final do século XX e início do século XXI viriam a ser fundamentados, inclusive, pela produção da pesquisa acadêmica: a presença do negro e da mulher na Literatura Brasileira.

Maria Firmina: maranhense- escritora-mulher

Em um apuro crítico à sociedade brasileira masculina e letrada consiste a reportagem de 13 de maio de 1861, do jornal *A verdadeira marmota*. No entanto, não sem estar livre à construção do estereótipo acerca da mulher, personificada na autora. Expressões corriqueiras à época evidenciam o tratamento “machista” a ela dado, como “ente delicado, caprichoso e sentimental” e “belo sexo”. Cita-se, no entanto, a passagem mais interessante, na qual percebe-se o primórdio da aceitação da literatura produzida por mulheres entre nós e uma certa *mea culpa* patriarcal do articulista em face daquela produção:

Se é, pois, cousa peregrina ver na Europa, ou na América do Norte, uma mulher, que, o círculo de ferro traçado pela educação acanhada que lhe damos, nós os homens e, indo por diante de preconceito, apresentar-se ao mundo, servindo-se da pena, e tomar assento nos lugares mais proeminentes do banquete da inteligência, mais grato e singular é ainda ter de apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações, despontando no nosso céu do Brasil, onde a mulher não tem educação literária, onde a sociedade dos de letra é quase nula⁸.

A presença feminina no mundo da escrita especialmente, da escrita pública era bastante restrita no século XIX, a que fora denominada “Pantheon Maranhense” intitulado por Henriques Leal (LEAL, 1987) visto que se pensando historicamente, as mulheres passaram muito tempo sem acesso à educação e à possibilidade da escrita. O aparecimento do romance *Úrsula* na literatura pátria foi um acontecimento festejado por todo jornalismo, e pelos nossos homens de letras, não como por indulgência, mas como homenagem rendida a uma obra de mérito.

O nome Maria Firmina dos Reis, desconhecido ainda dentro da historiografia, impõe novas perspectivas para os estudos literários e revela a presença e a trajetória de uma escritora negra em pleno século XIX no Brasil.

Maria Firmina dos Reis, Professora, escritora, mestiça, abolicionista, responsável pela fundação da primeira escola mista, para meninos e meninas, no Maranhão, foi a primeira voz feminina a tratar e registrar sobre a temática do negro a partir da publicação da obra *Úrsula*,

⁸Jornal “A Verdadeira Marmota”, 13 de maio de 1861.

em 1859 (MORAIS FILHO, p. 1975). Sendo autodidata, conseguiu romper a cadeia da exclusão das mulheres no mundo das Letras. Na primeira edição de *Úrsula*, omitiu seu nome tanto na capa, quanto na folha de rosto da obra, utilizando o pseudônimo “Uma Maranhense”, o que era comum em uma época em que as mulheres viviam submetidas a inúmeras limitações e preconceitos.

Neste lugar intermediário, mais próximo da pobreza que Maria Firmina dos Reis levanta sua voz, ao publicar *Úrsula*, o qual chama de “mesquinho e humilde livro”. Já no prólogo da obra, o território cultural que embasa o projeto do romance fica estabelecido. Em 1859, época em que a prosa de ficção dava seus primeiros passos, Maria Firmina aponta o caminho do romance romântico como atitude política de denúncia de injustiças há séculos presente na sociedade patriarcal brasileira, evidencia as principais vítimas - os escravos e as mulheres.

Desta forma, o exercício da escrita foi, para as mulheres do século XIX, uma forma de romper os limites entre o privado e o público, destacando-se que o espaço privado era o único local aceitável para uma mulher.

O ato de escrever, no caso das mulheres, de uma maneira geral, especificamente no caso de uma mulher subalternizada como Maria Firmina dos Reis, adquiria o valor de uma transgressão simbólica que ultrapassava os limites sociais acordados por uma sociedade conservadora e escravocrata. Nos escritos de *Úrsula*, especialmente no prólogo, autora afirma que

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida; o seu cabedal intelectual é quase nulo (DUARTE apud REIS 2004).

Segundo afirma o mesmo autor, desde o século XVIII já existia uma literatura negra, e a mesma se fazia presente nos tempos e espaços históricos na nossa constituição enquanto povo, uma literatura que “Não só existe como é múltipla e diversa”(DUARTE, 2004, p.11). Porém, só a partir da década de 50, inspirada pelos movimentos negros dos Estados Unidos e da França, a literatura negra do Brasil passa a ser visível na sociedade, e a partir de então, passa a ser usada como instrumento de denúncia contra o desrespeito aos direitos sociais dos afrodescendentes, além demonstrar e sua confirmar sua qualidade literária intrínseca (LIMA, 2009, p. 67).

A literatura afrobrasileira possui identidade própria, ganha voz dentro do próprio enredo, ela rompe com as ideias eurocêntricas, buscando uma identificação entre sujeito e

objeto e as histórias nascem da própria vivência e é nesse contexto que a literatura afrobrasileira visa formar um público leitor negro.

Segundo Duarte (2004) a autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público configuram a existência do texto afrobrasileiro.

Mesmo sendo apontada no espaço acadêmico como um conceito em construção, e objeto de discussões e controvérsias, é inegável a sua existência bem como, é por meio dela que se vai desconstruindo a pretensa superioridade branca.

Segundo Luiza Lobo, no ensaio de um mapeamento de intervenções há três grupos de autores de literatura negra atuantes hoje no Brasil:

Quilombhoje, de São Paulo; Negrícia, do Rio de Janeiro; Gens, da Bahia. O Grupo Palmares, criado em 1978 por Oliveira Silveira, desenvolvendo teatro, literatura e outras atividades no Rio Grande do Sul, foi dissolvido em 1980. O grupo Uni-verso, de Campos (RJ), tem atuação apenas local. Para se definir a literatura negra deve-se ter em mente que “no estudo da literatura afrobrasileira mistura-se a obra do autor negro com a obra sobre o tema negro” (LOBO, 1993, p. 172).

Assim, em depoimento à Luiza Lobo, Ironides Rodrigues define Literatura negra sendo aquela desenvolvida pelo “autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, da forma assumida, discutindo os problemas que lhe concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem de se assumir como negro” (LOBO, 1993, p. 174).

Grande parte de seus escritos versaram sobre a escravidão (no Maranhão). Maria Firmina dos Reis além de colaborar com vários jornais literários, marcou presença constante na imprensa local, publicando poesia, ficção, crônicas, enigmas e charadas (DUARTE apud REIS, 2004, p.266). Atuou como folclorista, compositora inclusive autora e compositora de um hino para a abolição da escravatura.

Vivendo submetida a limitações e preconceitos, como era comum na época - a autora omite seu nome tanto na capa quanto na folha de rosto de *Úrsula*, ali consignando apenas um pseudônimo -Uma Maranhense! (DUARTE apud REIS, 2004, p.267). Dessa forma, Maria Firmina revela-se uma pioneira em várias faces na literatura.

Úrsula é um dos primeiros romances brasileiros publicados por uma mulher e o primeiro romance brasileiro escrito de autoria afrodescendente. Maria Firmina escreveu também um romance indianista, *Gupeva*(publicado em folhetins em 1861; em volume em 1863), e publicou um livro de poemas, *Cantos à beira-mar* (1871), e neste dedicou poemas à

mãe e à irmã, poemas de amor, e poemas abolicionistas e patrióticos sobre a Guerra do Paraguai.

A narrativa da obra é marcada por desencontros. Úrsula apresenta como diferencial um desfecho fatídico e infeliz, em contraste com os finais felizes tão aguardados para as histórias da época. No romance, a jovem Úrsula, aprisionada por um tio mesquinho em uma fazenda falida no nordeste do Maranhão, vê-se envolvida em uma tragédia familiar e amorosa: sua mãe é doente e depende de seus cuidados e o grande amor de sua vida, Tancredo foi assassinado pelo tio que a ama e quer desposá-la. Suspeita-se, ainda, de que o tio tenha cometido roubo e tenha assassinado o pai da protagonista, fato este que se torna um tormento na vida de Úrsula. Túlio, Preta Suzana e Antero são personagens cujas identidades culturais se destacam no plano construtivo do romance, uma vez que suas vozes elaboram uma crítica ao processo escravocrata, subsidiando a realidade histórica ao processo da criação da narrativa literária e sendo personagens fundamentais na trama da narrativa, por apresentarem importantes funções no desenrolar do enredo. São como dispositivos para a articulação dos acontecimentos. Tais personagens, consideradas secundárias, por aqueles que se debruçaram criticamente sobre o romance *Úrsula*, aparecem, ao contrário, em um plano muito relevante no âmbito da narrativa, tanto para a sua organização literária como para o seu fundo ideológico. Túlio, Preta Susana e Antero agregam caracterizações morais que os diferem dos estereótipos articulados pelos processos culturais e literários do século XIX. A função de personagens impõe à narrativa acontecimentos que não seriam possíveis caso fossem construídos de outra maneira. Sua existência na narrativa revela a movimentação descritiva em face dos acontecimentos. Segundo Nascimento, (2009, p.74) os escravos descritos em *Úrsula* fazem parte de uma regra: “Túlio é o escravo bom, mesmo depois de ser liberto escolhe continuar a servir Tancredo, seu novo senhor; Susana é a boa velha negra, a mãe preta, que se sacrifica para salvar sua senhorinha.

O enredo tem como cenário a escravidão que Maria Firmina retrata como algo “odioso”, mas nem por isso enrijece a sensibilidade do jovem negro, tornando-se ponto chave para compreender a estratégia autoral de denúncia e combate ao regime sem agredir as convicções dos leitores brancos.

Um exemplo seria Túlio, que é uma vítima, não um algoz, e sua revolta se faz no seu silêncio, já que Túlio não tem meios para confrontar o poder dos senhores. O comportamento de Túlio tem como base valores cristãos, apropriados pela autora com o objetivo de melhor pregar suas ideias.

A estratégia discursiva de fazer da escrita literária uma possibilidade de dar voz para os antepassados é usada por Maria Firmina dos Reis em *Úrsula*. A autora abre espaço para que uma personagem secundária possa assumir uma focalização retratando a questão da escravidão sob o ponto de vista dos próprios escravos. Susana relata sua vida na África, terra onde era livre e vivia com seu esposo e com sua filha, traçando através da voz e da memória o mesmo caminho que os negros escravizados trilhavam até chegar ao Brasil.

Em *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis aborda a temática da escravidão de uma forma inovadora. Através da obra literária, a autora teve uma atitude política de denúncia das injustiças vividas na sociedade patriarcal brasileira do século XIX, principalmente pelas mulheres e pelos escravos. Na obra, Maria Firmina relata a escravidão sob o ponto de vista dos escravos, dando-lhes voz para que pudessem relatar suas memórias não só da sua terra natal, mas da travessia até chegar ao Brasil, a violência a que os escravos eram submetidos em tal travessia e em terras brasileiras, e ainda, é usando a voz de uma escrava, que Maria Firmina questiona a alforria, a possibilidade de ser “livre” em um país escravocrata como era o Brasil no século XIX.

Destaca-se que a inclusão ou exclusão de algumas obras do cânone literário não acontece de forma neutra ou sem interesses, mas em função de escolhas políticas, evidenciando o descrédito de obras e autores que não estão ligados às elites culturais, como foi o caso de *Úrsula*, obra que por uma combinação de fatores, tais como a autoria feminina, autoria afrodescendente, procedência de uma província distante e principalmente, a forma inovadora como a escravidão foi tratada, fizeram com que esta obra ficasse silenciada por tantos anos. De espírito combativo e a determinação de uma mulher do século XIX, momento em que se percebe que sensibilidade pode ser sinônimo de força e luta, e literatura pode ser símbolo de ação, no conto *A Escrava*, publicado no auge da campanha abolicionista na *Revista Maranhense* (1887:1. nº.3, a autora encontra caminho e possibilidade para denunciar as injustiças da escravidão, bem como alertar a humanidade da condição subumana e opressiva do negro no Brasil e ainda aponta o lugar obscuro que cercava a mulher no mundo político cultural. Maria Firmina busca um espaço onde as experiências narrativas oscilam entre denúncia da autoridade legitimadora da escravidão e o sentimento de alteridade. Elaborado com narrativas que se encaixam, no conto tem como figura principal, a escrava Joana e o seu drama, retratado pela personagem intitulada —uma mulher|. Nota-se que o anonimato para aquela que expõe os fatos, registra-se no texto literário, junto à denúncia da escravidão, o silenciamento das mulheres, uma vez que aquelas que ousaram o mundo das letras no período irromperam, inicialmente, pelo pseudônimo, como fez Maria Firmina.

Testando a significação e ressignificação a autora dá voz a todas as mulheres e ao mesmo tempo revela o apagamento da mulher na literatura e na luta pelos direitos políticos e sociais.

À luz dessas observações, será negra, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural. Lato sensu, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros (PROENÇA FILHO, 1988, p. 78).

Considerações Finais

A narrativa se abre para o mundo e para suas representações, permitindo o enfrentamento de todas as barreiras até então demarcadas. As situações múltiplas engendram uma concepção de vida que diminuindo as diferenças, simultaneamente amplia a liberdade.

A autora estava consciente de que o lugar que ela tentava ocupar no mundo das Letras era de acesso para as mulheres e assim os fatos ratificam a relevância de Maria Firmina no cenário brasileiro literário do século XIX. Reconheceu que por ser mulher, sua tarefa era demasiadamente árdua, uma vez que enfrentaria muitos obstáculos, pois segundo os costumes da época, a voz, a palavra eram predominantemente masculinas, restando para as mulheres o silenciamento.

Com a opressão dos escravos, igualdade e fraternidade entre os homens anunciada pelos preceitos religiosos entram em choque, uma vez que não são vistos como semelhantes. Destacam-se, portanto a mestiçagem e o hibridismo do brasileiro no cenário cultural e ideológico.

Nota-se o surgimento de uma segunda narrativa em um tom contemplativo marcando o início conforme se observa na comparação entre elementos da natureza como uma tarde de agosto, bela como um ideal de mulher, poética como um suspiro de virgem permeada pela sinestesia e o paradoxo atingida por gritos lastimosos de uma mulher apavorada.

Depara-se o leitor com um novo olhar para com o negro escravo, um olhar que humaniza o oprimido, ao passo que animaliza o opressor.

Ao examinar a escrita de Maria Firmina dos Reis, observa-se o uso da linguagem como um instrumento, uma ação de poder que revela as suas convicções políticas. Vale destacar que esse encontro da literatura e o compromisso engajado de prática política e

partidária em Reis convivem de forma harmoniosa, uma vez que a plurissignificação e o intenso dinamismo das palavras são envolvidos em um processo de recriação que possibilitam um espaço para novas relações de sentido. A atuação na cena pública (literária, política e social) da autora predispõe para um envolvimento que no espaço literário pode ser entendido como uma reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e —sobre os meios específicos dos quais ele dispõe para inscrever a política na sua obra, e o autor desejaria, através de sua obra participar plenamente e diretamente no processo revolucionário. A seriedade ao tratar o tema, tal como se lê em Reis, é visível no conto que ora revela ironia, ora indignação, para denunciar a hipocrisia da elite brasileira.

Finalmente, a loucura retratada em Maria Firmina revela a posição servil para a liberdade de um jugo da escravidão e da inserção da mulher na arte da escrita. Diante a intencionalidade encontra-se um texto resultante da ação de transformar consciências entrelaçando dignidade, liberdade e combate marcando a presença da mulher escritora na literatura brasileira.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**: masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Mulheres, 2013.

ANDRETA, B. L.; ALÓS, A. P. A voz e a memória dos escravos **Identidade!** São Leopoldo, v.18 n. 2 p. 194-200 jul/dez. 2013 ISSN 2178-0437X Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/identidade>>. Acesso em 24 maio 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, gênero, raça – a Literatura Comparada no milênio. 50 Congresso ABRALIC. Cânones e contextos. **Anais**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997, V.1, P. 411-116.

_____. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**.4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004. p. 265-281.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. Conexão Brasil, Uruguai, Haiti: a escrita feminina negra na América Latina. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 31 - 40, jan./jul. 2008.

IANNI, Octávio. Literatura e Consciência. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura. SP, no 28, 1988.

LEAL, Antônio Henriques. **Phanteon Maranhense**. Introdução de Mário M. Meireles. 2 ed. São Luis: Alhambra, 1987, vol. 1.

MENDES, Algemira Macêdo. **O discurso antiescravagista em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. Cerrados, Brasília (UnB), v. 20, n. 31, p. 75-92, 2011.

_____. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX**. 2006. 282f. Tese (Doutorado em Linguística e Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS: Porto Alegre, 2006.

LIMA, Carlos de. **História do Maranhão**. Brasília: Senado Federal/Centro Gráfico, 1981.

LIMA, Maria José de. Gênero, trabalho e educação. In: FERREIRA, Mary (Org.). **Mulher, gênero e políticas públicas**. São Luís: UFMA; Salvador: Redor, 1999, p. 93-102.

LOBO, Luiza. **Autorretrato de uma pioneira abolicionista**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luiz: COCSN, 1975.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **O subterrâneo intimismo de Úrsula**: uma análise do romance de Maria Firmina dos Reis. *Letrônic@*, Porto Alegre (PUCRS), v. 2, n. 1, p. 361-380, 2009.

MULHERNEGRA. Disponível em : <
<http://antologiadamulhernegra.blogspot.com.br/2014>>. Acesso em 04 jun. 2017.

NASCIMENTO, Juliano C. O romance úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro

OLIVEIRA, Adriana Barbosa. **Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firminados Reis**. 2007. 107f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estudos Avançados* – Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Vol. 18, n.º 50, jan.-abr. 2004.

PRIORE, Mary Del. (org) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo. Ed. Contexto, 1997.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2. ed. Impressão fac-similar. Prólogo de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975.

_____. **Úrsula**. 3. ed. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

_____. **Úrsula**. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004

•
_____. A escrava. **Revista Maranhense**, Ano 1, n. 3, novembro de 1887, apud Morais Filho, *Op.cit.* 200 ANDRETA, B. L.; ALÓS, A. P. A Voz e a Memória dos Escravos
Identidade!

NOTAS SOBRE PERDIÇÃO — EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA

Roberto Bezerra de Menezes*

Hélia Correia, escritora portuguesa e prêmio Camões 2015, é mais conhecida por suas incursões na ficção, apesar de ter publicado poesia, teatro e, ainda, literatura infantil. O exercício literário de Hélia Correia é comumente sustentado por narrativas pré-existentes, como é o caso de suas obras dramáticas, com um arco todo voltado para a reinterpretação das personagens gregas Antígona, Helena e Medeia⁹. Nossa comunicação irá se ater ao primeiro exercício da série, *Perdição — Exercício sobre Antígona*, de 1991, no qual a personagem imortalizada pela tragédia sofocliana ganha nova perspectiva de ação. Antígona é conhecida por ter desafiado a lei de Creonte de não enterrar seu irmão, Polínices, morto em guerra pela posse do trono. Hélia Correia faz uso da história de Édipo e de seus descendentes, presentes em algumas tragédias gregas, para reinventar Antígona sob uma ótica feminina. Convém, portanto, mostrar de que modo a releitura moderna de Correia pode fazer reverberar o universo feminino grego e ressignificá-lo.

A presença do mito de Antígona evoca imediatamente a tragédia homônima de Sófocles, parte do ciclo tebano, definido por Pascal Thiercy como “uma sucessão de episódios que abrangem um longuíssimo período e reúnem os mitos da fundação de Tebas, de Dioniso, de Édipo e da luta fratricida de seus filhos” (2009, p. 28). Entretanto, outras tragédias mostram acontecimentos cronologicamente anteriores ao que se passa em *Antígona*. Ela, como sabemos, é filha de Édipo, que viria a se descobrir filho e esposo da mãe, Jocasta. Ismene é sua irmã e Polínices e Etéocles, os irmãos. Em *Édipo Rei*, sabemos da tragédia envolvendo o assassinato de Laio por Édipo, sem o saber seu pai, que, após resolver o enigma da esfinge, se torna rei de Tebas, desposando a própria mãe. A revelação dos fatos e das reais filiações faz com que Jocasta se suicide e Édipo fure os próprios olhos, além da perda do trono e do exílio, imposto pelos filhos Polínices e Etéocles. Seu exílio é narrado na tragédia *Édipo em Colono*, também de Sófocles. Antígona ali aparece como fiel companheira do pai, cego e sem rumo. Em companhia de Teseu, Édipo e Antígona recebem a visita de Creonte, irmão de Jocasta, que relata a briga entre os irmãos pelo trono de Tebas. Ambos haviam firmado acordo de alternância anual de regência, porém, ao final do primeiro ano, Etéocles

* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, cursa o doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte — MG. E-mail: robertobmenezes@gmail.com.

⁹ Além da obra em causa, a escritora publicou *O rancor* — Exercício sobre Helena, em 2000, e *Desmesura* — Exercício com Medeia, em 2006.

não cumpre o acordo e trava intensa batalha contra Polínices. Creonte vai, então, em busca da ajuda de Édipo para a resistência de Etéocles. Esse embate é narrado em *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, que se baseou no final de *Antígona* para desenvolver sua tragédia. Na peça de Ésquilo, Polínices reúne sete exércitos contra o irmão para adentrar as sete portas de Tebas. A participação de *Antígona* se dá ao final, já no terceiro episódio e no êxodo, quando os dois irmãos jazem mortos pelo confronto direto entre si e o lamento fúnebre invade a cidade. É nesse momento que Creonte assume o trono de Tebas e decreta que o corpo de Polínices, tido por traidor ao se aliar a exércitos inimigos, não seja enterrado com as honras fúnebres, servindo de alimento aos cães. *Antígona*, então, decide que não irá obedecer tal ordem e irá enterrar o irmão. Eis, pois, o fato que motiva a peça *Antígona*, de Sófocles. O destino de *Antígona* é inevitável: será castigada e pagará com a morte pelo desafio feito ao regente de Tebas. A peça, naturalmente, envolve muitos diálogos de cunho reflexivo, em que se notam as motivações da heroína e sua postura perante as leis, sozinha e sem exército. Resta de Sófocles uma visão de *Antígona* como aquela que desafia a tirania masculina para reverter uma injustiça.

A estrutura formal da peça de Hélia Correia é bem diferente da que encontramos nas tragédias gregas. Não há, especificamente, nenhuma divisão em episódios, marcação de prólogos, estásimos¹⁰ ou êxodos. A seu modo, entretanto, a autora escolheu criar três planos sobrepostos que dialogam entre si, mesmo que a indicação prévia mostre haver distanciamento entre eles:

- 1) Tirésias, o adivinho cego, muito velho, preside e comenta os acontecimentos, longe do local da acção.
 - 2) Um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Aí se desenrolam os diálogos dos vivos.
 - 3) Um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas.
- Um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos. (2006, p. 15)

Os três planos lembram a estrutura de *Vestido de noiva*, tragédia moderna de Nelson Rodrigues, em que temos os planos da alucinação, da memória e da realidade (1965, p. 125). No caso de Hélia Correia, temos a curiosa inserção do mundo das mortas entre os planos da peça, habitado provisoriamente por *Antígona* e por sua ama, que também fazem parte do mundo dos vivos. Recurso semelhante vemos em *Florbela*, peça que dividiu com *Perdição* a primeira edição, em 1991. Em *Florbela*, temos em cena as versões viva e morta da protagonista, fazendo, portanto, o diálogo entre os dois planos. De acordo com Maria Eugénia

¹⁰Cada uma das odes cantadas pelo coro no intervalo entre dois episódios.

Pereira, a propósito de *Perdição*, mas que também cabe para *Floribela*, “O texto, assim dividido em duas secções discursivas paralelas erige a dialéctica passado-presente, vida-morte e participa na construção da irreabilidade pelo viés da edificação poético-dramática” (2007, p. 184). A justaposição do plano dos vivos e do plano das mortas é marcada graficamente na página, como se vê, por exemplo, na primeira inserção de ambos (2006, p. 22):

Vivos	Mortas
ANTÍGONA — O que eu pensava nela! Durante todo o exílio, dava por mim a pensar nela, a querer-lhe bem.	ANTÍGONA — Ainda me lembro dela. Da minha cadelita.

Em muitos casos, há correspondência entre o que é dito na primeira coluna e o que é dito na segunda coluna, funcionando esta segunda como uma espécie de comentário acerca do que se passa no plano dos vivos, visto/rememorado de longe enquanto se caminha para o fim definitivo. Há ainda os casos em que a correspondência se dá tanto na vertical quanto na horizontal, formando o diálogo das mortas e os comentários sobre o que se passa no mundo dos vivos (2006, p. 23):

Vivos	Mortas
AMA — E porque havia alguém de a tratar mal? Era a tua cadela.	AMA — Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado.
ANTÍGONA — Mas desapareceu. Era o que eu mais ansiava por rever. Julguei que a tinhas sustentado e protegido, e afinal não quiseste saber dela!	
AMA — Já te disse que foi atrás de ti. Seguiu-te, e ao teu pai, para fora da cidade. Eu não voltei a ver o animal.	ANTÍGONA — Não consegui compreender porquê.

Entretanto, como nos alerta a indicação dos planos, à medida que Antígona e sua ama caminham pelo campo de asfódelos, as memórias se vão confundindo e se perdendo, até mesmo a relação entre as falas das duas se vai tornando menos responsiva, sepultando assim o possível diálogo. Podemos, portanto, encontrar tanto as relações verticais como as horizontais em diferença e falta de concordância (2006, p. 42):

Vivos	Mortas
CRIADO — Manda ler os augúrios.	

Verás que te dirão que o teu reinado
será cheio de delícias.

CREONTE — Caso não seja? Devo
governar ainda?

(*Entra o soldado-mensageiro,
atemorizado*)

MENSAGEIRO — Matar-me-ás
pelas novas que te trago.

CREONTE — Pelos deuses! Más
novas? Onde estão as más novas no
dia em que a cidade respira
novamente sobre as cinzas da
guerra?

ANTÍGONA — Os cabelos de
Eurídice ficaram todos brancos.

AMA — Não. Isso foi depois. Isso
é agora.

Esse trecho, já situado no que aqui denominaremos o segundo momento da peça, revela a falta de concordância sobre os eventos passados, no mundo dos vivos. A visão de Antígona e da Ama não é a mesma e a confusão e o esquecimento são o que dão o tom dos momentos finais no mundo das mortas. Veremos, posteriormente, que só o afeto da infância, a cadelita, resiste a esse apagamento.

A peça conta com um *incipit*: o coro das bacantes em forma de ditirambo¹¹, canto coral ritualístico em honras a Dioniso; mas convém notar que esse coro funciona muito mais como um pano de fundo musical-performático, pois, de acordo com a indicação inicial, o hino é entoado ao longo de toda a peça. Como nos disse Aristóteles em sua *Poética* (1973, p. 446), o ditirambo é fundamental para a própria concepção da tragédia¹², o que reafirma o importante papel que ele desenvolve na peça de Hélia Correia. É ele também que vai oferecer a ligação com Dioniso¹³, deus que, segundo Maria de Fátima Sousa e Silva, mais consegue se

¹¹ Segundo o verbete de Paul Harvey (1987, p. 174), o ditirambo vem do grego *Dithýrambos*, “poema coral lírico, associado originariamente ao culto de Diônisos, cantado por um coro circular (*kýklios khorós*) composto provavelmente de cinquenta cantores. Não há certeza quanto à circunstância de os componentes do coro estarem vestidos como sátiros, como às vezes se supõe. O nome, de origem incerta, talvez se relacione com *thríambos*, o *triumphos* latino, ou *dithýrambos* pode ter sido um epíteto ritual não-helênico de Diônisos usado como se fosse um refrão, transformado depois no nome do próprio canto (J. M. Edmonds). Originariamente o ditirambo talvez tenha sido um canto de folia, conduzido pelo cabeça (*êxarkhos*) de um grupo de foliões, canto composto de palavras tradicionais ou improvisadas e respondido pelos outros membros do grupo com um refrão tradicional. De acordo com a opinião corrente o ditirambo originou-se na Frígia e veio para a Grécia com o culto de Diônisos, e parece ter-se convertido numa composição literária por obra de Aríon em Corinto; esse poeta introduziu pela primeira vez o coro circular estacionário, talvez em volta de um altar; o coro cantava então um poema de forma regular com um assunto definido, acompanhado por flauta.”

¹² Aristóteles diz: “Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos [...]), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia.” (1973, p. 446)

¹³ Segundo Marlene Fortuna, “Em meio às festas dionísicas, regadas de vinho e canto, nasce um desejo de desempenhar temporariamente outros papéis que não o nosso: eis o papel do ator” (2005, p. 224). A

aproximar do feminino: “Dioniso surge como o único poder divino da peça, representando a força da natureza e a do instinto a que adere sem reservas a psicologia feminina. Dotada de uma natureza mais instintiva e primária nas suas reacções, a mulher procura no deus, vivo na pujança do Citéron, uma satisfação que a ordem social lhe recusa” (2001, p. 104-105). As bacantes, em seu coro, mostram-se “possuídas e hesitantes ainda sobre o sentido do prazer que o rito lhes dá” (SILVA, 2001, p. 105), ecoando a pergunta “Será isto o amor?” (2006, p. 22).

A personagem Ama é parte central na reconfiguração de Antígona. A peça, que conta com um rol de personagens femininos, tem como destaque a dupla Antígona-Ama, em sua versão viva e morta. Tal importância é notada se voltarmos à listagem de personagens, organizada provavelmente da maior para a menor das participações, e que conta com as versões mortas de Antígona e da Ama antecedendo Tirésias.

De acordo com Silva, a Ama conserva em si “uma ambiguidade evidente”, pois também se porta como “uma espécie de mão do destino ou *daimon*” (2001, p. 104). Vemos isso em diversos momentos, entre os quais destacamos o diálogo entre as mortas no preciso momento em que Antígona diz “Seguiste-me na morte para ter certeza de que eu não recuava” (2006, p. 52), ao que a Ama responde: “Segui-te porque se acabava ali o meu papel” (2006, p. 53). Esse diálogo entre as mortas acompanha o plano dos vivos no momento em que Eurídice e Ismena buscam justificar as ações de Antígona acusando a Ama de influenciar e encorajar o ódio que supunham habitar a sobrinha (2006, p. 51-53):

Vivos	Mortas
ISMENA — Ó Ama! És tu! És tu que a tens acicatado contra nós!	
AMA — Que insensatez! Não sabes o que dizes. Saiu de Tebas era ainda uma criança e regressou já era uma mulher. Como podia eu tê-la influenciado? Voltou-me para as mãos arisca como um bicho. Tentei apesar disso moderá-la, ensiná-la a mostrar-se comedida. A tua tia é testemunha disso.	ANTÍGONA — Da tua própria vida, já não carregas nada?
EURÍDICE — Ismena tem razão. Sinto que tem razão. Sinto que carregaste Antígona com ódio, que ela foi o transporte para uma grande fúria que se abrigara em ti.	AMA — Não me vês tu ainda como ama? Talvez eu não tivesse mais nada a esquecer...

AMA — Quereis agora que eu arque com as culpas. Porque, enfim, de uma escrava pode esperar-se tudo. A uma escrava pode mandar-se emparedar sem que isso traga incómodo a ninguém.

ANTÍGONA — Deixem-na. Não merece tal assédio. Que pensais vós de mim? Tão fraca serei eu nas minhas decisões? Essa mulher não passa de uma velha criada.

EURÍDICE — És obra dela, Antígona. Usou-te e vai perder-te. Como, porquê e para quê, não sei. Mas posso lê-lo claramente nos seus olhos.

AMA — Que vês tu nos meus olhos?

EURÍDICE — Alegria. Um infernal, terrível alegria.

AMA — Que ideia! Estás... Estão todos perturbados.

ANTÍGONA (*estremecendo*) — Ama, repete que não é possível.

AMA — ... Rir-se-iam de ti. Da louca. Da que um dia afrontou o poder sem sequer ter para isso uma boa razão. E depois, assustada, negou tudo.

EURÍDICE — Não a escutes. Não escutes a sereia. Vai fazer com que a morte pareça um acidente sem grandes consequências, um caminho de fácil travessia.

ANTÍGONA — É horrível, a morte. Eu sei. Vi emboscadas, vi cadáveres comidos pelos corvos. Ouvi falar do rio e da boca que leva para o reino das sombras. Daquele campo de flores, húmidas, lívidas, que os mortos atravessam enquanto pouco a pouco esquecem tudo. Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo. Esta agonia. Faz-me gelar o sangue, os dedos adormecem-me, o coração contrai-se numa angústia finíssima. Sinto-me levemente estonteada e escorre-me um suor por entre os seios. Ó Ama, imaginei que fosse assim a noite em que eu visse o meu esposo entrar no quarto pela

AMA — Fui-me vingando. E a vingança limpa a alma.

ANTÍGONA — Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava.

primeira vez. AMA — Segui-te porque se
AMA — Acabarias com um travo a acabava ali o meu papel.
decepção.

Nota-se, portanto, no trecho destacado, que o papel da Ama é de fato ambíguo: de escrava companheira e preceptora de Antígona, a peça deixa resvalar a feição maligna que busca vingança e pode ter lugar fundamental na decisão da filha de Édipo. Por outro lado, essa personagem serve também para nos fazer pensar no esvaziamento do gesto da protagonista, eivado de uma justiça divina que permite aos parentes o enterro com honras. A Ama em sua versão morta, inclusive, admite que seu papel é o de um espelho para Antígona: “AMA — Vão-te amar. E supor tanta coisa a teu respeito. ANTÍGONA — Pouco dizem de ti. AMA — É como deve ser. Não passarei de um espelho que te dará respostas.” (2006, p. 46). De acordo com Silva, a ação da peça é reservada aos vivos, restando

às duas mulheres mortas [...] uma série de comentários breves, paralelos à acção, que descobrem, sob as palavras ditas ou as atitudes tomadas, ocultas intenções ou as interrogações que desvendam o próprio paradoxo de cada alma. São, portanto, estas vozes do além uma espécie de eco de consciência, que lê e interpreta para além da superfície das palavras ou dos actos e inspira hesitações ou conflitos psicológicos (2001, p. 104).

Notamos, com isso, que a visão dos mortos é expandida em relação a dos vivos, pois falam do que já viram e já sabem. Por outro lado, a medida que caminham, as mortas vão esquecendo dos fatos vividos — “ANTÍGONA — Hémon... Acho que fui feliz com Hémon. E no entanto não me lembro do seu rosto. Nem já da sua voz. Porque é ele o primeiro de quem me vou esquecer?” (2006, p. 31-32) — e perdendo a luz.

A Antígona da primeira parte, menina-mulher que busca a aprendizagem do feminino e a confunde com as práticas bacantes em homenagem a Dioniso, é apenas resquício quando confrontada com a situação dos irmãos. Deixa de pensar nas conversas com Eurídice e com a Ama — “ANTÍGONA — Diz-me. Diz com que enfeites entrançam o cabelo, com que óleos se perfumam. De que modo se deitam, lado a lado com o homem, sobre a pele de carneiro.” (2006, p. 33) — para assumir a seu desejo de justiça — “AMA — Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha.” (2006, p. 50). Resta, ao final da peça, apenas a Antígona-mulher, ciente de seus deveres como irmã perante os deuses. Decidida a assumir as consequências por ter enterrado o irmão, Antígona desafia a autoridade masculina representada por Creonte (2006, p. 55):

Vivos

EURÍDICE — Deixa-a, filho. Eu conheço aquela luz no rosto. De agora em diante, ela só pode fazer mal.

AMA — Já nenhum homem a satisfaria.

ANTÍGONA — Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas.

Mortas

ANTÍGONA — Ó mulher, ainda se ouvem as palavras dos vivos. Tanta felicidade e tanto sofrimento.

Hélia Correia não inclui em sua versão os momentos finais da história de Antígona, de Hémon, de Eurídice e de Creonte¹⁴, preferindo terminar com a fala de Tirésias em que notamos já uma posição crítica da autora em relação ao nosso tempo, destituído das noções de Destino e abandonado pelos Deuses. Para ela, o homem moderno só é capaz de se aproximar do abismo em segurança, para lhe reconhecer o aspecto, nunca para enfrentar o desconhecido, como Antígona. Não podemos ser Antígona.

TIRÉSIAS

— Retiremo-nos nós agora, os sem-idade, os que temos ligado céus e Terra. Os Magos do Oriente, os Xamãs das estepes, os Águres e todos os que ainda vagueavam pelos lugares dos homens, sem que a humanidade os sujeitasse. Eis pois que os mortos se recolherão para sempre e não mais poderão ser vistos nem ouvidos.

Também as malhas do destino estão abertas. Já não prendem ninguém. Como Antígona e a Ama no seu túmulo, como Creonte no seu trono, os homens estão a partir de agora completamente sós. Ignorarão as outras linguagens. Sentirão o pavor, o frio do universo, e nada nem ninguém lhes há-de responder.

Hão-de ser cavalgados pelo orgulho e pelo desespero. Pararão a um passo dos abismos. E ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona. (2006, p. 57)

Sobre sua adaptação, Hélia Correia diz: “[...] eu não altero nada. Eu tento pensar [...] ‘helenicamente’. Sobre os gregos, deve-se pensar helenicamente. Eu tento ter o pensamento

¹⁴ “Um mensageiro anuncia que Creonte, vindo libertar Antígona, encontrou-a enforcada na caverna, e que Hémon se matou junto dela, após ter cuspidos no rosto do pai. Aparece Eurídice, mulher de Creonte: ela escuta os detalhes do relato do mensageiro e depois se retira sem uma palavra. Creonte retorna trazendo nos braços o corpo do filho. Longo *kommos*, intensificado pela notícia trazida por um servidor: Eurídice também se suicidou. Esmagado por essas desgraças, Creonte compreende tarde demais sua cegueira.” (THIERCY, 2009, p. 43-44)

daquele tempo. Evidentemente, isto é uma utopia, um desejo que nunca se realizará mas que empurra a escrita para aquele lado.” (MARQUES, 2013, p. 381). Esse olhar afetivo que Hélia Correia destina à *sua* Grécia é, como todo afeto, o que move sua escrita, mas também o que a freia no exato momento em que poderia ser mais que uma reescrita de um mito grego. Dito isso, e sabendo que para a autora esses exercícios são também modos de se olhar o presente e de nele ver o que falta, é importante ressaltar que, para nós, da peça fica não o saudosismo de um tempo idealizado que não vivemos, como talvez seja o caso da autora, mas a urgência da *indignação* como elemento-chave da coletividade. Como Antígona ao lembrar de sua cadelita ao final da peça, apelamos para “uma vaga promessa de normalidade e humanismo” (SILVA, 2001, p. 118) no mundo de hoje.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os pensadores**. 1ª ed. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973. v. 4.
- CORREIA, Hélia. **Perdição**. Exercício sobre Antígona. Prefácio de Maria de Fátima Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- ÉSQUILO. **Os sete contra Tebas**. Tradução e prefácio de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na hélade**: o mito, o rito e a ribalta. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- MARQUES, Carlos Vaz. Entrevista a Hélia Correia. In: **Os escritores (também) têm coisas a dizer**. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- PEREIRA, Maria Eugénia. Quando a escrita é por afecto: exercício sobre *Perdição*. In: FERREIRA, António Manuel; PEREIRA, Maria Eugénia (Coord.). **Ofícios do livro**. Aveiro: Universidade do Aveiro, 2007. p. 179-186.
- RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965. v. 1.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*. In: MORAIS, Carlos (Coord.). **Máscaras portuguesas de Antígona**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p. 103-119.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2017.

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

A MÁQUINA DE GUERRA E O NOMADISMO DO CORPO FEMININO EM VOZES DO DESERTO DE NÉLIDA PIÑON

Roniê Rodrigues da Silva*

Ambientado numa Bagdá do século X e tendo como cenário o mundo islâmico, o romance *Vozes do Deserto*, da escritora contemporânea Nélida Piñon, (re)encena um clássico da literatura oriental, desvelando os véus que até então escondiam os sentimentos, pressentimentos, medos e expectativas da mulher que ficou famosa como a maior narradora de todos os tempos, mas a quem não se conhecia inteiramente. Sobre essa personagem, em texto de apresentação da narrativa nelidiana, publicado nas orelhas do livro, o crítico literário Alfredo Bosi faz uma observação afirmando que “Nélida vê por dentro, com empatia a um só tempo forte e delicada, a mulher de quem a fabulosa criação oriental nos dera apenas o vulto escondido entre as dobras do véu muçulmano.”

