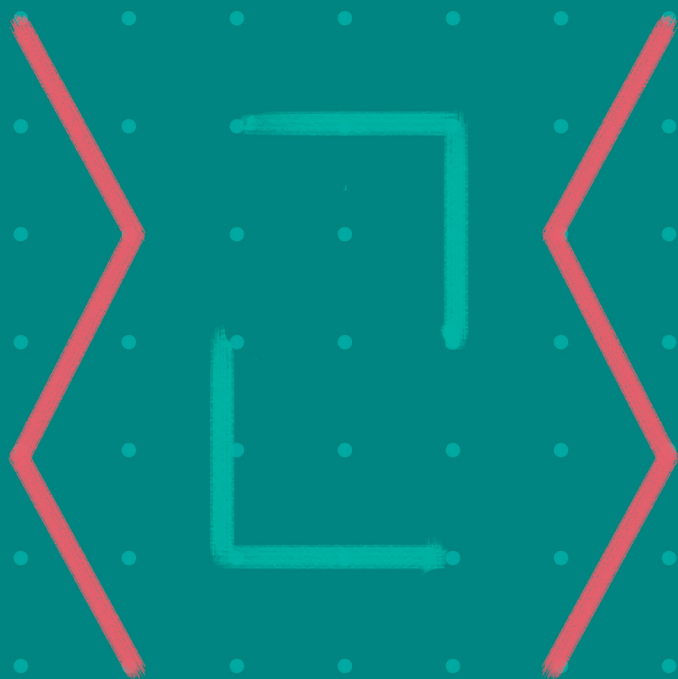

Escrita de mulheres e figuração de gênero

volume 2





Escrita de mulheres e figurações de gênero
volume 2

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Escrita de mulheres e figurações de gênero **volume 2**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Cinara Ferreira e Denise Sales
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Mariana Borda Anderson Gueiral
Daisy da Silva Cesar
Guilherme Barp
Cristina Gamino Gomes Tonial
Elisa Capelari Pedrozo

Como citar este livro (ABNT)

FERREIRA, Cinara; SALES, Denise (orgs.).
Escrita de mulheres e figurações de gênero: volume 2. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

E74	Escrita de mulheres e figurações de gênero [recurso eletrônico] : volume 2 / organizado por Cinara Ferreira, Denise Sales. - Porto Alegre : Class, 2023. 376 p. ; PDF ; 2,8 MB. Inclui índice. ISBN: 978-65-84571-72-3 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Ferreira, Cinara. II. Sales, Denise. III. Título.
2023-3522	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Apresentação**
Cinara Ferreira
Denise Sales
- 9 **A autoria feminina de “A Bela e A Fera”: da França do século XVIII a Clarice Lispector**
Karen Schuler
- 21 **Lutar é crime: figuras da decolonialidade e do antirracismo na poesia de Bell Puã**
Laura Emilia Araujo
Livia Silva de Souza
- 32 **O casamento e a maternidade subvertidos em dois contos de Kate Chopin, *A Pair of Silk Stockings* (1897) e *The Story of an Hour* (1894).**
Laura Ribeiro da Silveira
- 45 **Elas amam: narrativas lésbicas possíveis**
Lisiane Andriolli Danieli
- 57 **Clarice Lispector e suas estratégias discursivas em *A paixão segundo G.H.***
Loiva Salete Vogt
- 72 **O corpo da mulher velha no conto “Darling, ou do Amor em Copacabana”, da escritora Sônia Coutinho, e no conto “A voz do próximo”, da escritora Lygia Fagundes Telles**
Lorena Dias
- 84 **Narrar no pós-ditadura: literatura escrita por mulheres e estratégias de contar as violências**
Maise Barbosa da Silva
- 97 **O espaço amazônico na obra poética de Adalcinda Camarão**
Marcia Langfeldt
- 108 **Clarice Lispector e os laços de sociabilidade intelectual no Estado Novo**
Margareth Cordeiro Franklim
- 122 **De dentro da escritura de Ana Cristina Cesar: uma leitura com(o) mulheres no poema “Mocidade independente”**
Mariana Anselmo
- 136 **Autorrepresentação lésbica na cena da poesia falada brasileira: vozes do *Poetry Slam***
Mariana de Oliveira Costa
- 150 **Reflexões sobre a condição da mulher negra a partir das personagens de *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo**
Mariana Marujo Velloso
- 163 **E se eu fosse trans? A transgeneridade de Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João Nery contrastada com o atual cenário político**
Mariana Rissi Azevedo
- 176 **O conto latino-americano de autoria feminina: uma leitura em três latitudes**
Marta Francisco de Oliveira
- 191 **Poéticas de la insurgencia: cuerpos y voces en fuga en *Gado cortado en milprantos*, de Dinha**
Melania Ayelén Estévez Ballesterio
- 203 **A representação da cor local nos contos “E eles vieram com o amanhecer” e “Morro do Criminoso”**
Melly Fatima Goes Sena
- 216 **Mulher-mãe: representações da maternidade negra nos contos de *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo**
Mônica Maria dos Santos