Ainda que fosse apenas entrevista entre os véus, a protagonista de *Mil e uma noites* tem despertado a atenção dos leitores e ouvintes mais diversos a mais de 300 anos, quando a obra foi traduzida para o Ocidente pelo francês Antoine Galland. Nas inúmeras traduções que se seguiram a de Galland, seja na Europa, nas Américas ou ainda na versão do próprio Oriente, a personagem principal tem recebido e provocado as mais variadas interpretações. Trata-se da contadora de histórias Scherezade ou Scherazade, em torno da qual emerge uma série de indagações semelhantes àquelas feitas pelo professor e crítico Michel Sleiman:

Scherazade é doce? É delicada na linha do corpo? Tem as formas harmônicas? É formosa na expressão? É bela intimamente para aquele que a contempla? Tem a graça que culmina a expressão da beleza? Que se sabe de Scherazade senão aquilo que se imagina ela possa ser? Que se fez com ela em nome dos desejos? Quem é ela afinal e o que promete a Scherazade dos tempos originais? (SLEIMAN, 2003, p. 38).

Na re-elaboração do clássico, uma nova criação romanesca para a versão consagrada pelo tempo, Piñon recorre ao universo da grande aventura a partir da representação de um embate entre um personagem feminino, Scherezade, e outro masculino, cognominado ao longo da narrativa como Califa, referência à função que exerce como chefe de Estado. Ainda no princípio da história, a protagonista Scherezade é descrita como um sujeito insubordinado que realiza o enfrentamento da morte, desafiando a tirania do monarca:

*Professor Adjunto IV do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN e do Programa de Pós-graduação em Letras/PPGL/UERN.

Scherezade não teme a morte. Não acredita que o poder do mundo, representado pelo califa, a quem o pai serve, decreta por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação. Tenta convencer o pai de ser a única capaz de interromper a sequência das mortes dadas às donzelas do reino. Não suporta ver o triunfo do mal que se estampa no rosto do Califa. Quer opor-se à desdita que atinge os lares de Bagdá e arredores, oferecendo-se ao soberano em sedicioso holocausto. (PIÑON, 2006, p. 7).

O fato de a personagem não temer a morte não quer dizer que ela apenas não sente medo, mas que, no contexto da narrativa, a enfrenta todos os dias, encontra-se defronte dela, desafiando-a e combatendo-a a cada instante. Diante do soberano de Bagdá, a protagonista se constitui como o que Michel Foucault (1996, p. 35) denominaria de exterioridade selvagem, resistindo ou afrontando as experiências institucionalizadas. Nesse sentido, com o propósito de salvar as donzelas do reino do decreto que visa lhes exterminar a vida, Scherezade se coloca em posição não resignada, não conformada com o destino das outras mulheres, assumindo, assim, uma ação transgressora que contraria sua condição confortável de filha do Vizir, uma espécie de ministro do califado.

Dessa maneira, Scherezade mostra-se como uma jovem destemida para quem a ameaça da morte não pode parecer maior que o poder da sua imaginação. Perante o infortúnio que assola as outras moças do lugar, ela resolve entrar em cena a fim de barrar a experiência do mal, utilizando-se, para tanto, da arte da fabulação: “Sua sina não era vencê-lo na cama, mas superá-lo ao iniciar a primeira história.” (PIÑON, 2006, p. 19).

Ao poder do Estado, Scherezade contrapõe o poder da palavra. As suas histórias transformam-se, desse modo, em armas de guerra, no sentido proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Numa acepção metafórica, a própria personagem poderia ser tomada como uma máquina de guerra que age contrariando as expectativas do aparelho de Estado:

Quanto à máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte. [...]. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado. (DELEUZE & GUATTARI, p. 1997, p. 12, 13).

No caso de Scherezade, essa associação com a máquina de guerra vai se confirmando ao longo do enredo pelo fato de ela se opor a uma interioridade requisitada pelo sistema dominante, patriarcal, que toma a figura feminina como objeto, dispondo do seu corpo como uma territorialidade que se pode controlar, vincular a um regime. O seu discurso não está dentro de uma ordem, não se formula a partir de um sistema do qual não se possa desviar.

Mesmo que seja educada como filha do Vizir e que goze do privilégio de ser instruída pelos grandes mestres da sua época, os quais lhes ensinam conhecimentos relativos à medicina, à filosofia, à história, arte e religião, ela prefere, ainda menina, celebrar a natureza profana dos saberes nômades.

No decorrer da trama, a protagonista investe em fugas secretas que a deslocam do palácio do pai para a praça pública, os mercados de Bagdá, a geografia do deserto, lugares onde assimila as narrativas populares, os enredos que brotam dos corações cativos, o conhecimento que lhe chega da psique coletiva do povo. Nesses espaços, a contadora de histórias compõe seu repertório, experienciando uma vivência anômica, semelhante àquela de que nos fala Maffesoli (2001), e que se caracteriza pela ausência das normas sociais, pelos fluxos de sujeitos migrantes: andarilhos e bandoleiros que, no contexto do romance, formam as vozes do deserto e que serão, depois, utilizadas por ela como armas de guerra frente a um Califa disposto a mandar matar a cada manhã a companheira com quem copulara na noite anterior:

A filha do Vizir descerra para um Califa fatigado o tapete de trama suntuosa, cujos nós e pontas lhe chegam da psique coletiva do povo que ele governa. De uma fonte originária do cruzamento de culturas nômades que atravessam o deserto, as tundras, o espaço geográfico. Enquanto ela lhe fala, desfila o saber de uma gente que, a cada mudança, leva às costas, como um fardo, a tenda, a religião, a fabulação. (PIÑON, 2006, P. 215).

Numa concepção deleuze-guattariana, Scherezade compõe seu repertório intelectual, recorrendo a uma ciência menor, denominada também de nômade, e que emerge em oposição a uma outra ciência nascida de uma ordem da razão. Esta última concepção de aquisição do conhecimento fundada numa racionalidade, segundo os mesmos filósofos franceses, baseia-se num modelo legal, territorializando-se num único ponto de vista, seguindo um conjunto de relações constantes. É normalmente a ciência legitimada pelo aparelho de Estado, daí ser reconhecida também como régia ou imperial.

Ao contrário dela, a ciência menor ou nômade aparece condenada pelas instituições sociais pelo fato de não ser portadora de uma vontade de verdade, na acepção que observa Foucault (1996, p. 17) a respeito dos sistemas de exclusão daqueles discursos que não se formulam dentro de uma ordem:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto 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.

Por outro lado, diferente do que ocorre com a alta ciência, aquela considerada menor não se apoia sobre um suporte institucional o que possibilita associá-la ao mesmo tipo de excentricidade da máquina de guerra, provando que o seu campo de atuação é para além das fronteiras delimitadas pelo Estado: “A exterioridade da máquina de guerra é confirmada ainda pela epistemologia, que deixa pressentir a existência e a perpetuação de uma ‘ciência menor’ ou ‘nômade’”. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 24).

Conforme se percebe pelas considerações dos estudiosos, a ciência nômade está intimamente associada à máquina de guerra, a qual no contexto do romance *Vozes do Deserto*, segundo a nossa leitura, aparece representada por Scherezade:

[...]. Mas soubesse, desde já, que esta princesa, verdadeiro arauto do imaginário típico do deserto, sabia utilizar como ninguém, mediante sons rupestres e guturais do idioma, o linguajar típico das caravanas, das tribos dispersas, dos desolados beduínos do deserto. [...]. Sem cerimônia, Scherezade apodera-se dos enredos acomodados naquele coração cativo, ou de quem mais cruze por ela. É assim que Scherezade circula a esmo em meio a vendedores de água, aos encantadores de serpente, aos dentistas que exibiam como troféus dentes arrancados de heróis e assassinos célebres (PIÑON, 2006, p. 86, 87).

Embora a personagem Scherezade, na versão nelidiana, obtenha acesso a uma educação oferecida normalmente ao sujeito masculino e que numa Bagdá daquele tempo, e ainda hoje, não seria oportunizada à figura da mulher oriental, a quem é vedada, na maioria dos casos, a admissão aos saberes institucionalizados, frequentar universidades e centros de referência, o que se observa é que, no enfrentamento com o Califa, ela vai se valer de uma espécie de não-saber, de um conhecimento não enciclopédico, que adquire em contato com os povos que deambulam pela praça, a mesquita, o bazar, enfim pela geografia do lugar.

Por outro lado, o personagem do Califa, em posição de antagonista, é o representante de uma ciência régia. No desenvolvimento das próprias ações, ele realiza a defesa da sua posição de chefe de Estado, agindo de forma prepotente e tirânica ao condenar à morte a figura feminina, como forma de vingar-se da esposa sultana acusada de uma suposta traição. Na luta que desenvolve com Scherezade, o homem atua de forma meticulosa, obedecendo aos parâmetros institucionais do cargo que ocupa. Comporta-se, desse modo, dentro de uma “lei”, mesmo que seja ele mesmo quem formule os decretos, como este último que objetiva

condenar ao cadafalso as mulheres com quem ele copula na noite anterior: “Seu comportamento previa as práticas comuns a sua estirpe, salvo o decreto recente que ordenara a execução das jovens esposas após a noite de núpcias.” (PIÑON, 2006, p. 16).

Avaliando a conduta do califa a partir das proposições de Deleuze e Guattari sobre a atuação do aparelho de Estado, poderíamos dizer que ele se situa num espaço sedentário, delimitado pela condição de chefe da Nação, agindo de forma previsível e sendo obrigado a seguir uma rígida disciplina, conforme se pode ler: “[...] manifesta desprezo por tudo que contraria a lógica e a coerência com que preside seu califado.” (PIÑON, 2006, p. 96, 97).

Associado ao universo das leis, das determinações métricas, como aquelas apontadas pelas horas do relógio, “ele é sensível ao relógio, jamais se atrasa. Não perdoa quem desconsidera do valor do tempo, ainda que por minutos” (PIÑON, 2006, p. 144), o califa movimenta-se dentro de uma territorialidade estriada, caracterizada por Deleuze e Guattari como sendo demarcada por fronteiras e que se ocupa a partir de um planejamento, uma organização prévia, conforme aquela da qual se vale o personagem para agir sem contrariar a maneira habitual de proceder de sua estirpe. Diferente da máquina de guerra que busca o espaço do fora, a representação da soberania política do Califa se constitui por uma interioridade, por uma significância e subjetivação responsáveis por organizar um rosto condizente com a função que ele exerce:

Diante da vigilância de Scherezade, o Califa suaviza as expressões. Nega-lhe o direito de destacar quais de suas marcas procedem do bem e do mal. Anseia por uma descrição condizente com a sua estirpe, que proclame ser ele um homem prazeroso, cuja temperança é o sinal do governante justo. Uma efígie que, emoldurada pela barba, exale odor a sândalo, de forma que, reproduzida na imaginação popular, torne-se a iconografia de sua legenda. (PIÑON, 2006, p. 73).

Consoante se nota, a identidade do Califa vai se imprimindo num rosto construído a partir do que Deleuze e Guattari (1996) chamam de *máquina abstrata de rostidade*. De acordo com os dois filósofos franceses, essa rostidade ou rostificação seria formulada a partir de dois eixos, um de significância e outro de subjetivação:

Havíamos encontrado dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. [...]. Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 31).

A partir do ângulo de significância instauram-se um significante e um significado conformes, com traços específicos responsáveis por determinar uma significação do tipo, rosto de pai de família, rosto de professor primário, rosto de chefe de Estado, etc. Por outro lado, o ângulo de subjetivação responsabiliza-se pela fixação de uma sujeição, segundo uma realidade dominante. No caso do rosto do personagem Califa, observa-se a máquina abstrata de rostidade agindo para neutralizar antecipadamente as expressões e conexões rebeldes, impedindo que Scherezade, ou qualquer outro sujeito, possa perceber nele qualquer significação não conforme com a sua classe.

O personagem assume por essa feita um rosto fixado que não se desterritorializa de um modelo pré-estabelecido e que como uma máscara ele herda dos seus antepassados, daqueles que fizeram parte de uma mesma estirpe que ele. Trata-se de uma imagem fisionômica que emerge seguindo o modelo do decalque, da cópia, caracterizada pela imposição do verbo ser: é o rosto do próprio aparelho de Estado que se configura a partir de uma lógica extensiva, de maneira previsível, barrando as manifestações emotivas a fim de não desfazer a efígie de soberano político.

As noções relativas a uma lógica extensiva são trazidas para esse trabalho ainda pelas reflexões de Deleuze e Guattari, os quais a caracteriza estabelecendo um contraponto com uma lógica intensiva. Enquanto a primeira seria determinada por um modelo explicativo, por um raciocínio de interioridade, centrada num único ponto constante e estável, seguindo o modelo hierárquico das árvores, a segunda apareceria como uma espécie de devir, composta por multiplicidades, aberta a diversas possibilidades de agenciamentos que se contrapõem às estruturas preestabelecidas e estremecem e/ou afrontam as experiências institucionalizadas. Seguindo a natureza dessa última lógica, a protagonista do romance nelidiano cria as suas histórias distanciando-se de um agenciamento que seria próprio do mundo do trabalho, de uma organização e de um desenvolvimento da forma, para aproximar-se do regime da máquina de guerra que remete ao móvel e a composição de velocidades entre elementos:

[...] Scherezade reage com presteza. Usa de palavras que criem vendavais, rodamosinhos. Incendeia-se praticamente, para seu fogo queimar o coração do califa. Nada fique incólume à furiosa passagem da sua história. (PIÑON, 2006, p. 150).

Note-se como em Scherezade as palavras funcionam como armas de guerra que se contrapõem a um sistema estratificado. O seu discurso é composto por um conjunto de intensidades que enfatiza uma política dos movimentos singulares, representados pela alusão aos vendavais e aos rodamosinhos que denotam, no contexto da narrativa, a irrupção de um

sentimento em excesso, que se poderia classificar como sendo próprio da natureza do devir: mudança de ato em potência, combate às identidades fixas, no intuito de estabelecer o caos em lugar do cosmo: “Sua vingança, consiste em abrir-lhe a gaveta da imaginação e estabelecer no soberano o caos narrativo.” (PIÑON, 2006, p. 230). Desse modo, a própria personagem ratifica mais uma vez uma associação de sua identificação com a da máquina de guerra, nos termos propostos pelos filósofos franceses:

O homem de guerra tem todo um devir que implica multiplicidade, celeridade, ubiquidade, metamorfose e traição, potência de afecto. [...] Há um conjunto complexo, devir-animal do homem, matilhas de animais, elefantes e ratos, ventos e tempestades, bactérias que semeiam o contágio. Um só e mesmo Furor. (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p. 24, 25).

Furor semelhante aquele que é produzido pela passagem de uma história que Scherezade erige com a força de vendavais e rodamosinhos. A intenção é produzir afetamentos, por isso que à ordem estabelecida pelo Califa, a contadora de histórias impõe a desordem do caos, desestabilizando a realidade institucionalizada do chefe de Estado: “[...] havia em seus relatos figuras ciclópicas com a missão de estremecer o equilíbrio do califado.” (PIÑON, 2006, p. 28).

Em certo sentido, o que vem à tona na fabulação de Scherezade é a produção de um pensamento rizomático constituído por aqueles princípios de que falam Deleuze e Guattari (1995) e que se definem por diferentes possibilidades de conexão e heterogeneidade, pelas multiplicidades dos saberes nômades e desejantes que são agenciados pelas linhas de fuga, as quais desterritorializam o verbo da personagem de um modelo organizado segundo a imagem da árvore/raiz e que é mais próprio ao uso do aparelho de Estado. No caso da jovem contadora, trata-se de um dizer que a cada noite, durante as mil e uma, muda de natureza, suscetível de transformar-se a cada reação do Califa, a aproximação da morte ou ao seu afastamento. Nessa variação contínua a palavra opera a partir de um modelo hidráulico, que emerge em oposição a uma teoria dos sólidos, a uma lógica dominante, para em seu lugar enfatizar o múltiplo:

[...] o modelo hidráulico da ciência nômade e da máquina de guerra consiste em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal ponto. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 28).

Nada melhor que o vendaval, o rodamosinho, a ação ciclópica e o próprio caos para traduzirem a turbulência com que se expande o verbo de Scherezade, seguindo os fluxos hidráulicos que distinguem a ciência menor. É assim que a personagem experiencia o

nomadismo do próprio corpo, o que lhe permite escapar do destino do cadafalso, pois como bem observa o sociólogo “O que se move escapa, por definição, à câmera sofisticada do ‘pan-óptico’. Desde então o ideal do poder é a imobilidade absoluta, da qual a morte é, com toda a segurança, o exemplo acabado. (MAFFESOLI, 2001, p. 25).

Espírito ansioso e móvel, Scherezade aparece como legítima representante da geografia do deserto, uma região propícia ao devir, que se movimenta e transforma-se a cada instante. Considerado também como um território de perdição e de encontros, o deserto é por excelência o espaço liso, do qual nos falam Deleuze e Guattari (1997), sem limites e/ou fronteiras, onde as histórias de Scherezade podem se revelar pela desmedida e pelo excesso em oposição ao espírito sedentário do Califa. Enquanto o homem se comporta seguindo uma exigência ética própria de uma medida apolínea, poderíamos dizer que, em *Vozes do Deserto*, Scherezade traduz a imagem da sensualidade feminina, representação de uma efervescência dionisiaca que se explicita pelo modo como fabula suas histórias para o soberano de bagdali. De acordo com Nietzsche (2005), Dionísio é o deus grego que simboliza a movência, a potência nômade das culturas, a mistura criadora. Desse modo, nessa interpretação, ele não se associaria a simetria do mundo grego, estando mais próximo da geografia rizomática do deserto.

Antes de encerrar a nossa fala, gostaríamos de retomar as indagações de Sleiman (2003) a respeito de Scherazade. Ele conclui o seu pensamento sobre ela lançando uma última pergunta para a qual imediatamente atribui uma resposta: “Há sensualidade em Scherazade? Vocês saberão quando a ouvirem”, responde o crítico, enfatizando a capacidade de afetamento das histórias contadas pela personagem.

Referências:

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIÑON, Néida. **Vozes dos Deserto**. São Paulo: Record, 2006.

SLEIMAN, Michel. Scherezade e o livro das Mil e uma noites segundo os Manuscritos Árabes mais antigos: histórias de traições e projeções. **Revista de Estudos Orientais** (Revista do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. N. 4). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CORPOS E MENTES: A LOUCURA NAS OBRAS FIRMINIANAS – ÚRSULA (1859) E A ESCRAVA (1887)

Rosangeli de Fátima Batigniani*

Este trabalho tem por objetivo evidenciar o estilo gótico relacionado à loucura nas obras da autora Maria Firmina dos Reis, privilegiando o romance “Úrsula” (1859) e o conto “A Escrava” (1887). As obras permitem uma análise acerca do tema “loucura”, assunto que permeia as personagens Úrsula e o vilão Fernando P., assim como a escrava Joana. A metodologia a ser usada permite avaliar como as personagens firminiana coadunam com as características do estilo gótico. No tocante a personagem Joana inserida no conto “A escrava” será pensada na perspectiva da resistência ao sistema escravocrata, tendo como mecanismo a loucura.

No século XVIII surge o gótico como nova vertente da literatura que tinha como propósito expressar o cotidiano da burguesia por meio de personagens. Sua origem está nos romances ingleses tendo como precursor a obra *O Castelo de Otronto* (1764) de Horace Walpole. O estilo gótico tem como representação a arquitetura, as construções, habitações como as velhas abadias, mansões e castelos arruinados. Segundo Otto Maria Carpeaux (1978, p.160 apud MUZART, 2008, p.301) no romance gótico figura “as mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, monges debochados, uma caricatura do mundo feudal com fortes tendências anticlericais”. Nas produções literárias góticas o não civilizado ocupa espaço fazendo contrapondo com tudo o que representa o clássico.

Para Mauricio Cesar Menon (2007) no gótico podemos perceber uma crise moral presente nos momentos de angústia, depressão, idealização da morte, erotismo nos confessionários por meio de cenas fantasiosas. Neste cenário “o sobrenatural é substituído por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, alucinações ou pesadelos” (MENON, p.23). Esses enredos encontraram espaço latente para suas publicações no romance folhetim que no dizer do professor Eduardo de Assis Duarte (2017) era o coqueluche da época devido seu impacto. Esses folhetins tinham como forte característica publicações periódicas, alcançando um público fiel o que muito contribuiu para sua expansão e divulgação.

O gótico permitiu a muitas escritoras se debruçarem em romances utilizando uma poética que privilegiava a imaginação fantasiosa, uma ficção mais sóbria na qual ressaltava

* BATIGNIANI, Rosangeli de Fátima. Mestre em História Social – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais. Email: rosinhaboc1@hotmail.com

“mocinhas indefesas, heroínas castas, puras e belas”. Dentre elas, em especial as escritoras inglesa como Clara Reeve, Sophia Lee, Charlotte Smith e Anne Radcliffe pioneira nesse estilo. A obra de Maria Firmina dos Reis no dizer de Norma Telles (2017) tem uma proximidade com os ingredientes góticos encontrados na obra de Ann Radcliffe em especial nas descrições de paisagens e nas personagens heroínas jovens. No entanto, ressalta Telles que não podemos afirmar que Maria Firmina tenha se espelhado na autora inglesa.

No século XIX a literatura brasileira contempla textos com fortes características góticas e dentre eles temos: *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, *D. Narcisa de Villar* (1852) de Ana Luiza de Azevedo Castro, *A rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas, *A judia Rachel* (1886) de Francisca Senhorinha da Motta Diniz. Essas autoras tiveram uma aproximação com o gótico radcliffeano, tanto pelos temas fantasmagóricos ou pelo viés da loucura, da morte. No tocante a Maria Firmina dos Reis e suas obras as quais serão trabalhadas neste texto, Luiza Lobo (2006) afirma que o gótico é uma característica constante nas obras firminiana, seja nos romances, nas poesias e até mesmo em seu diário.

Maria Firmina dos Reis escreveu *Úrsula* no ano de 1859, romance de viés abolicionista *Úrsula* oferece um leque de elementos que nos direcionam a compreensão do tema em perspectivas diversas. A autora ao escrever uma obra abolicionista faz com que sua literatura traduza o pensamento dominante da época retratando o que a sociedade no dizer de Antônio Torres Montenegro (1988) “projeta, modula e antecipa como futuro”.

O romance *Úrsula* tem como enredo uma história de amor mesclada às perseguições, assassinatos, loucura, desavenças familiares relatos de sofrimentos dos negros escravos, Mãe Susana, Tulio e Antero. O enredo começa contando a história de Tancredo, bacharel da Academia de São Paulo, que após uma decepção amorosa, sai de casa fugindo das maldades do pai e da traição da mulher que amava. Galopando em seu cavalo e sem rumo, sofre um acidente em um bosque perto da casa de *Úrsula*. É salvo por Túlio um escravo da mãe de *Úrsula* que o leva para casa de sua senhora para receber cuidados para sua enfermidade. Após passar por momentos febris e delírios Tancredo se recupera e no contato diário naquela casa se apaixona por *Úrsula*, que também começa nutrir uma paixão por ele. Mas, o vilão Fernando – o comendador, tio de *Úrsula* também sente uma paixão por ela e logo forma-se um triângulo entre Tancredo, *Úrsula* e Fernando que inconformado com o desprezo da sobrinha começa uma perseguição a Tancredo e *Úrsula*. Fernando assassina Tancredo no dia de seu casamento com *Úrsula*, o que leva a personagem a loucura. Fernando atormentado com a desgraça que

causou termina seus dias em um convento assumindo a identidade de Frei Luís de Santa Úrsula “o louco”.

As características góticas presentes em Úrsula como assassinatos, revelações, a presença constante da atmosfera noturna, o clima de melancolia, crueldade, violência e loucura, perseguições, obsessão, fazem da obra firminiana um romance extremamente voltado para o gótico. Como forma de analisarmos essas características góticas devemos em primeiro lugar recorrer ao ambiente no qual a história se desenvolve, sendo este um elemento classificado por Menon (2007) como de “maior expressão”. É nesse ambiente que encontramos os espaços que representam uma literatura gótica como: o castelo, o espaço religioso e a natureza.

Maria Firmina dos Reis ao escrever sua Úrsula em lugar de castelos optou por privilegiar a natureza, e Norma Telles nos dá a dimensão dessa escolha ao expressar que as aventuras da heroína “não são por corredores escuros, labirintos e alçapões e sim pela floresta. A heroína escapa do vilão não pela morte, mas pela loucura para fugir da opressão”. (TELLES, 1987, p.164) Em Úrsula temos também como ambiente o cemitério lugar onde Úrsula refugiava-se para dar vazão as suas lembranças. Era lá que ao crepúsculo a personagem vagava como forma de estar perto daquela que fora sua grande companheira-sua mãe. Maria Firmina ao descrever esse momento induz seu leitor a perceber o quanto é dolorosa as visitas de Úrsula ao cemitério:

Úrsula, a essa hora do crepúsculo, desatinada por tantas dores [...] de joelhos beijou a terra úmida, e ainda revolta pelo alvião: e o pranto amargo, que vinha lá dos abismos de sua alma, eram a mais sincera expressão da sua dor – e a mais grata prece ao altíssimo. (REIS, 2004, p.155).

Maria Firmina utiliza outros espaços como forma de reforçar os efeitos do horror na narrativa. Assim acontece na perseguição de Fernando a Úrsula e Tancredo. Fernando P..., num instinto animalesco crava o punhal nas costas de Tancredo que sem forças diz: “Mataste-me! farta-te de sangue, fera indômita e cruel! [...] Fernando P..., essa menina [...]ama-me muito para poder esquecer-me e; odeia-te muito para poder perdoar-te. O teu amor será a punição do teu crime”. (REIS, 2004, p. 215).

Nas narrativas góticas o vilão destaca-se sempre por ser possuidores de uma força tirânica, imbuídos de uma perversa maldade, em contraponto às virtudes dos heróis e das heroínas. Em Úrsula Maria Firmina dos Reis deixa explícita as características de viés gótico, ao criar um personagem como Fernando P..., uma figura aristocrática, portador de um poder

inquestionável, de vontades superiores ,de suprema arrogância e porque não dizermos um assassino em potencial. A paixão obsessiva que Fernando nutre pela sobrinha é que torna a narrativa recheada de horrores, de medo suscitado nas personagens e, que vão consequentemente influenciar os leitores em relação á obra .

O historiador Roger Chartier (1991) indica que a leitura de uma obra é sempre uma prática, envolvendo gestos, espaços , hábitos e, portanto, as várias maneiras de ler é que vão distinguir as comunidades de leitores e as tradições da leitura. Ainda segundo Chartier “a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência , é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço , relação consigo e com o outro” (CHARTIER, 1991, p.181). Ou seja ele nos diz que a leitura não é somente um detalhe da obra.

Destarte, pensamos na importância do historiador, do leitor de uma obra, identificar sua época contemplando estratégias nos prefácios e nas notas que , os autores empregam para escrever suas obras e a forma como o literato autoriza o leitor a interpretar seu texto. Dessa forma foi possível adentrar no viés da loucura, tema este que Maria Firmina dos Reis explora em suas obras *Úrsula (1859)* e o conto *A Escrava (1887)*.

Algumas escritoras do século XIX tornam frequentes em suas obras preocupações como metáforas de aprisionamento, obsessão , mal decorrente de ansiedade, e até mesmo da socialização por viverem excluídas numa sociedade patriarcal. De acordo com Norma Telles (2017) no século XIX, a maioria das escritoras travavam uma luta sozinha, sendo este isolamento a ser tratado como “enfermidade, alienação e loucura”. Ao começar a escrever as autoras consciente ou inconsciente começam a questionar valores sociais , mesmo timidamente criticavam a sociedade e contestavam os padrões geradores daquele paradigma .assim projetavam seus “impulsos subversivos” em suas personagens com viés grotescos, deformados, cruéis, apaixonados e melodramáticos. Era como se o ato de escrever fizesse surgir à figura da louca, como se a autora e personagem tomassem a mesma dimensão.

Os personagens loucos criados por Maria Firmina dos Reis são resultados de perseguições e de atrocidades. Úrsula fica louca após ver seu marido ser assassinado pelo seu tio , o vilão Fernando P..., e em sua loucura consegue vingar-se dele amaldiçoando-o, vendo-o rastejando pedindo-lhe perdão e corroído por remorsos. Fernando P..., em seus delírios de remorsos também fica louco, por não ter a mulher por quem tantos anos dedicou seu amor obsessivo. Assim, a loucura coloca num mesmo patamar um homem poderoso, cruel e uma jovem indefesa, cada qual tendo “um motivo diferente extraído de sua identidade programada

socialmente perdida em percursos que não conduzem a novo lugares” (TELLES, 2017, p. 5/8).

De acordo com Norma Telles (2017) a construção da personagem louca para Maria Firmina dos Reis assim como para outras escritoras , seria uma tentativa de “auto articulação”, seria uma apresentação de uma figura imbuída de raiva e destruição que coloca todo esse sentimento para fora . Telles ainda indica que ao projetar sua angustia , seu mal estar na autoria da figura da louca , Maria Firmina como outras escritoras “esteja tanto se identificando quanto revisando a definição que acultura lhe impôs” (TELLES, 2017, p.5/9/).E aqui podemos dizer que acontece a interiorização da autora .

No conto A Escrava ,escrito no ano de 1887 Maria Firmina dos Reis trata a questão da loucura em outra perspectiva. Aqui o elemento gótico se encontra na forma como a escrava Joana articula uma loucura para fugir das atrocidades do seu senhor. Numa sociedade escravocrata pessoas acometidas de doenças como a lepra, a loucura representavam os excluídos da sociedade tornando-se sem visibilidade alguma perante outras pessoas. Como vimos, no século XIX a loucura passa a ser tema principal na literatura e nas artes. Segundo Foucault (1972) este é um espaço onde o louco não é visto como uma figura boba, mas sim como detentor da verdade.

A escrava Joana depois de muitos sofrimentos cria estratégias para fugir das atrocidades cometidas pelo seu senhor, fingindo-se de louca .A historiografia tem indicado que muitos escravos fingiam-se de loucos para fugirem do sistema escravocrata. Assim como eram acometidos pelo banzo , doença crônica em consequência da saudade dos seus, saudade de sua pátria – a África, maus tratos e perda da liberdade.

Conforme Flavio dos Santos Gomes (1996) as estratégias dos escravos fugidos eram variadas e complexas. O ato de fugir, permanecer escondido, longe dos senhores e dos capturadores era como uma arte , e tudo tinha que ser muito planejado. O escravo tinha que estar atento para o momento certo da fuga , como pensar as direções e caminhos a seguir, estar por dentro das redes de proteção e solidariedades a serem acionadas e as precauções serem tomadas. A forma como a escrava Joana foi encontrada por uma senhora abolicionista evidencia esta questão.

A escrava foi encontrada pela senhora abolicionista , por meio de gritos lastimosos, soluços angustiados que chegaram aos ouvidos da senhora que observou : “uma mulher

correndo , em completo desalinho [...] segui-a , ela apavorada, trêmula, deu meia volta em torno de uma grande mouta, e colando-se no chão nela se ocultou” (REIS, 2009, p.245).

A loucura de Joana tem um motivo além das chicotadas que levava. Ela como muitas mães escravas presenciou seus filhos de oito anos serem vendidos para o Rio de Janeiro. E ao perder seus filhos para o mercado dos escravos , mostra por meio de sua loucura as verdades explícitas no sistema escravocrata.

Um homem apeou-se a porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos – era um traficante de carne humana. Este objeto, e sem coração! Homem a quem as Lágrimas de uma mãe, não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. (...) Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante. Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos. A! Minha senhora! Abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha e nela penetrado meu senhor, o feitor, e o infame traficante. Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe.
- Por Deus, por Deus, gritei eu, tomando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!
-Cala-te! Gritou meu feroz senhor. - Cala-te ou te farei calar.
-Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando as mãos do cruel traficante:...meus filhos! Meus filhos!
Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar. (REIS, 2009, p.256-257).

Procurou em meus devaneios entender como Maria Firmina dos Reis tratou tão profundamente a questão da loucura em suas obras. Possivelmente ela como uma cidadã politizada que era, além da inspiração do estilo gótico tenha também se inspirado nos relatos de alienação mental que os jornais da província faziam sobre o Hospício Pedro II no Rio de Janeiro. Este hospício foi inaugurado no ano de 1852, e era para lá que o Estado levava as pessoas acometidas de loucura, tornando-as sem visibilidade para a sociedade. Pois, em relação à alienação mental o tema ganhou relevo. Outra possibilidade que vejo é o Mercado dos escravos – Cafua das Mercês, que havia em São Luís construído no século XVIII. Nesse mercado eram vendidos os escravos que desembarcavam do Portinho, e os que eram destinados a outras províncias, incluindo as crianças.

Maria Firmina dos Reis imbuída de todo esse conhecimento, mostrando tanto em *Úrsula* (1859) com a história de um amor marcado por vinganças e assassinatos , quanto no conto *A Escrava* (1887) a venda de seres humanos, procurou fazer de suas obras um alerta para a sociedade maranhense. Ao tratar de assuntos como a escravidão, à alienação mental no período escravocrata , ela abre espaço para que nós historiadores possamos dialogar com estes caminhos entrecruzados: a Literatura e a História.

Referencias

BATIGNIANI, Rosangeli de Fatima . **Caminhos entrecruzados**: história, escravidão e literatura em Úrsula (1859) e As Vitimas Algozes : quadros da escravidão (1869).Dissertação de mestrado- Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes,, Programa de Pós Graduação em História Social /PPGH, 2016

CHAETIER, Roger. **O Mundo como representação**. Estudos Avançados. Lisboa : Difel.1991.p.173-188.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade Clássica.[Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. 8 ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

GOMES, Flavio dos Santos. **Jogando a Rede , Revendo as Malhas**: fugas e fugitivos no Brasil Escravista. In:Revista Tempo, Rio de janeiro, vol.1.1996, p.67-93

MENON, Mauricio Cesar . **Figurações do gótico de seus desmembramentos na literatura brasileira**; de 1843^a 1932.Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Letras de Londrina , Paraná:UEL, 2007.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **Abolição**. São Paulo: Ática,1988.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Sob o signo do gótico**: o romance feminino no Brasil, no século XIX. In. Associação Internacional de Lusitanistas.

REIS, Maria Firmina dos . **Úrsula . A Escrava** . Atualização e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis : Mulheres; Belo Horizonte: PUC – Minas, 2009.

TELLES, Norma. Textos: Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura.In **Escrita** (Revista de Literatura) AnoXIII – nº39 - 1988, pp.22-26.mmm

UMA REFLEXÃO ACERCA DA OPRESSÃO DA MULHER EM *I LOVE MY HUSBAND*, DE NELIDA PIÑON, E O CONTO DA AIA, DE MARGARETH ATWOOD

Sabrina Ramos Gomes*

Nesse artigo discutiremos a crítica social profunda presente nas obras *I love my husband*, conto escrito em 1980 por Nelida Piñon e parte integrante do livro também de 1980 *O calor das coisas*, e *O Conto da Aia*, escrito e publicado no Canadá e Estados Unidos em 1985 por Margaret Atwood. A crítica social mais pungente nas obras é à questão da opressão sofrida pelas mulheres e fica evidente na figura das duas protagonistas de *I love my husband*, de Nelida Piñon, e *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood. As autoras ao optarem por fazer uso da primeira pessoa do singular, os textos ganham um perfil de relato e conferem um caráter mais intimista às personagens, o que aproxima o leitor da história dessas mulheres e gera empatia pela situação desesperadora de ambas.

I love my husband e *O Conto da Aia* são histórias com alto grau de ficcionalidade, mas que levam a reflexões profundas acerca da situação das mulheres. Em *I love my husband*, de Nelida Piñon, temos um grito de socorro a partir da reflexão da personagem narradora, nos leva a repensar como a repressão está tão arraigada que mesmo consciente da situação, a protagonista ainda se mantém presa a um marido opressor. Em *O Conto da Aia*, temos um grito de alerta sobre uma mulher, completamente destituída de autonomia, sobreviver em meio ao caos de uma ditadura teocêntrica que retira de certas mulheres até o direito de ter um nome, passando apenas a se chamarem *defulano* (no caso da protagonista de Fred). Em ambas as histórias vemos jornadas angustiantes e desesperadoras de mulheres reprimidas por serem mulheres.

I love my husband

Lucia Osana Zolin, pesquisadora e estudiosa do feminismo na literatura brasileira, em especial da obra de Piñon, em seu artigo de 2008 *A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon*, nos mostra como a obra da autora possui uma variedade extensa de temas:

Trata-se de uma preocupação com questões referentes à criação do texto, à linguagem, à religião (panteísta ou cristã), ao mito, ao amor associado aos questionamentos do cristianismo, à paixão, à solidão humana e, entre outras, à

* Mestranda em Estudos de Linguagens no Cefet-MG, em Belo Horizonte. E-mail: sabrinamosgomes@gmail.com.

realização feminina. Mas o que de fato marca a peculiaridade de sua produção literária é o desejo de “subverter a sintaxe oficial” (ZOLIN, 2008, p. 210).

Em *I love my husband*, Piñon “constrói a personagem feminina de uma maneira diferente de outros trabalhos da autora”, segundo Zolin (2008). Esse fato é reforçado pelo fato de que nesta narrativa a personagem é menos engajada em sua libertação como mulher. Mesmo estando consciente da situação de abuso, ela não rompe com o marido: “*Ele não suportaria o peso dessa confissão. Ou que lhe dissesse que nessas tardes penso em trabalhar fora, pagar as miudezas com meu próprio dinheiro. Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra*” (PIÑON, 2008, *sp*). Neste trecho a narradora/personagem nos mostra sua reflexão acerca da sua situação e o uso da primeira pessoa do singular reforça esse caráter confessional da narrativa de uma mulher oprimida por um marido controlador e que mesmo consciente da opressão segue em frente neste relacionamento abusivo.

Zolin divide o conto em três momentos chaves, o primeiro uma certa forma de pseudo-conformismo da narradora-protagonista em relação ao seu casamento. Nessa primeira parte do conto a autora segue com uma descrição das suas atividades de esposa e de como é seu relacionamento com o marido. Essa parte seria um pseudo-conformismo pois ao mesmo tempo em que a personagem se mostra dominada, alguns trechos nos mostram que não é bem assim, como: “a sombra do homem que todos dizem eu amar” e “nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher”. A segunda parte consiste nos devaneios da personagem e em como por meio desses ela se rebela. Segundo Zolin:

...a reação, cuja configuração se dá, primeiramente, por meio da menção ao futuro, no qual nunca ousou interferir tendo em vista se tratar de um assunto pertencente à alçada do marido; e, a seguir, por meio da construção imaginária e metafórica, proclama sua liberdade e poder de dominação sobre si e seu desejo. (ZOLIN 2003, p. 228).

Já na última parte, a narradora volta a sua realidade e a seu estado de conformação com a opressão do marido. Como nos mostra Zolin: “*ela veste a máscara da esposa resignada, num gesto de abnegação de sua própria identidade em favor de uma imagem que lhe foi imposta desde o nascimento, quando se constatou tratar-se de uma menina*”. Mesmo voltando à resignação da sua opressão, não é uma volta completamente alienada, a esposa é irônica nas suas declarações de amor e no modo como vê o marido:

Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um

casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo meu marido. (PIÑON,2008, sp).

Em *I Love my husband* temos, então, um desfecho não satisfatório ao pensarmos que a personagem, mesmo em busca da sua identidade em meio aos seus devaneios, continua em uma situação opressora. Sabemos que a narradora não é alheia a sua situação de opressão e que se incomoda com esta, mas não ao ponto de fazer algo para mudá-la. Entretanto, se pensarmos pelo lado de que este conto descreve a situação de uma grande parte das mulheres que mesmo consciente do abuso não rompem com seus relacionamentos, temos no conto uma crítica ainda mais profunda a um quadro social real, pois vemos na esposa de *I love my husband* muitas mulheres reais que anulam suas identidades em face a maridos opressores.