230 **A configuração do espaço em *As horas nuas, As meninas e Ciranda de pedra***
Natalia Aparecida Dante Cavichioli

375 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

246 **A entrada – tardia – de Alejandra Pizarnik no Brasil via antologização**
Natália Barcelos Natalino

263 **Bruxaria e subversão: imagens do(s) feminino(s) em “Veromar”, de Dina Salústio**
Nayane Larissa Vieira Pinheiro
Algemira de Macêdo Mendes

274 **“I hasten to be disembodied”: a dessexualização como libertação do feminino**
Paula Pope Ramos

286 **Cenas de estupro: o conto “Sweet on the tongue” como recriação do romance *An Untamed State*, de Roxane Gay**
Priscilla Pellegrino de Oliveira

299 **A Crítica Feminista e Pós-colonial de Isabel Allende em *A ilha sob o mar***
Renato Kerly Marques Silva

313 **Santa Evita: um corpo como memória da nação argentina**
Rosa Maria da Silva Faria

325 **A produção de subjetividade das personagens mulheres em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira**
Silvanna Oliveira

338 **Florbela Espanca: as femininas faces da resistência**
Tatiana Alves Soares

352 **“Seus romances tornam os meus possíveis”: leituras de Sylvia Plath e Virginia Woolf**
Vanessa Cezarin Bertacini

363 **Performance e trauma em “Her kind”, de Anne Sexton**
Virgínia Derciliana Silva

Apresentação

Cinara Ferreira (UFRGS)

Denise Sales (UFRGS)

Escrita de mulheres e figurações de gênero I e II reúne artigos resultantes das profícuas discussões realizadas no XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021). Os temas apresentados e debatidos giraram em torno da escrita de mulheres, hoje consideradas no plural, e das diversas possibilidades de figuração de gênero. O tema sempre foi muito importante para o avanço das sociedades, mas tornou-se pungente diante dos retrocessos políticos testemunhados nos últimos anos, com agravamento no período da pandemia da Covid-19, que fez aumentar a vulnerabilidade de mulheres e pessoas LGBTQI+. O estudo da literatura na perspectiva de gênero, nesse sentido, ajuda-nos a refletir sobre a urgência das mudanças, tanto no âmbito das ações quanto das ideias.

A escrita de mulheres e as figurações de gênero foram exploradas em várias nuances ao longo dos artigos aqui apresentados, evidenciando a profundidade e pertinência do debate promovido pela pesquisa no Brasil. Os textos ajudam a pensar a literatura como um elemento fundamental no mundo globalizado, o qual tende a dispersar as atenções para objetos de rápida assimilação, como aqueles veiculados pela mídia e redes sociais. Ao demandar uma atenção prolongada, a literatura oportuniza o pensamento crítico e a tomada de consciência sobre o lugar que ocupamos no mundo e o papel que podemos exercer nele para melhorá-lo.

Neste momento histórico brasileiro, não podemos deixar de mencionar a potente presença de estudos sobre a literatura de mulheres negras, em artigos que analisam obras de escritoras brasileiras e estrangeiras, com foco em questões interseccionais, no pensamento feminista negro e na importância da tomada de consciência e valorização das iniciativas de expressão de pessoas durante muito tempo silenciadas e vítimas das mais diversas violências.