O conto da Aia

O conto da Aia, de Margareth Atwood, é um romance de ficção especulativa escrito nos anos 1985 Este é situado em um EUA ficcional no qual o Congresso e o presidente foram depostos e é instaurada uma ditadura Teocrática chamada Gilead, como ressalta Silva (2010): “remetendo ao local bíblico descrito em Gênesis 31.22-55 onde Jacó fez um acordo com Labão envolvendo suas filhas Lia e Raquel. A referência direta a esse lugar bíblico e o destino reservado ao sexo feminino em tal episódio não deixa dúvidas quanto ao papel social da mulher dentro dessa sociedade futura”(SILVA, 2010 p.16). No conto bíblico, por não gerar filhos, Raquel entrega sua Aia para seu marido se relacionar e com ela procriar. E assim acontecia também em Gilead, que devido a problemas ambientais tinha uma baixa taxa de fertilidade, então as mulheres férteis eram entregues aos líderes para que gerassem filhos. Sendo assim, as mulheres férteis que não eram as “*primeiras esposas*” tinham o casamento desfeito, os filhos se existentes eram entregues aos casais cristãos e elas eram levadas a centros para serem treinadas como aias, as reprodutoras sem identidades. Nos centros de condicionamento haviam ‘Tias’ (mulheres mais velhas apoiadoras do sistema) e estas doutrinavam as aias na ideologia de Gilead. Posteriormente, as Aias eram designadas para uma residência de um Comandante para servirem de reprodutoras e isso apenas . Sendo, então, as aias confinadas na maioria do tempo e servido basicamente no ritual sexual meramente reprodutivo chamado cerimonia.

DeFred é a Aia que narra a história, em primeira pessoa do singular, em tom de relato oral e no relato faz diversas digressões por meio de flashbacks de sua vida antes de ser aia. O nome apresentado no romance: DeFred, já indica o processo de perda de identidade das aias que deixam de ser donas de si mesmas e passam a ser de alguém, neste caso do Comandante Fred. Como vemos nesse trecho:

Meu nome não é DeFred, tenho outro nome que ninguém usa pois é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de telefone, só é útil para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, um tesouro que voltarei a escavar e buscar algum dia. (ATWOOD, 2010, sp).

Exposta a essa realidade, Defred luta constantemente para manter sua sanidade mental e física, ameaçada tanto pela esposa do Comandante, quanto pelo próprio sistema opressor. E a personagem acha seu escape no ato de contar a sua história: “Mas, se for mesmo uma história, ainda que dentro da minha cabeça, devo contá-la a alguém. Não se pode contar uma história para si mesma. Sempre tem que haver mais alguém. [...] Direi apenas ‘você’, ‘você’ como numa velha canção de amor. Você pode significar mais de uma pessoa. Você pode significar milhares” (ATWOOD, 2010, sp).

O conto da Aia é um retrato de resistência. À medida em que Margaret Atwood constrói sua personagem que em uma era pré Gilead era uma mulher comum, que supostamente nada tinha de heroica, vemos o heroísmo nas pequenas ações, como o fato de relatar a sua história ou ainda de tentar manter a esperança que não é evidente. E mesmo em momentos de desespero vemos como a narradora ainda busca mostrar que Gilead ainda não a apagou por completo:

Chego a pensar nisso: talvez estejam me drogando. Talvez esta vida que eu creio estar vivendo não passe de um delírio paranoico. Nenhuma esperança. Sei onde estou, quem sou, que dia é. As provas são estas, e estou sã. A sanidade é um valor precioso, que eu guardo como as pessoas antigamente guardavam dinheiro. Faço poupança dela, para ter o suficiente quando chegar a hora certa (ATWOOD, 2010, sp).

Ao nos atermos à primeira camada do *Conto da Aia*, podemos pensar em DeFred como uma omissa, conivente e fútil que apenas deseja manter-se viva custe o que custar, mas ao lermos criticamente o romance vemos que a resistência feminina se dá de várias formas, não apenas nas histórias heroicas de mulheres protagonistas, mas também nos pequenos atos de suportar, mas o suportar crítico, no qual não há a entrega da sua identidade. Mesmo sendo uma distopia, o romance mostra a posição de uma sobrevivente que, como tal, dá seu testemunho e sua versão dos eventos vivenciados por ela de forma a revelar o terror de Gilead, que mesmo não sendo um terror real, em algum grau lembra o que mulheres todos os dias sofrem por causa da opressão religiosa. A narrativa de Defred é um alerta para que usemos da literatura como lição de que existem muitas maneiras de mulheres resistirem e que pequenos atos como manter a sanidade em meio ao caos que circula um cenário abusivo é um fio de esperança.

Como podemos ver, em ambos os textos é feita uma crítica social à opressão sofrida pelas mulheres. Ao fazerem uso da primeira pessoa do singular, as personagens dão um caráter mais intimista e com perfil de relato, o que aproxima o leitor da história dessas mulheres e gera empatia pela situação desesperadora de ambas. A falta de esperança de DeFred nos angustia e nos leva a pensar em como devemos evitar tamanha opressão no mundo real. Enquanto o caráter de realidade da história da esposa de Piñon nos leva a refletir como ainda hoje mulheres se sujeitam a maridos que não as valorizam como pessoas. E ambas as histórias servem para nos mostrar como a literatura é necessária a essa reflexão e como as mudanças advêm também da mudança de paradigmas proporcionada pelos livros, como ressalta Zolin:

Trata-se de romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta. (ZOLIN, 2009, p. 218).

Ambas as obras relatam o desespero das mulheres a frente de situações nas quais estas são impotentes. No entanto, *I love my husband* figura um pedido de socorro de uma mulher que vive em um mundo como nosso, que poderia ser nossa irmã, nossa amiga, nossa vizinha. Em o *Conto da Aia* vemos uma sociedade que não é a nossa, que choca justamente por ser algo tão abominável que só pode figurar no campo do irreal. Esse caráter fortemente ficcional desta distopia que como uma típica ficção científica seja algo distante que vigora no campo do futuro ou do improvável, o paralelo que tenta estabelecer é com o agora real, a metáfora é um grito de alerta em muitas obras. O *Conto da Aia*, uma obra que nos alerta o quanto é ainda instável os nossos direitos como mulher, e que muitas das nossas vitórias são mais concessões que conquistas propriamente ditas. Não precisamos chegar em um lugar sombrio como o cenário dessa obra para enxergarmos como muitas mulheres tem abdicado das suas identidades em busca de uma aceitação em ambientes religiosos e, ou dentro dos relacionamentos conjugais e o quanto isso é nocivo.

Referências

ZOLIN, Lucia Osana. **Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em A República dos Sonhos de Nérida Piñon**. Maringá: Eduem, 2003.

_____. **Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil**. 15º Congresso de Literatura do Brasil: 2005.

RUBENSTEIN, Roberta. **Nature and nurture in dystopia – The Handmaid’s Tale**. In.: Margaret Atwood: vision and forms. Illinois: Illinois University, 1988.

SILVA, Alexander M. **O fantástico como estratégia literária pós-moderna em A história da aia, de Margaret Atwood**. In: Linguagem – Estudos e Pesquisas. v. 14, nº 1, 2010, p. 15-35. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/34359/18096>Acesso em: 28 de novembro de 2015.

ATWOOD, Margaret. **The handmaid’s tale**. London: Vintage, Kindle Edition

ABREU, Relines R. de. **O (des)velar de ideologias em The handmaid's tale: vozes/discursos entrelaçados nas amarras do poder**. 2012. 118f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2012.

PIÑON, Néida. **I love my husband**. Disponível em:

http://www.releituras.com/npinon_husband.asp Acesso em: 28 de novembro de 2015.

MARIE BONAPARTE: UMA PERITA EM TRANSEXUALIDADES?

Sarug Dagir Ribeiro*

A principal pergunta que norteia este ensaio foi inspirada na colocação afirmativa de Roudinesco (2009, p. 148) na ocasião de uma entrevista concedida a Philippe Soller sobre seu livro *História da psicanálise na França* – vol. I, em 1983, naquela oportunidade lhe fora perguntado:

— O caso Marie Bonaparte. Cada vez mais sintomático, não acha? Em que pé estamos, na sua opinião, na apreciação de sua análise com Freud? Que alcance atribuir à sua paixão cirúrgica? Seu organicismo é ou não distinto, e como, do organicismo de Freud? (ROUDINESCO, 2009, p. 143).

Não vamos entrar no mérito se a entrevistada respondeu todas as indagações de modo suficiente, mas, fato é que Roudinesco não é uma pesquisadora da obra psicanalítica de Marie Bonaparte, mas, por outro lado, sua produção bibliográfica tem testemunhado um viés de historiadora e arquivista da história da psicanálise, principalmente na França. Na realidade, a senhora Roudinesco concorre para encobrir a importância real do pensamento bonapartiano na psicanálise. Distintamente de sua opinião, encontramos interpretações extremamente profundas, sem conclusões apressadas ou superficiais, defendidas com zelo e seriedade as facetas do pensamento bonapartista (AMOUREUX, 2012; BOUGERON, 1997). Entretanto, trazer alguns fragmentos dessa mesma entrevista nos servirá de batuta para nossos propósitos, vejamos mais um trecho:

Sabemos quem ela é, mas ignoramos o que fez e o que escreveu. [...] Preferi fazer dela um personagem de romance, uma vez que sua vida é um romance e que seu encontro com Freud parece um conto de fadas. [...] Na realidade, seus textos teóricos não são obra de uma teórica no sentido de que a teoria, para ser verdadeira, deve ser distinta dos afetos do autor. As teorias de Marie Bonaparte sobre a sexualidade feminina são simples tradução de um vivido pessoal dramático. Daí a pobreza de sua obra em comparação com a importância de seu personagem. É provavelmente em virtude desse imbróglio, em que se acham misturados sexo, cirurgia e psicanálise, que a leitura dos textos de Marie Bonaparte remete a alguma coisa da ordem de um horror dificilmente contornável. Digo horror porque a tragédia de uma mulher que se mutila, quando não foi criada numa sociedade em que a marcação do corpo faz parte de um ritual ancestral, tem alguma coisa de insuportável que confina com a loucura. (ROUDINESCO, 2009, p. 143, 144 e 146).

*Doutoranda em Psicologia pela UFMG, Mestre em Letras pelo Pós-Lit / UFMG, Psicóloga pela UFMG. Colaboradora do Programa de Educação para a Diversidade da UFOP, onde atuou como tutora a distância e professora (2009-2015). Belo Horizonte -MG, e-mail: sdagir@gmail.com.

Tais argumentos demonstram além da falta de um entendimento minimamente cauteloso das teorias de Bonaparte sobre a sexualidade da mulher e o que a cirurgia Narjani-Halban representava em todo seu escopo teórico, também atesta de maneira inequívoca a exacerbação da autora quando o assunto é: a princesa Marie Bonaparte. Mas, voltando mais uma vez aos seus comentários ácidos, numa visão que foge completamente ao respeito epistêmico que a doutrina bonapatiana merece, quase ao final da entrevistada, então, a autora enfatiza:

Ela admite em análise mulheres mutiladas na esperança de descobrir um segredo de polichinelo, isto é, uma explicação anatômica para a diferença dos sexos, acerca da qual sabemos ser irreduzível à simples anatomia. Em nossos dias, Marie Bonaparte teria sido uma especialista em matéria de transexualidade. (ROUDINESCO, 2009, p. 148).

Nesse momento, excluo tudo o que foi dito sobre a princesa Marie e me concentro na última frase. Escolho colocar essa última afirmação de Roudinesco em forma de pergunta porque: primeiro, o tema da transexualidade não é evidente nas teorias de Bonaparte sobre a sexualidade da mulher (BONAPARTE, 1967; 1924; 1952a; 1952f), fato que a entrevistada ignora. Segundo, inserir o tema da transexualidade no *corpus* teórico-clínico bonapartiano requer um esforço de buscar a influência que ela recebeu de alguns de seus principais mentores, e que por ventura a tenha sensibilizado para esse tema. Esclareço o(a)s leitor(a)s que Bonaparte não escreveu nenhum texto exclusivo sobre o tema da transexualidade, no entanto, não podemos desprezar que tal matiz da sexualidade humana de maneira indireta está presente na sua teorização sobre a sexualidade da mulher, o que veremos mais adiante. Sendo assim: Então, em nossos dias, Marie Bonaparte teria sido uma especialista em matéria de transexualidades? Para responder essa pergunta procuraremos seguir dois caminhos: Um deles, como dito anteriormente, é identificar e apresentar alguns dos principais mentores de Bonaparte, principalmente aqueles cujas pesquisas estavam relacionadas diretamente ao estudo dos estados interssexuais, hermafroditismos e ou transexualismos. Por exemplo, o biologista Marañon (1931) que é bastante citada por Bonaparte (1967) na sua principal obra sobre a sexualidade da mulher. Outro caminho é apresentar alguns pontos que marcam a relação com o corpo (ou o genital) naquilo que hoje consideramos por transexualidades (CECCARELLI, 2013; PORCHAT, 2014) à luz da compreensão do conceito de falo passivo proposto por Bonaparte (1967)¹ na compreensão da sexualidade feminina. Acreditamos que o

¹ A noção de falo passivo foi elaborada de maneira conjunta e co-participativa entre Bonaparte (1967/1949) e Loewenstein (1935). Enquanto, a primeira estava preocupada com a sexualidade da mulher e o problema da frigidez, por outro lado, o segundo estava preocupado com a sexualidade masculina e o problema da impotência.

falo passivo possui uma importante função na configuração da sexualidade de certos casos de mulheres transexuais (transformação de homem para mulher). Pois, a administração contínua e diária de hormônios femininos juntamente com a supressão dos níveis de testosterona, provoca, dentre outros aspectos, a impotência fálica (CAVALCANTI & CAVALCANTI, 2012). Ou seja, para a grande maioria das mulheres transexuais que não optarem pela cirurgia de transgenitalização, o falo passivo será um coadjuvante das suas experiências corporais e de sua sexualidade.

Os mentores e inspiradores

Muitos foram os mentores e inspiradores da princesa Marie, principalmente devido ao seu gosto pessoal de aproximação entre a biologia e a psicanálise. Mas, de todos eles, Freud, sem dúvida foi seu grande mestre. Encontramos em inúmeros textos de Bonaparte a expressão: “Freud me disse...”; “eu estou feliz por ver Freud aprovar meu ponto de vista central...”; “meu grande mestre Freud...”. De fato, isso mostra que ela foi profundamente influenciada pelo criador da psicanálise. E uma dessas influências é a tese da bissexualidade psíquica que Freud (1905/1980) retira dos estudos da lei biogenética de Haeckel (AMOUROUX, 2012, p. 169). Mas, antes de Freud, a princesa Marie teve como seu primeiro mentor Gustavo Le Bon, e encontramos em seus escritos, mesmos os tardios, ainda traços dessa influência². Le Bon (1875) realiza reflexões sobre a sexualidade, onde sustenta e atribui ao clitóris um papel primordial na sexualidade feminina. Seu pensamento auxiliará a princesa Marie a ser uma grande precursora dos estudos em torno do clitóris (LEMEL, 2010), suas pesquisas prenunciaram descobertas que só foram confirmadas pela ciência em 1998 (O’CONNELL, 1998). Bonaparte deu ao clitóris uma importância e um *status* no decorrer de toda sua obra psicanalítica sobre a sexualidade da mulher que nenhum outro psicanalista jamais ousou realizar. “O clitóris em Marie Bonaparte marca uma floresta de interpretações, de reflexões clínicas e teóricas que denotam sua pertinência.” [tradução minha](BOUGERON, 1997, p. 58)³. Suas pesquisas levaram-na a prever a notável tese da causa anatômica da frigidez (Bonaparte sob o pseudônimo de Narjani, 1924; Bonaparte, 1952b; Bonaparte, 1952c), essa descoberta, ainda hoje, gera muitos debates dissonantes fora

²Exemplo: “Je crois que par-delà se trouve une sorte d’inconscient bien plus profond encore, l’inconscient organique, que mon vieil ami Gustave Le Bon, dans Les Opinions et les Croyances, d’ailleurs à juste titre postulait.” (Bonaparte, 1952e p.164).

³Trecho original: “le clitoris chez Marie Bonaparte masque une forêt d’interprétation, de réflexions clinique et théorique qui pourtant ne manquent pas de pertinence.” (Bougeron, 1997, p. 58).

do meio psicanalítico⁴, voltaremos a esse assunto mais adiante. As pesquisas de Le Bon (1875) também a auxiliaram a interpretar certos aspectos psíquicos por meio das observações biológicas, por exemplo, segundo ela, a virilidade encontra sua origem nas células especializadas do movimento. E a feminilidade será, pela mesma razão, intrinsecamente ligada à reserva de nutrientes, por exemplo, a gema do ovo, que constitui em reserva energética utilizada pelo embrião durante o desenvolvimento embrionário, e que será nos mamíferos substituído pela placenta. Segundo Bonaparte (1967) "o psiquismo inteiro da mulher está todo impregnado de vitelismo" (p. 60)⁵, seja por ser a mãe que dá de mamar ao bebê, ou que ainda será a ela atribuído a responsabilidade de preparar a comida para toda a família. Lembremos que na época de Bonaparte, época vitoriana, a mulher se ocupava muito mais dessas funções de cuidados do lar e da família que nos tempos modernos (SEIXAS, 1998). Na realidade, a autora liga o psiquismo humano a certas reações biológicas das células primitivas, numa espécie de antropomorfismo celular. Contudo, não se trata de um biologicismo forçado, mas ela proporciona uma síntese integral entre biologia e psicanálise, segundo Amouroux (2012) como numa espécie de "paleopsicanálise". O tema do biologicismo na obra bonapartista é algo extremamente multifacetado e copioso (LEBOVICI, 1983), o que sem dúvida uma análise pormenorizada ultrapassaria em muito nosso tema, pois, o desvio biologizante em psicanálise irá sofrer inúmeras críticas na psicanálise contemporânea (LAPLANCHE, 1999; DEJOURS, 1988).

Depois da morte de Le Bon e de Freud, ela se interessa particularmente pela noção de intersexualidade, concepção desenvolvida por Marañón (1931), (no homem), e Goldschmidt (1932), (no animal), cujos trabalhos a princesa Marie faz muitas referências. E ela chega a compreender a intersexualidade como a raça biológica do fenômeno da bissexualidade psíquica, já defendida por Freud (1905/1980a). Segundo Goldschmidt (1932) "um intersexual é um indivíduo que começa seu desenvolvimento com seu sexo genotípico e

⁴ Para uma discussão mais aprofundada da influência da tese da causa anatômica da frigidez (defendida pela princesa Marie) nas ciências médicas contemporâneas, ver: (CAVALCANTI, CAVALCANTI, 2012; MARTIN, 2016; WALLEN, LLOYD, 2008; 2011; LLOYD, 2005; GARCIA, LLOYD, WALLEN, FISHER, 2014; PAVLIËV, WAGNER, 2016).

⁵ Trecho original: "...le psychisme entier de la femme semble aussi souvent tout impregné de ce vitellinisme...". (BONAPARTE, 1967, p. 60).

que chega com o sexo oposto” [tradução minha] (p.49)⁶. Então, o nível da intersexualidade depende do momento onde se opera o que se nomeia por “ponto de virada”.

No entanto, será Marañón (1931) que popularizará a noção de intersexualidade, considerado um dos grandes especialistas em endocrinologia de sua época. Para o autor o sexo não é um atributo individual que tem um valor imutável, mas ele tem um valor evolutivo. Dentro de sua perspectiva, existe um continuum entre o masculino e o feminino. O desenvolvimento sempre se efetua no mesmo sentido: do feminino ao masculino, e a mulher estará numa etapa inacabada do desenvolvimento orgânico humano. Suas idéias influenciaram tanto a cultura popular quanto a cultura literária. Se no imaginário popular Don Juan pode ser assimilado a um tipo de encarnação da virilidade, sua figura via de encontro à perspectiva de Marañón, é explicada como sendo a sua incapacidade de se fixar a uma mulher como signo de uma virilidade indecisa. Então, a nossa capacidade de se fixar a um único objeto de amor (monogamia) será adquirida progressivamente na escala evolutiva dos seres vivos. Será, sobretudo, esse pensamento que inspirará a maioria dos trabalhos de Bonaparte (1952a;1952c;1967). Ela segue a idéia da bissexualidade universal comum aos dois sexos, mas muito mais marcada na mulher:

Os atributos da bissexualidade se encontram menos freqüentes e menos patentes, menos evidentes no homem do que na mulher cuja observação biológica e a observação psicanalítica provam. Não é sem importância que se encontra na espécie humana mais intersexuais do tipo feminino. [tradução minha](BONAPARTE, 1951, p. 102)⁷.

Veremos a seguir como a idéia da bissexualidade irá propiciar a autora aprofundar suas preocupações em torno da sexualidade da mulher. Não devemos também esquecer que outro cientista que exerceu grande influência nas pesquisas de Bonaparte foi Abraham (1931), que nos anos de 1920 operou homens travestis (que hoje entendermos como transexuais), cujos resultados foram oportunamente publicados.

⁶Trecho original: “un intersexué est un individu, qui a commencé son développement avec son sexe génotypique, et qui l’achève avec le sexe opposé.” (GOLDSCHMIDT, 1932, p. 49).

⁷Trecho original : “Il se trouve que les attributs de la bissexualité sont moins fréquents, moins patents, moins évidents, chez l’homme que chez la femme ainsi que l’observation biologique et l’observation psychanalytique en font foi. Ce n’est pas sans portée si l’on trouve dans l’espèce humaine surtout des intersexuels de type femelle... ” (BONAPARTE, 1951, p. 102)

Frigidez, cirurgia e psicanálise

É no importante trabalho de Bonaparte (1952a) que será traçado a gênese do clitoridismo na mulher e os tipos de frigidez. A autora define a frigidez por: "Chamamos por frigidez a insensibilidade da mulher ao coito normal."[tradução minha] (BONAPARTE, 1952, p. 13)⁸. A frigidez pode ser de dois tipos: a frigidez total, causada por "uma inibição de natureza histérica imposta ao longo da infância ou juventude por um meio moral educador."[tradução minha] (BONAPARTE, 1952a, p. 15)⁹, e a frigidez parcial, que pode ser localizada no clitóris ou na vagina.

Será no estudo de Bonaparte (1924) que a tese da causa anatômica da frigidez será defendida. Nessa pesquisa foi realizado um exame ginecológico minucioso tomado 200 (duzentas) mulheres aleatoriamente na população de Paris. Constata-se uma grande variação na distância entre o clitóris e a abertura do orifício urinário, que ia de 1 cm a 4 cm. Assim, quanto maior a distancia, maior seria a probabilidade da mulher ser frígida por causas anatômicas. A solução para o problema seria a cirurgia de aproximação, tal procedimento fora custeado pela própria princesa Marie e o procedimento foi assumido pelo cirurgião austríaco Dr. Halban. A partir desse artigo a cirurgia ficará popularmente conhecida como sendo a operação de frigidez Halban-Narjani. Uma das idéias que também subsidiaram essa tese e a cirurgia seria a utilização vaginal da erogeneidade clitoridiana. Na terminologia bonapatiana a cirurgia funcionaria como uma "adaptação autoplástica" na anatomia genital das mulheres (BONAPARTE, 1967, p. 241). Esse estudo foi precursor das pesquisas recentes sobre esse tema (MARTIN, 2016; PAVLIËEV, WAGNER, 2016). Desde a época de Bonaparte muitas controvérsias giraram em torno principalmente da cirurgia Halban-Narjani, que não prosperou como procedimento terapêutico. Contudo, a tese da causa anatômica da frigidez é reconhecida no meio científico contemporâneo. Querelas a parte, o mérito do seu estudo consiste em abordar uma questão que era então tabu e de reclamar à sua maneira uma igualdade dos sexos no prazer.

Por outro lado, as causas psíquicas da frigidez seriam aquelas provenientes de uma educação muito rígida e repressora a qual as mulheres estão sujeitas, principalmente as mulheres da época vitoriana, e também no medo proporcionado pela idéia violenta do coito

⁸Texto original : "On appelle frigidity l'insensibilité de la femme au coït normal. " (BONAPARTE, 1952, p.13)

⁹Texto original: "... une inhibition de nature hystérique, imposée, au cours de l'enfance et de la jeunesse, par le milieu moral éducateur. "(BONAPARTE, 1952, p.14)

(FREUD, 1919/1980b) que na concepção bonapatiana envolveria um risco vital que é expresso na postulação do conceito de complexo de perfuração (BONAPARTE, 1952d;1952b). A frigidez psíquica poderia ser tratada por psicoterapia ou psicanálise, em seus termos “adaptação autoplástica”, assim como a cirurgia Halban-Narjani. Ambos procedimentos autoplásticos se diferem da “adaptação aloplástica” (BONAPARTE, 1967, p. 237), cuja solução para a inadaptação sexual da mulher seria ser como um “homem em espelho”, representado pelas mulheres clitoridianas, ou mulheres muito viris, aquelas mulheres que preferem os jogos sexuais com o clitóris do que a penetração simples.

Na evolução da sexualidade feminina, o pai tem um papel decisivo na abertura para a qualidade do amor que ele dispensa a sua pequena filha. Sobre o papel do homem na frigidez da mulher¹⁰, limitar-nos-emos apenas a citar uma passagem do texto de Bonaparte (1952a): “O papel do homem, na frigidez da mulher, não é certo para todos, (...) mas ele conta contudo. [tradução minha](p. 17)”¹¹. Por extrapolar nossos objetivos também não abordaremos os longos estudos sobre a excisão ou clitoridectomia de Bonaparte (1952e; 1952f).

Falo passivo e transexualidades

A discussão do falo passivo aparece em Bonaparte (1967/1949) em meio à preocupação clínica quanto à questão da frequente inadaptação da mulher à função erótica ou à frigidez, tema já tratado nas seções anteriores. A autora retoma os grupos femininos estabelecidos por Freud (1931/1976a; 1932/1976b) frente às diferentes maneiras das meninas reagirem ao complexo de castração e a inveja do pênis (FREUD, 1924/1974), elas seriam de três tipos: àquelas do tipo revendicadoras (*revendicatrices*), que possuem um complexo de virilidade poderoso e uma bissexualidade muito acentuada, o falo passivo, ou melhor, sua pré-história, garante-lhes uma sensibilidade erótica falicamente localizada no clitóris. As mulheres do tipo aceitadoras (*acceptatrices*), corresponderiam àquelas que no percurso do seu

¹⁰ Sobre esse assunto ver: RIBEIRO, S. D. Sobre o papel formador do homem para a identidade sexual da mulher. In BELO, F. R.R. (Coordenação). **Anais do V Congresso Nacional de Psicanálise, Direito e Literatura: leituras interdisciplinares sobre violências de gênero – o remorso de Baltazar Serapião**. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2016, p. 201-211.

¹¹ Trecho original : “Le rôle de l’homme, dans la frigidité de la femme , n’est certes pas tout, (...) mais il compte cependant.”(BONAPARTE, 1952a, p. 17)

desenvolvimento psicosexual se submetem a involução sexual do clitóris e tomam um maior investimento erótico da vagina. Por fim, as do tipo renunciadoras (*renonciatrices*) que correspondem às meninas que na comparação com o órgão do menino, percebe a desvantagem e renuncia a todo tipo de satisfação sexual, permanecendo frígidas totais. Desse modo, Bonaparte (1967; 1952b; 1952c) pesquisa as diferentes maneiras que o falo passivo, por meio do clitóris, se manifesta nas mulheres, cujos tipos indicarão a saída para a suposta inveja do pênis, onde a fase fálica ativa da menina estaria entre duas fases fálicas passivas. Uma primeira logo ao nascimento que acompanha os cuidados de amamentação e de higiene pessoal do bebê, contemporânea da fase oral e anal (pré-genitais), e uma segunda que sucede ao complexo de castração. Ou seja, a primeira fase fálica passiva será sucedida por uma fase fálica ativa, e em seguida ocorrerá uma regressão, biológica e normal, para a mulher, na segunda fase fálica passiva¹².

Finalmente para relacionarmos o conceito de falo passivo com as transexualidades é necessário primeiramente definirmos tal noção, então, vejamos:

A noção de falo passivo nos ajudará a compreender alguns fenômenos aparentemente contraditórios: a ejaculação precoce sem ereção, e todas as variedades de masoquistas, em particular os flagelantes de diversas sortes. [...] Mas talvez seja conveniente aqui, antes de prosseguir, definir o que entendemos por falo passivo. Certos analistas, de fato, nos têm objetado que o falo é sempre ativo, desde que ele esteja em ereção, e sobre qualquer modo que ele assim esteja. Então nós entendemos por falo ativo aquele que espontaneamente, por excitação nervosa central, à vista ou desta maneira considerado, por exemplo, diante do objeto amado, é capaz de entrar em ereção e de desejar penetrar. O falo passivo, ao contrário, tem necessidade de excitação periférica localizada, pode, em certos casos extremos, chegar ao orgasmo sem ereção.”[tradução minha] (BONAPARTE, 1967, 72 e 79)¹³.

¹² É curioso que a tipologia feminina freudiana será ampliada por Bonaparte (sob o pseudônimo Narjani, 1924) levando em conta a tese da causa anatômica da frigidez, onde a distância da glândula do clitóris ao meato urinário, classificaria as mulheres em três grupos: as teleclitorídias (>2,5 cm); as mesoclitorídias (em torno de 2,5 cm); e finalmente as paraclitorídias (<2,5 cm). Entende que as primeiras seriam anorgásticas e necessitavam de tratamento cirúrgico, enquanto que, as segundas tinham orgasmos eventuais, podendo aumentar a frequência deles com certas posições facilitadoras, e as paraclitorídias seriam as verdadeiramente orgásticas.

¹³ Texto original: "La notion du phallus passif nous aidera à comprendre quelques phénomènes en apparence contradictoires : éjaculation précoces sans érection, et toutes les variétés de masochistes, en particulier les flagellantes de diverses sortes. [...] Mais peut-être convient-il ici, avant de poursuivre, de bien définir ce que nous entendons par phallus passif. Certains analystes, en effet, nous ont objecté que le phallus est toujours actif, dès qu'il est en érection, et sur quelque mode qu'il soit parvenu. Donc nous entendons par phallus actif celui qui spontanément, par excitation nerveuse centrale, à la vue ou à la pensée, par exemple, de l'objet aimé, est capable d'entrer en érection et désirer pénétrer. Le phallus passif, au contraire, a besoin d'excitations périphériques localisées et peut même alors, dans certains cas extrêmes de passivité, parvenir à l'orgasme sans érection." (BONAPARTE, 1967, p.72-79)

Cabe esclarecer também que o termo falo é entendido como sendo pênis ou clitóris, entendimento bem diferente de outras abordagens psicanalíticas contemporâneas. A passividade fálica se refere à fase prégenital sob o reino maternal, o reino das sedução eróticas praticadas pela mãe ou pelo primeiro cuidador, muitas vezes de maneira involuntária, nas primeiras carícias e nos primeiros cuidados com a higiene corporal do bebê, seja, em ser lavado, trocado as fraldas, nas brincadeiras, no banho, etc¹⁴. Esta primeira fase da evolução chama-se de eclosão fálica passiva que, em seguida, será seguida do complexo de Édipo e pela fase fálica ativa, momento que corresponde as masturbações e os fantasmas de automutilação do falo. Então, com as primeiras carícias maternas e de sedução haveria a sexualidade cloacal-fálica passiva na criança. Entretanto, como a compreensão do conceito de falo passivo elucida a relação entre a obra científica de Bonaparte e as transexualidades? Em que medida, estabelecida essa relação, isso possibilitará um novo olhar sobre a autora?

Sem dúvida o plural é mais adequado para descrever as inúmeras dinâmicas pulsionais (ou dinâmicas psíquicas) presentes nas identidades trans. Concordamos com Ceccarelli (2013) que a solução transexual deve ser compreendida como uma sobrevivência psíquica, do “peso da herança transgeracional e o lugar que a criança, futuro transexual, ocupa no romance familiar” (p. 19). Não vamos aqui entrar nas discussões psicopatológicas ou nas distinções entre transexuais verdadeiros ou de outros tipos. Fato é que as transexualidades como sendo manifestações da sexualidade, podem apresentar psicoses, neuroses e perversões. Assim, para enlaçarmos a teoria do falo passivo com as transexualidades, temos que partir do pênis, que na dinâmica psíquica de cada sujeito irá servir para situá-lo e distingui-los entre as travestilidades e as transexualidades. Nesse sentido, o que mais nos interessa são as transexuais (mudança de homem para mulher) que não optam pela cirurgia de transgenitalização, afiançamos que nesses sujeitos a configuração do falo passivo se mostra mais evidente e reflete a complexidade do fenômeno. A psicanálise nos ensina que a anatomia é impregnada de elementos fantasmáticos e sustentado pela circulação pulsional. Como existem diferentes tipos de transexuais, para fins metodológicos é preciso examinar cada caso particular, mas isso demandaria prolongarmos em demasia nosso debate, por isso preferimos fazer um recorte preciso, o que não significa impor uma normalização. Nossa hipótese de

¹⁴Essa concepção é um exemplo notável de como numa interpretação laplancheana de Bonaparte nos possibilita vislumbrar a alteridade no âmbito de sua abordagem da sexualidade, embora sem o saber, sua aceção do falo passivo aponta para o primado do outro no psiquismo, movimento copernicano em psicanálise, tal como entendido por Laplanche (1992; 2008; 2015) que ao situar o desamparo originário do recém-nascido frente ao adulto, situação antropológica fundamental, coloca o outro no centro da vida psíquica.

pesquisa é que o falo passivo propicia-nos a compreensão de algumas manifestações da transexualidade e esclarecendo-nos algumas de suas dinâmicas psíquicas.

Assim, pensemos num caso de transexualidade (mudança de homem para mulher) onde o tratamento hormonal ao qual o sujeito deve submeter-se para mudar de aparência, além das conseqüências imprevisíveis, transformará um organismo são, com órgãos e taxas hormonais normais, em um organismo doente, por exemplo, modificará o funcionamento fisiológico de um pênis que antes tinha ereção e ejaculação normais, em um pênis impotente e não-ejaculante. Então, se colocar-nos esse pênis modificado (pelo tratamento infundável dos hormônios) na dinâmica psico-afetiva do sujeito que não opta pela cirurgia de transgenitalização, é o que chamamos por falo passivo na transexualidade. Ou seja, o órgão (pênis) nessa situação apresentará uma função psicosexual que antes da modificação não possuía, ou seja, é na perda das suas funções fisiológicas normais que ele surge na dinâmica pulsional do sujeito. Se antes o indivíduo se recusava olhá-lo, tocá-lo, ou mesmo deixar seu parceiro acariciá-lo. Agora nessa condição de passividade fálica as coisas podem mudar na direção de uma construção psicosexual mais satisfatória com seu corpo e a na relação deste com o outro. O ponto crucial é sairmos do órgão anatômico para o órgão pulsional e suas referências simbólicas “no ser humano, o biológico é fortemente submisso à dimensão simbólica e ao inconsciente” (CECCARELLI, 2013, p. 31). Se antes havia um conflito psíquico com seu órgão viril, acreditamos que do ponto de vista do falo passivo desenrola-se um vivência mais apaziguadora e prazerosa com esse órgão. Seria muito proveitoso nessa perspectiva relatos clínicos de transexuais que corroboram essa hipótese, contudo os mesmos são relativamente raros, e muitas das vezes estão restritos ao protocolo de obrigações que muitos se submetem para conseguirem a cirurgia de mudança de sexo (requisito formal para a obtenção da autorização para a cirurgia) (CECCARELLI, 2013, p. 31). Raros são os transexuais que fazem análise sem esse tipo de comprometimento. Nesse momento, só posso oferecer aos meus leitores o meu testemunho de analista, que depois de mais de quinze anos de análise pessoal, num tratamento analítico bem conduzido pude despertar mais sentidos para essa nova realidade corporal que a condição trans possibilita. Abro caminho para o relato do meu passe ou final de análise, assunto que oportunamente trabalharei em outro espaço.

Desse modo, o interesse pelas questões psíquicas suscitadas pelo falo passivo nas transexualidades me tem despertado cada vez mais interesse, e assim, finalmente podemos relacionar o pensamento de Bonaparte com as transexualidades. Contudo, nada nos garante

que, em nossos dias, Marie Bonaparte teria sido uma especialista em matéria de transexualidades¹⁵.

Considerações finais

Bonaparte (1967) explica o prazer que as mulheres sentem em carícias difusas (onde inseri o falo passivo) e sublinha a harmônica colaboração do clitóris¹⁶ e da vagina no prazer sexual feminino. Propõe uma subversão biológica inteiramente diferente da teoria freudiana da feminilidade, com as mulheres do tipo teleclitorídias (>2,5 cm), mesoclitorídias (= 2,5 cm) e paraclitorídias (<2,5 cm). Ela havia discutido longamente com Freud sobre sua própria sexualidade e na condição de psicanalista ouviu outras mulheres e tinha o sentimento de que nesse campo sabia mais que seu mestre (BERTIN, 1989). Se analisarmos toda a obra psicanalítica de Bonaparte sobre a sexualidade da mulher, ela se adiante à sua época, formulando questões ainda hoje atuais, como por exemplo, o orgasmo feminino e sua antítese a frigidez. Ambos assuntos tabus em sua época, dessa maneira a leitura das obras bonapartianas não deveriam ser negligenciadas pelas mulheres de hoje.

Ao tratarmos com bom senso e bom humor, a afirmação lançada num clima injurioso por Roudinesco, e ao transformarmos sua afirmação (categórica) na forma de pergunta, levamos a uma seara de pesquisa que nos interessava: a aproximação das formulações bonapartistas das transexualidades. E nesse caminho apostamos no trabalho teórico-clínico de Bonaparte (1967) sobre o falo passivo como uma baliza dessa aproximação e que merece nossa reflexão pela riqueza de possibilidades que daí surge para se pensar o corpo e o pulsional ou a representação pulsional do corpo, em particular dos órgãos genitais nas transexualidades. “Lembremos que toda a superfície do corpo, todos os órgãos, são zonas erógenas e que é esta erogeneidade que está em jogo na formação do eu.” (CECCARELLI,

¹⁵ Curiosamente o primeiro caso de transexualização foi relatado na obra de Niels Hoyer (1933) que tratou da história de um pintor dinamarquês que se transformou em mulher. Mesma ano que Bonaparte publica seu artigo *Les deux frigidités de la femme* na revista *Bulletin de la Société de Sexologie*.

¹⁶ A glândula do clitóris corresponde à única parte visível do clitóris. Todas as demais estruturas são internas e só foram descobertas e divulgadas pelas pesquisas de O’Connell et al. (1998) Hoje dispomos com facilidade na internet da estrutura em 3D do clitóris, ver: <http://www1.folha.uol.com.br/eqilibrioesaude/2016/10/1821721-clitoris-3d-ensina-anatomia-em-escolas-e-desmistifica-prazer-feminino.shtml>.

2013, p. 157). Desta maneira, talvez a compreensão do falo passivo nas transexualidades faça furo naquilo tão bem colocado por Ceccarelli (2013) que:

O eu desses sujeitos percebe as sensações que seus órgãos sexuais emitem como algo desprazeroso. Alguns transexuais chegam a proibir que seus parceiros(as) toquem os seus genitais. (...) O sentimento de estranheza daí advindo impede que o sujeito tenha relações sexuais satisfatórias... . (p.158).

Afiançamos depois do que foi argumentado e explorado que as questões colocadas pelas transexualidades (na clínica ou fora dela) aprofundam o entendimento do falo passivo, o que nos indica um caminho teórico profundamente distinto da proposta de Ceccarelli (2013), que, por sua vez, acredita que as representações dos órgãos sexuais pelos transexuais estariam num investimento do tipo “narcisismo negativo” (p. 176), que geraria o sentimento de aversão e vergonha do órgão genital. Então, nosso próximo desafio para demonstra que o falo passivo pode surgir nas transexualidades como uma reparação a esse sentimento de vergonha ao órgão, é apresentar a metapsicologia do falo passivo, mas isso é assunto para uma outra oportunidades. Apostamos também na noção de neogênese¹⁷ de Bleichmar (1994).

Agora, feito todas essas colocações, afirmar que em nossos dias, Marie Bonaparte teria sido uma especialista em matéria de transexualidades, parece-nos um exagero. Disso talvez nunca saibamos. Mas acreditamos que nesse ensaio realizamos um esboço de resposta.

Por fim, a característica do estilo bonapartiano mais marcante é justamente sua capacidade de misturar suas duas vocações, a de cientista e a de romancista. Onde, por vezes, encontramos na sua prosa literária o método científico e no seu texto psicanalítico mais duro a poesia. Suas idéias sobre a aplicação da teoria psicanalítica aos fatos da sociedade, aos escritos literários e as suas preocupações pessoais concernentes a sexualidade dão a sua proposta bibliográfica um aspecto original particular, o que a diferencia de todos os psicanalistas já existentes.

Referências:

ABRAHAM, F. Z. **Genitalumwandlung an zwei männlichen Transvestiten**. Sexualwiss, n. 18, 1931, p. 223-226.