Desse modo, esta obra tem por objetivo contribuir não só com o estudo de obras de autoria de mulheres, mas com a discussão sobre as identidades e sua performatividade. Judith Butler, nessa linha, questiona o significado de “identidade”, argumentando que “o gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente

protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada, tratando-se de um processo que permite múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2018, p. 42).

Buscando justamente acolher e fomentar a convergência/divergência, sem obediência a um *telos* normativo e definidor, os artigos aqui apresentados em ordem alfabética, foram desenvolvidos a partir das apresentações dos seguintes Simpósios Temáticos do XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021): A escrita de autoria feminina na literatura: memória, decolonialidade, identidade e resistência; Estratégias do feminino: literatura escrita por mulheres e resistência; Legados das mulheres da idade média e do renascimento: literatura, tradução, filosofia, história; Leitura de mulheres e estudos literários; O conto de autoria feminina; Escritoras latino-americanas: identidades, histórias e memórias e, por fim, As políticas do corpo e os sujeitos da ficção: a práxis literária.

Esperamos que os trabalhos partilhados nesta publicação possam instigar os leitores a novas discussões e reflexões sobre as conexões entre literatura, gênero e performatividade e que possam contribuir para um aprimoramento na forma como vemos o mundo e agimos sobre ele.

A autoria feminina de “A Bela e A Fera”: da França do século XVIII a Clarice Lispector

Karen Schuler (UERJ)¹

Introdução

No conto “A Bela e A Fera ou a ferida grande demais”, Clarice Lispector escolhe o icônico e mundialmente famoso Hotel Copacabana Palace, localizado em um dos bairros mais emblemáticos da cidade do Rio de Janeiro, para destacar a coexistência de duas diferentes e desiguais realidades no mesmo espaço urbano. A protagonista sofre uma metamorfose, ainda que não física, quando sai do hotel e se depara com um mendigo a lhe pedir esmola. O encontro com o homem, a suposta Fera, que possui uma ferida grande na perna, provoca reflexões na narradora a respeito de seus próprios ferimentos, sejam eles expostos ou não.

Como lhe é peculiar, Lispector consegue abordar o que há de mais íntimo no ser humano partindo de uma situação do dia a dia. No conto em questão, ela reflete ainda sobre a condição e o papel da mulher na sociedade em que está inserida.

Vale lembrar que o título da narrativa a ser analisada remete a um enredo que está no imaginário coletivo. Trata-se de um conto de fadas que possui duas versões, ambas escritas por mulheres na França do século XVIII, o que merece destaque, já que é um gênero marcado por autoria masculina.

Dessa forma, o presente trabalho procurará ressaltar como uma narrativa escrita por mulheres no contexto francês do século XVIII ressoa na autoria feminina de Lispector, no século XX, acerca da desigualdade brasileira. Além disso, buscar-se-á verificar em que medida as vozes dessas mulheres se aproximam e se distanciam ao ecoarem a realidade que as cerca.

1. Graduada em Normal Superior (ISERJ), Pedagogia (UERJ) e Letras (UERJ), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).

O conto de fadas “A Bela e a Fera”

O conto “A Bela e a Fera” talvez seja o único da tradição com autoria feminina a se perpetuar no imaginário coletivo. Os demais do gênero são associados a nomes como Charles Perrault, irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen. No que concerne ao universo brasileiro, Câmara Cascudo e Silvio Romero.

Esse cânone estritamente masculino já permite a problematização acerca do apagamento das mulheres. Muitas eram contemporâneas de Perrault, o mais antigo dos citados, que publicou na França do século XVII, mais precisamente, em 1697. Trata-se de “compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal” (SCHMIDT, 2017, p. 40).

Nessa época, na corte francesa de Luís XIV, havia um grupo de pessoas, formado principalmente por mulheres, que se reuniam em “salões” para lerem e produzirem discussões acerca de literatura e de direitos femininos. É importante destacar que “naquele ambiente, elas não eram apenas ‘consumidoras’ de cultura, mas também ‘produtoras’” (VENTURA; LESLIE, 2019, p. 131).

Elas formaram os salões das “preciosas”, como ficaram conhecidas pela crítica da época. Desses encontros, nasceram os primeiros contos de fadas, ainda que não nomeados desta forma em um primeiro momento. Inclusive a criação do termo é de uma delas, mais precisamente de Marie-Catherine Le Jumelle de Barneville, ou Baronesa d’Aulnoy, que denominou suas obras como *Les Contes des Fées* (*Contos de fadas*) e *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode* (*Novos Contos ou À Moda das Fadas*), publicadas entre 1696 e 1697.