¹⁷Esse termo fora cunhado por Bleichmar (1994) que diz “A idéia de neogênese alude à possibilidade de inauguração de estruturas inéditas para as quais é imprescindível ter claramente propostos, mesmo que provisionalmente itens de caráter intrateórico. Parâmetros de corroboração internos a nossa teoria da constituição do aparelho psíquico podem ser concebidos [...] a evita (fundamentalmente, evita a psiquitriização futura do paciente).” (116).

AMOUROUX, Rémy. **Marie Bonaparte: entre biologie et freudisme**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012. 275 p.

BERTIN, Célia. **A última Bonaparte**. Tradução de Rachel Meneguello. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 411 p.

BLEICHMAN, Silvia. **A fundação do inconsciente: desejos de pulsão, desejos do sujeito**. Tradução de Kênia Ballvé Behr. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994. 204 p.

BONAPARTE, Marie. (sob o pseudônimo de Narjani). **Considérations sur les causes anatomiques de la frigidity chez la femme**. Bruxelles-Médical, 1924, 42, p. 768-778.

BONAPARTE, Marie. **Les deux frigidités de la femme**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952a. p. 12-19.

BONAPARTE, Marie. **De l'anxiété devant la sexualité**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952b. p. 20-25.

BONAPARTE, Marie. **Passivité, masochisme et féminité**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952c. p. 26-33.

BONAPARTE, Marie. **Vues paléobiologiques et biopsychiques**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952d. p. 34-41.

BONAPARTE, Marie. **Psyché dans la nature**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952e. p. 159-167.

BONAPARTE, Marie. **Notes sur l'excision**. In: _____. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952f. p. 107-123.

BONAPARTE, Marie. **La sexualité de la femme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 285 p.

BONAPARTE, Marie. **Introduction a la théorie des instincts**. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 181 p. (Obra original publicada em 1934)

BOURGERON, Jean-Pierre. **Marie Bonaparte**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. 128 p.

CAVALCANTI, Ricardo; CAVALCANTI, Mabel. **Tratamento clínico das inadequações sexuais**. São Paulo: Roca, 2012. 382 p.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Transexualidades**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013. 207 p.

DEJOURS, Christophe. **O corpo entre a biologia e a psicanálise**. Tradução de Dóris Vasconcellos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988. 184 p.

FREUD, Sigmund. Sexualidade feminina (1931). In: _____. **O futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 254-279. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

FREUD, Sigmund. Feminilidade (1932). In: _____. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 139-165. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: _____. **Um caso de histeria e três ensaios sobre sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980a. p. 129-238. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 07).

FREUD, Sigmund. Uma criança é espancada. Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919). In: _____. **Uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. p. 223-253. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

FREUD, Sigmund. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1924). In: _____. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 303-320. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).

GARCIA, J. R., LLOYD, E. A., WALLEN, K., FISHER, H. E. Variation in Orgasm Occurrence by Sexual orientation in a Sample of U.S. Singles. **J. Sex Med**, 11, 2014, p. 2645-2652.

GOLDSCHMIDT, R. **Le déterminisme du sexe et de l'intersexualité**. Paris: Alcan, 1932. 302 p.

LAPLANCHE, Jean. **La sexualité humaine, biologisme et biologie**. Le plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1999. 300 p.

LAPLANCHE, Jean. Ponctuation:La révolution copernicienne inachevée. In LAPLANCHE, Jean.**La révolution copernicienne inachevée**. (Travaux 1967-1992). Paris : Quadrige / PUF, 2008, p.III –XXXV.

LAPLANCHE, Jean. **Sexual**: a sexualidade ampliada no sentido freudiano (2000-2006). Tradução de Vanise Dresch e Marcelo Marques. Porto Alegre: Dublinense, 2015. 288 p.

LAPLANCHE, Jean. **Novos fundamentos para a psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 174.

LEBOVICI, Serge. À propos de l'oeuvre scientifique de Marie Bonaparte. **Revue Française de Psychanalyse**, vol. 47, n° 4, 1983. p. 1081-1093.

LE BON, G. (1875)**Physiologie de la génération de l'homme et des principaux êtres vivants**. Paris: Alfred Duquesne Éditeur. 282 p.

LEMEL, A. **Les deux cents clitoris de Marie Bonaparte**. Paris: Éditions Mille et une nuits, 2010. 255 p.

LLOYD, E. A. The case of female orgasm: Bias in the Science of Evolution. **Twin Research and Human Genetics**, 9(1), 2005, p. 181-184.

LOEWENSTEIN, Rudolph. De la passivité phallique chez l'homme. **Revue Française de Psychanalyse**, Paris, v. 8, n. 1, p. 36-43, 1935. Disponível

em: <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k5444010p/f39.r=revue%20fran%C3%A7aise%20de%20psychanalyse%201935%20vol.lang.PT>. Acessado em: 31 out. 2015

MARAÑON, G. **L'évolution de la sexualité et les états intersexuels**. Paris: Gallimard, 1931. 201 p.

MARTIN, R. D. Intimately Connected : Research sheds new light on the biological origins of women's sexuality. **Psychology Today**, 2016.

Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/blog/how-we-do-it/201609/intimately-connected>>.

Acesso em: 21 dez 2016.

O'CONNELL, H. E., HUTSON, J.M., ANDERSON, C. R., &PLENTER, R.J. Anatomical relationship between urethra and clitoris. **Journal of Urology**, 1998, 156, p. 1892-1897.

PAVLIËEV, M. WAGNER, G. The evolutionary origin of female orgasm. **J. Exp. Zool. (Mol. Dev. Evol.)**, 2016, 00B:1-12.

PORCHAT, Patrícia. **Psicanálise e transexualismo**: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler. Curitiba: Juruá Ed., 2014. 172 p.

RIBEIRO, S. D. Sobre o papel formador do homem para a identidade sexual da mulher. In BELO, F. R.R. (Coordenação). **Anais do V Congresso Nacional de Psicanálise, Direito e Literatura**: leituras interdisciplinares sobre violências de gênero – o remorso de Baltazar Serapião. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2016, p. 201-211.

ROUDINESCO, Élisabeth. Entrevista a Philippe Sollers: sobre a História da psicanálise na França. In ROUDINESCO, Elisabeth. **Em defesa da psicanálise**: ensaios e entrevistas. Apresentação de Marco Antônio Coutinho Jorge. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 137-154.

ROUDINESCO, Élisabeth. **Histoires de la psychanalyse en France**. 1. Paris : Fayard, 1994. 320 p.

SEIXAS, Ana Maria Ramos. **Sexualidade feminina**: História, cultura, família. São Paulo: Editora SENAC, 1998. p. 70-75.

(RE)APRESENTANDO ILSE LOSA

Saul Kirschbaum*

Ilse Losa é muito pouco conhecida no Brasil. Judia, nasceu em 1913 na Alemanha. Com a ascensão do nazismo ao poder – chegou a ser ameaçada de prisão pela Gestapo, que a submeteu a duro interrogatório -, viu-se obrigada a fugir às pressas, buscando refúgio no Porto, Portugal, onde desenvolveu plenamente sua carreira de escritora. Seu primeiro livro foi publicado em 1949.

Mesmo em Portugal, onde viveu desde 1934 até seu falecimento em 2006, é mais conhecida por sua literatura infantil: em 1984 ganhou o *Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para Crianças*, pelo conjunto de sua obra. Também colaborou na tradução de obras portuguesas publicadas na Alemanha e traduziu do alemão alguns dos mais consagrados autores, como Anna Seghers, Bertold Brecht e Max Frisch. É sua, entre outras, a primeira tradução em português do *Diário de Anne Frank*. Colaborou com colunas em importantes jornais e revistas portuguesas e alemãs. Não bastasse tudo isso, Losa merece ser apreciada e estudada por uma vertente menos conhecida de sua obra ficcional.

Ilse Losa escreveu três romances - *O Mundo em que Vivi* (1949), *Rio sem Ponte* (1952) e *Sob Céus Estranhos* (1962) – e um número de contos, novelas e crônicas, publicados em antologias – *Histórias quase Esquecidas...* (1950), *Aqui Havia uma Casa* (1955), *Encontro no Outono* (1965), *O Barco Afundado* (1979) e *Estas Searas* (1984). Em 1991, alguns desses textos foram reformulados e republicados pelas Edições Afrontamento, do Porto, sob o título *Caminhos sem Destino*. Muitas dessas narrativas curtas elaboram experiências que têm a ver com as transformações sofridas pela vida na Alemanha desde antes da ascensão do nazismo até o imediato pós-guerra, requerendo serem lidas como literatura de testemunho ou de exílio.

Os críticos têm apontado para a existência de fortes pontos de contato entre a vida da autora e sua produção ficcional, como um aspecto negativo; de fato, é sabido que muitos dos autores que viveram o drama do exílio procuraram, através da escrita, conferir coerência a uma existência desestruturada; nas palavras da pesquisadora portuguesa Ana Isabel Marques (2009, p. 83),

* Kirschbaum, PhD, USP, São Paulo, SP. saul.kirschbaum@gmail.com

[...] a produção literária surge, no caso dos autores exilados, como o modo de reconstituir, através da escrita, uma existência abruptamente interrompida e vivida de forma fragmentada nos vários espaços de trânsito. Ainda que a coberto da ficção, os universos diegéticos funcionam, assim, como planos de concretização de uma coerência que escapa à imprevisibilidade do quotidiano.

Estes pontos passaram a chave de leitura dos seus textos, numa época em que, nas palavras de Américo Oliveira Santos (1991, p. 11), “se acreditava piamente em chaves de interpretação”. Mas isso não reduz seu valor literário.

A par de um tratamento estético que os destaca de uma simples valorização do testemunho autêntico de vivências dilacerantes, da condição de escritora de exílio, perdida para sempre a pátria-mãe, seus textos se diferenciam por elaborarem aspectos de consequências da barbárie nazista escassamente capturados em obras de outros autores. O que há de mais imediatamente factual em seus contos é filtrado e submetido a transformação literária, que o eleva ao plano do mito.

No conto “O concerto”, já passado o período da guerra, a narradora homodiegética ouve no rádio uma canção de Schubert que começa com as palavras “[s]ilenciosa a noite, as velas dormem”. Esta experiência, que poderia ser corriqueira, evoca em sua mente, como nas memórias involuntárias de Proust, a lembrança de um episódio ocorrido em 1933, no início da era nazista, que passa a ser relatado em “flashback”. Peter, estudante de canto, filho da dona de uma lojinha frequentada pela narradora, está a ponto de pela primeira vez apresentar-se em público em um concerto, apesar do crescente agravamento da situação dos judeus - já não pode, por exemplo, continuar a ter aulas com seu professor. Dotado de bela voz, Peter gostava de cantar a canção que a narradora acabou de escutar, e que estava incluída no programa do concerto.

“Mas não teríamos o prazer de lha ouvir, naquela hora nem nunca mais”¹, pensa a narradora. Justamente naquele dia fatídico os nazistas desencadeavam um grande boicote contra estabelecimentos judaicos, e acabaram por levar Peter preso, para grande desespero de sua mãe, incapaz de aperceber-se de que a tragédia que se abatia sobre seu filho era muito maior do que a “simples” impossibilidade de se apresentar no concerto programado, e vê ruírem suas expectativas em relação à carreira do filho:

¹ LOSA, 1991, p. 24.

- O concerto! – gritou Frau Kahn, e pôs-se em frente da porta. – O Círculo de Música conta com o meu filho! Por favor, deixem-no dar o concerto!

– No sítio para onde o levamos não lhe faltarão ocasiões para dar concertos! – respondeu o homem, e soltou uma gargalhada de escárnio. Depois ergueu o braço num gesto de advertência.²

A ênfase da narrativa não recai no passado, nos acontecimentos do evento lembrado, mas é deslocada para o presente, para os efeitos da lembrança do evento sobre a subjetividade da narradora. O silêncio que se apossou daquela noite, como na canção de Schubert, marca o tom nostálgico que perpassa o relato.

O conto “O barco afundado” tem estrutura semelhante à de “O concerto”.

Ao saber pela imprensa que um navio de passageiros afundara há poucos dias, a narradora percebe que as ondas do mar, ao invés de fazê-la sonhar com terras longínquas, apenas trazem de volta o passado. E o barco, agora velho, sujo, mas mesmo assim impondo respeito, surge em sua memória como era “então”, quando navegava e se detinha neste porto, a caminho de outros destinos.

Num transporte, a narradora se imagina a bordo, num tempo já passado. A lembrança das tragédias vividas por passageiros, eles mesmos “barcos afundados”, mobilizam sua empatia.

A rapariga loira, ao lado do namorado que conhecera durante a viagem: ele vai desembarcar, mas a ela isso não é permitido; não tem o necessário visto.

O casal de velhos que se entreolham como crianças assustadas – não sabem para onde lhe desterraram a filha e a neta; ao genro fizeram arrancar ervas com os dentes, para depois o levarem para um dos campos da morte.

Uma mulher nova, pálida, que não pára de fazer *tricot*; seus olhos são dois buracos vazios. A filha, que brinca com a boneca sem pernas, sabe que lhe levaram o pai, mas nada sabe de campos da morte.

Uma jovem alta e forte é exceção, pois deixou o país voluntariamente, por discordar do que lá se passava. Sua aproximação constrange a mulher que tricotava, que se ergue

² LOSA, 1991, p. 24.

bruscamente e se encaminha para a amurada. “- A mãe não gosta de ouvir rir”³, explica a criança.

Noutro lugar, dois homens – um deles médico - jogam xadrez, e se perguntam o que poderão fazer quando chegarem a alguma terra que os acolha. Vender lápis ou cosméticos? Dar consultas clandestinas?

Uma moça ruiva que, à última hora, conseguira salvar-se da deportação para o campo da morte, fugindo ao abrigo da noite, sem ter tempo para levar o que quer que fosse.

Um casal aflito com o bebê que choraminga sem parar, pois a mãe não tem mais leite para amamentá-lo e o bebê recusa qualquer outro. Seu choro irrita o criado de bordo, insensível ao sofrimento alheio.

A própria narradora vê seu caminho para além do topo da escadinha que conduz à primeira classe barrado por um cordão vermelho. Um sentimento de profunda melancolia se apodera de suas divagações:

- A água bate, como em alegre brincadeira, contra o costado. Estranho silêncio.

De repente, um grito agudo:

- Anna!

Estremeci. As ondas vinham brancas, sempre brancas. Desfaziam-se na areia escaldante sob o sol impiedoso. O vogar melancólico, o marulhar monótono.

Esse barco, de onde, agora mesmo, ouvi o grito, afundara-se há dias, conforme noticiaram os jornais, a rádio, a televisão.⁴

Um desfecho no melhor estilo de Tchekhov, que dizia, de seus contos e dramas: “Termino cada ato como os meus contos: conduzo o ato inteiro de maneira tranquila e mansa, mas no final dou um tapa na cara do espectador”⁵. De fato, um final em aberto. Não sabemos se o grito pertence ao presente ou às memórias do passado, se Anna é o nome da narradora ou de uma das passageiras.

Em outros textos, o protagonista, sempre já passado o período da barbárie, volta à terra natal em tentativa de regresso a um laço perdido, mas tem dificuldade para conviver com as pessoas e locais em torno dos quais se organizava sua vida antes da era nazista; combinando

³ LOSA, 1991, p. 29.

⁴ LOSA, 1991, p. 31.

⁵ ANGELIDES, 1995, p. 67. Carta de A. P. Tchekhov para Aleksandr P. Tchekhov, 10 ou 12 de outubro de 1887.

com competência vários planos temporais, como a antecipação de informações posteriores (“flashforwards” ou prolepses) e a rememoração de acontecimentos passados (“flashbacks” ou analepses), questiona um passado, uma infância idealizada, que perdura na consciência como uma espécie de *idade do ouro*.

Em outras palavras, a experiência de exílio propicia a tematização de questões como a nostalgia do mundo perdido da infância e sentimentos dicotômicos em relação à pátria e ao regresso, que levam o protagonista a uma aventura interior de busca da identidade e das raízes, reavaliando a relação do eu com o mundo, com os outros e com a própria escrita.

É o caso do conto “Livre...”. Após seis anos de prisão, o protagonista retorna para a casa em que morava com os pais e uma tia. A tia o recebe com um “abraço dorido”, que prenuncia a notícia da morte dos pais. Contempla o lugar de seus sonhos de infância e de adolescente. Lembra o dia em que, prevendo que logo iria ser preso por suas convicções políticas, com ajuda do pai e sob o olhar aflito da mãe, levava livros para queimar no fogão da cozinha.

Seis anos que separam o passado do presente “por um abismo de sofrimento e ódio” mas, ao mesmo tempo, tornam o passado inseparável do presente. “Onde acaba o passado? Onde começa o presente?”⁶ se pergunta o protagonista em discurso indireto livre, sentindo-se contemplado pelos mortos. Aliás, a autora recorre com frequência a esse recurso narrativo, buscando, talvez, criar zonas de intimidade entre as personagens e entre estas e o leitor empírico; nas palavras de Ana Cristina de Macedo (2015, p. 196), “o discurso indireto livre assume a clássica função de promover a adesão do leitor ao espaço de consciência da personagem”. “Depois caem-lhe os braços sobre o teclado. Uma desarmonia geme no espaço. Enterra a cabeça nos braços e rompe em soluços”⁷. Livre?

Na novela “Encontro no Outono ou O que Paula me contou”, Paula, a narradora autodiegética, judia exilada, agora – depois da guerra – vivendo no exterior, recebe uma carta da Alemanha; basta o nome da remetente, uma ex-colega de liceu, para trazer à sua memória um “mundo submerso”. Toda a vivência daquela época, anterior à ascensão do nazismo, o nome e o apelido – e a origem de cada apelido – de colegas e professores vêm-lhe à mente, assim como diversos episódios marcantes. E também as conexões ou desacordos dos pais de colegas, pouco depois, com a instalação do Terceiro Reich. Uma pequena prolepse dentro de

⁶ LOSA, 1991, p. 35.

⁷ LOSA, 1991, p. 35.

uma longa analepse. Ao expressar a visão dos eventos dos anos de barbárie pelos olhos de uma criança, revistos pela reavaliação do adulto em que a criança se tornou, Ilse Losa pode ser aproximada de Ruth Klüger⁸.

Por fim, abre a carta de Ludovica. Trata-se de convite para um encontro da turma, na cidadezinha natal, no Hotel Califórnia, construído exatamente no local em que funcionara o Liceu Schiller, destruído por um bombardeio durante a guerra. Turma com a qual praticamente perdera qualquer contato após sua fuga para o exílio.

Paula decide comparecer ao evento. Um clima de decepção começa a se estabelecer desde sua chegada. “Mas o curso do tempo é implacável. Ilusão alguma, por mais clemente que seja, consegue impedi-lo. Por isso o desengano não se fez esperar”⁹. Paula não consegue sentir-se “em casa” na cidade da sua infância, “grandiosamente” reconstruída sobre as ruínas da guerra. “Mas nada disso me dizia respeito”.

No encontro com as ex-colegas, tentativa de saltarem por cima de várias décadas, recuperar o passado, revela-se a trajetória de cada uma através do período do regime nazista. Algumas muito nobres: “Princesa” (apelido de Lore Wilkelmann) ficara solteira, e transportara vários grupos de crianças judias para a Suíça.

Cristina casou com um “não-ariano”, com quem fugiu para Londres. “Ele lutou na guerra contra nós”, é o comentário de alguém. “Trabalhou na BBC, em Londres, voltou para a Alemanha e agora está na Emissora do Sul”¹⁰. O “nós”, mais do que o “contra”, faz Paula sentir-se forasteira, “a única participante que veio do estrangeiro”.

Uma leiterinha faz Paula lembrar-se de sua tia Lina, que acabou seus dias em uma “casa da morte”. Lembra também de sua viagem para o exílio: “Oh! Como me doíam os braços e as pernas: estava a fugir pela montanha, com o meu amado exausto até a morte. Agarrámo-nos um ao outro: não ceder, não ceder, havemos de chegar lá, com certeza havemos de chegar lá!”¹¹.

⁸ Ver KLÜGER, Ruth, *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁹ LOSA, 1991, p. 163.

¹⁰ LOSA, 1991, p. 169.

¹¹ LOSA, 1991, p. 174.

Outra condiscípula, Elsa Bach, informa Ludovica, “enveredou pelo caminho do mal [...] foi guarda de prisioneiros... em Buchenwald [...] Enforcaram-na”¹². Este texto é o único de toda a coletânea com referências explícitas à Shoá.

Perguntada a respeito de Sofia, outra judia, Paula, buscando refugio em sua interioridade, recusa-se a informar. “Encolhi os ombros e respondi que, infelizmente, não sabia”¹³. Mais tarde, conversando à parte com a Princesa, reconhece que sim, sabia tudo da Sofia – morrera em Auschwitz. “Ainda conseguiu chegar até junto de mim. Morreu nos meus braços”¹⁴. Terminado o encontro, a caminho do hotel onde estava hospedada, acompanhada pela Princesa, Paula finalmente tira da carteira a foto de Sofia e a mostra. “E finalmente falámos de Sofia”¹⁵. Note-se a mudança de protagonismo, pois o “O que Paula me contou”, do título, só poderia ser dito pela Princesa.

Neste ponto, é útil aproximar a obra de Ilse Losa do testemunho de Jean Améry, pseudônimo do judeu Hans Mayer, militante da resistência antinazista na Bélgica, internado de 1943 a 1945 em Auschwitz¹⁶. Em 1978, decidiu suicidar-se na cidade de Salzburg, Áustria.

A possibilidade de reencontro com conhecidos, vizinhos, “amigos” de antes da situação traumática, levou Améry a refletir que, assim como ontem a população não se atrevera a oferecer-lhe refúgio, desgraçadamente não está claro que amanhã o vizinho demonstraria maior coragem, se se visse necessitado de chamar à sua porta.

Através desses poucos exemplos, acredito ter podido evidenciar a importância, para a literatura de exílio, da obra da judia-alemã-portuguesa Ilse Losa. Os contos e novelas de *Caminhos sem Destino* contam histórias de vidas interrompidas e de reencontros sempre dolorosos com o passado.

A obra de Losa merece ser valorizada também por seus méritos estéticos. Para Sabine Becker, faz todo sentido repensar a literatura de exílio e passar a entendê-la não apenas na sua vertente documental ou biografista – perspectiva que contribui para minimizar sua relevância do ponto de vista estético. A literatura do exílio, tida como conservadora ou mesmo avessa às tendências de vanguarda, constituiria, ao invés disso, um vetor de inovação poetológica não

¹² LOSA, 1991, p. 176.

¹³ LOSA, 1991, p. 177.

¹⁴ LOSA, 1991, p. 179.

¹⁵ LOSA, 1991, p. 185.

¹⁶ Ver AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo: tentativas de superação*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2013.

negligenciável. Segundo a autora, há, nas obras agrupadas nesse gênero, uma propensão ao experimentalismo estético-formal, consoante com a percepção atomizada do sujeito e do real circundante, pois a circunstância do exílio está indissociavelmente ligada à percepção e verbalização do “estranho”, entendido como confronto compulsivo com a alteridade.

Por outro lado, os contos e romances de Ilse Losa vão ao encontro da afirmação de Ana Isabel Marques, de que a experiência do exílio é vivida e percebida de forma diferente por homens e mulheres, diferença que se reflete na escrita ao nível dos temas e da perspectiva adotada. Para essa pesquisadora (2009, p. 2, nota de rodapé 3),

[e]nquanto a escrita feminina privilegia o ângulo privado da História, dando conta de pequenas situações e dramas do quotidiano, as obras de autoria masculina evidenciam uma maior propensão para abordar as grandes questões da época e para dar aos acontecimentos narrados um enquadramento histórico.

Enfatize-se também, por fim, o fato de que Losa é “um dos raros casos de conversão linguística no panorama das letras portuguesas”¹⁷: a autora superou a barreira não ultrapassada por, por exemplo, Stefan Zweig, que jamais foi capaz de deixar de escrever exclusivamente em alemão. Além de uma ampla obra escrita originalmente em português, Losa foi bem sucedida também como tradutora do alemão para o português e vice-versa.

Por todas essas razões, acredito que Ilse Losa merece ser (re)apresentada aos leitores brasileiros, especialmente àqueles interessados na literatura concernida com exílio e testemunho. Livros de e sobre a autora são difíceis de encontrar no Brasil, mas o esforço será bem recompensado.

Referências:

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

LOSA, Ilse. **Caminhos sem Destino**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

MACEDO, Ana Cristina Vasconcelos Pereira de. **A Escrita de Ilse Losa para a Infância e a Juventude**. Tese de doutorado, Universidade dos Açores, 2015.

MARQUES, Ana Isabel Mendes Rosa. **As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária**. Tese de doutorado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2009.

¹⁷ MARQUES, 2009, p. 23.

SANTOS, Américo Oliveira. Prefácio. In: LOSA, I. **Caminhos sem Destino**. Porto, Edições Afrontamento, 1991.

“O POUCO QUE RESTA AINDA SE MASTIGA”: SOBRE A FIDELIDADE INÚTIL DA POBREZA EM VIDA EXTENUADA, DE FÁTIMA MALDONADO

Sérgio Lima*

Querida vida.
Pobre pó.
Tão pó a pó.
Após, a pó.

(Luiza Neto Jorge)

Neste mar sem argonautas, os mortos
são montes de lixo
que as gaivotas vasculham com o bico.
Aves da mentira:
quando abrem as asas,
não é início de um voo:
unicamente se reequilibram para melhor comer.

(Rui Nunes)

Numa passagem de “Elogio à profanação” – texto decisivo no corpus de *Profanações* – o pensador Giorgio Agamben recorrerá ao cânone teológico do consumo no intuito de problematizar a noção de uso que encontraria sua *arché* na forma de vida defendida e praticada pela Ordem dos Franciscanos do século XIII. De acordo com o italiano

[o] cânone teológico do consumo como impossibilidade do uso foi fixado no século XIII pela Cúria Romana no contexto do conflito em que ela se opôs à Ordem dos Franciscanos. Na sua reivindicação da “altíssima pobreza”, os franciscanos afirmavam a possibilidade de um uso totalmente desvinculado da esfera do direito, que eles, para o distinguir do usufruto e de qualquer outro direito de uso, chamavam de *usus facti*, uso de fato (ou do fato). Contra eles, João XXII, adversário implacável da Ordem, escreve a sua bula *Ad conditorem canonum*. Nas coisas que são objeto de consumo — argumenta ele —, como o alimento, as roupas etc., não pode haver um uso diferente daquele da propriedade, porque o mesmo se define integralmente no ato do seu consumo, ou seja, da sua destruição (*abusus*). O consumo, que destrói necessariamente a coisa, não é senão a impossibilidade ou a negação do uso, que pressupõe que a substância da coisa permaneça intacta (*salva rei substantia*). (AGAMBEN, 2007, p.72)

Tão importante quanto o fato de os primeiros franciscanos aqui fazerem coincidir um “uso de fato” com uma forma de vida é a *arché* da “altíssima pobreza” (que será retomada mais tarde por Agamben, intitulado, inclusive, uma de suas obras do ambicioso projeto

*Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais e, atualmente, doutorando em Estudos Literários pela mesma universidade. Atua na área das Literaturas Modernas e Contemporâneas; sua pesquisa tem por enfoque a crítica do contemporâneo e a poesia portuguesa contemporânea. sergioflub@gmail.com

Homo sacer) se configurar enquanto paradigma de um uso que está, sobretudo, afinado com uma impropriedade. Não se trata, ao que parece, de uma pobreza como aquela concebida pelas consequências do capitalismo moderno, mas aquela que desaparece já nos primeiros sinais que elevam a noções de consumo e propriedade. Se um uso enquanto ato, desde então, tem cada vez mais em nossa cultura separado o *usus facti* do consumo e, por meio de uma cadeia de dispositivos, impossibilitado o “livre uso dos homens”, a noção de pobreza enquanto uso reaparece na sociedade de massas, muito embora enquanto elemento que por meio dela se produz e que, nela se inserindo, é por isso excluída – haja vista a óbvia impossibilidade de uso que se faz pela sua coincidência com o consumo). Diferente da lógica da “altíssima pobreza”, a pobreza na cultura do consumo – na nossa cultura, acima de tudo, a partir do capitalismo moderno – não pressupõe o uso do inapropriável, mas diante do ato de usar, exhibe a sua não pertinência se está em questão a vida em seus declives políticos, históricos e até ontológicos.

Contudo, não me interessa – pelo menos não aqui – discorrer sobre os aspectos históricos, filosóficos ou teológicos que presumem a “altíssima pobreza”. Aproprio-me deste exemplo, por outro lado, para repensar o uso e sua relação com o inapropriável. Mais precisamente, se é verdade que uma *arché* nunca deve se servir tão somente de uma remissão a um passado, mas de sua reincidência no presente, elejo uma das grandes poetisas portuguesas que, à parte de todo cânone que ainda permeia a poesia hoje em Portugal, recoloca a questão da pobreza que – acredito – ser exemplar para o caso da poesia contemporânea. Isso quer dizer que embora não se busque traçar uma tendência definida por regras (a lembrar que a pobreza só pode mesmo indicar a impossibilidade de usar), a escolha em questão afirma, à luz de certas particularidades, a sua própria condição de pobreza quando revela que a poesia deve servir para os fins da própria poesia, o que não só pressupõe uma inapropriação, mas um uso que também que se quer alheio ao consumo; em outras palavras, seria dizer que enquanto um caso exemplar, a poesia da qual aqui se diz aponta para um uso (do inapropriável) que se faz por coincidir com uma forma de vida que sobrevive no poema e, assim, pode bem nos remeter a outros casos da poesia contemporânea. Proponho, assim, uma breve leitura da poesia de Fátima Maldonado que aqui se restringe à obra *Vida Extenuada*, publicada em 2008.

Sobre a obra da escritora, o poeta Joaquim Manuel Magalhães – também crítico e tradutor português – teceu, certa vez, o seguinte comentário:

A poesia desta autora é sempre convulsa, muitas vezes amarga, outras vezes beneficentemente agressora, com um fluir libidinal muito intenso. Mas não deixa de ser fulcralmente importante, para entender os modos da nossa poesia de hoje, encontrar-

lhe as arestas, as combustões, os julgamentos sumários, mesmo as sevícias
(MAGALHÃES, 1999, p.163).

Apesar de anteceder quase dez anos a publicação de *Vida Extenuada*, é certo que, em se tratando da obra da poeta, as considerações críticas se fazem pertinentes, ainda que algumas pontuações se ajustem à obra tratada, a exemplo do erotismo e da violência que deixa evidente uma acentuada tensão em obras anteriores. Por outro lado, a postura “beneficamente agressora”, muito embora se aqui se abrande, aparece nos poemas como efeitos da impossibilidade de apropriação que ora se revela pela inapropriação da experiência pobre contemporânea; ora pelos restos de história que habitam os lugares revestidos pelo consumo; ora pelas ruínas da memória que, envolvendo experiências aparentemente pessoais, não mais se desvencilham de uma experiência comum.

A insígnia da pobreza aparece já ao primeiro poema da obra desta maneira:

Antes a floresta engastava na casa
agora surgem eliminando espécies
à toa na gente quase bêbeda
as garras cortam o impedir da marcha,
por causa dos incêndios replicam
os que dizem velar tanta harmonia
cedendo terra aos palmos
conforme rasam cunhas ou quantias.
A casa, as ruínas da casa foram resistindo
por vezes coito de ladrões,
à volta pastores ucranianos
ovelhas mutiladas seguem trôpegas
rotas de quem conhece pouco a região
imitam o tempo que lhes pertenceu
guiando tristes réplicas
à fidelidade inútil dos vencidos. (MALDONADO, 2008, p.9)

Assim se abre “A Rave dos pobres”, um dentre os quatro poemas publicados em primeira mão no ano de 2003, em ocasião do número inaugural da revista de poesia *Telhado de Vidro*. Ele, junto de outros que aparecem em números posteriores do mesmo opúsculo – dirigido pelo amigo e também poeta Manuel de Freitas – constituirão, cinco anos mais tarde, parte do corpus de *Vida Extenuada*. No título, subscrevem-se algumas ideias praticáveis (com todo o cálculo cabível ao termo) que se abrem nesses versos antes dele escritos. E como se o ato nomear a obra remetesse a um corpo que lhe é anterior, o gesto poético também anuncia um agora do poema que, contudo, encena uma perda que lhe é anterior: “Antes a floresta se engastava na casa/agora surgem eliminando espécies”.

A remissão ao passado, que parece aqui não ter algum intuito redentor, mas uma neutralidade frente a ele, expõe um abandono que se desenha num tempo desconhecido. Um

tempo e um lugar onde os povos (a memória deles) apenas podem “imitar” “o tempo que lhes pertenceu”. Assim, uma “vida extenuada” – como uma “forma de vida” poética – lê-se como uma vida projetada à margem de seu plano de ação, em especial, nos carizes e excessos que supõem o trabalho, o consumo e a técnica. A “rave”, como paradigma deste espetáculo – que seria de fato um espetáculo, caso não fosse “dos pobres” – se realiza apagando as “ovelhas mutiladas” que então já desconhecem o caminho da casa. Mas esse espetáculo não exclui em absoluto as “suas” ovelhas: antes as consomem no poema que, assim como assim, também as expõe e as abandona. Por isso, essa vida também não é exatamente a que se mantém no abandono ou a que se perde na recusa: é, antes, a vida que, transitando em tais lugares, a eles sobrevive, *apesar de tudo*; em nome da pobreza inútil de uma língua.

Por outro lado, também tão importante, os mesmos versos transcritos inauguram uma obra liminar na trajetória poética da escritora. Há, para isso, de se considerar duas razões: a primeira é que a publicação sucede um período de reclusão da poeta, que então somava os dez anos desde a publicação da coletânea *Cadeias de Transmissão* (1998); a segunda – que exige um olhar pouco mais atento à sua obra – diz respeito a uma postura atenuada diante das disparidades – contingentes – enredadas na contemporaneidade. Tal postura se delineia como se o tempo, ao permitir um retorno febril à luz do dia, se edificasse como uma peneira de dispêndios acusadores, outrora mais notáveis em sua obra. Nesse sentido, os poemas, a exemplo d’ “A Rave dos Pobres”, não deixam de se revelar por meio de um gesto que aponta para uma ética da poesia diante de um tempo que se trava nos evidentes exceções e excessos.

Se há de se considerar verdade que existe algo nos poemas que aponta para uma perda de um tempo anterior – para a perda que se insinua nos corpos mutilados que se fazem poesia – o primeiro caso mostra que uma recusa não se resume no sacrifício ou no mutismo absoluto, a lembrar dos quinze anos de intensa produção ensaística e recensões críticas veiculadas no *Expresso* que, revelando alto teor qualitativo e admirável cuidado, se encerram cerca de dois anos antes da publicação dos primeiros poemas de *Vida Extenuada*. De qualquer forma, pelo menos se tratando da perda de um tempo anterior, me refiro estritamente ao caso da poesia, pois se já dela mesma se depreende a experiência de que no poema se *chega sempre tarde*, a crítica – “e fica-lhe bem essa humildade”, como coloca o poeta Manuel de Freitas – “chega sempre depois” (FREITAS in MALDONADO, 2017, p.8)

Talvez, nos caminhos traçados na obra em questão, que imitam um tempo que já não pode ser o tempo próprio, se inclui, de modo espectral, aquele que é também o de um silêncio que perdurou os dez anos; um tempo que, não coincidindo qualitativamente com o tempo da perda no poema, se configura como o “inqualificável” que determina condição de existência

do poema. Que isso não aluda qualquer biografismo. Falo de um tempo em comum; de uma anônima “comunidade da pobreza e do esquecimento” que replica em poesia como ausência de seu próprio corpo, e que é assim por guiada pelos poemas.

A experiência de recessão poética, por essa e outras questões, não se configura então pelo império da recusa, mas como resto dela que também é resto do corpo; da língua. Para todo caso, isso também se deve ao fato de não se deixar de ser poeta no tempo em que não se escreve. O extenuado, logo, não se sujeita em êxtase à exaustão da vida, pois, afinal de contas, o poeta há sempre de se extenuar, como aqui aparece, com os excessos que “agora surgem eliminando espécies”; eliminando a língua. E ainda que a língua não seja algo a ser apropriado, no mínimo há de se considerar que, no caso de Fátima Maldonado, a transmissibilidade e a oxigenação de seu sangue ensinam-nos por meio da pobreza da memória, da solidão da velhice, da morte de poetas-amigos, algo que, sendo tão comum, ainda não havíamos lido. Sobre esse silêncio, ou do resto dele que se faz língua, Paul Celan, certa vez – em ocasião da Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen – assim afirmou:

Ela, a língua, permanecia [...] apesar de tudo. Mas teve então de passar pelas suas próprias ausências de resposta, passar por um terrível mutismo, passar pelas mil trevas espessas de uma palavra mortífera. Passou sem gastar uma palavra com o que tinha acontecido. (CELAN *apud* BLANCHOT, 2016, p.41)

A língua se revela, portanto, em sua condição de pobreza diante da língua; digo: a língua inútil da poesia se dá em seu estado irre recuperável e irreparável, às margens de uma língua desgastada e que não pode suportar, às grades de sua aparente leveza, “as trevas espessas de uma palavra mortífera”. Enquanto substância, uma vida, ao firmar a aliança com o trabalho e com a linguagem, não deveria de fato tolerar uma “vida extenuada”, a não ser pelo silêncio que, no entanto, não a conforta, a não ser na morte. Antes disso, a poesia deve mesmo aparecer em sua forma extenuada frente à música altíssima e obstinada que, “num bosque de perigos”, desenraizam cada povo de sua morada na língua, deixando à casa as sobras de teias perdidas onde sobrevivem “aranhas rendidas/a sonhos catárticos”.

A irreparabilidade – que faz transitar no gesto poético o que é irre recuperável e o que, de repente, não se vê – assume o mesmo indício de pobreza no poema “As Prisões de Estremoz Anos 40”. Nele, a cadeia, monumento erguido no século XVI e hoje reconfigurado como atração turística e gastronômica, remonta a um lugar de memória dos presos que ali habitavam. Nos versos, a imagem dos presos parece alcançar aquela da beatitude, da

impossibilidade de julgar, que aparece num dos últimos textos de Deleuze, a propósito de uma narrativas de Charles Dickens, que assim desenha a imagem de um malfeitor moribundo:

Um canalha, um mau sujeito, desprezado por todos, está para morrer e eis que aqueles que cuidam dele manifestam uma espécie de solicitude, de respeito, de amor, pelo menor sinal de vida do moribundo. Todos se aprestam a salvá-lo, a tal ponto que no mais profundo de seu coma o homem mau sente, até ele, alguma coisa de terno penetrá-lo (DELEUZE, 2002, p.12).