A professora Rita Terezinha Schimdt (2017) pondera como a historiografia literária tradicional se pauta em uma suposta neutralidade, quando, na realidade, perpetua o poder de uma ordem vigente quase sempre masculina, cujos valores patriarcais vão sendo perpassados de uma geração a outra. A autora defende que a imparcialidade do valor estético é ilusória:

Por mais que alguns discursos tradicionais afirmem uma posição de neutralidade em relação a valores, trata-se de uma ficção, porque o interesse sempre foi constitutivo dos processos de produção de conhecimento. O conhecimento humano, como tudo que é humano, é

condicionado historicamente e construído socialmente, o que implica dizer que os interesses dos que produzem conhecimento – pesquisadores, comunidades científicas, pensadores da cultura – determinam a forma do conhecimento produzido. (SCHIMDT, 2017, p. 27)

Dessa forma, esse tipo de orientação fomenta a marginalização do feminino. Isso ocorre não só no que concerne à representação da mulher como personagem na literatura, mas também em relação à sua autoria:

Com isso, não só se subtrai a significância à experiência feminina, mas também se relega a mulher escritora a um *status* inferior, exatamente por ela não explorar temas supostamente de maior abrangência, ou seja, aqueles considerados como os grandes temas da literatura, os conflitos do homem consigo mesmo, com Deus, com a natureza e, frequentemente, com a mulher, a “outra”. (SCHIMDT, 2017, p. 27)

Schmidt (2017) problematiza ainda que a escrita feminina frustra expectativas quando as mulheres não desenvolvem somente os temas esperados para seu gênero, como, por exemplo, a questão maternal. “O próprio ato de escrever, partindo de uma mulher, era considerado como um sinal de uma mente perturbada, um capricho que deveria ser convenientemente erradicado” (SCHMIDT, 2017, p. 59).

Não obstante, para muitos críticos contemporâneos das preciosas, a prática delas de se reunirem para leitura oral de obras literárias, além de jogos, danças e música, soava como algo superficial e frívolo, uma forma de mulheres ricas gastarem seu tempo. Talvez dessa visão venha o título da peça cômica escrita pelo dramaturgo Molière, *As preciosas ridículas*.

Vale destacar, no entanto, que as preciosas tiveram seus apoiadores do sexo masculino. Um deles é o já mencionado Perrault, que defendia tanto a causa feminina quanto a literatura moderna, na famosa batalha intelectual do século XVII entre antigos e modernos, na *Querelle des anciens et des modernes*:

Ao defender os contos de fadas, ele estava não apenas defendendo os contos das mulheres, mas também promovendo a literatura nativa “moderna” contra os Anciens, que proclamavam a completa superioridade do grego e do latim sobre todas as coisas locais, vernáculas e de data comparativamente recente. (WARNER, 1999, p. 202)

Felizmente, cada vez mais o papel das preciosas vem sendo revisitado. Um novo olhar mostra como elas formavam um grupo de produção e fomento à cultura de sua época. Além disso, procuravam lutar contra algumas regras sociais como as que lhes impediam de escolherem seus próprios maridos. Não se tratava somente de um sonho de amor romântico, mas de exporem suas angústias ao terem seus casamentos arranjados como um contrato de negócios por seus pais ou representantes legais. O eixo condutor das narrativas passava a ser o amor e a mulher. “O romance conservador do casamento e do conforto material usurpou o protesto apaixonado de toda uma geração de nobres francesas contra a servidão do matrimônio dinástico e da inanição mental” (WARNER, 1999, p. 201).

“A Bela e a Fera” é um conto que ficou imortalizado na versão escrita por uma das mulheres que compunham o círculo das preciosas, Madame de Beaumont, em 1756. Há, porém, uma versão ainda anterior, mais extensa e detalhada, de Madame de Villeneuve, de 1740, que contempla todo um universo paralelo de fadas. Ambas abordam uma moça muito bonita que precisa deixar de lado as aparências e seus próprios preconceitos para olhar através da superfície feia do monstro com o qual se vê obrigada a conviver. Independentemente das diferenças entre as duas versões, o foco central é a metamorfose pela qual passa a figura masculina, cuja redenção só é possível por intermédio da protagonista. “Nos contos de fadas, redenção refere-se especificamente a uma condição em que alguém foi amaldiçoado ou enfeitado e é redimido através de certos acontecimentos ou eventos da história. É, portanto, uma condição bem diferente daquela que está implícita na ideia cristã” (FRANZ, 1980, p.7).