Não me deterei nos aspectos filosóficos que envolvem este texto decisivo na trajetória do pensamento de Deleuze. Interessa-me, contudo, se tratando de uma proposição em que a vida também assume um papel crucial, o fato de essa imagem colhida da obra de Dickens aparecer enquanto liberta dos acidentes da vida interior e da vida exterior; de uma vida que, no poema, faz coincidir um dentro e um fora da prisão. Tal forma de vida se faz, nesse sentido, num lugar onde exposição é seguida de um abandono e, por isso, também de um pequeno encanto. Diz a voz lírica: “Às vozes juntas que pediam beatas/ alegrias tétricas assestavam vexames./Sucumbindo ao encanto daquela impiedade/a contragosto acelerei o passo” (MALDONADO, 2008, p.15). O moribundo de Dickens se figura nas “aves sujas de morte” projetadas nos presos de Estremoz, que, no poema, são repetidamente lembrados em sua condição de expostos: “[n]o meio da cidade/ completamente expostos/agarravam-se às grades” ou “mas sem modéstia ou sombra de recato / expostos, completamente expostos/ os presos de Estremoz não me pareciam tristes” (MALDONADO, 2008, p.14). Nalgum lugar diferente de uma tristeza – talvez, um estado liminar que ainda nos alerta sobre o jogo da memória – o esquecimento e lembrança vão tecendo quase uma tela que se reveste de algo também à margem de qualquer alegria:

A ferrugem ao sobrepor os tons
criava nobres artes
abstractos verdetes
o sol descobria púrpuras
chagadas de saliva,
em taças citas bebiam os cavalos
de estrume de cavalo salpicadas (MALDONADO, 2008, p.14)

A memória da prisão, como o lugar prestes a se desconhecer que aparece n’ “A Rave dos Pobres”, instila o júbilo poético pobre que outrora havia sido o “relicário de danados” e que hoje, à “ferrugem” do esquecimento – à fatalidade de tudo que se rende ao consumo – desrama-se no poema como único lugar em que o monumento pode se reconstituir fora do uso ao qual fatalmente fora destinado. O que, por um lado, confirma que o lugar da pobreza –

enquanto lugar da poesia que, por fim, anuncia-se no poema como a impossibilidade de usar – assume-se no lugar de uma prisão que, no entanto, é aqui é deslocada de seu sentido usual, uma vez que em algum momento a prisão deixa de ser um lugar de penalização e faz-se coincidir com a pena que está escrever e a apagar a língua no poema. Ela mesma (a língua), projetada num tempo e num espaço já impreciso (“As Prisões de Estremoz Anos 40”), revela seu próprio desaparecimento diante da funesta *dispositio* que faz coincidir, ao fim, prisão e linguagem. Se a prisão da língua, em seu sentido de pureza que transmuta a violenta separação em algo comum (exposto “no meio da cidade”), à linguagem poética cabe se apropriar deste inapropriável, uma vez que ela já não pode mais escapar das eivas da memória. Assim, ao mesmo tempo em que lugar onde os presos (que aqui assume um caráter quase alegórico da pobreza) não são julgados, ou seja, são projetados enquanto imagens dos mesmos pobres cuja pena – transfigurada numa pequena alegria – faz-se por coincidir com a própria exigência poética que se sucumbe “ao encanto daquela impiedade” (MALDONADO, 2008, p.15),

A relação entre pobreza e memória aparecerá ainda, de modo um pouco diverso, nos versos de “A Velhice de Maria Stuart”, que também retomam um tempo comum ao da construção da cadeia de Estremoz. Invocando, assim, uma das mulheres mais importantes da história da Escócia que, no entanto, não alcançou a velhice, o poema se tece como um retrato impossível da personagem que se mistura, por caminhos histórica e pontualmente denotativos, aos fatos que envolveram a sua morte antecipada. Lembrando, portanto, dos rastros viçosos de uma juventude, o poema lê na velhice outro tipo antecipação da morte, cujo golpe – diferente daquele que havia levado à decapitação da nobre figura – parece ser ainda mais irascível:

A pele agride traços
o freio da carne já não domina os ossos
as pernas não deixam
passar sem confronto
o obstáculo
ombreira dantes ultrapassada em fúria
o combate já ganhou ou a perda
sangue expandindo reptos
aos mais secretos vínculos
embravecia respiração
agora o corpo incha
credita ainda agravos
coroas de cinzas
negoceiam sobras
seduções de batalhas
dilaceram tão breves devoções
músculos não amadurecem. (MALDONADO, 2008, p.10)

A reconstrução de um retrato, que jamais poderia coincidir com aqueles vários da rainha que hoje ocupam os grandes salões, aparece aqui para lembrar, aos pedaços, de um corpo invadido pela curvatura figurada no golpe da velhice: “[u]m golpe às vezes não mortal/ [que] paralisa na solidão tanto remorso” (MALDONADO, 2008, p.11). A morte de Maria Stuart serve aqui como exemplo para aquela que ainda não aconteceu e, que tomando forma na velhice, está, de outro lado, sempre prestes a acontecer. No poema, ao que parece, a experiência da velhice, em que o esquecimento não pode se desvencilhar da lembrança (“o combate já ganhou ou a perda”), descobre-se à pobreza do corpo onde “o freio da carne já não domina os ossos” e já não se responde às vozes de comando.

O uso do corpo, como a im-possibilidade do corpus poético, se mostra aqui na impossibilidade de se apropriar dele. Também a perda de um corpo sempre anterior sugere que o exercício poético, em seu declarado estatuto de pobreza – ou de velhice que se dá impossibilidade de reconstituição do viço, bem como da imagem nítida de uma juventude – lida com um uso de algo que jamais poderá ser consumido, já que o poema e, como a velhice, é tão somente um gesto que desdenha os apelos e nunca pode se apropriar dos antigos convites.

A relação íntima com uma impropriedade, que nos poemas se eleva também a partir de um jogo semântico e prosódico, anuncia sempre uma “Cerimônia funesta”: título de um dos poemas que sumariza a pobreza e o uso que bem cabe à poesia da qual aqui se trata. Lê-se neste texto:

o corpo não atende chamadas
não estremece ao ruído da chave
não suporta
qualquer intromissão
secou num aterro,
os restos à vista
a memória escava
da lembrança os rastros
avidamente suga
de tal fausto os ossos,
de tão vitais cerimônias
nos tão secretos barcos
mesmo o pouco que resta
ainda se mastiga. (MALDONADO, 2008, p.21)

A cerimônia poética do corpo – que é sempre cerimônia funesta – transfigura-se num dizer que não responde ao corpo, pois ele, de certo, só pode se encontrar na secura que aponta para “aterro” do poema: onde se “vai olvidando senhas/os códigos das grutas/acumulando lixos” (MALDONADO, 2008, p.20). Enquanto se esquece do ponto – ou como se quer, quando se perde na escavação da memória, na reconstituição dos monumentos, nas

celebrações que convivem no enfretamento que se dá diante do consumo e do esgotamento da matéria – o poema se faz por realizar às so(m)bras do imemorial, que então concorda com termos como “ruídos”, “cão estropiado”, “lixos”, “restos”, “rastos” ou “ossos”. Mais uma vez, o que aparentemente concorre no campo do inutilizável e do inconsumível é apropriado por palavras que apenas registram um olhar diante do qual a realidade se revela por meio da impossibilidade de uso, ou pelo menos num uso cuja “matéria” é tão somente o resto.

Noutros poemas, a extenuação, que no título só pode mesmo remeter à sobrevida que se dá no poema, pulsa enquanto memória de poetas mortos (o que tanto pode significar um diálogo com a tradição poética, como é o caso de “Desembarque”, que consiste em “décimas à maneira de Vitorino Nemésio”, quanto uma homenagem – póstuma –, a exemplo de “Às Avessas da Pele”, poema dedicado ao poeta Al Berto e situado cronologicamente no dia de sua morte). De qualquer forma, ainda assim se trata de um gesto de deslocamento (que é também o da linguagem) que busca recompor (mas nunca se diz capaz de suturar) o que outrora fora separado e suprimido da esfera do uso: aqui, pelas disparidades que envolvem a valorização da vida e o esquecimento da morte.

Se o uso poético só pode mesmo se direcionar à poesia, e se também a poesia como algo inutilizável atesta o inconsumível, não poderia ser inequívoco considerar que o caso de Fátima Maldonado (e de outros poetas contemporâneos) responde, de maneira particular (poderia dizer, de certo modo, singular) a um uso que se lança para fora do utilitarismo, ao mesmo tempo em que desativa – na medida em que se atenta e colhe – o que, ao primeiro olhar, seria descartável. Uma pobreza, em tal sentido, não se restringe àquela da experiência, incansavelmente trabalhada às referências de Walter Benjamin. Para além ou aquém disso, não se trata apenas da trágica pobreza de experiência que se tornou paradigma da modernidade, mas do gesto de fazer da própria pobreza uma experiência possível, não intentando uma salvação da alma e dos povos, como poderíamos pressupor no caso dos primeiros franciscanos. Trata-se, antes, de uma *quête* infindável que, em poesia, se dá no próprio uso da linguagem, que desde o início da história tem sido constante e violentamente separada de seus meios puros. Daí se falar numa postura ética da poeta e de sua poesia que, desde as primeiras obras, diz a partir deste lugar silencioso, menor e, como aqui se quer, pobre. Mas uma pobreza – e nisso devo concordar com o poeta Joaquim Manuel Magalhães – que “[c]ontempla as ruínas do centro do incêndio da beleza que persegue com o único talismã que resta a alguns afortunados da derrota, a poesia” (MAGALHÃES, 1999. P.166). É nesses termos que essa poesia – onde não há algum tom menor, antes, um dizer que tem por lugar enunciativo o silêncio, o triunfo da morte – não cede ao fracasso ainda que não beire a

salvação. E, dessa maneira, como um “açoite preso no riso”, ela responde com o avesso quase simétrico do fracasso.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O último a falar**. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Averno, 2016.

DELEUZE, Gilles. Imanência uma vida. **Educação e realidade**. Porto Alegre, v.27, n.2, p. 10-18, jul-dez. 2002.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Rima Pobre**: poesia portuguesa de agora. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MALDONADO, Fátima. **Vida Extenuada**. Lisboa: &etc, 2008.

_____. **Resgate**. Lisboa: Averno, 2017.

“AGORA É QUE SÃO ELAS”: LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, PRECONCEITO SILENCIOSO?

Silvania Ribeiro Coutinho Carvalho*

“Sou a soma dos meus antepassados e eles estão vivos dentro de mim. Por isso, sou representante de todos eles e reconheço que eles se manifestam através dos meus pensamentos”. (Provérbio oriental)

Introdução

O presente artigo apresenta uma breve reflexão a respeito da produção literária feminina negra e a tomada de consciência dessa mulher no cenário literário, que resultou na efervescência atual e que, a partir desse momento, busca o resgate de sua escrita. Neste artigo busco identificar os estereótipos em que a mulher negra foi e continua sendo classificada pela sociedade brasileira, sua dificuldade de inserção no setor literário e citar os exemplos de mulheres que persistem nessa luta contra esse sistema opressor.

Apesar de uma abertura mínima, a produção literária negra sempre esteve restrita aos moldes europeus e, posteriormente, representando uma sociedade brasileira irreal, em que há uma igualdade ou uma convivência harmoniosa entre negros e brancos. Quando observamos a produção literária feminina negra, a situação fica ainda pior, pois homens e mulheres sempre ocuparam papéis diferentes dentro dessa sociedade, como podemos observar na pesquisa de Dalcastagnè (2005)¹, que identificou alguns grupos que continuamente estão à margem da sociedade brasileira, dentre eles a mulher negra que, além da submissão em relação ao sexo oposto sofre ainda com o agravante da cor da pele somado ao fator econômico.

Esse assunto é relevante, a partir do momento em que a questão racial é um problema mundial e que a mulher exerce um papel fundamental na economia, não somente brasileira. A visão do papel da mulher negra passa longe de ser realista, uma vez que a população acredita no mito da democracia racial e corrobora com essa sociedade machista, dificultando ainda mais a discussão.

A ESCRITA DA MULHER – UM TRAÇO DE ESPERANÇA

O negro somente exerceu uma participação significativa na literatura de nosso país no século XIX, e podemos notar a ausência da mulher neste cenário, em especial a mulher negra. A mulher continuamente foi oprimida por uma sociedade machista, por valores religiosos, pela forma de família

* Graduada no curso de Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Campus Ibirité – Minas Gerais. E-mail: skoutinholettras@gmail.com

¹ Trata-se de uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Brasília sob a Coordenação de Regina Dalcastagnè, que mapeou publicações de romances brasileiros durante 14 anos, constatando a ausência de alguns grupos no processo de escrita. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>>

patriarcal e principalmente devido à sua condição física e intelectual, ou seja, a mulher era julgada incapaz de realizar as mesmas funções que os homens.

Na pesquisa de Dalcastagnè (2005)² fica evidente a exclusão da população negra e a invisibilidade dessa mulher no cenário literário. A pesquisa nos apresenta a tabela “Sexo e posição das personagens” em que podemos notar a posição do homem em relação à mulher, deixando claro a diferença de gênero existente na sociedade. O papel masculino é muito significativo em todas as posições analisadas, enquanto a representação da mulher fica sempre em segundo plano. O homem é o protagonista e o coadjuvante da história e, principalmente, quem dá voz aos personagens, ou seja, ainda de acordo com a autora “os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos”.

TABELA 1: Sexo e posição das personagens				
	Protagonista	Coadjuvante	Narrador(a)	Total
Feminino	28,9%	41,5%	31,7%	37,8%
Masculino	71,1%	58,3%	68,3%	62,1%
Outro	-	01%	-	0,1%
Total	100% n = 342	100% n = 893	100% n = 183	100% n = 342

Fonte – “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”.

Outra tabela que corrobora a situação da mulher no campo literário é a “sexo, cor e disposição das personagens” também disponível na pesquisa, entretanto, esta nos apresenta uma peculiaridade, a situação da mulher negra. A discrepância entre a situação dos homens em relação às mulheres fica evidente, ainda que a posição do homem negro seja ruim, quando comparamos a mulher negra identificamos que a circunstância é ainda pior. Ela é pouco (ou quase nunca) representada, não possui voz dentro dos romances e tão pouco em nossa sociedade.

TABELA 2: sexo, cor e disposição das personagens.				
	Protagonista		Narradores	
	Brancos	Negros	Brancos	Negros
Homens	206	17	107	04
Mulheres	83	03	52	01

Fonte – “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”.

Estes dados legitimam a hibridez de nossa sociedade, a valorização do sujeito branco fica evidenciada nos romances pesquisados³. O negro, mesmo sendo a maioria da população, torna-se invisível em nossa literatura, somente ganha voz através do olhar e do ponto de vista do branco.

² Ver pesquisa Dalcastagnè (2005) “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>>.

³ Verificar maiores informações referente à pesquisa no site:<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>>, inclusive os romances pesquisados e métodos para conclusão da pesquisa.

Vale ressaltar que à escrita feminina dessa época, frequentemente utilizava-se de vários mecanismos para esconder a verdadeira identidade das autoras, como pseudônimos ou mesmo o anonimato e, quando a autora assinava sua própria obra, a comparação com a escrita masculina era inevitável “essa autora escreve como um homem”. Deste modo, seu papel da mulher ficou restrito aos trabalhos domésticos e a criação dos filhos, quanto à educação, somente aprendiam as primeiras letras. Referente à visão da sociedade quanto à “mulher-sujeito-negra”, os estereótipos utilizados para classificar essa população perduram até os dias atuais. De acordo com Duarte (2009, p.6):

a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e desrepressão. “Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar”: assim a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores. (DUARTE, 2009, p.6)

A representação da mulher na sociedade brasileira sempre esteve atrelada à relação de poder, cor de pele e gênero. A tentativa de resistência feminina são constantes, porém a mulher ainda é vista como um “objeto” de uso de seus senhores. Um exemplo desse sentimento de domínio e posse fica evidente no índice de violência contra a mulher disponível no site Dossiê:

TABELA 3: Cronômetro da violência contra as mulheres no Brasil	
DADOS	FONTE
5 espancamentos a cada 2 minutos.	(Fundação Perseu Abramo/2010)
1 estupro a cada 11 minutos.	(9º Anuário da Segurança Pública/2015)
1 feminicídio ⁴ a cada 90 minutos.	(Violência contra a mulher: feminicídios no Brasil (Ipea/2013))
179 relatos de agressão por dia.	(Balanço Ligue 180 - Central de Atendimento à Mulher/jan-jun/2015)
13 homicídios femininos por dia em 2013.	(Mapa da Violência 2015/Flacso)

Fonte: Dados compilados no Dossiê Violência contra as Mulheres. ⁵

Ainda de acordo com Duarte (2009, p.6):

⁴Feminicídio: Crime de ódio tendo como base o gênero, ou seja, assassinato de uma mulher somente por sua condição de ser mulher. O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante. Fonte:

<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/feminicidio/>

⁵ Fonte: Dossiê violência contra a mulher. Disponível em <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/>> Acesso em 02/05/2017.

a condição de corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. (DUARTE, 2009, p.6)

Deste modo a literatura também usufruía desses estereótipos para classificar as mulheres negras e propagar ainda mais a discriminação e o preconceito contra essa população. Nesta perspectiva, a visão deturpada da mulher ainda persiste, observamos que a violência física, psicológica e simbólica⁶) sofrida por mulheres é exorbitante, de acordo com a Fundação Perseu Abramo⁷:

No Brasil, a população feminina ultrapassou 103 milhões de mulheres em 2014. Uma em cada cinco, considera já ter sofrido alguma vez “algum tipo de violência de parte de algum homem, conhecido ou desconhecido” (Fundação Perseu Abramo, 2010.)

TABELA 4: MULHERES NEGRAS e violência no Brasil

58,86%	das mulheres vítimas de violência doméstica. (Balanço do Ligue 180 - Central de Atendimento à Mulher/2015)
53,6%	das vítimas de mortalidade materna. (SIM/Ministério da Saúde/2015)
65,9%	das vítimas de violência obstétrica. (Cadernos de Saúde Pública 30/2014/Fiocruz)
68,8%	das mulheres mortas por agressão. (Diagnóstico dos homicídios no Brasil (Ministério da Justiça/2015))
2 (duas) vezes mais	chances de serem assassinadas que as brancas. (Taxa de homicídios por agressão: 3,2/100 mil entre brancas e 7,2 entre negras (Diagnóstico dos homicídios no Brasil. Ministério da Justiça/2015))
Entre 2003 e 2013	houve uma queda de 9,8% no total de homicídios de mulheres brancas, enquanto os homicídios de negras aumentaram 54,2% (Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil (Flacso, OPAS-OMS, ONU Mulheres, SPM/2015))
56,8%	das vítimas de estupros registrados no Estado do Rio de Janeiro em 2014 (Dossiê Mulher RJ (ISP/2015))

Fonte: Site Dossiê violência contra as mulheres.⁸

⁶ “A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também, frequentemente, daqueles que a exercem na medida em que uns e outros são inconsciente de a exercer ou a sofrer” (Bourdieu, 1996: 16). O que denomino de violência simbólica ou dominação simbólica, ou seja, formas de coerção que se baseiam em acordos não conscientes entre as estruturas objetivas e as estruturas mentais. (Bourdieu, 2012: 239). Disponível em: <<https://rccs.revues.org/6169> acesso em 17/05/2017>.

⁷ Criada pelo Partido dos Trabalhadores – PT em 5 de maio de 1996, com objetivo de constituir um espaço, fora das instâncias partidárias, para desenvolvimento de atividades como as de reflexão política e ideológica, de promoção de debates, estudos e pesquisas, com a abrangência, a pluralidade de opiniões e a isenção de ideias pré-concebidas que, dificilmente, podem ser encontradas nos embates do dia-a-dia de um partido político. Fonte: (Disponível: <http://novo.fpabramo.org.br/content/historico-0>. acesso em: 02/05/2017.

⁸ Créditos: Luciana Araujo/Agência Patrícia Galvão. Disponível: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-e-racismo/>> acesso em 02/05/2017.

A violência é o resultado dessa face, que não é sutil tão pouco justificada, de dominação e inferiorização da mulher. Na tabela 2, a representação da violência contra a mulher negra no cenário nacional, notamos as diferenças entre as mulheres brasileiras quando a questão é raça. Diante dessa triste realidade, encontramos exemplos de mulheres que persistem nessa luta contra esse sistema opressor.

Por fim, destacamos três “mulheres- sujeito-negras” que não somente com sua história de vida, mas, sobretudo, com sua postura e escrita tentam se livrar das amarras sociais e escrever sua própria história.

EMPODERAMENTO FEMININO: “WE CAN DO IT”

**“não se nasce mulher, torna-se mulher”
(Simone de Beauvoir)**

Maria Firmino dos Reis, Conceição Evaristo e Maria Mazzaello são mulheres-negras que, diante do preconceito e exclusão social, encontraram na escrita (livros) uma forma de driblar todos os tipos de discriminação sofridos, promovendo um olhar diferenciado a essa parte da população, que necessita de atenção e de expressar sua identidade. Três mulheres com histórias parecidas e que refletem o preconceito e o racismo brasileiro. Assim como a história de várias mulheres negras, as autoras aqui destacadas refletem a vida de muitos outros brasileiros, que ao longo de suas vidas encontraram várias barreiras que impossibilitam alcançar patamares mais altos no sistema educacional e social. Porém, persistiram e não aceitaram a realidade imposta a elas.

Mulheres engajadas no Movimento Negro e representantes deste período em que a mulher negra assume sua identidade e atua na construção de uma literatura voltada à valorização de sua cultura e reafirmação de sua raça e cor.

Maria Firmina Dos Reis (1825-1917)

Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão.(...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão, fomos amarrados em pé e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. (REIS, 1859, p. 116-117)

Maria Firmina dos Reis, “sujeito-mulher-negra” e nordestina considerada a primeira romancista brasileira, ou seja, a primeira mulher a dar voz ao negro (abordar essa temática). Era poetiza, professora, compositora e Romancista afro brasileira. Uma mulata, oriunda de uma família pobre de escravos⁹, nasceu no bairro de São Pantaleão em São Luís – Maranhão em 1825, momento em que Inglaterra e Portugal reconhecem a independência do Brasil.

Em 1830, aos cinco anos de idade mudou-se com a família para a vila de São José de Guimarães, interior da província. Viveu parte de sua vida com uma tia materna que possuía uma situação econômica favorável, fato este que contribuiu muito para sua formação. Foi aos 22 anos (1847) que concorreu à cadeira de Instrução Primária da cidade, tornando-se a primeira professora concursada de seu Estado e onde dedicou-se ao magistério público até 1881, período em que foi aposentada.

Inserida em um contexto de extrema segregação, Reis mostrou toda a sua criatividade, autonomia e apurada visão da sociedade da época, apresentando em suas obras uma refinada compreensão dos fatos e real apresentação da situação do negro e seu posicionamento diante do tema. Publicou seu primeiro romance *Úrsula* em 1859, é considerada sua principal produção e o primeiro romance abolicionista afro brasileiro. Conforme Nascimento (2009):

Úrsula não se limita a repintar os negros de alma branca — como fazem muitos livros de sua época. Mostra como os escravos buscavam a estima de seus donos e tinham seus próprios padrões de comparação, os quais derivavam do passado africano. (...) Raramente os livros do século XIX trataram da mulher senão como procriadoras ou amantes. É bastante surpreendente que Maria Firmina descreva a relação entre marido e mulher como “despótica” e “tirânica”. (NASCIMENTO, 1988, p. 9-14)

O livro é uma denuncia às injustiças e a condição da população negra brasileira, abordando também as tradições africanas, com esta obra, Maria Firmino dos Reis rompe paradigmas. Vale ressaltar que Maria Firmino, na primeira edição do romance *Úrsula*, omitiu seu nome utilizando um pseudônimo “Uma Maranhense”. Fato comum na época, pois as mulheres viviam submetidas a inúmeras limitações e preconceitos.

Ainda, no auge da campanha abolicionista (1887) a escritora publica o livro “A Escrava”, reforçando sua postura antiescravista e encontrou na escrita uma forma de denúncia e crítica política as mazelas a que os negros eram submetidos. De acordo com Andreta e Alós (2016):

⁹ Filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Foi registrada como filha de João Pedro Esteves, porém era considerado fruto de uma relação extraconjugal (bastarda). Era prima do escritor maranhense Francisco Sotero dos Reis por parte da mãe

O sofrimento da protagonista permite que se pense nas violências a que as escravas estavam submetidas por questões específicas de gênero, a saber, a separação dos seus filhos, a usurpação do exercício da maternidade e a violência relacionada a questões de fertilidade. (ANDRETA e ALÓS, 2016)

A autora retrata uma visão diferenciada do negro, ou seja, o mesmo passa a contar sua própria história e através de sua perspectiva. Até então, o negro foi concebido através da perspectiva de autores brancos, que lhe atribuía papéis de caráter inferior, e isso, quando eram mencionados. Essa característica demonstra a particularidade das obras de Maria Firmino dos Reis. No conto “Gupeva” (1861) publicado em forma de folhetim no jornal *O Jardim das Maranhenses* e posteriormente no jornal *Porto Livre* (1863) e jornal literário *Eco da Juventude* (1865).

Gastão, disse procurando tomar-lhe entre as suas mãos que loucura meu amigo- que loucura a tua apaixonaste por uma indígena do Brasil; por uma mulher selvagem, por uma mulher sem nascimento, sem prestígio: ora, Gastão seja mais prudente; esquece-a. (REIS, 1975)

O conto aborda o tema indígena, trabalha o encontro e desencontro de povos com culturas diferentes (Européia e Indígena). A obra possui influência de textos da época, como “Caramuru” (1781) de Frei José de Santa Rita Durão e “I-Juca Pirama” (1851) de Gonçalves Dias. O conto representa a formação da nossa pátria e nacionalidade. Posteriormente, Maria Firmino publica no *Parnaso maranhense* (1861), livro que possui uma coleção de poesias de diversos autores, sendo os poemas “Por ver-te” e “Minha vida” escritos por Reis.

Em 1871 publica o livro de poesias *Cantos à beira-mar*, contendo 11 poemas. E em 1888 o Hino da libertação dos escravos:

Hino à liberdade dos escravos

Salve Pátria do Progresso!
Salve! Salve Deus a Igualdade!
Salve! Salve o Sol que raiou hoje,
Difundindo a Liberdade!
Quebrou-se enfim a cadeia
Da nefanda Escravidão!
Aqueles que antes oprimias,

Maria Firmino dos Reis foi uma mulher que contribuiu muito no cenário literário e sua obra é bem diversificada contendo contos, romances, poesias e crônicas. De acordo com Faria e Pinto (2001) “atuou como folclorista, ajudando a preservar textos da literatura oral, e como compositora, escrevendo letra e música de um hino sobre a abolição da escravatura.” E seus poemas divulgados em vários jornais importantes da época.

No início da década de 1880, funda em Maçarico (MA) a primeira escola mista (meninos e meninas) e gratuita do país, fechada três anos depois devido à polêmica que gerou na cidade. Maria Firmino dos Reis morreu em novembro de 1917 em Guimarães – Maranhão com 92 anos. Teve a possibilidade de presenciar a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, porém não viveu o suficiente para ter o reconhecimento de suas obras e tampouco a valorização da mulher negra. “A forte hegemonia masculina não permite o reconhecimento de que a primeira romancista brasileira foi esta maranhense (RUY, 2016).” – mulher, negra, pobre, abolicionista.

Conceição Evaristo (1946)

Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças. (EVARISTO, 2011, p. 56)

Maria da Conceição Evaristo de Brito, define no poema abaixo a força da “sujeito-mulher-negra”, que apesar de todas as adversidades nunca desiste:

Eu-Mulher

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca. (...). (EVARISTO, 2008.)

Nasceu em uma favela da zona sul de Belo Horizonte em 29 de Novembro de 1946. Filha de Lavadeira, que tinha como hábito o registro de seu cotidiano sofrido em um diário. Por este motivo, Conceição Evaristo cresceu rodeada pelas letras e memórias de sua família. Sua obra nos faz recordar e reviver situações que nossos antepassados viveram. Daí a importância das lembranças dos negros, que na poesia de Evaristo são arquivos vivos da escravidão brasileira. Momento este que não se encontra registrado na história (livros) do Brasil, mas estão gravadas na memória (seja ela oral ou escrita) de cada negro e seus descendentes.

Meu rosário

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
padres-nossos e ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
do meu povo
e encontro na memória mal adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
(...) As contas do meu rosário fizeram calos
em minhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas,
nas casas, nas escolas, nas ruas, no mundo.
As contas do meu rosário são contas vivas. (EVARISTO, 2008.)

Sua educação básica começou no início da década de 1970 já com 24 anos. Nesta ocasião trabalhava de empregada doméstica até concluir os estudos, uma realidade infeliz para os estudantes pobres, que necessitam do emprego para ajudar e, muitas vezes, garantir o sustento da família. De acordo com Evaristo:

Enquanto trabalhava como doméstica e após concluir o Curso Normal, eu sonhava em dar aula em Belo Horizonte. Mas aí entra uma questão seríssima. Em 1971, não havia concurso para o magistério e, para ser contratada como professora, era necessário apadrinhamento. E as famílias tradicionais para quem nós trabalhávamos não me indicariam nunca indicaram; não imaginavam e não queriam para mim um outro lugar a não ser aquele que ‘naturalmente’ havia me reservado. Houve mesmo uma patroa de minha tia, numa casa em que eu ainda menina e já mocinha ia fazer limpeza, lavar fraldas de bebês, ajudar nas festas, entregar roupas limpas e buscar as sujas, que fez a seguinte observação: ‘Maria, não sei porque você esforça tanto para a Preta estudar!’ (DUARTE, 2006, p.4)

Após a conclusão, Evaristo decidiu mudar para o Rio de Janeiro para iniciar o magistério público, período que participou do Movimento Negro¹⁰, posteriormente do grupo Negrícia e Quilombhoje. Iniciou sua graduação em Letras na UFRJ¹¹ em 1976, porém seus estudos foram interrompidos com o nascimento de sua filha Ainá¹² e somente retomou os estudos em 1989, quando Ainá completou 9 anos. Em 1996, fez seu mestrado em Literatura Brasileira pela PUC-RJ com sua dissertação: *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* e em 2011, e a autora concluiu seu doutorado em literatura comparada pela UFF¹³.

Seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* (2003), aborda a questão da discriminação racial e de gênero, a identidade negra com um olhar diferenciado da “mulher-sujeito-negra”.

A cada gravidez sem sucesso, ele bebia por longo tempo e evitava contato com ela. Depois voltava, dizendo que iria fazer outro filho e que aquele haveria de nascer, crescer e virar homem. Ponciá já andava meio desolada. Abria as pernas, abdicando do prazer e desesperançada de ver se salvar o filho. (EVARISTO, 2003, p. 53).

Em seu livro, Evaristo proporciona uma reflexão referente à nossa própria história. Trata-se de uma obra que aborda a cultura afro, a busca por uma vida melhor, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, o resgate da família e a busca por sua identidade (autoconhecimento).

[...] sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não

¹⁰ Movimento Negro são grupos de pessoas (na sua maioria negra) que lutam para acabarem com o preconceito, racismo e desigualdade social.

¹¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹² Portadora de uma síndrome genética que compromete seu desenvolvimento psicomotor.

¹³ Universidade Federal Fluminense.

gostava de encarar. [...] Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio (EVARISTO, 2003, p. 29).

Insubmissas lágrimas de mulheres (2011) trata de um livro de contos que retrata as questões femininas (violência), mas principalmente dá voz a mulher na literatura afro brasileira. Em entrevista a Duarte (2011) a autora afirma que:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvinculo de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (DUARTE, 2011, p. 115).

No conto “Aramides Florença” em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) destacamos a violência do marido contra a protagonista:

Estava eu amamentando o meu filho – me disse Aramides, enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra – quando o pai de Emildes chegou. [...] Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] E, inexplicavelmente, esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... (EVARISTO, 2011, p. 17-18).

Enfim, Evaristo possui uma diversidade em suas obras, entre contos, poemas, poesias e prosas a autora aborda temas contemporâneos e dá voz aos excluídos. População que não encontra abertura para serem reconhecidos como parte integrante da sociedade e encontram muita dificuldade para inserção no meio literário. Desta forma notamos que Conceição Evaristo é uma escritora completa, que desenvolveu e aperfeiçoou seus conhecimentos em prol de um ideal, produzindo não somente obras literárias ficcionais, mas, sobretudo, produzindo reflexões acadêmicas sobre nossa literatura (literatura negra ou afro brasileira).

Maria Mazzarello Rodrigues

“Sim, nós podemos”. (Barack Hussein Obama)

Maria Mazzarello Rodrigues, mulher-negra, que nunca se deixou abater pelas dificuldades da vida, militante e envolta com as questões sociais, política e cultura do Brasil. Mazza, nasceu em 11 de março de 1941, Ponte Nova /Minas Gerais, é professora e editora de livros. Filha de José Emílio Rodrigues e Amarillis Penna Rodrigues, chamada de Dona Penninha por suas freguesas de lavagem de roupas.

Após a morte de seu pai, sua mãe assumiu o sustento da casa e de seus nove filhos com dificuldades. Aprendeu a ler aos 9 anos de idade, com o auxílio de uma cliente em consideração aos serviços prestados pela mãe. Estudou “nas Classes Anexas do Colégio das Salesianas até o quarto ano primário” de favor, porém, após este período, não pôde mais frequentar o colégio. Mazza lembra que:

Quando, a duras penas, convenci minha mãe a deixar o trabalho e me acompanhar para pedir à diretora (Irmã Cira, na época) que eu continuasse ali meus estudos, ouviu dela essa “pérola”: “A senhora sabe, Dona Penninha, ela deve se preparar para a Escola de Domésticas, porque a criança negra não tem mesmo nenhuma chance de sucesso em outra profissão, não é? Infelizmente não posso dar autorização para a matrícula.” Não preciso dizer que naquele dia fui para casa debaixo de bons “cascudos”. (FIGUEIREDO, 2016.)

Mudou-se para Belo Horizonte com a família e aos 13 anos, Mazza começa a trabalhar e estudar, com isso conclui seu curso de Contabilidade. Aos 18 anos, começa a trabalhar em uma gráfica montada por americanos¹⁴.

Em seguida, iniciou o curso de Jornalismo na Universidade Federal de Minas Gerais/FAFICH. Posteriormente fundou a Editora do Professor juntamente com Anna Lúcia¹⁵ e iniciou a publicação de livros, abriu também a Livraria do Estudante. Em 1966, tanto Editora quanto Livraria foram fechadas pela ditadura e Mazza foi presa pelo DOPS¹⁶. Mais tarde foi para a Universidade de Paris onde iniciou sua pós-graduação com bolsa de estudos que conseguiu através do Ministério da Educação e Cultura/MEC. De acordo com Mazza:

Foi em Paris que “minha ficha caiu” e, pela primeira vez, vi negros autênticos, isto é, africanos legítimos, vindos das diversas regiões da África, seja para trabalhar ou para estudar. Negros altos, de tonalidades variadas de peles, mas não miscigenadas, como as nossas. Descobri a razão do “Black is beautiful” dos americanos, me dei conta de que também somos bonitos e charmosos. E mais: Alemanha, Inglaterra, Itália, Suécia, entre outros, publicavam autores negros, poetas e ilustradores, fato que nunca percebi no Brasil e nem tinha-me dado conta, mesmo trabalhando há tanto tempo na área editorial: me dei conta de que os editores brasileiros, em sua quase totalidade, não publicavam autores negros. E percebi também que movimentos negros começavam a pipocar no Brasil, com notícias chegando e sendo comentadas nas rodas que frequentava. (FIGUEIREDO, 2016.)

Várias foram as dificuldades enfrentadas pelos mesmos, no que tange o cenário social, na busca de sua (re)afirmação da identidade negra. Em 1981, Mazza retorna para o Brasil e abre sua editora voltada para a promoção da cultura afro brasileira. A Mazza Edições valoriza a cultura brasileira e afro-brasileira, proporcionando, tanto ao leitor como os escritores negros uma opção no sistema editorial e atua a mais de trinta anos no mercado editorial. Atuando em diversas áreas do

¹⁴Programa de Assistência Brasileiro-Americana ao Ensino Elementar/PABAAE

¹⁵Secretária no PABAAE

¹⁶Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

conhecimento, e tornou-se “referência nacional e internacional, na medida em que contribui para os debates acerca da diversidade sócio-cultural de nosso país”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a Constituição Federal do Brasil (1988) – artigo 4º, inciso IV afirma que deve haver “a participação da população negra, em condição de igualdade de oportunidade, na vida econômica, social, política e cultural do País”. Porém, mesmo sendo a Carta Magna que rege nosso país, a lei não é assegurada quando observamos a realidade brasileira.

Como já observamos anteriormente neste artigo, a mulher negra está exposta constantemente à ambientes de submissão, opressão e inferioridade. Elas ainda não ocupam todos os setores da sociedade, e apesar de exercer as mesmas atividades (trabalhos) que os homens recebem salários inferiores, além de exercer dupla jornada devido às atividades domésticas após o trabalho.

Não buscamos aqui vitimizar as mulheres negras, mas sim demonstrar a luta árdua e constante para conquistar seu espaço e principalmente seu papel dentro de nossa sociedade. O objetivo desse artigo é destacar três mulheres negras, que apesar de todo o preconceito e discriminação social, que ainda é velado no Brasil, conseguiram com suas obras nos fazer refletir a respeito da situação da população negra, que tentam se libertar das amarras sociais e da dominação simbólica a que são expostos a todo o momento. Por fim, o preconceito na sociedade brasileira existe, contudo ele não é silencioso. A população negra deve retirar as venda dos olhos e as mascaras dos brancos para que possamos lutar contra a discriminação.

Referências

- ANDRETA, Bárbara Loureiro; ALÓS, Anselmo Peres. **A literatura abolicionista de Maria Firmina dos Reis: o conto “A escrava”**. CONFLUENZE Vol. 8, No. 1, 2016, pp. 184-197, ISSN 2036-0967, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.
- AUGEL, Moema Parente. “E Agora Falamos Nós”: Literatura Feminina Afro-brasileira. Literafro – Portal da Literatura Afro-brasileira 2013. Belo Horizonte – Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/>. Acesso em: 26 set. 2013.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. Editora: Ouro sobre azul, 9ª edição. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf>. Acesso em: 22 out. 2016.

CARVALHO, Silvania Ribeiro Coutinho; PAULA, Alessandra Rita de. **Literatura Afro Brasileira: Preconceito silencioso?** Belo Horizonte, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, DF, v. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

DIONÍSIO, Dejour; ADOLFO, Sérgio Paulo. Diáspora, ensino e perdas em Ponciá Vicêncio. Disponível: <http://www.uel.br/eventos/sepech/sepech08/arqtxt/resumos-anais/DejourDionisio.pdf> Acesso em: 02/05/2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009. Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4368/4513>> Acesso em: 19 mar. 2016

EVARISTO, Conceição. **“Poemas da recordação e outros movimentos”**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

FARIA, Antônio Augusto Moreira; PINTO, Rosalvo Gonçalves. **Poemas brasileiros sobre trabalhadores: uma antologia de domínio público**. Belo horizonte, 2011.

FIGUEIREDO, Ademar. Folha de Ponte Nova. Disponível: http://www.folha.jor.br/vs/pt/pg_materia/?m=12654 acesso em: 04/05/2017.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. O romance Úrsula de Maria Firmina Dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro. Rio de Janeiro, 2009. Disponível: ??????????acesso em: 04/05/2017.

RIBEIRO, Lair. O Poder da Escrita. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: < <http://www.lairribeiro.com.br/o-poder-da-escrita/>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

RIO, Ana Carla Carneiro; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Interdição no discurso, poder e construção do sujeito no conto a escrava, de Maria Firmina dos Reis. Anais do SILEL.

Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1042.pdf acesso em: 01/02/2017.

RUY, José Carlos. Uma fundadora da literatura brasileira: Maria Firmina dos Reis. Portal Vermelho, 2016. Disponível: <http://www.vermelho.org.br/noticia/290843-11> acesso em: 02/02/2017.

SENA, Tatiana. Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os Movimentos Negro e Feminista. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia, Campus II — Alagoinhas, 2012. Disponível: <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/vol2n1-285-301.pdf> acesso em: 04/05/2017.

SILVA, Régia Agostinho da. Maria Firmina dos Reis e seu conto Gupeva. Disponível: <http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/53.pdf> acesso em: 01/02/2017.

Site: Dossiê – Violência contra as mulheres. Fundação Perseu Abramo, 2010. Disponível: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/sobre-as-violencias-contr-a-mulher/>) acesso em: 02/05/2017.

SANTOS, José Vicente Tavares do. A violência simbólica: o Estado e as práticas sociais. Revista critica de ciências sociais, 108, 2015, p 183-190. Disponível: <https://rccs.revues.org/6169> acesso em: 01 mai. 2017.

COMO A BREVIDADE DE UM PASSO NO PASSEIO: AS CONFIGURAÇÕES DO CORPO NA POESIA DE HILDA HILST

Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa^{*}

A poesia de Hilda Hilst é corpórea. Não só pelos seus caminhos erotizados ou pelo desejo suplicante do homem. O corpo urgente da palavra sangra, pulsa e potencializa a tessitura do poema, o ofício do poeta. Como dizer da poesia? Por quais vias perseguir o instante do acontecimento do poema? Como estar dentro, estando tão fora? Ou, ainda, como permanecer fora depois da experiência do dentro? Perguntas que se repetem ansiosas pela resposta que não chegará inteira, se formos ao menos um pouco lúcidos.

A importância que o corpo adquire na poesia de Hilda Hilst coloca em evidência diversas particularidades já exploradas em estudos sobre a autora como o erotismo, a perturbação amorosa e a conflituosa relação com Deus. Se falamos de corpos, é preciso deixar bem claro que eles estão presentes não somente como a unidade física que determina o homem e a mulher. Ler o corpo na poesia hilstiana é também ler o não-corpo de Deus, o corpo da palavra, o corpo-tempo, o corpo-cadáver que a morte prenuncia sem cessar. As relações estabelecidas entre esses corpos não são lineares, não podem ser agrupadas em pares perfeitos e, ao fim de inúmeras leituras, a sensação que elas nos passam é de que estamos, assim como a persona lírica, ancorados no permanente vazio. A poeta conjuga uma existência em que o corpo é fundamental. Os sentires estão ligados ao prazer, ao amor e à paixão, as pretensas formas de prolongamento da vida que o humano conhece. Nesse sentido, vemos um eu-lírico colado ao mundo, em constante conflito com a efemeridade, com o que eu chamo corpo-tempo, essa unidade sensível que tece sobre cada corpo-outro as marcas do fim.

Data do Renascimento o surgimento de estudos mais aprofundados sobre o corpo. Isso se deve a um pensamento calcado na aparição de novas possibilidades de entendimento de como, de fato, funcionaria o corpo humano. Como nos lembra Georges Vigarello (2008) em *A História do Corpo*, a era moderna trouxe os novos olhares da Física, o que ajudou a promover um certo desencantamento do mundo baseado em credices, magias e feitiços. A lei das causas e dos efeitos acaba por se estender ao âmbito do corpo, singularizando seu funcionamento e lançando um olhar mais pormenorizado nas suas forças vitais. Não que as

^{*}Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Professora do Centro Universitário UNA nos cursos de Comunicação Social. Reside em Belo Horizonte, Minas Gerais.

influências do senso comum tenham desaparecido de vez – principalmente no que diz respeito às referências sagradas e religiosas – mas houve um deslocamento no pensamento da época.

Outra herança da Renascença diz respeito a uma nova visão do homem sobre seus desejos, seus impulsos, seu comportamento social e individual. “A compostura cotidiana, as maneiras, a sexualidade, os jogos, o espaço próximo, tudo isso transformou-se” (VIGARELLO, 2008, p. 17). Algumas preocupações coletivas e próprias passam a figurar em primeiro plano. Uma certa imposição social surge no intuito de auto-preservação, de preocupação com o aprimoramento da espécie, que se manifesta em uma atenção maior à saúde pública como fonte de duração da vida. Em contrapartida, e intimamente ligada a essa, vem um afloramento das liberdades individuais, em que “a encenação de si mesmo” (VIGARELLO, 2008, p.18) torna-se legítima e valorizada. É o que atestam os crescentes retratos pessoais feitos pelas elites, contrariando uma tradição de possuir, predominantemente, imagens religiosas em suas casas.

“É estranho existirmos por meio de nosso corpo, com suas perceptíveis variações de acordo com as idades da vida e, sobretudo, quando a morte se aproxima, semelhante a todas as demais coisas desse mundo” (HENRY apud CORBIN, 2008, p.7). Esse misto de familiaridade e estranheza, como ressalta Alain Corbin (2008) no segundo volume de *A história do corpo*, dará a tônica da percepção e projeção do corpo em um mundo que passa por transformações constantes. A questão da sexualidade emerge cada vez com maior intensidade, introduzindo nos estudos os conceitos de pornografia, de erotismo e de obscenidade. A centralidade que a representação da beleza adquiriu desde o início da era moderna, encontrará na arte um repouso e uma provocação. A palavra irá escrever o corpo, instaurando uma dupla mão nesta relação.

As grandes guerras serão as responsáveis pela representação e por um sem número de estudos focados na análise do corpo mutilado, massacrado. Os cadáveres passarão a ter uma importância social que antes era desconhecida. O (não)entendimento da morte acarretará novos olhares sobre a finitude e a decomposição humanas. A religião, sozinha, não será mais capaz de explicar a vida perecível a que todos, indistintamente, estão submetidos. E o desejo, auxiliado por estudos psicanalíticos cada vez mais numerosos, será a peça-chave no desnudamento do comportamento do homem.

Mas é possível definir o que é o corpo? Muitos tentaram e um recolhimento de elementos em várias dessas conceituações nos auxiliarão a compreender do que, exatamente, estamos falando. Para Corbin (2008),

O corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras de sua voz, a aura de sua perspiração. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros vêem, sondam em seu desejo (...) Estou em meu corpo e não posso deixá-lo. Essa co-presença constante consigo mesmo dá base a uma das interrogações fundamentais dos ideólogos (...) O sujeito – o eu – existe somente encarnado; nenhuma distância pode se constituir entre ele e seu corpo. Todavia, o corpo transcende o eu a toda hora no – ou pelo – sono, na fadiga, na possessão, no êxtase, na morte. Ele será, futuramente, um cadáver. Por tudo isso, a tradição filosófica antiga o entende como prisão da alma, como um túmulo, o corpo está do ‘lado obscuro da força, da impureza, da opacidade, da decadência e da resistência material’. As modalidades da união da alma e do corpo – posteriormente, do psíquico e do somático – não cessam de ocupar os discursos. (CORBIN, 2008, p.7-8)

Dessa primeira conceituação, dois termos destacam-se: encarnação e alma. A carne é um dos elementos primordiais para se discutir e entender o sentido do corpo. A encarnação está no centro da religiosidade cristã. Deus, o Ser Maior, aquele que conjuga a plenitude de sentimentos e ações para os cristãos, é encarnado em um corpo de homem, Jesus, que sofrerá todas as penas e chagas na concretude da sua carne. Octavio Paz (1998) mostra que os primeiros textos místicos ocidentais não foram escritos por autores cristãos e sim por neo-platônicos, que seguiam a filosofia instaurada por Platão de que existe uma separação taxativa entre corpo e alma. O corpo era tomado por uma conotação negativa de obstáculo na busca pela verdade que apenas a alma revelaria. No entanto, ao adotar a filosofia platônica como base, o Cristianismo acabou por não adotar a condenação ao corpo. Por ser uma religião de ressurreição da carne e por adotar a doutrina do corpo glorioso, como reitera Paz (1998), o “misticismo cristão, embora derivado do platônico, encontrou na poesia erótico-profana uma mina de imagens e associações” (p. 108). Se formos mais profundamente à origem do sagrado, veremos que ele está associado à transgressão; transgressão do interdito da morte, retorno à continuidade do ser, que não é mortal (BATAILLE, 1987). O sentido da santidade esteve por muito tempo ligado ao sentido de sagrado, portanto, intimamente ligado ao ato transgressor. As adaptações das religiões acabaram por trazer à santidade a aura da vida dedicada exclusivamente a Deus, ao bem. No entanto, vale lembrar o que Bataille (1987) afirma e reafirma com tanto afinco: para os que creem, o libertino está muito mais próximo do santo do que o homem que não tem desejo.

A ausência de distância entre o sujeito e o próprio corpo, apesar de indiscutível, é desafiada a todo tempo pelos momentos em que o homem sai de si. Na poesia de Hilda, a centralidade do corpo é evidente. O corpo da mulher relaciona-se ao corpo do homem, a todo o tempo, em uma tentativa de transcendência e de alcance de um não-corpo divino que perturba, justamente, pela dissimulação da Sua ausência. Esse sair de si dá-se não só pelo

êxtase erótico, vivenciado no encontro corpóreo de amantes, ou nas alusões ao êxtase místico, em uma apropriação de imagens fronteiriças entre o sagrado e o profano. Dá-se também no corpo da palavra, no ofício da escrita poética, referenciada como a instância que mais perto chega de roçar o infinito. A relação entre o corpo que escreve e a escrita do corpo revela uma carnalidade ímpar que institui a troca constante entre o sujeito e o mundo, sentido e sentimento.

Outra importante definição sobre o corpo como objeto de estudo vem de Eliane Robert Moraes (2002), em seu *O corpo impossível*, em que diz que “o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade” (MORAES, 2002, p.60). Ou ainda, para Fernando Manuel da Silva (2007),

O corpo é esse Uno-Múltiplo, conjunto de quantidades de força com diferentes qualidades (aquilo que, no entender de Nietzsche, surge como activo ou reactivo) em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se. Contudo isto não diz o que é um corpo, a dificuldade de se falar do corpo existe porque ele resiste à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história, nas suas potências e possibilidades esquia-se à linguagem, à língua. (SILVA, 2007, p.33-34)

Um sentido mais completo é possivelmente apreendido em uma leitura conjunta dos dois excertos. Na parte final da definição de Silva, na qual a dificuldade de se falar do corpo é reiterada, vemo-nos diante da potência do ser que reside na unidade fundamental que nos compõe. O corpo é, de fato, a materialidade mais imediata que nos define como indivíduos no mundo. E é também lugar de multiplicidade, pois sua existência é marcada e condicionada pelo seu relacionamento com outros corpos. As relações “entre o tocar e o ser tocado, o ver e ser visto”, como bem diz o trecho acima, são responsáveis pela leitura do mundo como carnalidade e do corpo como “eminente um espaço expressivo” (MERLEAU-PONTY apud ROSA, 2003) Aliás, a ideia de carne e carnalidade, claramente exposta em *O visível e o invisível* por Merleau-Ponty (2007), traz algo de fundamental para uma tentativa de leitura do corpo, principalmente em uma poética tão intensamente trabalhada no e através deste. A carne, tal qual ele utiliza, significa a relação reversível entre aquilo que é sentido e aquele que sente, como o ser que traz em si mesmo a sua própria negação.

No poema XLIV, de *Cantares* (2004b), as questões do corpo e do amor são tratadas na perspectiva da ausência, do tempo, da morte:

Lembra-te que morreremos

Meu ódio-amor.
De carne e de miséria
Esta casa breve de matéria
Corpo-campo de luta e suor.

Lembra-te do anônimo da Terra
Que meditando a sós com seus botões
Gravou no relógio das quimeras:
“É mais tarde do que supões”.

Porisso
Mata-me apenas em sonhos.
Podes dormir em fúria pela eternidade
Mas acordado, ama. Porque a meu lado
Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura.
(HISLT, 2004b, p.80)

A efemeridade do corpo é evidenciada pela brevidade da matéria que nos compõe. Lançando mão de um de seus nomes-definições, o eu-lírico fala de um “corpo-campo”, trazendo a imagem de um espaço de batalha, no qual lutas são travadas ao longo da vida a custo de muito suor, mas com um resultado já sempre determinado. Eis a miséria da carne referida no poema. A vivência do amor e do corpo do outro não é escudo contra o fim que perpassa cada instante. “É mais tarde do que supões”⁴, verso doloroso a cronometrar o caminhar incessante, ainda que estejamos parados. No rastro desse tempo tão ligeiro, a amante decreta ao seu “ódio-amor” – expressão definitiva – que o tempo da vida é o tempo da urgência, do gozo, do amor e da ventura, ainda que desde sempre estejamos atrasados para começar a gozar e amar. Em JMNP (2003a), o tema é também trabalhado, como o demonstra o poema a seguir:

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jogo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar

Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
(HILST, 2003a, p.71)

Neste poema, apesar do eu-lírico se debater com as mesmas questões da finitude do corpo, o ritmo é de maior intensidade, isto é, as palavras são colocadas de modo a produzir um efeito ríspido no leitor. O “AGORA, ANTES”, grafado em maiúsculas, coloca em primeiríssimo plano – num super close cinematográfico – a corrida do tempo. O poema transcorre todo num sufocamento produzido pela rapidez da sucessão das imagens. A carnadura que se desfaz em sangue, a morte, a mão, o sopro, a deglutição, a agonia escura, todos esses elementos são elencados simultaneamente apenas na primeira estrofe. Uma palavra colocada no último verso dessa mesma estrofe define bem do que se trata: cadência. É disso que se trata a vida – e a morte. Um movimento cadenciado que envolve não só o sujeito mas o seu outro, a urgência do próprio corpo conjugada com a urgência do outro. “Toma-me”, clama a persona lírica, “toma-me AGORA”, ainda que a rigidez da boca de um tenha que ser devastada pela leveza do outro, sutileza poética que expõe o paradoxo. É do tempo do corpo que fala o poema; corpo que só tem pleno conhecimento de si quando já muito se andou no passar dos anos. O futuro guarda “a grande teia” que cairá sobre o homem, vedando-lhe os caminhos. A vida seguirá através de outros corpos, em um movimento circular, assim como o movimento do desejo. A última estrofe mantém o ritmo e abre com um verso forte, que nos retém por alguns momentos, “te descobres vivo sob um jugo novo”. Que nova imposição é essa a que o homem/a mulher se submetem? O amor. Antes do fim, antes da terra, antes dos obstáculos ridiculamente concretos que fazem do homem um ser constantemente fugidio. É como uma revelação o término do poema. Ou uma constatação da grandeza de tudo, justamente porque pontuada pela aproximação do fim. O estender-se ao lado do amante só pode ser descrito em cores, que evoluem do púrpura – que conjuga o vermelho-escuro da paixão e o roxo da morte – para o prata reluzente da esperança, do tempo inefável da delicadeza. Existe, na construção poética da autora, um papel definido e destacado para a finitude do humano. A persona lírica se debate com a ausência de sentido no passar alucinado dos anos. O corpo, dimensão na qual o homem se reconhece, tem a resistência breve de um passo na areia. O entendimento da própria carne, o reconhecimento do encaixe do outro, a experiência da paixão, concretizam-se controlados pela presença de um terceiro corpo, que não o corpo do amado/do amante. Esse corpo é o tempo que, companheiro da morte, por só correr para frente, espreita e impera diante da esperança de eternidade que alimenta o desejo humano. O tempo é eterno, não o são as criaturas que vivem sob sua égide.

A poesia hilstiana testa os limites dessa dualidade do corpo encarnado. Partindo da ideia de um homem feito à imagem de Deus, o eu-lírico força todos os limites e desvios de uma relação que, por mais que se queira, nunca será passível de ser aprisionada em dicotomias lineares. A poeta é exemplar na procura angustiada de uma semelhança que sempre se anuncia e nunca é vislumbrada a contento e, também, na tentativa particular de criar um corpo próprio para a sua ideia de divino. Este corpo é dor. Vejamos, a seguir, um poema e um fragmento de poema que auxiliam nessa leitura:

IV
Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
Do barro os homens.
E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias
E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer
Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.
Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da vida.
(HILST, 2005a, p.21)

V
Para um Deus, que singular prazer.
Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes
Ser o senhor de um breve Nada: o homem:
Equação sinistra
Tentando parecença contigo, Executor.
O Senhor do meu canto, dizem? sim.
Mas apenas enquanto dormes.
Enquanto dormes, eu tento meu destino.
Do teu sono
Depende meu verso minha vida minha cabeça.
Dorme, inventado imprudente menino.
Dorme. Para que o poema aconteça.
(HILST, 2005a, p.23)

O primeiro poema recoloca em cena – como se fosse possível recolocar algo que nunca saiu, de fato, de cena – a dificuldade de assimilar o sentido da morte. A mitologia cristã auxilia na construção metafórica da poesia, ao mesmo tempo em que é desafiada pelo olhar incisivo e questionador da persona lírica. A ideia de que o homem foi moldado à semelhança de Cristo é levantada nesses poemas em um ímpeto de insatisfação. Qual o objetivo de se criar

algo, encarná-lo em um corpo material e determinar-lhe um prazo irrevogável de desaparecimento? A metáfora utilizada pela poeta para a decomposição humana é a da criação de instrumentos de barro que são colocados em uma chama incessante de calor, até que em um breve período de tempo estejam destruídas. O homem é lançado no mundo, de certo modo, sem controle de seu destino mortal. Quando lançado à luz da vida, o humano já está inserido na irracionalidade de um movimento que só é gerenciável, nunca controlável. O segundo fragmento de poema confirma a insatisfação com a brevidade da vida e, principalmente, com a intangibilidade de um Deus que só se faz sentir pela dor gerada e pela Sua atrocidade de criar um ser-outro que não é eterno. A persona dos versos adivinha um prazer premeditado nas ações divinas. Por dar e tirar a vida de homens em um tempo determinado, o Deus aqui referenciado é tido como o dono do corpo dos homens, “o breve nada”, como a poeta define o humano, aquele que vive procurando uma eternidade que jamais virá, e que quanto mais procura, mais se aproxima da noção de inutilidade dessa busca. Por isso, “a equação sinistra” referida nos versos traz duas aproximações de linguagem e sentido interessantíssimas: primeiramente, o uso do termo equação, remetido logo à matemática, para designar a tentativa de espelhamento humano entre Criador e criatura. Em uma obra que não permite resoluções matemáticas por não apresentar soluções e nem querer, de fato, alcançá-las, imaginar homem e Deus como variáveis de uma equação seria sugerir um sutil paradoxo da impossibilidade. Para aproveitar a metáfora, teríamos de um lado um conjunto vazio tentando aceder ao infinito. Equação inexistente, bizarra para as Ciências Exatas e “sinistra” para as Ciências Humanas, para o entendimento humano, por assim dizer. Em seguida, temos o verso final que culmina no vocativo Executor para falar de Deus. A intensidade do mergulho poético-existencial da persona lírica está corporificado no abjeto nome dado ao divino. Aquele que cria é também aquele que executa, em um movimento que é singular e eterno, ao contrário das criaturas a que dá fim.

O alcance do outro dá-se pela imaginação e pela palavra poética. Não existe um corpo que possa estabelecer tal relação de satisfação, de gozo. O desejo não tem corpo e não almeja um corpo, ele provoca um estado de perturbação alimentado pela imaginação delirante (NOVAES, 1990). Note-se, na escrita de Hilda Hilst, o Outro frequentemente escrito com a inicial maiúscula. O Outro, assim grafado, imprime o Absoluto, donde podemos vislumbrar o desejo colocado no rol das coisas definitivas, eternas, ausentes – Morte, Amor, Deus.

As relações estabelecidas entre esses corpos não são lineares, não podem ser agrupadas em pares perfeitos e, ao fim de inúmeras leituras, a sensação que elas nos passam é que estamos, assim como a persona lírica, ancoradas no permanente vazio. A poeta conjuga

uma existência em que o corpo é fundamental. Os sentires são ligados ao prazer, ao amor e à paixão, as pretensas formas de prolongamento da vida que o humano conhece. Nesse sentido, vemos uma persona colada ao mundo, em constante conflito com a efemeridade, com o que eu chamo corpo-tempo, essa unidade sensível que tece sobre cada corpo-outro as marcas do fim.

A ausência da distância entre o sujeito e o próprio corpo, apesar de indiscutível, é desafiada a todo o tempo pelos momentos que o homem sai de si. Esse sair de si dá-se não só pelo êxtase erótico, vivenciado no encontro corpóreo dos amantes, ou nas alusões ao êxtase místico, em uma apropriação de imagens fronteiriças entre o sagrado e o profano. Dá-se também no corpo da palavra, no ofício da escrita poética, referenciada como a instância que mais chega perto de roçar o infinito. A relação entre o corpo que escreve e a escrita do corpo revela uma carnalidade ímpar que institui a troca constante entre o sujeito e o mundo, sentido e sentimento.

O corpo, dimensão na qual nos reconhecemos, tem a resistência breve de um passo na areia. O entendimento da própria carne, o reconhecimento do encaixe do outro, a experiência da paixão, concretizam-se controlados pela presença de um terceiro corpo, que não o corpo amado/amante. Esse corpo é o tempo que espreita e impera diante da esperança de eternidade que alimenta o desejo humano.

Referências

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 1v. p. 535-620.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008. 1v.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Trad. João Batista Kreush e Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2008. 2v.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008. 2v. p. 7-10.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes.

Petrópolis: Vozes, 2008. 1v. p. 19-130.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004a.

HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005a.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003a.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura**: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento. 2007. 184f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Évora, Mestrado em Literatura e Poéticas comparadas. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_da_literatura_do_corpo_e_do_corpo_na_literatura_derrida_deleuze_monstros.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2009.

AMORES FRUSTRADOS: UM DIÁLOGO COM A PAISAGEM.

Sônia Maria Ferreira de Matos^{*}

Havia tantos pássaros
na boca das árvores
que se podia começar o dia
dizendo apenas pássaro
folha manhã.

Paula Tavares

Ao pensar a dissertação de mestrado, escolhemos trabalhar com poetisas afro-brasileiras nascidas entre as décadas de cinquenta e oitenta e que publicaram seus poemas, em coletâneas, a partir da década de noventa. A finalidade da pesquisa é observar como estas poetisas, divididas por nós em duas gerações – as nascidas até a década de sessenta e as nascidas nas décadas de setenta e oitenta – tratam, em seus poemas, dos amores frustrados e realizados. Existe uma diferença no ato de descrever o amor e as suas vivências em relação a este amor, das mulheres nascidas até a década de sessenta para as mulheres nascidas após esta década? As mulheres mais velhas descrevem este amor de uma forma mais velada? Posicionam-se mais nas entrelinhas para dar voz a seu “eu - lírico”? E, por outro lado, são as poetisas mais novas mais “liberais” em suas escritas? Fazem uso de seu corpo com menos pudor e menos tabu? O que essa diferença de geração acarretou na escrita dessas mulheres?

Para este texto, escolhemos analisar como as poetisas, representantes da 1ª geração, Esmeralda Ribeiro em seu poema “Enigma do amor”, Lia Vieira em “Mulher de marinheiro”, Conceição Evaristo em “Fluida Lembrança”, e Geni Guimarães em “Notícias”, observam a paisagem ao seu redor, como a vivência da frustração do amor, hora sentido como espera, hora como solidão, hora como desilusão, transfiguram-se em paisagem, em objetos da “paisagem” particular de cada uma, como usam o universo das “coisas” como metáforas para tratar do amor; como se misturam a essa natureza para, liricamente, colocarem-se à mostra e marcarem seus lugares na paisagem do mundo; como estas poetisas afro-brasileiras deixam transparecer em seus poemas as marcas de seus antepassados e suas relações com o outro, com o mundo, com a paisagem e consigo mesmas.

^{*} Matos, Sônia M. F. de. Mestranda em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais.
soniamfmatos@yahoo.com.br.

Pretendemos desenvolver esta análise à luz de alguns conceitos de Édouard Glissant, poeta, romancista, ensaísta, filósofo e antropólogo nascido na Martinica e que viveu entre seu país natal, a França e os Estados Unidos. Sua obra é de grande importância para os estudos de identidade e de relação das culturas na contemporaneidade.

Em seu livro *“Introdução a uma Poética da Diversidade”* (2005), Édouard Glissant defende a intrínseca relação do ser humano com a paisagem ao seu redor. O autor conduz seu pensamento a partir do seu primeiro olhar sobre a paisagem das Américas e diz-se impressionado com a abertura desta paisagem exuberante, impetuosa e inquieta, que ele chama de “paisagem irrué” e diz que: “é uma palavra que eu fabriquei evidentemente-, ela contém irrupção e ímpeto, também erupção, talvez muita realidade e muita irreabilidade.” (Ibid. p.13), causando-lhe o sentimento de “uma espécie de unidade-diversidade” (Ibid. p.14). Ao falar da paisagem do Caribe, Glissant abarca com o seu olhar poético e perspicaz, todo o continente americano. O autor retoma os pré-socráticos quando o pensamento já estabelecia a relação do ser com o outro, com o mundo ao seu redor e com o cosmos e acredita na tendência de hoje de voltar-se a esse pensamento pré-socrático. Glissant concebe uma identidade rizoma, raiz que vai ao encontro de outras raízes: “então o que se torna importante, não é tanto um pretenso absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação.” (Ibid. p.33). O ser humano faz parte da paisagem e enquanto vive mantém uma relação com a sua volta absorvendo e sendo absorvido em uma troca contínua e progressiva.

Para o autor a poética da Relação baseia-se na vital importância de que se considere a junção, o encontro das múltiplas culturas dos povos, da simbiose com o real do mundo e “atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do *drama* da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca” (Ibid. p.26).

Ao escrever, o poeta deixa à mostra o seu interior e a sua visão de mundo. Caminha por paisagens valendo-se dela para criar-se e recriar-se. Deixa à mostra o que os seus olhos captam das paisagens, dos lugares seus, das suas heranças enraizadas e entrelaçadas com todos os seus outros: “Sob o poema aparentemente mais claro, pulsa em surdina uma visão de mundo” (Ibid. p.37).

Glissant acredita ser possível dividir as Américas em três: a Meso - América, ou seja, a América dos povos autóctones que aqui viviam; a Euro – América que seria a América dos europeus que para cá vieram mas que, entretanto conseguiram preservar no novo continente os costumes e tradições de seus países de origem; E, por fim, a Neo - América, a América da crioulização.

A divisão destas Américas em três leva a uma divisão, também de três, os tipos de seus “povoadores”: o “migrante armado” que chega com armas e barcos constituindo-se como o “fundador”; o “migrante familiar” que traz suas lembranças, seus costumes e hábitos e, por fim, o “migrante nu” que foi arrancado de sua terra, de seu espaço e transportado à força para trabalhar no novo continente.

O africano foi “desnudado” no navio, despojado de tudo, inclusive de sua língua, foi obrigado a desembarcar no novo continente sem nada, completamente separado de todo e qualquer elemento de seu cotidiano e se recompõe através do que Glissant chama de “*rastro/resíduo*”. Para o autor, o pensamento do “rastro/resíduo” é aquele aplicado, nos dias atuais e com maior valor, à falsa universalização dos pensamentos de sistema e: “O rastro/resíduo supõe e traz em si a divagação do existente, e não o pensamento do ser.” (2005, p.70). “(...) É uma maneira opaca de aprender o galho e o vento, ser um si que deriva para o outro, a areia na verdadeira desordem da utopia, aquilo que não foi sondado, o obscuro da corrente no rio liberado.” (Ibid. p.72). O rastro/resíduo é o que cada um leva em si, em sua travessia, seus entalhes pessoais. Ao serem vítimas do tráfico, os africanos levam para além-mar o rastro/resíduo de suas crenças, seus deuses, seus costumes e suas linguagens. A paisagem é parte dos rastros/resíduos de cada um.

Em “Enigma do amor” (2000, p.152-153), Esmeralda Ribeiro lança seu olhar sobre o mundo, sobre a vastidão do mundo para que seu “eu – lírico” descreva o tamanho de sua solidão. A solidão como dor, como partes fragmentadas de um “eu” atormentado, marcado, “cheia de hematomas”:

Há uma ilha

Há marfim

Há tristes arquipélagos em mim.

A paisagem é absorvida e faz parte de si. Um “si” que se entrega, faz do próprio corpo a “terra” do outro, esquece as próprias marcas para acalantar e recepcionar o outro:

Sou aquela cheia de hematomas,
Mas que faz do corpo relva
Com aroma de canela
Pro seu nego dormir.

As ilusões como marcas impressas, como resíduos de outros tempos, o despertar e o não - despertar, o real e o irreal, o ser e o estar. O “eu – lírico” absorvendo na sua voz, todas as vozes, colocando-se no lugar de todas as mulheres, tentando “sacolejar” as belas adormecidas. O corpo funcionando como um arquivo no qual as ilusões foram desenhadas em negro e se confronta com a mulher estereotipada, a princesa, e a ilusão de esperar o príncipe encantado para tirá-la da profunda letargia:

Dentro de mim
Ilusões traçadas à nanquim.
Sou aquela mulher
Tentando despertar belas adormecidas
Mas, no íntimo, sou a princesa
Em profunda letargia.

A repetição do tempo e das horas. A noção do quase nada diante de um todo universal. O eu feminino se duplicando, representando todos os “eus”, todas as outras, representando a relação amorosa, vivendo o risco, o lapso, o imediato, o momento, sempre “por um triz” para ser feliz:

Sou aquela atriz que ensaia
Todos os dias
O mesmo caso de amor
Vivido por um triz.

O rastro/resíduo que a poetisa afro-brasileira traz de seus antepassados, da mãe África, da força ancestral aparece em seus versos:

Há marfim
Há tristes arquipélagos em mim.
(...)
Dentro de mim

Força guerreira vestida de cetim.

Ser o outro, ser a outra, diluir-se, escamotear-se, transformar-se em outro com o intuito de fugir da solidão, da dor, do amor. O “eu – lírico” desabava, confessa um novo viés de si. É camaleoa, é uma e “é” tantas. É indescritível, é força, é loucura, forte. É “Maria”, é “Joana”, “é” “todas as mulheres”, todas as vozes:

Sou aquela que à noite
Esconde como camaleão
Gotas de pérolas d’olho
Na cálida paixão

Dentro de mim
Enfim mora
O enigma do amor.
Sou aquela que nenhum verbo traduz
Diante da solidão e da dor
Aquele que tem atitudes insanas
Esta sou, a eterna
Maria
Joana.

Lia Vieira em “Mulher de Marinheiro” (2014, p.133) ao narrar as idas e vindas do amado, observa a paisagem sob o aspecto do estático. O “eu – lírico” parado e a vida girando ao redor, indo e vindo, chegando e partindo, como as ondas no cais:

Não há mais fuligens nos navios
Assim como não há rolos de fumaças nas chaminés
Chegastes...

O outro que não traz nada, que parte levando tudo. Histórias contadas e escondidas, como as infidelidades praticadas em outros portos:

Não me trouxe sedas, não me quedei em mirra, incensos
Ou alecrim para te receber.

Fui envolvida pelas histórias

De cada porto que passastes

Desprezadas por certo

As infidelidades que em cada um praticastes.

Terra, mar, brisa, marés, tempo a passar, a hora do adeus e da nova separação, os lugares. O estar parada no cais sem a tranquilidade do porto seguro. A paisagem é aliada, é companheira de solidão enquanto espera a ida e o novo retorno do amado. Paisagem como certezas e incertezas. As incertezas do tempo presente, do esperar, do vivenciar. Certezas só do vai e vem das marés. O corpo da mulher, apenas mais porto e nada de seguro. Lembranças da vivência do amado em outros lugares, lembranças estas não vividas pelo “eu - lírico”, o “estar fora”, esperando... Esperando...

A brisa da terra firme

Mantendo ela agora a guarda

Roça o semblante do amado

Nela antevejo o alento das marés.

Bons-dias – não fosse a folhinha a correr para frente.

Nossa vida uma só peça

Braços para te receber, mãos para adeus acenar.

Passagens de idas e vindas

Paisagem certa, momentos incertos.

Outra vez partirás

Te sigo até onde a vista não alcança

Volto a remexer no presente já passado

Folgando relembrar suas andanças.

Mais uma vez, invento o cais...

- Porto seguro, jamais. (2014, p.133)

Em “fluida lembrança” (1995, p.74), Conceição Evaristo transforma em líquido o amado e sorve, aos goles, a lembrança guardada na memória. Constata enganos, buscas e perdas. Transforma em algo palpável o vazio e a ausência e observa o que sobra, o que se esvai e escorre transformando-se em nada. O abstrato e o concreto entrelaçando-se e diluindo-se em uma dança de objetos, espaços e lugares em uma paisagem interna e irreal. O corpo como lugar de fluido armazenamento. Nada do outro permanece:

No líquido do copo

Entorno a sua fluida

Lembrança.

Bebo aos goles

O seu doce caldo

Armazenado e curtido

Em minha memória

E quando depois

Me erro nos passos

Inebriado dos meus enganos

Toco o vazio de sua ausência

Percebendo então

Que você me escorre dos sonhos

Tal qual a baba indomável

Que da boca do bêbado sonolento

Escapa. (1995, p.74).

O último poema de nossa análise, “Notícias”, (2000 p.144), de Geni Guimarães, é escrito em um tom de carta quando o “eu – lírico” dá notícias ao amado, como o título bem o sugere. A descrição e percepção da paisagem fluem e saltam aos olhos do leitor:

Aqui, amor, vai tudo bem.

É manhã, bela manhã

Destas que nos põem certo frio no peito.

Tem orvalhos nas folhas

E o sol nasce quente, do mesmo jeito.

Na segunda estrofe, os objetos da paisagem, o jardim e as borboletas ganham vida e são usados para expressar a espera pela volta do amado e a solidão que esta ausência traduz:

Meu jardim, que já conheces,

Te aguarda como sempre. Espera

Borboletas solitárias e sonâmbulas

Para formar ramalhetes com elas.

Nas últimas estrofes, a paisagem cotidiana, o trivial do dia a dia é descrito mostrando o caminhar do tempo enquanto a amada espera e se prepara para a chegada do seu amor:

O padeiro está por vir
E o caminhão da faxina já passou.
Tem pardais cumprimentando o dia
Ou festejando a noite que findou.

Na calçada, as crianças sonolentas
Expõem as caras lambuzadas de manteiga.
Passa um jovem, a caminho do trabalho
Cantando embevecido uma música sertaneja.

Ah! O gás está chegando.
Aqui termino. Chi! O telefone toca!
Abraços. Venha que eu espanto as borboletas
Pra gente ficar se amando. (2000 p.144)

As poetisas em questão transitam por espaços, lançam seus olhares sobre coisas e paisagens, olham e vêem além do olhar. Usam de suas percepções líricas para, através da paisagem e de uma maneira mais velada, falarem do amor. Suas vivências do amor carregam um quê de frustração. Frustração esta que se deixa à mostra em estados de solidão, de espera, de desengano, de revolta, de saudade. São “babas indomáveis”, “brisa da terra firme”, “borboletas solitárias” e “gotas de pérolas” em interseção com “Marias Joanas” diversas, vivendo amores diversos.... Seus corpos são jardins conhecidos, taças transbordantes, portos de passagem, terrenos pisados, espaços usados. São relvas, são arquivos de ilusões inscritas a negro, a fogo, a solidão.

Referências:

ADÚN, Guellwaar, Mel Adún, Alex Ratts. (Orgs). **Ogum's Toques Negros: Coletânea Poética**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2014.

ALVES, Miriam Aparecida, Carolyn Richardson Durham. (Orgs.). **Enfim-nós**: escritoras negras brasileiras contemporâneas=finally-us: contemporary Black Brazilian women writers. First Edition of Bi-lingual text, 1995.

CONCEIÇÃO, Jônatas; Lindinalva Amaro Barbosa. (Orgs.). **Quilombo de Palavras**: A Literatura dos Afro-Descendentes. 2ª Ed. ampl., Salvador: CEAO/UFBA, 2000.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

SEXUALIDADE E MORTE NO CINEMA FEMININO NACIONAL CONTEMPORÂNEO: MATE-ME POR FAVOR E CALIFÓRNIA

Stephania Amaral^{*}

Mulheres envolvidas com a sétima arte são muitas vezes silenciadas ou invisibilizadas se comparadas aos diretores conhecidos internacionalmente. Para a pesquisadora Lúcia Nagib, “a relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições masculina e feminina na sociedade” (NAGIB, 2002, p. 168-169). Com o intuito de valorizar o ainda pouco estudado trabalho feminino no cinema, mais especificamente o de diretoras brasileiras contemporâneas, abordaremos os filmes *Mate-me por favor*, de Anita Rocha da Silveira, e *Califórnia*, de Marina Person, ambos lançados em 2015.

As duas obras têm em comum mulheres fortes como protagonistas e toda uma equipe de produção predominantemente feminina. Além disso, nelas há a construção de retratos da juventude, criados por duas cineastas que conquistaram seu espaço, ainda que às margens do grande público, na produção audiovisual nacional. Apesar das diferenças de época e ambiente – o primeiro se passa nos dias de hoje no Rio de Janeiro, já o segundo nos anos 1980 em São Paulo –, evidenciamos semelhanças no modo como cada filme trata as experiências da morte, do feminino e da descoberta da sexualidade durante a juventude, vivenciadas de forma livre e autônoma pelas protagonistas Bia e Estela, respectivamente.

No longa *Mate-me por favor* (2015), a diretora Anita Rocha da Silveira demonstra maturidade ao colocar em tela muitos não ditos. Construindo um ambiente com elementos do gênero terror, mas sem imitar os moldes do *slasher* americano, ela realiza uma produção genuína, repleta de elementos nacionais na trilha sonora, além de histórias, poemas e comportamentos tipicamente brasileiros. O ritmo do Funk, em contraste com os aspectos sombrios da produção, ecoa em locais inusitados, até mesmo na igreja.

Lucas Procópio Caetano, em seu artigo “Garotas finais: novos diálogos em filmes de horror brasileiros”, define o *slasher* como um “subgênero do horror cuja figura central é um

^{*}Mestranda bolsista em Estudos de Linguagens no Cefet-MG, em Belo Horizonte. E-mail: stephaniaamaral@gmail.com.

assassino em série, geralmente mascarado e de identidade misteriosa, que persegue adolescentes com o intuito de causar-lhes mortes violentas”. Quanto a *Mate-me por favor*, para Caetano, “essa lógica não é seguida estritamente, e os atos de violência contra as vítimas jamais são mostrados, mas sim narrados” (CAETANO, 2016, p. 1).

A solicitação gritante do título¹⁷ que explode na tela em caixa alta parece ter um tom irônico, como se o comportamento dos jovens, especialmente da protagonista Bia (Valentina Herszage), fosse um pedido para ser morta. A menina parece estar sempre segura à noite, imunidade que inclusive poderia configurá-la como suspeita pela autoria dos crimes aqui retratados.

Bia explora sua sexualidade de forma instintiva, com certa afobação, mas muita naturalidade, porém impedida pelos dogmas religiosos do namorado, paralisado pela culpa cristã. O fato de ser menor de idade não a impede de buscar satisfação corporal. A sensualidade das demais garotas também não é escondida. Incomoda a presença dos corpos jovens que, cobertos por poucas roupas, dançam ritmos sensuais, mais especificamente o Funk, estilo muitas vezes estigmatizado pelas batidas repetitivas e conteúdo simplório, considerado inferior por grande parte da crítica. Seria o Funk, por se manifestar à margem da sociedade, por perturbá-la, uma espécie de Punk?

A pastora que canta “Jesus... me seduz” não foge à realidade do Rio de Janeiro, do Brasil. A música que combina a batida sensual com a letra religiosa, ainda que provocante, é a trilha da cena em que podemos observar o bom uso da técnica pela diretora, a serviço da criação de tensão, nos momentos da aproximação progressiva da câmera direcionada ao matagal noturno no terreno baldio, como se uma figura subjetiva anônima caminhasse com uma lanterna iluminando o ambiente dos crimes na Barra da Tijuca (“que não é Sodoma”). No entanto, o clima sinistro não impede o choque pelo contraste e a cineasta transita entre gêneros, encaixando um videoclipe que flerta com o estilo fluido usado em Bollywood.

O irmão mais velho de Bia, João (Bernardo Marinho), parece não ter vida sexual e, ouvindo seu Funk clássico, passa o dia a contemplar *selfies* postados no Instagram. A rede social se torna ao mesmo tempo um painel sinistro, perigo adicional neste contexto. João é como um *stalker* (perseguidor) das meninas que não respondem suas mensagens. Por outro

¹⁷ Apesar de o título ser a mesma tradução da obra homônima sobre a história do movimento punk, a trama não estabelece relações com a obra de McNeil e McCain. Anita começou a escrever o roteiro em 2011 e para ela o nome sintetiza as questões mais importantes por ela trabalhadas.

lado, a pastora é sensual, subvertendo idealizações de representantes femininas como assexuadas. Outra quebra de estereótipos de conduta construídos socialmente se dá em relação a Mariana (Mariana Oliveira), que dança com roupas curtas mas continua casta. Sobre corpos como estes, que se expressam por meio da dança, a pesquisadora Christine Greiner postula:

As experiências são fruto de nossos corpos (...) e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nesta perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, produzindo novas possibilidades de movimento e conceituação (GREINER, 2005, p.132).

A pastora diz: “Fazei-nos puros... só assim estaremos livres de todo o mal” e ameaça: “os que morrem são os que desacreditam na palavra de Deus”. No entanto, os jovens parecem impulsionados no sentido contrário, pois, depois do culto, é visível o desejo e a fome de viver que manifestam. Bia faz referência, ainda, a uma citação que não ouvimos: “sangue é vida”, tanto verdade na Bíblia quanto nos filmes do Drácula.

A personagem Michele (Júlia Roliz) compartilha histórias sinistras com as amigas, como o caso real ocorrido na mesma região do Rio nos anos 90.¹⁸ As demais descrições¹⁹ envolvem mais violência do que prazer, sempre relacionando o ato sexual à morte, ao campo do sinistro, o que faz pensar na dualidade da atração por atos violentos que ocorre em paralelo ao medo ligado ao sexo, especialmente nas meninas, muitas vezes educadas de maneira conservadora.

As garotas não escondem o fascínio e a admiração – e talvez até certo sadismo, um quase sorriso, misturado à piedade ou à empatia – ao relatar o estado de suas semelhantes neste contexto em que crimes hediondos estão acontecendo com outras mulheres. Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, se debruça sobre a experiência de se deparar com um corpo morto e se projetar nele no futuro:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume (...). Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o

¹⁸Em 1992, Daniela Perez, atriz principal da novela global *De Corpo e Alma*, foi assassinada a tesouradas pelo colega de elenco Guilherme de Pádua e sua esposa Paula Tomaz.

¹⁹Um dos relatos das meninas, “fiquei ali sangrando no chão do banheiro, eu acho que eu morri” já tinha aparecido em uma cena do curta *Os mortos-vivos* (2012), da diretora, em que uma menina descreve um sonho que teve com o vampiro de *Crepúsculo*.

sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (...). É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37-38).

Os antagônicos sentimentos de desejo e apatia de Bia se traduzem nos poemas mórbidos do simbolista Augusto dos Anjos que ela recita para a amiga em uma loja de shopping. O ambiente pouco provável à incursão poética gera um contraste entre juventude e maturidade, pois, apesar de estar em um local frequentado por adolescentes consideradas fúteis, a menina tem uma cultura literária requintada e surpreendente. Parte do fascínio pelo tema da morte é aqui manifesta pelos versos do poeta.

As vozes são o único fragmento da existência de adultos perceptível na trama. Este nível extra de controle está presente, mas distanciado, e se manifesta em plataformas dissociadas do mundo físico, como em telefonemas e narrações na rádio. O pai dos irmãos não é mencionado e a mãe os deixa dinheiro, mas está sempre fora de casa. Por essa facilidade para a prática livre do coito, os jovens não têm que se esconder dos pais, que estão ausentes. Por outro lado, vivem mais desprotegidos e o ambiente torna-se ainda mais perigoso sem interferência de maiores normalizações e responsabilidades.

Não só meninas são assassinadas, o corpo de um menino é encontrado, fato que rompe o padrão dos crimes anteriores e subverte o equívoco de que a presença masculina possa evitar que ocorram. Outra voz de adulto narra o óbito no microfone da escola, situação seguida por lenta caminhada de jovens liberados mais cedo, devido ao falecimento do colega. Condiçionados, cabisbaixos, não relutantes. No dia seguinte, ao som de sinos fúnebres, os mesmos jovens voltam às aulas no corredor do colégio.

Ao longo do filme, há uma obsessão por closes e centralização dos rostos das meninas. Diante do espelho, elas olham para seus machucados, cada uma se deparando com as próprias feridas, escoriações, braços quebrados e olhos roxos, aludindo a algo comum em filmes de terror, a punição ao pecado dos que fazem sexo, algo considerado errado e impuro neste universo, refletindo a vergonha pela exposição e pelo uso do corpo.

Em certo momento, Bia beija o cadáver de uma menina morta e mina sangue em seus lábios, um sangue que invade a tela até deixá-la de vermelha a completamente preta, efeito

que complementa o contraste efetuado entre manhã e noite. Após confrontar a morte de perto, suas relações sexuais se tornam menos naturais e mais agressivas.²⁰

Quanto ao vermelho, em seus estudos sobre cores no livro *If It's Purple, Someone's Gonna Die* (“Se for roxo, alguém vai morrer”), Patti Bellantoni comenta sobre a percepção da cor, bastante utilizada em filmes de terror e reforçada na cena descrita acima: “Vermelho intenso é como cafeína visual. Ele pode ativar sua libido ou tornar você agressivo, ansioso ou compulsivo, pode ativar quaisquer paixões latentes que você possa trazer ao filme. [...] vermelho cria a ilusão de avançar sobre nós” (BELLANTONI, 2013, loc. 714).

Michel Foucault, por sua vez, em *A vontade de saber*, primeiro volume de *História da sexualidade*, contrapõe a fixação humana transgressora pelo sangue à sexualidade, relacionada pelo filósofo ao campo da normatividade:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente). [...] se há algo que se encontra do lado da lei, da morte, da transgressão, do simbólico e da soberania, é o sangue; a sexualidade, quanto a ela, encontra-se do lado da norma, do saber, da vida, do sentido, das disciplinas e das regulamentações (FOUCAULT, 1999, pág. 138).

Em *Mate-me por favor*, a presença do sangue – cujo valor na sociedade é destacado por Foucault – é imponente: hemoglobinas dançam na tela; o sangue da garota assassinada que fica nos lábios de Bia denota seu contato direto com a morte. Em *Califórnia* (2015) – longa da diretora Marina Person embalado por David Bowie, Siouxsie and the Banshees, The Cure e Blitz – também há sangue, mas a presença deste é discreta e íntima, seja na menarca de Estela (Clara Gallo), seja no subtema do vírus da AIDS, tão novo e misterioso à época a ponto de causar um velado drama familiar. Estela assiste ao desfalecimento gradual de seu querido

²⁰Em vários momentos, as garotas jogam handebol no colégio – como na curta *Handebol* (2010) da diretora – e Bia cada vez mais compete com agressividade. Curiosamente, as protagonistas dos trabalhos anteriores de Anita, análogos nas temáticas da juventude, das redes sociais e da obsessão por sangue, também se chamam Bia, e em *Handebol* a personagem foi interpretada por Lorena Comparato, atriz que retorna no longa como a menina assassinada no início do filme.

tio Carlos (Caio Blat). Assim, o vínculo com a morte aqui se dá de forma compulsória e não fomentado por uma busca pessoal a partir da oportunidade criada pelo crime, como ocorre no outro filme. A forma como a homossexualidade é retratada é outro ponto caro ao nosso tema: a delicadeza e o afeto no toque da mão do namorado do tio não o estigmatiza como tendo adquirido a doença a partir de determinada conduta destoante dos bons costumes sociais.

Califórnia marca o início da projeção com a mancha de sangue da menarca da protagonista. Depois de registrar sua altura na parede, a menina observa as alterações em seu corpo. A estreia do primeiro sutiã vem acompanhada pela clássica e icônica propaganda da marca Valisere, exibida em rede aberta desde 1987. Ao experimentar roupas e biquínis, ocorre o dilema da magreza e do corpo indefinido típica nesta fase. Há ainda, nos dois longas, clássicos questionamentos sobre virgindade e penetração: “Será que dói muito?”, as personagens se perguntam.

Apresentadas pela primeira vez de costas em ambos os filmes, as protagonistas, femininas e fortes, compartilham não apenas uma contemplativa melancolia no olhar, mas uma unida turma de confidentes. Mesmo não caracterizando uma tribo, um estilo específico, as amigas se confortam, se consolam, se identificam. O princípio da descoberta da sexualidade também é abordado de forma semelhante nos dois longas, pois temos as personagens principais observando em silêncio cenas de carícias intensas entre colegas. Tal abordagem não ocorre de forma superficial, como uma integração natural no processo de convivência, mas um questionamento da própria condição de pertencimento social. A atração por meninos (e meninas também, no caso de Bia) é experimental e não tem tanta importância nos filmes; o tema principal se concentra em como cada uma das personagens se sente na adolescência. No caso da turma de Bia, os temas parecem variar muito mais no sentido do fascínio pela morte do que em convencionais interesses românticos.

Mostrado em 360°, o ambiente de repouso e recreação de Estela reflete aspectos de sua personalidade, como seu interesse por música e pela região da Califórnia, representada em um mapa. Por ser ambientado nos anos 1980, Estela está envolta por elementos clássicos da época, interagindo com equipamentos hoje legados a um fetiche pelo antigo, como o gravador de voz em fita K7 e o telefone com fio. Vale destacar o trabalho da direção de arte também no outro longa: o quarto eclético de Bia traz **Referências** tanto da infância quanto objetos mais adultos de decoração, evidenciando sua fase de transição. Em *Califórnia*, a protagonista e seu irmão mais novo são amparados pelos pais, enquanto em *Mate-me por favor* os adolescentes

vivem em um mundo sem adultos. Tal contraste se evidencia nos tradicionais jantares de família no primeiro, e na cena em que Bia come miojo com João em frente à TV, no segundo.

Em *Califórnia*, na maca no hospital, mudo, tio Carlos sorri para Estela ao seu lado. Há feridas em suas mãos. Em silêncio, há um corte para o cemitério. JM (Caio Horowicz), um menino por quem Estela se afeioou após resistência inicial, anuncia que vai viajar para a Índia e se despede com uma reverência. De certa maneira, tio Carlos era a figura masculina mais influente na vida de Estela, e o rapaz parece substituí-lo quando ele morre. A longa corrida ao final mostra a curva de desenvolvimento da personagem, que passou por experiências intensas, como o primeiro amor e o primeiro contato com a morte, fatos capazes de marcá-la de forma profunda durante sua trajetória adulta. Sobre aspectos da memória e da perda que levam a uma retomada da vida, como foi possível na história de Estela, Didi-Huberman evidencia que

o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto), da perda. Um jogo com a perda, (...) e podia de certo modo fixar o infixável: ou seja, um laço de abandono que se torna jogo, que se torna uma alegria de ébano – que se torna uma obra. Em outras palavras, um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114-115).

Em uma das últimas cenas do filme, Estela abre os olhos, de forma a traduzir seu despertar de fato para a vida. A partir da percepção da morte, como mostra Didi-Huberman em suas considerações sobre a perda aqui expostas, Estela tomou consciência de sua finitude e da inconstância da permanência das pessoas que ama em sua vida, permitindo-se consumir o ato sexual com o menino em que confia e que estava prestes a seguir seu rumo longe dali.

Diferente de Estela, Bia aguarda a chegada da morte com admiração. A garota “acorda” de manhã no local dos crimes, muito pálida, com expressão serena. Encara a câmera, levanta e anda em silêncio. Há um clima de mistério e incerteza sobre o que de fato ocorreu. Supomos que foi ela a primeira a se levantar, pela semelhança do cabelo vista de longe em um plano muito aberto, distante. Outros jovens vão se levantando aos poucos e caminhando lentamente, como zumbis. A enigmática e pictórica cena final deixa na boca o gosto de sangue desejado pelos urubus voyeurs fascinados pela beleza da morte. O título *Mate-me por favor* estoura novamente na tela e o desfecho todo se dá em silêncio, sem trilha e sem

diálogos, apenas um barulho da cidade ao fundo, até que o Funk “Nosso Sonho”²¹ acompanha os créditos. A estética aqui serve ao propósito surreal de prender eternamente aquelas almas de mochila ao angustiante purgatório do Ensino Médio, pois sabemos como o ambiente escolar pode ser aterrorizante, palco de traumas permanentes.

Teria “o” psicopata apenas um rosto? A necessidade de nomear o responsável pelos crimes é aqui desviada, pois não há só um culpado. O desfecho indefinido de *Mate-me por favor* deixa questões a serem problematizadas por quem assiste ao filme, pois é muito mais perturbador quando não somos satisfeitos em nossa lógica, o que causa feridas incômodas em nossas certezas. A elegância aqui reside no não revelado, um mistério sem obrigação de se resolver em cena, pois assim é na vida, sem respostas fáceis, entre injustiças sobre as quais muitas vezes apenas teremos indícios de uma suposta verdade.

Referências

BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die**. Burlington: Focal Press, 2013, Kindle Edition. Tradução não publicada de Isabel Wittmann.

CAETANO, Lucas Procópio. **Garotas finais**: novos diálogos em filmes de horror brasileiros. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=128&id=1553>. Acesso em: 08 jun. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. v. 1, A vontade de saber. Disponível em: <http://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/02/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2017.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

²¹Cláudio Rodrigues de Mattos, integrante da dupla Claudinho e Buchecha, faleceu em um acidente de carro em 2012, outra ocorrência real que adiciona mais uma camada sinistra ao filme pela escolha da canção, já declamada anteriormente na trama por João como acompanhamento sonoro da cena em que Bia comparece ao enterro de uma das meninas assassinadas.

A CONFIGURAÇÃO FEMININA MARCADA PELO CASTIGO: UMA LEITURA DE “OS PORCOS” DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.

Suely Leite*

Júlia Lopes de Almeida, embora tenha tido uma produção literária considerável, foi esquecida pela crítica falocêntrica. Romancista, dramaturga, contista, cronista, além de escritora de literatura infantil, foi, por muitas vezes, considerada uma autora que confirmaria a ideologia dominante de seu tempo, reforçando a tradição que estigmatizou a mulher como um ser submisso. Hoje, pela revisão do cânone que vem sendo feita pela crítica feminista, a autora é reconhecida como um dos grandes nomes da literatura feminina do final do século XIX e início do XX.

Sua obra, em sua maioria, conta com protagonistas e/ou narradoras, muitas vezes, vozes femininas saídas de um meio rural, da periferia do Rio de Janeiro, enfim, mulheres que não costumavam estar representadas na literatura da época. Isso, por si só, já é um dado bastante significativo quanto à relativização da pecha de uma escrita conservadora da autora em questão.

Em seus romances, como por exemplo, em *A falência* (1901), a autora já preconizava um papel questionador da mulher, seja por meio da personagem Camila, que opta pelo adultério por achar que esse não deveria ser exclusividade dos homens, ou ainda pela personagem Ruth, filha de Camila, que ao ver a família passando por problemas financeiros resolve ganhar a vida dando aula.

Alice, personagem de *A intrusa* (1905) é uma moça estudada e que graças a sua instrução consegue um bom emprego e acaba por enfrentar as dificuldades pelas quais passava fazendo uso dos conhecimentos que havia adquirido em sua educação formal. Também na obra dramática da autora, o tema da instrução às mulheres se faz presente, é o caso da peça *As doutoras* (1890).

* LEITE, Suely. Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, Paraná e docente do Programa de Pós Graduação em Letras da UEL, com doutorado na área de Letras e pesquisas em Literatura de Autoria Feminina e Análise do Discurso. Atua nas disciplinas de Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Vozes femininas na literatura de autoria feminina. É coordenadora do projeto de pesquisa "Representação da mulher na contística de autoria feminina" e líder do projeto de pesquisa cadastrado no CNPq, intitulado "Legado intelectual e produção literária de autoria feminina na América Latina. E-mail: celsul@uol.com.br; suelyleite@uel.br

O casamento é problematizado em muitos textos da autora, nos romances como *A falência* e na peça *Quem não perdoa* (1909), quando nos diálogos dos personagens é possível surpreender Dona Elvira, a sogra da peça dramaturgica que não perdoa o genro pela infelicidade da filha, proferir a seguinte máxima: “Na vida de uma mulher solteira, por maior que seja o sofrimento, há sempre a esperança. Na da casada, quando não haja felicidade há apenas resignação”. (ALMEIDA, 1917, p.26).

Entre a diversidade da obra de Júlia Lopes de Almeida, encontram-se dois livros de contos: *Traços e Iluminuras* de 1887 e *Ânsia Eterna*, de 1903. Publicado pela primeira vez em 1903, o conto “Os porcos” de Júlia Lopes de Almeida provoca em seus leitores um grande mal estar, seja pela crueldade presente no texto, seja pela suspeita de que a matéria prima colhida pela autora na construção de sua narrativa perpassa os caminhos da realidade, já que seu conto apresenta uma intertextualidade com outra narrativa da época: *Canaã*, de Graça Aranha, publicado em 1902.

Ambos os textos trazem para cena a história da moça que se apaixona pelo filho do patrão, dele engravida, sofre com o desprezo do rapaz, da família e da sociedade e apresenta um final trágico. Tal fato, presente nos dois textos, parece-nos trazer uma informação assustadora: o leitmotiv ficcional era recorrente no início do século XX. Em prefácio de *Ânsia Eterna*, Zahidé Lupinacci Muzart esclarece que Graça Aranha baseou-se em um fato ocorrido na comarca de Cachoeiro, enquanto atuava naquela localidade como juiz municipal. Sobre o conto de Júlia Lopes, nada se sabe sobre o que a levou a escrever tal narrativa.

Narrado em terceira pessoa o primeiro parágrafo do texto já indica o contexto de opressão feminina ali presente: “Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (ALMEIDA, 2013, pág. 35). A apresentação da personagem e de sua situação é a demonstração clara do quanto à mulher sofre violências de gênero, tanto violência física quanto simbólica.

Júlia Lopes de Almeida, assim como em outros contos presentes na obra *Ânsia Eterna*, apresenta como protagonista uma mulher pobre, mestiça no seu tipo de índia, solteira e grávida. Isso, por si só, merece a nossa atenção, já que parte do protagonismo feminino na literatura da época estava pautado na figura da mulher branca, urbana e da elite, representações ainda pautadas no modelo romântico literário.

O parágrafo citado anteriormente nos revela a posição de alteridade de Umbelina e do filho que carregava: ambos eram descartáveis, pois representavam a transgressão, não serviam mais aquela sociedade, eram uma mancha moral para a família, por isso, tal mancha deveria ser eliminada, o que parece ser comum para época, pois o narrador afirma que Umbelina não se espantou diante da promessa do pai “ela mesma lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai” (ALMEIDA, 2013, p. 35). Temos textualmente a afirmação de que dar recém-nascidos para os porcos comerem parecia ser um fato corriqueiro e pensando que tal situação já fora tema do romance *Canaã*, como já citado anteriormente, não é difícil presumir que dar fim aqueles que eram considerados a vergonha moral da sociedade era prática recorrente no início do século XX.

O controle do corpo e o poder exercido sobre ele pelas sociedades disciplinares foi tema das teses de Foucault, no século XX. Para o filósofo, a sociedade moderna, por meio de práticas disciplinares, construiu um sistema de poder baseado no controle e na submissão dos corpos. Dessa maneira, temos o corpo submisso, transformado, docilizado e controlado em face de práticas de poder. Para Foucault, (1985, p. 80), nos séculos XVII e XVIII inaugurou-se, na sociedade, o momento das disciplinas, que, de forma institucional, se servia da vigilância das instituições, entre elas a família, criando corpos submissos, por meio de uma sujeição implantada nos indivíduos, que se sabiam observados. O poder sobre o corpo, presente no discurso foucaultiano, pode ser observado pela autoridade paterna apresenta no conto como a voz que representa a sociedade patriarcal, a moralidade vigente que exige da mulher solteira, o emblema da virgindade.

Percebemos então que, no tempo ficcional a que se refere o texto, o valor da virgindade é um dogma. Na virada do século XX, o matrimônio constituía-se como objetivo primeiro ou, talvez, única saída na vida da mulher brasileira. A sexualidade da protagonista, revelada pela descoberta da gravidez, constitui-se em uma ameaça à ordem, pois a cabocla não mais corresponde ao modelo de honra e pureza. Nesse contexto, a mulher solteira tinha poucas possibilidades de movimento, deveria ter uma conduta recatada; do contrário, sofreria sanções de ordem social. Sua virgindade era o selo de garantia para o enlace matrimonial. A mobilidade social da figura feminina é reduzida às possibilidades de suas relações familiares e conjugais. Toda a violência sofrida por Umbelina retrata o imaginário do início do século XX. Elisabeth Souza Abrantes, em seu estudo intitulado *Fazendo gênero no Maranhão:*

estudo sobre mulheres e relações de gênero (séculos XIX e XX), afirma que naquela época o discurso que se tinha sobre as mulheres estava pautado em um

imaginário social, [onde] exaltava-se a virgindade, o papel de esposa e mãe exemplares. O casamento era apresentado como o ideal da mulher, a concretização dos seus sonhos de juventude, o alvo de sua existência. Amparados na ideia da natureza frágil e débil da mulher, reforçava-se a tradição de sua vida tutelada pelo homem, seja seu pai, irmão ou marido, que deveria garantir-lhe a proteção, o sustento e também a honra. (ABRANTES, 2004, P. 134)

O casamento era o espaço institucionalmente concebido como legitimador de uma certa sexualidade, dando à mulher o direito de ter relações sexuais apenas como sinônimo de procriação; e, para as jovens solteiras, era considerada a única saída para a vida, bem como um meio de controlar a sexualidade. O adestramento sexual pressupõe o respeito pelo pai, irmãos e, depois, ao marido, além de uma educação dirigida aos afazeres domésticos. A virgindade se reveste de um valor real para a sociedade, pois, para casar era, teoricamente, preciso ser virgem e Umbelina não mais o era, e, tal fato estava escancarado para toda a vila por meio de sua gravidez indesejada.

Embora a cabocla transgrida as regras, o faz, segundo o narrador, por acreditar no ideal de amor romântico. A imagem feminina, retratada pelo conto, é de uma mulher idealizada que, adolescente, compreende o seu papel social, almeja por um príncipe apaixonado que lhe conduzirá ao casamento, a uma nova vida, ainda segura, ainda vigiada e protegida pela masculinidade do marido. É parte do discurso patriarcal, imbuído na moral de seu tempo, a ideia de que a menina deve ser educada na reclusão social e que deve ser propriedade privada da família. A virgindade de Umbelina não serve mais como moeda de troca nessa sociedade patriarcal “o amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra”... “Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas...” (ALMEIDA, 2013, p. 36, 38). Importante perceber nessa passagem a posição marcadamente submissa da mãe de Umbelina, que diante do sofrimento da filha, segue a posição autoritária do marido. A representação feminina a qual esta mãe está associada é, em outras palavras, a mulher ideal ou o ideal de mulher que era a de um indivíduo dócil, frágil, puro, características essenciais para a perpetuação do sistema patriarcal que subordinava às mulheres ao domínio masculino, além de que, essas mesmas características eram fundamentais para a manutenção dos casamentos.

Amedrontada pelo desprezo que sofria e aterrorizada pela promessa do pai Umbelina passa a fugir da presença dos animais que lhe rodeavam a casa. O narrador onisciente, nos informa que Umbelina sempre os via por ali.

arrastando no barro os corpos imundos, de pelo ralo e banhas descaídas, com o olhar guloso luzindo sob a pálpebra mole, e o ouvido encoberto pelas orelha chata, no egoísmo brutal de concentrar em si toda a atenção. (ALMEIDA, 2013, p. 36).

Nesse trecho percebemos a antropomorfização dos animais e parece-nos razoável que Umbelina os associasse aos homens velhos da sociedade, responsáveis por encobrir as falhas dos rapazes mais novos, pois Umbelina pensa “Ah! Os porcos eram um bom sumidouro para os vícios do caboclo”. (ALMEIDA, 2013, p. 36). Chevalier (1999, p. 734) afirma que quase universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade “ele devora e engole tudo o que se apresenta. [...] é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo”. Essa simbologia de que trata o estudioso francês corrobora com a visão que Umbelina tem dos animais, eles lhe causam medo, terror e representam a ameaça real de dar fim ao seu filho, fruto de sua transgressão.

A gravidez indesejada de Umbelina, aponta para a dupla moralidade em relação a homens e mulheres. As normas rígidas de comportamento eram interiorizadas em relação às mulheres, pois se Umbelina se vê desprezada pela condição de mãe solteira, ao homem lhe é dada a condição não de falha moral, mas sim de vício, pois alheios ao comportamento normativo sexual, por terem função e papel privilegiados, garantidos na ordem das representações, a moral sexual não lhes afeta, tanto que o filho do patrão segue sua vida sem conflito. O prazer sexual altamente controlado para as mulheres era o oposto do que se reservava aos homens:

... uma vez que o objetivo máximo na vida da mulher da época era o casamento, esta deveria se manter virgem e casta, dócil e meiga, caso não quisesse ficar solteira ou ser incluída na classe das mulheres consideradas ‘fáceis’, feitas não para o casamento mas sim para as brincadeiras, as farras e a satisfação sexual de seus companheiros do sexo masculino. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 108)

Não há sentimento de culpa no filho do patrão, Umbelina não passava de uma aventura, um engano, um vício. A percepção de que ela e sua gravidez nada significavam para o rapaz parece aumentar a cada dia, pois a cabocla por vezes considerava o filho fruto de sua ingenuidade “não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a

seduzira”. (ALMEIDA, 2013, p. 37). Embora pensasse em dar fim ao filho o faria de outra maneira menos cruel, que lançá-lo aos porcos conforme o pai planejava.

Umbelina decide o que fazer com sua gravidez: “a sua ideia era ter o filho na porta do amante, matá-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumado” (ALMEIDA, 2013, p. 38). Aqui é impossível não nos lembrarmos da Medeia euripediana e o contraste com o amor mariano.

A sublimação do sentimento materno resulta no mito que envolve todas as mães, pelo menos as do mundo ocidental, desde o final do século XVIII, como se todas as mães amassem seus filhos de uma mesma maneira e jamais fossem capazes de lhes infligir algum mal. Olga Rinne em sua obra *Medeia: o direito à ira e ao ciúme* fala da incompatibilidade do arquétipo de Medeia e a construção social da feminilidade:

Medéia toca em nossa cultura, em áreas repletas dos mais profundos tabus e de que, em nós também, estas áreas estão enraizadas em tabus: a raiva, a ira, a oposição, o poder, a violência e a vingança não cabem na nossa imagem de feminilidade (RINNE, 1995, p. 75)

Tanto no mito de Medeia como no conto de Júlia Lopes de Almeida, por caminhos nada ortodoxos, forja-se uma representação simbólica do feminino no qual existe a mãe, desprovida de afetividade, cruel e vingativa em desconexão com o mito da mãe amorosa e devotada, que representa a vocação natural para a maternidade; desconstrói-se, portanto, o mito do amor materno e desmistifica-se a imagem romantizada da mulher. Reforça-se, subliminarmente, o peso da opressão moral sobre a mulher versus a contestação desse papel materno.

Decidida a cumprir sua vingança e na tentativa de fugir da presença dos porcos, Umbelina sai de casa logo ao anoitecer, em direção à casa do filho do patrão. A ideia de matar o filho traz para a cabocla uma sensação de empoderamento, de reação diante de toda violência física e simbólica que estava vivenciando:

Ai! Iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava o seu plano, receando esquecer alguma minúcia... (ALMEIDA, 2013, p. 39).

A caminhada em direção à casa do pai da criança é descrita quase que como uma via crucis. Umbelina se depara com todo tipo de dificuldade possível: a roça de milho, o grande canavial, cobras, aves até chegar ao pasto da fazenda. Tudo isso acompanhado das dores do parto.

Em uma quebra de expectativa, a autora rompe então com o mito de Medeia e se volta para a construção do estereótipo que envolve a maternidade. Em meio a tanto sofrimento, a cabocla sente uma onda de poesia, “eram os primeiros enleios da maternidade”. Vale pontuar aqui, alguns apontamentos feitos pela filósofa francesa Elisabeth Badinter em sua obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, publicado em 1980. Para a autora o amor materno não é algo natural, logo não existe o que se chama de instinto materno, pois este é uma construção social que, como vários outros fenômenos sociais, faz referência a um conjunto de valores morais dominantes de uma determinada época.

Parece-nos que esse conto faz ressoar a maternidade como algo natural, inclusive capaz de demolir a ideia de vingança tão presente nos pensamentos da cabocla. Durante a sua via crucis, Umbelina dá a luz e surge então o amor materno “no seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade”, “a criança moveu logo os lábios na sucção dos recém-nascidos e ela deu-lhe o peito”(ALMEIDA, 2013, p. 42)

Entretanto, a maternidade não redime a protagonista, e a solução narrativa caminha para um desfecho trágico: a expiação da culpa pela morte. Umbelina sofre complicações logo após o parto e vê a aproximação de uma porca que irá devorar a criança. Impossibilitada de salvar o filho, o destino da criança, vaticinado pelo pai de Umbelina, se cumpre

entretanto, antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada naquela imensa vastidão cor de rosa”. (ALMEIDA, 2013, p. 43).

Ao longo desse conto, a autora coloca em voga diversas divagações não só em relação ao sentimento de maternidade, mas também, quanto a desestruturação familiar que aquela gravidez indesejada e inconcebível, segundo os moldes sociais da época, poderia causar na vida daquelas personagens. Tal pensamento vai ao encontro da ideia da “mulher Eva”, causadora dos infortúnios humanos pela sua desobediência às leis do Pai.

Outros recursos narrativos que nos relembram os textos clássicos também comparecem na narrativa. A questão do destino é ressaltada pela autora como um ponto base para a construção do texto, pois a sensação da “moira” está presente do início ao fim do conto:

Ninguém pode fugir ao seu destino, diziam todos; estaria então escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia – de matar a fome dos porcos com a carne da sua carne, o sangue do seu sangue?! (ALMEIDA, 2013, p.37.)

A ação catártica se faz presente no fim da narrativa, tal catarse acaba por mostrar a purgação da personagem não só, por meio da própria morte, mas também, por não livrá-la de presenciar a morte do filho da maneira hedionda da qual sempre tentou fugir.

Ao final do conto percebemos que a autora, muitas vezes tida como dona de uma escrita amena, revela nessa narrativa uma intervenção de um feminismo possível, pois apresenta o tom de denúncia sobre a crueldade que se abatia sobre as moças que ousavam transgredir as normas do corpo feminino ditadas pela sociedade da época. É um texto inovador por ousar no seu protagonismo dissonante e por apresentar os dilemas da maternidade.

Embora seja do início do século XX, nos traz a reflexão sobre a condição feminina ainda tão cruel em que muitas mulheres, diante de uma gravidez indesejada, acabam por sucumbir aos ditames patriarcais, sacrificando a si mesmas e aos seus filhos em nome do reestabelecimento da ordem.

Referências

- ABRANTES, Elizabeth Sousa. **Fazendo gênero no Maranhão: estudo sobre mulheres e relações de gênero (séculos XIX e XX)**. São Luís: Editora UEMA, 2010.
- ALMEIDA, J. L. de. **Traços e iluminuras**. Lisboa: Castro, 1887
- _____. **Quem não perdoa**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1912.
- _____. **A Falência**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____. **A Intrusa**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- _____. **Ânsia Eterna**. Org. Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- ALMEIDA PRADO, D. de. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARANHA, Graça. **Canaã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RINNE, O. **Medéia** – o direito à ira e ao ciúme. Tradução de Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos**. A mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

A VISITAÇÃO AO PASSADO: OS ANOS 40 – A FICÇÃO E O REAL DE UMA ÉPOCA, DE RACHEL JARDIM.

Tereza D'Ávila Ferreira*

Introdução

A escritora Raquel Jardim nasceu na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Escreveu entre outras obras, *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (2003), alvo de análise nesse presente artigo, sendo essa obra, inclusive, o primeiro livro publicado pela autora.

O romance narra às memórias e lembranças de uma personagem/narradora vivendo sua juventude: amores, conflitos, relações familiares, medos e aflições além de reconstruir uma Juiz de Fora que não existe mais, apenas em suas recordações.

Temos como subtítulo da obra: *A ficção e o real de uma época*, que pode ser interpretado como uma chave de leitura, que poderá nos auxiliar no entendimento das memórias. A mistura entre ficção e realidade estará sempre presente, a autora irá operar assim, entre esses dois lugares.

Raquel Jardim escreve em um tempo que a voz do patriarcado ainda é muito forte e em que as escritoras não conseguem ter o mesmo espaço e reconhecimento, devido ao grande preconceito e opressão presentes na sociedade.

Logo no início de seu romance, a autora denuncia o mundo de aparências e de padrões de comportamentos ditados pelo patriarcado como certos ou errados:

Imagens de nossas vidas adolescentes: – nós tínhamos saído de carro, com a Flávia. A irmã de Flávia não era casada. ‘Que gente!’ Flávia jogava tênis conosco. No caminho surgiu o sítio da irmã. Entramos – café, banho de cachoeira, pleno verão, fim de tarde. Ao regressar, contamos a verdade. “Vocês perderam o senso?”, dizia tio Mário. “O importante não é só ser direita, é parecer direita...” Parecer direita. Era a frase-chave. Todas aquelas vidas plasmadas por ela. Nossas vidas plasmadas por ela. No fundo, o ser não importava muito. (JARDIM, 1973, p. 4).

Podemos observar ainda, na narrativa de Jardim, pensamentos que podem ser considerados inovadores, ou fora de um padrão esperado de uma mulher para aquela época; em uma aula de religião a narradora questiona padre Saulo se as freiras eram esposas de Cristo, com a resposta positiva do sacerdote, a narradora questiona de quem os padres seriam esposos e com a

* Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com licenciatura plena em língua portuguesa e suas respectivas literaturas. Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. E-mail: terezadavilaferreira@hotmail.com.

resposta: “de ninguém”, a narradora retruca: “uai – disse eu – que preconceito contra os homens! Só as mulheres podem ter maridos?” (JARDIM, 1973, p.53).

Entendemos que essa resposta, se caracteriza como uma crítica ao futuro fadado das mulheres, de se casar e terem filhos, enquanto que aos homens era reservada uma certa liberdade, e claro a falta da obrigação do matrimônio. Além disso, observamos uma certa coragem da narradora de questionar um padre, representante de uma instituição com dogmas e preceitos rígidos.

Quando a narradora nos apresenta a ação católica, e descreve algumas reuniões as quais presenciou e as lições que ali aprendera como, por exemplo, ter relações sexuais durante o banho, a autora critica mais uma vez os preceitos religiosos e a fé cega, que apenas acredita, sem duvidar: “Aqueles, estavam tentando, à sua maneira, salvar o mundo. Mas este era vasto e elas não sabiam.” (JARDIM, 1973, p.55).

Ao lermos o livro de Jardim constatamos ainda a tentativa de um resgate de tempos vividos pela narradora, o livro é constituído por vários fragmentos que fizeram parte da sua vida, sua família, seus amigos, seus medos e suas angústias. Será nesse aspecto que iremos nos concentrar ao longo das páginas desse artigo.

Assim, se torna evidente para o leitor de *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (1973) que sua leitura se parece com uma visitação a álbuns de família, existem descrições detalhadas de seus personagens, situações como o casamento da prima Laura, lembranças de entes queridos que não estão mais presentes, entre outros.

Partindo dessas constatações procuraremos analisar os pilares pelos quais, como entendemos, foram construídos a narrativa jardiniana: a memória, a fotografia e o cinema.

Memória

O estudo e o entendimento desse mecanismo chamado memória tem sido alvo de pesquisa de inúmeros teóricos e estudiosos. Seguindo o senso comum, ela pode ser entendida como sendo um resgate de tempos passados: situações, pessoas e momentos que nos marcaram. Mas é evidente que esse resgate é seletivo, pois ninguém consegue se lembrar de tudo que aconteceu em seu passado, ou preferem dar ênfase a alguns acontecimentos em detrimento de outros. É através dela que nos tentamos (re)construir e nos explicar, enquanto sujeitos e indivíduos.

No livro *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1997) Sigmund Freud, compara, como pensamento inicial, o nosso aparelho psíquico ao incidente que acometeu a cidade de Pompeia em 79 a.c, que foi soterrada sob as cinzas do vulcão Vesúvio.

No século XVIII, a cidade foi redescoberta por arqueólogos, e debaixo de várias camadas de escombros e cinzas foi encontrada uma cidade fossilizada, acompanhada de seus habitantes em igual situação.

Assim também, para Freud, funcionária a nossa mente, nada escaparia e tudo ficaria registrado, encoberto por debaixo de várias camadas de lembranças e a função da psicanálise seria ajudar o paciente no processo de escavação e descobertas desses fatos encobertos.

Raquel Jardim usa o entendimento dessa metáfora das camadas petrificadas e inconscientes para descrever os sentimentos de sua personagem ao se deparar com as montanhas mineiras:

(...) As montanhas de Minas, sempre me diziam coisas, sei lá, acho que o ferro delas despertava em mim camadas inconscientes. Dizia a você que me sentia participando de um outro mundo. Veja, fui sentir isso hoje, aqui em Florença. É um outro mundo, afinal, ou é o mesmo?(JARDIM, 1973, p. 71-72.)

Posteriormente, com os desdobramentos de sua psicanálise, Freud postula o conceito de memórias encobridoras e lança mão de outra metáfora arqueológica para entender o inconsciente: Roma, a cidade eterna e em ruínas: a cidade foi alvo de diversas guerras e ações do tempo, porém a sua reconstrução foi feita sob essas mesmas ruínas, existe a construção do “novo” com o suporte do “velho”. Assim seria nosso aparelho psíquico, formando por inúmeros destroços e reconstituído por entre os mesmos.

Uma última metáfora freudiana que poderia vir em nosso auxílio no entendimento do aparelho psíquico, e, por conseguinte, ao funcionamento dos mecanismos da memória, seria o bloco de notas mágico ou Wunderblock, um brinquedo infantil, composto por três elementos sobrepostos: um pequeno quadro de cera emoldurado, uma folha translúcida que fica em contato direto com a cera e uma folha de celuloide. A criança pode escrever e/ ou desenhar no quadro e logo em seguida apagá-lo e realizar novos desenhos.

Assim também seria o nosso aparelho psíquico: as marcas aparentemente apagadas de nossa memória estariam inscritas sob um outro registro, e precisaria de uma certa incidência de luz para serem reveladas.

Conforme Paul Ricoeur, a memória é tratada em pé de igualdade com o esquecimento; a memória não serviria apenas para guardar lembranças ou momentos, mas sim dão sentido e explicação ao que já passou:

O dever da memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentido do dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança ao inventário. (RICOEUR, 2007, p.101)

Na obra *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (1973), a narradora parece comungar com o entendimento de memória tratado por Ricoeur como estritamente ligada à

lembrança, quando ela nos conta sobre sua relação com o então namorado Luís, a narradora conclui: “Não, deve ter esquecido completamente. Não faz mal. O esquecimento ainda é memória.” (JARDIM, 1973, p.108).

Para outros estudiosos, como Tzevetan Todorov, a recordação do passado seria primordial para a construção de um presente e futuro diferentes, ela é vista como professora, seria fonte de saber e aprendizado, dessa forma temos a função de conservar vivas e latentes as memórias do passado: “A recordação do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto individual como de um grupo. Um e outro também se definem, evidentemente, por sua vontade no presente e seus projetos de futuro; mas não podem prescindir dessa primeira lembrança.” (TODOROV, 2000, p.199)

Dessa forma podemos perceber que apesar das variadas abordagens teóricas a respeito desse tema, podemos depreender que a memória é parte importante do indivíduo que somos hoje, e componente essencial na escrita de Rachel Jardim. É através dessa incursão pela memória que a obra se estrutura e é através dessas recordações que a autora apresenta e conta a história de seus personagens e, por conseguinte, dela mesma.

Abrindo o álbum de fotografias

Como visto anteriormente, logo que o leitor começa a incursionar-se nas primeiras páginas do livro *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (2003), temos a sensação de estarmos diante de um álbum de fotografias, e conhecendo, a partir delas, a história e as lembranças de uma pessoa, em uma espécie de “crônica” fotográfica da família Jardim.

Os próprios títulos das seções em que o livro é dividido nos apontam para tal conclusão: “Laura”, “Os tios”, “Seu Bernardo”, “Lúcio”, “Dona Anna Salles” e etc. A percepção é de que estamos vendo uma imagem nítida (e subjetiva) de cada personagem que fazem parte de um grande álbum de família, de modo semelhante como podemos ver os nomes das pessoas retratadas escritos no verso de antigas fotografias.

Além de descrever personagens de sua família, como os tios, primos e avós, a narradora reescreve uma cidade de Juiz de Fora, que habita apenas na mente da narradora, usando as suas lembranças e principalmente a sua afetividade com aquele lugar para isso:

Da cidade, o que eu gostava mesmo, era a Avenida Rio Branco, onde ficava o colégio. Disseram-me que também cortaram as árvores. Deve ter sido algum prefeito progressista, desses que devastam impunemente o interior e põem bustos nas praças. A avenida Rio Branco na medida que ia subindo ficava cada vez mais bonita.(...). (JARDIM, 1973, p. 16)

Com essas descrições, a autora realiza uma espécie de reconstrução da cidade em que viveu por tantos anos, bem como a reconstrução e a atualização de suas memórias.

Atualmente, com o advento da tecnologia digital, qualquer pessoa pode ter acesso às câmeras fotográficas (que já são acopladas aos aparelhos celulares) e qualquer um pode ser fotógrafo e tirar as suas próprias *selfis*¹. As fotografias se tornaram mais imediatas, não dependem mais do papel como suporte.

Porém há pouco tempo isso não era possível, e as fotografias só podiam ser adquiridas por pessoas de um alto poder aquisitivo, que pudessem pagar o valor de uma câmera e dos filmes, que limitavam a um número reduzido quantas fotos poderiam ser feitas de cada vez, e depois, ainda, era necessário levar os rolos a uma loja especializada, onde finalmente as imagens seriam reveladas.

Talvez por esse fato, existia (e talvez ainda exista) uma grande valorização das fotografias, pois são através delas, que podemos preservar e imortalizar as nossas memórias: “Todos os gestos humanos deveriam ficar imobilizados guardados em algum lugar.” (JARDIM, 1973, p.17). Para a estudiosa Susan Sontag (1981), a foto é uma forma de interpretar o mundo, e serviria para a interpretação, incriminação e justificação dessa mesma realidade que nos cerca.

O professor Philippe Dubois no seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1994) entende que a fotografia seria uma espécie de prova, que atesta a veracidade indubitável daquilo que mostra, e que ela poderia ser classificada em três categorias: a fotografia como espelho do real, concebendo que ela seria um espelho do mundo, e conseguiria capturar com perfeição a natureza, de modo que seria a imitação mais perfeita da realidade; a fotografia como transformação do real, a foto não seria um espelho neutro da realidade, mas um conjunto de interpretações e símbolos, sujeita a diversas interpretações e a fotografia como um traço do real, a foto traria consigo o ato que funda, revelando assim um real.

A fotografia, além de suas funções de preservar imagens e ajudar na preservação da memória, é uma prova indubitável de que algo se perdeu no tempo: a juventude, o amor, os laços familiares, a arquitetura de uma cidade, e por isso só resta uma melancolia de tempos que se foram, melancolia essa que perpassa todo o livro de Jardim.

Além disso, a foto pode ser entendida como um inventário do real, visível, “palpável” e isso acaba produzindo uma gama de fotografias que fragmentam a realidade e esses

1Autorretratos tirados pelos próprios usuários utilizando a câmera de um celular.

fragmentos passam a ser compilados em álbuns, e com isso se organiza o mundo e consequentemente as memórias.

Ao olhar as fotografias elas despertam na narradora não apenas lembranças, mas sentimentos e sensações vivas, que podem ser capturadas pelos sentidos, como a audição: “Olhando o retrato, eu podia bem escutar as 'mil janelas batendo desabaladas' pois a casa era toda janelas.” (JARDIM, 1973, p.114). Mas o contrário também acontecia, e a narradora compara pessoas a verdadeiros retratos: “Ele era tão rígido, parecia quase um retrato. Quando o recordo, agora, o vejo como uma fotografia, não como uma figura viva. Tão poucos gestos, tão pouca mobilidade possuía.” (JARDIM, 1973, p.85).

Para Paula Sibilia (2008) a fotografia preserva de alguma forma a realidade, transformando-a em uma imagem fixa, “Com a facilidade técnica que este dispositivo oferece na captação mimética do instante, a câmera permite documentar a própria vida: registra a própria vida e a experiência de se estar vivendo.” (SIBILIA, 2008, p.33).

Assim também aparecem algumas imagens no livro de Rachel, a descrição do “retrato” de cada personagem, cada figura que atravessa o seu caminho, está de alguma forma mumificado nas linhas de sua escrita. O processo de revelação de uma foto é um pouco demorado e constituído por várias etapas, e podemos fazer um paralelo com a escrita de Raquel Jardim, pois assim como o processo de revelação fotográfica², o seu processo de escrita também é angustiante:

“Eu me chamo. Quando escrevi esse livro, fiquei muito perturbada. Eu passei a vida contestando, mas amava tanto aquela gente que fui obrigada a ressuscitá-los. Em vida, eles nunca perceberam a espécie de amor que eu sentia por eles. Foi preciso ressuscitá-los para gritar isso. Um dia, me vi deitada na minha grave cama, cercada de fantasmas por todos os lados. Não foi fácil enfrentar aqueles fantasmas todos, sobretudo os gordos. A impressão que tinha era que os vivos eram eles e a morta eu, tão vivos me pareciam. A vontade que tive foi fechar os olhos e morrer com eles.”(JARDIM, 1973, p.117.)

Dessa forma, vemos que a fotografia exerce um papel importantíssimo na narrativa jardiniana, além de compor quase que visualmente o livro (com a divisão das seções) a fotografia auxilia na conservação da memória da narradora pois assim como na fotografia as pessoas estão imortalizadas, é

2 Processo de revelação fotográfica é constituído por várias etapas: o negativo primeiramente é imerso em um líquido chamado revelador, a função desse líquido é concluir a transformação dos haletos de prata contidos no filme em prata metálica. Após a revelação o filme é posto em uma solução denominada banho interruptor para neutralizar a ação da solução reveladora presente na emulsão, pois se não fosse a interrupção da revelação o revelador continuaria agindo fazendo com que o filme escurecesse totalmente. Em seguida, o filme passa pelo banho de fixação que é responsável por fixar a imagem na superfície do filme. Depois da imagem fixada o filme deve ser lavado em água corrente para eliminar todos os resíduos que sobram dos banhos anteriores. Por fim a secagem natural é considerada sempre ideal, por não forçar a desidratação do filme, estufas podem ser usadas, desde que a temperatura interna não ultrapasse os 40°C. E assim ficam prontas as fotos.

Informações retiradas do site: <<https://sites.google.com/site/fotografiaucpel/processo-de-revelacao>> Acesso em 02 de fev. 2017.

através da escrita e da visitação a esse passado que a autora tornam imortais a história da sua família e a sua própria.

Nas telas do cinema

A fotografia, como vimos, era capaz de parar um instante e eternizá-lo, o cinema, com a reprodução de suas imagens foi capaz de inaugurar novas formas de narrar uma história. Ao longo da obra analisada, encontramos algumas referências ao cinema, e todo imaginário que era despertado pela sétima arte. “Ele de chicote, ela de raquete. Dariam um quadro, um close de cinema.”(JARDIM, 1973, p.76).

A própria autora Raquel Jardim, em uma entrevista concedida ao também escritor Chico Lopes, afirma que existem muitas referências ao cinema em *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (2003) “**“Os anos 40”** obedeceu a um ciclo memorialístico que estava sendo inaugurado pelo Villaça, pelo Pedro Nava. Procuro relatar o estado de espírito de uma época - as referências são os nomes de filmes, de artistas de cinema.”³

É importante salientar também que o cinema teve uma importância muito grande na cidade de Juiz de Fora, foi nessa cidade a primeira exibição cinematográfica do estado de Minas Gerais, em 1897 (GONÇALVES; MUSSE, [s/d.]) sendo capaz de ditar regras e modelos de comportamentos para os habitantes daquela época.

O cinema era responsável também por auxiliar as brincadeiras da narradora enquanto criança: “Quando criança, muitas vezes imaginei uma cidade só de palacetes. Devia ficar muito parecida com aquela que o cinema mostrou em *O Mágico de Oz*.”(JARDIM, 1973,p.16). Era de acordo com o que as telas do cinema exibiam que a vida ia sendo vivida pela narradora, “o cinema ceder lugar à vida.”(JARDIM, 1973,p.11)

Ao longo das páginas do livro, existe um “capítulo” específico denominado Greta Garbo, nome artístico da atriz de cinema Greta Lovisa Gustafsson (1905-1990) em que a narradora relata que foi assistir ao filme “A Rainha Cristina” e uma cena a marca pelo resto da vida:

Cristina, quando se apaixona, acordando de manhã, abrindo a janela e esfregando a neve no rosto. Como eu entendia essa necessidade de comunicação, de contato com tudo até com os seres inanimados, quando se ama. Garbo esfregava a neve no rosto e depois saía tocando em todos os objetos do seu quarto. (JARDIM, 1973, p.19)

Podemos depreender de acordo com a cena narrada a importância do cinema até mesmo para que a narradora pudesse sonhar e estabelecer o seu ideal de amor e de como agir quando se

³Entrevista concedida a Chico Lopes *RACHEL JARDIM fala de sua vida literária*: “sou um duende mineiro”. Disponível: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=982> Acesso em 15 jan. 2017.

está apaixonada, porém a vida real não é um filme, e as decepções são inevitáveis: “Quando estive em Upsala, visitei seu castelo (...) não havia neve (...). Eu chorei loucamente, desesperadamente, deixando todo mundo em volta perplexo.” (JARDIM, 1973, p.19). A narradora se sente frustrada, pois diferentemente da cena estrelada por Greta Garbo, não havia neve, para que pudesse realizar seu sonho.

Em seu artigo intitulado *A relação entre o cinema e a literatura em Os anos 40, de Rachel Jardim*, a autora Maria Luiza Almada Moreira afirma que a relação entre o cinema e a literatura não é unânime entre os teóricos, para muitos deles como Ingmar Bergman, o cinema não teria nada ver com a literatura, porém ao longo das páginas de seu artigo, a escritora tenta desmontar essa afirmação e mostrar que a relação entre o cinema e a literatura vai muito além das adaptações de livros para as telas do cinema.

Ao ler a obra analisada no presente artigo, temos a confirmação do que Maria Luiza Almada defende ao longo de seu trabalho. É possível observar, algumas estratégias da linguagem cinematográfica, empregadas na obra literária: o uso do plano médio, primeiríssimo plano e o plano detalhe são exemplos disso: “Pobre tia Buducha, tão odalisca, com seus casos românticos, suas mãos gordas, seus anéis.”(JARDIM, 1973, p.07)

Na passagem acima, temos a impressão de que uma câmera se aproxima da personagem em destaque, Tia Buducha, e aos poucos temos a imagem da odalisca que vai se fechando até suas mãos e seus anéis. Além dessa estratégia, observamos também o uso dos cortes, das sucessões de planos: “No caminho, surgiu o sítio da irmã. Entramos café, banho de cachoeira, pleno verão, fim de tarde.” (JARDIM, 1973, p.04)

A fotografia e o cinema são capazes de traduzir determinados mecanismos da memória. O cinema, por exemplo, conseguiu potencializar o *fleshback*, recurso que era, e é, utilizado em diversas obras literárias, com os recursos que o cinema dispõe é dado cor, forma e imagem a essa recordação, que antes só era vivida apenas na cabeça de cada indivíduo.

O neorealismo se caracteriza por um movimento cultural que surgiu na Itália logo após o fim da II Guerra. Os principais nomes desse movimento foram Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti. Esse último cineasta é citado por Jardim logo no início de sua obra, quando ela chega na cidade de Ouro Preto para o casamento de sua prima Laura, “que cidade trágica! Hoje teria dito: que ótima atmosfera para um filme de Visconti”(1973, p.03).

Entre as principais características do neorealismo, destacamos a representação de cenas do dia a dia, do banal, mas dando significação a esses elementos comuns. Observamos que essa estratégia é também empregada em *anos 40*, e com a referência a um grande expoente desse movimento como Luchino Visconti, podemos tomar características do

neorealismo italiano para compreender a obra, uma vez que a autora dá destaque a elementos rotineiros, como o cavalo que ela observa ou o arroz com marmelo que ela degusta.

Um outro elemento do cinema é o “desrespeito” com a linearidade ou com a temporalidade, por inúmeras vezes, somos espectadores de filmes que passeiam por essa concepção de passado, presente e futuro ou que começam a narrar o que seria o final de uma história para o seu começo. “Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, realentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do Cinema.” (CARRIERE, 1995, p.124)

Vimos que a narradora do livro não respeita uma linearidade ou os subtítulos que se propõe a tratar, quando a personagem começa narrando sobre o casamento de Helena, repentinamente narra um breve namoro com Alberto e logo em seguida imaginamos que vamos saber como foi o casamento, mas é descrito o edifício Miraí, onde a narradora residiu por algum tempo.

Assim vemos que existem muitas referências ao mundo cinematográfico, que vão muito além de uma simples menção ao título ou o resumo do enredo de um filme, mas que os recursos utilizados pela autora ao narrar suas memórias em diversos momentos emulam aqueles utilizados pelos cineastas.

Conclusão:

Com essa breve análise do livro *Os anos 40 – A ficção e o real de uma época* (2003) podemos perceber que são inegáveis as diferentes referências que perpassam a obra: como o cinema e a fotografia.

Através dessas “marcas”, a autora revive e atualiza as suas memórias, além de reconstruir pessoas, espaços e lembranças em uma narrativa que coloca o seu leitor muito próximos daquelas histórias, pois ele próprio poderia ser membro daquele grupo familiar tão particular, mas ao mesmo tempo tão comum.

Ao lermos as páginas do livro, somos levados a acreditar estarmos diante de um grande álbum de família, tomando um chá e ouvindo as histórias tão brilhantemente contadas por Raquel Jardim.

Referências:

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses. In:

NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castelhões; SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. (orgs.). **Literatura em Perspectiva**. Juiz de Fora: UFJF, 2003. p.61-76.

CARRIERE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benajamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DUBOIS, Philipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzellar. Campinas: Papyrus, 1994.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz M. Cinema da Floresta e memórias orais: uma pesquisa sobre a prática social do cinema no cenário rural em Juiz de Fora/MG. **Pesquisas Facom Ufjf**. Disponível em:
<<https://pesquisafacomufjf.files.wordpress.com/2013/06/cinema-da-floresta-e-memc3b3rias-orais-uma-pesquisa-sobre-a-prc3a1tica-social-do-cinema-no-cenc3a1rio-rural-em-jf.pdf>>
Acesso em: 03 jan. 2017.

JARDIM, Rachel. **Os anos 40**: A ficção e o real de uma época. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MOREIRA, Maria Luiza Almada. As relações entre o cinema e a literatura em Os anos 40, Rachel Jardim. **Textura**, Canoas, 2008, n.17, p. 110-120, jan./jun.2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SONTAG, Susan. **Ensaaios sobre a fotografia**. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

BEIJO, BOA SORTE: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS CONTOS DE ANA ELISA RIBEIRO

Vívian Stefanne Soares Silva*

“(...) enquanto o sofrimento estivesse vivo na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino” (EVARISTO, Conceição, 2003).

A abordagem do feminismo, de modo geral, é um tanto quanto dialética. Enquanto muitas pessoas veem no movimento a conquista de possibilidades antes utópicas na vida de uma mulher, como o direito à escolarização e ao voto, por outro lado, a medida que o movimento foi crescendo, pairou sobre ele uma onda de preconceito que até hoje ronda a palavra. De acordo com Constância Lima Duarte (2003), os tabus que foram instaurados fizeram com que muitas escritoras e pensadoras recusassem veementemente o título de feministas, ocasionando também opacidade com relação a história do feminismo, de modo que, ainda hoje, muitas mulheres desconhecem seu verdadeiro significado. Para Duarte, o feminismo:

(...) 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 (DUARTE, 2003, p. 2).

Enquanto movimento, segundo a mesma autora, divide-se em quatro grandes ondas que representam as conquistas alcançadas pelas mulheres no decorrer do tempo. Tais ondas datam de 1830 a 1970 e representam triunfos como o direito à escolarização, ao voto, ao trabalho e à liberdade sexual. A primeira bandeira foi o direito a ler e a escrever. As primeiras escolas públicas femininas datam de 1827, entretanto, neste período, ainda eram raras as mulheres brasileiras educadas e as que tinham acesso à escolarização. As ideias libertárias desenvolvidas nesse sentido em terras brasileiras, adviram da absorção e implantação de ideais que já estavam concretizados em outros países.

*Bacharel em Letras pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET -MG. Aluna especial do Mestrado em Estudos de Linguagem da mesma instituição. Belo Horizonte. Minas Gerais. E-mail: vivianstefanne@gmail.com

A segunda onda do movimento trouxe a ampliação da educação; ocorreu por volta de 1870 e destaca-se pela presença em massa das mulheres nos jornais brasileiros. Foi o acesso aos meios de comunicação que possibilitou que as mulheres disseminassem a vontade de votar e reivindicassem o direito ao voto. Surgiu nessa mesma época notícias de brasileiras fazendo cursos superiores fora do Brasil, e essa emancipação foi decisiva para que a imprensa servisse como rede de apoio.

O rebuliço da segunda onda foi crucial para a terceira. “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” (DUARTE, 2003, p. 6). Depois de muitas lutas e de um crescimento vagaroso mas persistente, o governador do Rio Grande do Norte, em 1927, antecipa-se a União e aprova em seu estado a lei que dá o direito ao voto às mulheres. Em 1932, Getúlio Vargas cede e incorpora ao novo Código Eleitoral o direito da mulher ao voto.

A quarta onda representa a revolução sexual e literária. Foi a onda que conseguiu promover as mudanças mais radicais. Entre 1975 e 1985 aconteceram várias reivindicações, encontros e congressos. O 8 de março, por uma iniciativa da Organização das Nações Unidas (ONU), foi declarado o Dia Internacional da Mulher. Nessa época, as mulheres entraram também na luta contra a ditadura e a censura. A imprensa dirigida por mulheres continuava a crescer e se tornava forte. No campo político, elas se filiaram a partidos e disputaram cargos nas eleições. No campo literário, nomes como os de Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outros, ganharam destaque e alavancaram a imposição feminina, reclamando direitos igualitários perante os homens. O debate reivindicando o direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto ganhou força tamanha, e os anticoncepcionais foram os grandes aliados da emancipação feminina.

Entretanto, após anos de intensas reivindicações e à medida que as conquistas eram incorporadas ao cotidiano feminino, o movimento foi perdendo força; adentraram novas discussões com a contemporaneidade, e as campanhas feministas foram diluindo-se em outras bandeiras, pertencentes a outros grupos sociais, como o apoio aos grupos LGBT. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1970), publicado originalmente em 1949, questiona as dificuldades da manutenção de um movimento feminino, o papel da mulher e como ela estabelece uma luta frágil diante de seu opressor.

Baseada em uma premissa básica, a autora propõe analisarmos o que é uma mulher. Segundo ela, existe uma certeza universal de que há um segundo sexo, de que as fêmeas

existem; no entanto, não basta apenas as características biológicas para defini-las. Faz-se necessário certa feminilidade. Mas o que seria tal conceito? Onde ele existe? Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio* (2003), traz em sua personagem principal essa busca pela feminilidade, por essa essência que é cobrada de todas as mulheres, mas que não recebe definição clara, não sabe-se ao certo em que ela reside. Ponciá não reconhecia-se em seu próprio nome. Faltava-lhe identidade. Não encontrava-se na figura de mulher, embora possuísse um útero e todas as características físicas e biológicas que a distinguia dos homens. E no não se encontrar permanecia, de certo modo, Outro. Sem resistência. Anulada.

O reconhecer-se mulher foi por muito tempo reconhecer-se nulo, uma vez que “a humanidade é masculina” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Isso porque, embora tenhamos ouvido falar em feminino e essência feminina, tais definições só existem vazias de autonomia: a mulher só se define com base em um outro, o homem, que é tido como parte indispensável e vem acompanhado de seu complemento:

Ela não é senão o que o homem decida que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. 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 (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

A categoria de Outro está no universo há mais tempo do que se pode contar e não há evidências de quem a constituiu. A dualidade é comum em nossa sociedade, pois “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano” (BEAUVOIR, 1970, p. 11). Não há como definir Um sem necessariamente evocar que exista um Outro, pois, é só a partir dessa separação que nos colocamos socialmente. Entretanto, a existência de um Outro faz com que haja certa noção de reciprocidade. Na afirmação do Eu perante o Outro o movimento de reciprocidade advém das duas partes.

Todavia, na relação homem e mulher não há reciprocidade. A mulher aceita o lugar de alteridade pura. Não há movimento ou lugar no qual elas se afirmem Um e o homem Outro. Há nelas uma subjugação não explicada. Não há na história um acontecimento que determinasse a mulher como ser inferior ao homem, elas não são tampouco menores em número. Não há nada que as una socialmente, nem cultura, nem tradição ou costumes que as definam. Antes da diáspora, havia judeus. Antes da escravidão, havia toda a história dos negros. Antes da colonização, os índios já existiam. Antes do homem não havia mulher e “por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem, sua

dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu” (BEAUVOIR, 1970, p. 13).

E é exatamente a ausência desse fato histórico que dificulta qualquer possibilidade de mudança. A mulher vê-se como inessencial e não opera em sentido contrário qualquer retorno. Não se afirmam num coletivo, não há revolução: “(...) a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam” (BEAUVOIR, 1970, p. 13). A mulher não pode nem tampouco exterminar seu opressor, visto que tanto o homem quanto ela são necessários para que a raça humana perdure. Ela vive em função dele e depende dele para existir.

Por mais que a luta esteja caminhando, as desigualdades ainda são tamanhas. Os homens estão em melhores lugares política e economicamente. Eles escreveram a história. Toda tradição e educação foi preposta pela figura masculina. No Brasil, até recentemente, a mulher possuía pouca ou nenhuma participação de destaque no cenário nacional. Somente em 2010 tivemos a primeira presidente da república e acreditávamos ter dado um grande e longo passo. Contudo, as conquistas, embora significativas, não foram de modo algum definitivas. A imagem da mulher ainda gira em torno de dois padrões: ora condescendente, boa esposa e mãe; ora objetificada, símbolo sexual. Partindo desse princípio, muitas posturas predominantemente misóginas são reafirmadas a exaustão. Trata-se da interiorização de conceitos que não são nossos, não deveriam fazer parte da nossa sociedade e tão pouco serem aceitos, mas o são, graças às retóricas de uma sociedade essencialmente machista e de uma tradição voltada para a repressão feminina.

Um ideal de beleza inalcançável é propagado. A sociedade reafirma a fragilidade das mulheres perante o sexo oposto. A desigualdade de gênero ainda perpassa o ambiente corporativo, bem como os preconceitos sem qualquer fundamentação, como as “brincadeiras” de que toda mulher tem problemas na condução de um veículo. Soma-se a isso os inúmeros casos de machismo que reiteram a culpa feminina pela traição, pelo abandono ou pela gravidez indesejada. O direito à sexualidade, ao acesso à pílulas contraceptivas e ao prazer, citados por Duarte (2003), embora conquistados na década de 1970, até hoje são questionados e julgados.

No empenho para alcançar lugares de destaque e reconhecimento, surgem então as escritoras. Em sua maioria utilizam do poder da fala e da escrita para criticarem atos como estes citados acima, destacarem sua importância para a sociedade e denunciarem casos vistos aqui e ali que logo passam despercebidos. No grande número de corajosas mulheres que

tomam esse papel e dão aos seus escritos um caráter de reivindicação, estão os nomes de muitas escritoras contemporâneas brasileiras, tais como Lya Luft, Conceição Evaristo e, neste trabalho, especificamente, Ana Elisa Ribeiro.

Ana Elisa Ribeiro é escritora, professora e pesquisadora. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, é licenciada e bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Linguística e doutora em Linguística Aplicada. Publicou em jornais e revistas brasileiras, e desde 2003 escreve crônicas para o site Digestivo Cultural. Foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2014 com as obras *Anzol de Pescar Infernos* (2013) e *Meus Segredos com Capitu – Livros, Leituras e Outros Paraísos* (2013). *Beijo, Boa Sorte* (2015) foi o primeiro livro de contos da autora. O livro traz um aspecto diferente dos anteriores ao se propor a escrever uma literatura feminina que expõe a violência física, moral e psicológica sofrida pelas mulheres, fazendo-se belo por aquilo que tem de trágico.

Nossa análise da obra começa refletindo sobre seu título. “Beijo, boa sorte” muito nos lembra aquelas frases curtas de despedida, em que de forma vivaz dizemos “beijo, tchau”, como quem diz até logo ou em breve nos veremos. Ao inserir “boa sorte” nesse contexto, a autora nos faz refletir sobre uma série de coisas, principalmente no quanto é provável que uma mulher desapareça, acometida pela violência entre um encontro e um reencontro.

Dividido em duas partes, o livro traz em um primeiro momento uma coletânea intitulada “com o rosto em retalhos”, que retrata uma violência mais espalhada pela cidade: é o assassinato, é a delegacia. Já a segunda parte, “baú de avó”, recebe esse nome por evidenciar a violência doméstica, hereditária e familiar. Para a realização de nossa análise escolhemos dois contos, um de cada parte do livro. Tais contos serão analisados com base no livro *O Segundo Sexo: fatos e mitos* (1970), de Simone de Beauvoir, no artigo de Constância Lima Duarte (2003) e nas leituras literárias das obras *As Parceiras* (2003), de Lya Luft, e *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo. Começaremos a análise com o conto “enxuto”:

enxuto

“É porque somos intensos”, assim, enxuto. Foi como ele me explicou a atitude áspera que tinha comigo.

Depois duns anos de convivência, aprendi a gostar do cheiro de suor que ele tinha ao chegar para o almoço. Vovó e mamãe me ensinaram que o gostar vinha com o tempo e com as porradas.

Naquele momento, o cano do revólver já ganhara a temperatura do meu corpo. Quando ele o encostou em minha têmpora direita, estava frio, cheirava a guardado. Nem mesmo queria me deixar ir ao banheiro. Estávamos ali, pendentes no peitoril da janela, fazia horas. Distinção difícil. Tempo *fake*. O frio era psicológico, assim como o tempo. Mas o cano da arma não era.

Ele chegara hostil. Respondeu malcriado às minhas perguntas mais simples: tudo bem? Ele resmungava, mas me olhava como quem tivesse um plano. Projetava uma história e eu nem notara que havia desencavado um revólver.

Quando pensei que fosse me abraçar, envolveu-me com um dos braços, mostrou-me a nova tatuagem [um lagarto venenoso] e assentou a arma com vigor em minha têmpora. Não me deixou falar e pediu que eu não chorasse.

Estávamos pornográficos com aquela arma nas mãos. Não duvidava, mas não sabia se ele teria coragem de apertar o gatilho. Pedi favor e fiz promessa. “Faço almoço, lavo e passo”. O cano quente. A pólvora com cheiros. Talvez eu sentisse um clarão queimar a vista, os olhos explodidos, a miopia curada. Ao menos esta maldita miopia

(RIBEIRO, 2015, p. 22-23).

O que destaca-se no conto é a violência, embora questões como o machismo, a tradição e a impotência feminina também estejam presentes. “Enxuto” narra uma história muito comum nos noticiários televisivos e nas manchetes jornalísticas: o assassinato de mulheres por seus companheiros. Alguns trechos devem ser destacados para exemplificarem fatos ressaltados anteriormente. O período que dá início ao conto “É porque somos intensos” remete à justificação machista para atitudes ríspidas, rudes e agressivas. A intensidade é usada como fator biológico que dá ao homem condição escapatória, isenção de seus atos. Desse modo, os maus-tratos sofridos pela mulher devem-se a intensidade da figura masculina.

No segundo parágrafo, encontramos a tradição familiar em seu caráter de propagação de um comportamento submisso e subjugado. Não importa a existência ou não de amor, afeto ou afinidade. O casamento é uma escolha que não parte da mulher. Podemos notar também a ligação entre violência e amor, ligação essa que estabelece uma obrigação: “o gostar vinha com o tempo e com as porradas”. Sob essa premissa, muitas mulheres cogitam que tal relação seja compreensível ou aceitável.

No quinto parágrafo, a personagem feminina demonstra ainda ter alguma esperança de que o marido não a machuque: “pensei que fosse me abraçar”. Nesse trecho, notamos a fragilidade feminina e o receio tão peculiar às mulheres, assim como a questão de não saber o que esperar, como agir ou como evitar que a culpa recaia sobre elas. Ainda no quinto parágrafo, nota-se vestígios de imposição: “não me deixou falar”. O silêncio é trabalhado nesse conto e nos remete à ideia de como ele está sempre ligado à figura feminina. A falta de

voz, de direito, de mando. De não ser um “Eu”, conforme propôs Beauvoir (1970), que vivencia sua própria história, mas um Outro que, ao comandar, escolhe até mesmo quem fala.

Por fim, ““Faço almoço, lavo e passo”” são promessas que explicitam a submissão e nelas podemos discutir: qual vem sendo o lugar social da mulher? Trata-se de perpetuar o “bela, recatada e do lar”¹? Segundo Beauvoir, a mulher se vê como inessencial e não opera em sentido contrário qualquer retorno. Tanto porque o laço que a une ao seu opressor não pode ser rompido, uma vez que não existe mulher se não pressupondo a existência do homem, quanto porque há toda uma estrutura social em xeque e recusar-se ser o Outro em uma sociedade na qual apenas o homem detém o poder é abnegar todos os direitos advindos da cumplicidade. É tornar não usual uma cadeia que a oprime e remonta há séculos. Logo, aceitar esse lugar de subjugação é:

(...) um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

O próximo conto a ser analisado faz parte da segunda parte do livro, “baú de avó”. Trata-se de um relato que evoca memórias acerca do que era, ou ainda é, ser uma mulher:

as meninas

Antes não usava moça ir a bar, tocar violão e dirigir. Antes também não usava moça de calça comprida. Não usava menina na janela depois de certa hora. Não usava batom vermelho nem muito menos escarlate na roupa debaixo. Não usava moça namorar até tarde. Nem ficar sem sutiã. Nem falar alto e abrir a perna. Não usava moça andar com rapazes. Não usava moça sorrir para estranhos. Nem ir ao médico de mulheres. Nem ficar sem marido depois dos 22 anos. Nem fazer sexo antes de casar. Não usava moça não usar anágua. Não usava moça que pinta a unha de carmim. Não usava, faz pouco tempo, moça que trabalha fora. Não usava moça que lê e escreve. Moça não usava. Moça não servia pra quase nada (RIBEIRO, 2015, p. 47).

“As meninas” é um conto explícito. Nele, a autora narra uma sucessão de imposições e obrigações aplicadas às mulheres, além de evidenciar preconceitos, visões de sociedade e ausência de direitos. O que causa incômodo na leitura desse conto é perceber que muitas das coisas relatadas por Ribeiro não sucumbiram às conquistas feministas. Tais percepções da autora relatam não uma violência física, mas uma violência moral que priva a mulher de tudo

¹Expressão que ganhou destaque em abril de 2016, ao ser usada pela revista *Veja* para caracterizar a esposa do atual presidente do Brasil, Marcela Temer.

aquilo que não tem ligação com a figura masculina, delimitando suas possibilidades e cerceando sua pseudo liberdade.

O propósito desse conto é retomar quais eram as possibilidades da mulher anos atrás e confrontá-las com as possibilidades atuais, levantando uma reflexão que discuta a autenticidade das mudanças que sucederam do antes até o agora. O trecho “moça não se usava”, escolhido por Ribeiro, revela o sentimento de inutilidade voltado para as mulheres, sentimento próprio e do Outro, pois é exatamente o Outro que corrobora tal julgamento. Podemos perceber, por meio desse conto, que o fato de termos nascido mulheres altera a nossa vida na medida em que estamos subjugadas às tradições construídas por homens. Afeta a nossa vida na medida em que ter opções inferiores dentro da sociedade nos faz inferiores. Não porque o somos, mas porque é o que permitem que sejamos. De fato, nada tomamos, só dispomos daquilo que consentiram em nos dar.

Parece-nos que todo o rebuliço do movimento feminista, embora tenha promovido grandes avanços, não foi capaz de solidar a independência e a emancipação das mulheres. Segundo Beauvoir (1970, p. 18), a hostilidade masculina continua fazendo com que até o “mais medíocre dos homens julgue-se um semideus diante de uma mulher”. O lugar de alteridade pura leva mulheres, inexoravelmente, ao silêncio.

É imprescindível que ainda hoje autoras posicionem-se levantando, novamente, a pauta da liberdade, da emancipação e do direito, a fim de que, na impossibilidade de evitar, possam fazer, ao menos, com que suas palavras ecoem e ganhem sentido na academia, nas bibliotecas, nas universidades, no âmbito familiar, nas ruas. Que leitoras sejam também disseminadoras e que suas vozes sejam capazes de questionar essa cadeia de crenças e costumes que levam mulheres à anulação, à subordinação e, até mesmo, à morte. Precisamos falar sobre todas as limitações lá fora que nos colocam no lugar de alteridade pura. Precisamos discutir sobre toda a culpa que ronda o universo feminino. Precisamos questionar a tradição. Precisamos discutir sobre força e sororidade. Precisamos, realmente, deixar de contar com a sorte.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>.

Acesso em: 30 nov. 2015.

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

LUFT, Lya. **As Parceiras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Beijo, Boa Sorte**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2015.

RETRATO DE CECÍLIA

Zélia Souza Lopes*

A perspectiva de mergulhar em um poema de Cecília Meireles pode sempre levar o indivíduo a viver uma experiência complexa que mobiliza em si uma territorialidade pouco explorada. E, quando o poema-reflexão mergulha na alma feminina, passa a fazer o percurso reticencioso e intranquilo de ler-se entre curvas, margens, estreitezas que desembocam na expansão de águas turvas, mas sempre reveladoras do que se pressente em si: alma-leitor ao encontro da alma-poeta, rio ao encontro do mar. Como garante Maingueneau (1996,p.43): “decifrar um texto é mobilizar um conjunto de competências para percorrer de modo coerente uma superfície discursiva orientada temporalmente. Isso não significa que a compreensão é um processo de integração linear sem o menor obstáculo”.

O leitor aporta no texto carregado de suas convicções e motivações. Portanto a proposta de ler o poema “Retrato”, de Cecília Meireles, passa pelo ser-no-feminino. Trata-se muito menos da poesia que de nós mulheres vivendo na contemporaneidade, pois a discursividade do poema, numa observação menos atenta, não atesta a profundidade com que a leitura se fará, porque esta estará sempre construindo novos lugares de enunciação e preenchendo novas lacunas a cada leitura-compreensão. Por sua aparente simplicidade e facilidade interpretativa, o poema ceciliano nos comove por levantar a inquietante e, talvez, a maior das questões femininas da atualidade: o envelhecimento. Vejamos o poema:

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.

* Lopes, Zélia Souza. Mestranda em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG. zslopes1@gmail.com

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- em que espelho ficou perdida
A minha face?
(Cecília Meireles, 1987)

Através do poema, mergulhamos nas imagens criadas pela poetisa e nos assustamos diante de seu espelho que também é meu e de tantas outras mulheres. Espelho que, de amigo, surge como inimigo da nossa própria identificação pessoal e social e nos deparamos diante dele afirmando também: eu não tinha este rosto de hoje! Uma tomada de consciência e um estranhamento pelas marcas que a passagem do tempo deixou em nosso corpo! Percebemos uma mistura de envelhecimento também da alma. A não aceitação dessas marcas provoca uma profunda comoção na poetisa e em nós, porque temos dificuldade em aceitar esse corpo estranho às nossas lembranças, que em nada lembra o corpo da memória, o corpo de antes.

O envelhecimento é sempre carregado de estigmas negativos e, também nesse terreno, a mulher sofre com mais essa carga pelas exigências sociais fruto de uma cultura antiga, dominadora e machista. Ser bela e jovem na sociedade atual é premissa básica para ser visível. É imperativo que a mulher tenha ou construa um corpo dentro dos padrões determinados por quem se utiliza do discurso encantatório capitalista. Estes padrões vêm sendo naturalizados de tal modo que, cada vez mais cedo, a mulher os adota como se fossem simples troca de peças num carro que se quer mais potente e robusto. E saltam ao olhar, nádegas, seios, lábios que são aumentados para satisfazer a fome de quem olha para essas vitrines ambulantes.

De acordo com Mary Del Priore (2000, p. 13), “a tirania da perfeição física empurrou a mulher não para a busca de uma identidade, mas de uma identificação”, porque apesar e por causa de inúmeras conquistas, entendemos que também temos que enfrentar a velhice do corpo como motivo de luta e não de autoaceitação e gratidão pelo que conquistamos por ele, com ele e apesar dele. Hoje não bastará provarmos nossa capacidade intelectual, teremos também que resistir à queda na armadilha social de sermos capazes de vencer o tempo. A velhice é vista como o mal atual que devemos combater. Ainda segundo Priore (2000, p. 13), “nossa sociedade reserva à juventude o benefício e à velhice o déficit. A civilização moderna

não espera, esgota-se no ato, de tal modo que o termo envelhecimento, aplicado ao indivíduo conservou tão somente seu despojo pejorativo, sinônimo de perda”. Envelhecer significa estar fora do jogo, das relações, da competição, da corrida pela felicidade.

Sem dúvida, a parte do corpo que mais sinaliza esta perda é o rosto, por isso a pergunta que fecha, sem concluir o poema: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” (MEIRELES, 1987). O espelho é tema recorrente em matéria literária. O espelho ilusão: imagem de narcisos; espelho realidade: imagem de Geras. Nós contamos tolamente a passagem do tempo e ele o efeito dessa passagem em nós. Uma longa história de discursos e incursões refletindo o que vemos ou, mais precisamente, o que imaginamos ver. Objeto que habita como membro importante todos os espaços. Um artefato dominante que não polpa nem os poetas. A estética influenciando o psicológico numa forma de poder absoluto, exercendo um fascínio que nos leva a reter a imagem e eternizá-la num retrato, que já nasce como imagem do passado, pois, mesmo com revelação instantânea, já teremos envelhecido um pouco mais ao olharmos nossa face nele ou através dele.

Nosso olhar atesta a figura do outro, mas em relação a nós mesmos, essa imagem será sempre distorcida pelo que imaginamos ver. Nosso olhar para o outro estará sempre carregado das emoções que são em mim despertadas, uma carga de desejo e de afeto que irá suavizar e enobrecer a minha visão, ou, ao contrário, uma carga negativa que irá influenciar minha maneira de enxergar o outro. Mas, o que se procura ao olhar para o espelho? Respostas, perguntas, piedade, amor ou somente beleza? Nesse ponto nos encontramos em um impasse: como ter certeza de que o que vemos é a real imagem ou uma criação mental detentora de nossas emoções no momento da visualização? Cito Bakhtin (1997, p.52):

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular (...) vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação – um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho é sempre deturpada pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma; daí essa expressão particular de nosso rosto tal como a vemos no espelho e que não temos na vida (...). A relação que temos com nosso aspecto físico não é de ordem estética e só se refere ao efeito que eventualmente podemos causar nos outros – naqueles que nos veem de maneira imediata através dos outros. Finalmente, a esses tipos de expressão, pode-se ainda acrescentar aquela que desejaríamos ver em nosso rosto, não para nós mesmos, naturalmente, mas para os outros: na frente de um espelho, quase sempre posamos, adotando esta ou aquela expressão que nos parece essencial e desejável. Tais são as diversas expressões que, no nosso rosto refletido no espelho, entram em

luta e em simbiose fortuita. Nunca é nossa alma, singular e única, que se encontra expressa no acontecimento-contemplação: sempre se introduz um segundo participante – o outro fictício, o autor não fundamentado e não autorizado; não estou sozinho quando me olho no espelho, estou sob o domínio de outra alma. Acontece até que essa alma se condense até atingir uma espécie de autonomia: minha frustração, à qual vem juntar-se a insatisfação motivada por meu próprio aspecto físico, dá consistência ao outro – ao autor possível do meu aspecto físico; podemos desconfiar desse outro, odiá-lo, querer destruí-lo: ao tentar lutar contra seu julgamento, condensamo-lo até instaurar sua autonomia, seu ser localizado na existência.”

O autor não desassocia o espelho objeto do espelho sociedade, a ponto de nos colocar diante dela para estarmos diante de nós, o outro é o espelho no qual nos queremos ver refletidos quando nos olhamos. Mas “em que espelho ficou perdida a minha face?” (MEIRELES, 1987), pergunta que não é respondida. O que vemos é o tecido-corpo em camadas que, de imagem em imagem, sobrepostas umas às outras, chegou a um envelhecimento que se aproxima do abandono de si mesmo, fragmentado, não se sabe mais no feminino, somente no tecido gasto.

A base do poema é psicológica. A maior punição ao feminino é a inexorável passagem do tempo e o espelho exige sempre mais. De reflexo em reflexo, as imagens vão sendo substituídas com modelos de aparência sempre jovem e superficial. A ordem do discurso social se faz, na atualidade, através da dominação emocional. O seu sentido é construído sobre bases ilusórias, miragens na desertificação humana. Uma imagem falando mais do que palavras.

As cobranças ao gênero feminino ultrapassam seus próprios limites e a indústria de cosméticos e as clínicas de cirurgia plástica se tornam os astros do momento. O discurso midiático torna-se irresistível porque dominante, inevitável nossa convivência, pois ele coabita conosco, de maneira insidiosa, em todos os nossos sentidos, mas principalmente a visão. E, para muitas de nós, resistir significa sucumbir e morrer socialmente, deixar de ser vista, misturar-se às paredes da caverna, até fazer parte dela como Eco, rejeitada por Narciso, repetindo, repetindo... “eu não tinha este rosto de hoje”, “eu não tinha”, “não tinha”, “este rosto”, “este rosto”... (MEIRELES, 1987).

Entre as condições básicas à sobrevivência, uma nova se impõe, mais valorizada que o alimento, o lazer, o sexo; a nova necessidade para uma vida plena é o estético. Corpos de 60 anos com aparência de 40; a exigência social de parecer dez anos mais jovem. Tempo e beleza, inimigos desde sempre, desde antes. “As velhas”, de Goya, olhando-se no espelho e

vendo o passado da memória. Horror e sonho, imagem e presente contemplando-se mutuamente, deixando a poetisa e a nós com este rosto “assim triste, assim magro, olhos tão vazios e o lábio amargo” (MEIRELES, 1987). Versos curtos, terminais, como uma sentença. Beleza x tempo, um embate em terreno movediço, cercado de espelhos humanos por todos os lados. Talvez seja o momento de quebrar os espelhos e libertar o tempo para que a beleza não tenha que se definir.

Referências:

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo Editora SENAC São Paulo, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução: Marina Appenzeller, revisão de tradução: Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.