Além disso, a narrativa também permite a abordagem de outros aspectos. Um deles é a maturidade que advém da experiência, necessária para que a relação amorosa se mantenha com o passar do tempo conforme as diferenças existentes entre o par sejam acertadas. Outro aspecto vislumbrado na história é o fato de que, em um enlace amoroso, um estará conhecendo e adentrando uma nova cultura, a do outro. “Cada família é como um pequeno país, com linguagem, rituais e gastronomia próprios. [...] Não é de admirar que essa diferença pudesse ser vista, de maneira alegórica, como seu amado fosse de outra espécie” (CORSO; CORSO, 2006, p.145).

Nota-se que as duas versões citadas são de autoras que escreveram no século XVIII, período do individualismo burguês, no qual as

mulheres da classe média começaram a escrever ficção. Elas criavam narrativas voltadas a assuntos da domesticidade, o que conferiu o adjetivo “sentimental” ao que produziam. Um termo que adquiriu “conotação pejorativa e a-histórica, pois evoca a imagem piegas da mulher tola e excessivamente emotiva que celebra a bem-aventurança de seu cativo doméstico” (SCHMIDT, 2017, p. 60). Isso fomentou o postulado, pelo sistema patriarcal, de que a mulher não seria capaz de produzir textos significativos. Além disso, “contribuiu para que se negasse a existência e a legitimidade de elementos positivos e substantivos na esfera doméstica e, conseqüentemente, na experiência e perspectiva da mulher” (SCHMIDT, 2017, p. 60).

O conto “A Bela e a Fera” se enquadra no Ciclo do Noivo Animal ou Noiva Animal, grupo de narrativas que apresentam o par amoroso como uma figura monstruosa, de aspecto animalesco e repulsivo. O psicanalista Bruno Bettelheim (2007) assim como Diana Corso e Márico Corso (2006) ponderam que a gênese dessas histórias estaria no mito de Eros e Psique, conforme narrado pelo latino Apuleio (2009), por volta do século II d.C.

No romance de Apuleio, o protagonista é metamorfoseado em asno, mas mantém seu intelecto humano intacto, o que faz com que compreenda tudo o que dizem, embora não consiga se expressar verbalmente. O mito de Eros e Psique é uma das narrativas que o protagonista escuta em sua trajetória como asno.

A professora Schmidt (2017) salienta como a literatura reforça estereótipos e paradigmas culturais em relação à mulher. De um lado, há o perfil da mulher-deusa, da donzela bela e misteriosa, da inspiradora de poetas, da mãe tenra e sensível, ou ainda, da esposa assexuada. De outro, a mulher-demônio, a encarnação do sexo. Para a autora, Apuleio aborda a representação da mulher-deusa que aglutina as forças da natureza associadas à figura feminina nos grandes mitos da Antiguidade Clássica por “uma síntese de Juno, deusa dos céus, de Ceres, protetora dos alimentos, de Vênus, deusa do amor, de Diana, deusa da caça, e de Prosérpina, deusa dos espíritos subterrâneos” (SCHMIDT. 2017, p. 41).

Schmidt (2017) ainda pondera como essa visão polarizada da mulher na literatura reforça a “relação de dominação que define poder como prerrogativa masculina, isto é, a redução da realidade do outro à sua própria realidade” (SCHMIDT. 2017, p. 41). Afinal, como já salientava a escritora francesa Simone de Beauvoir, a construção

sociológica e histórica da mulher é feita de forma que “o homem é o sujeito, o Absoluto, ela [a mulher] é o outro” (BEAUVOIR, 1980, p.10).

“A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”

O conto “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais” faz parte de uma coletânea de Clarice Lispector lançada após sua morte. O livro é organizado em duas partes. A primeira contém seis histórias escritas pela autora entre 1940 e 1941, quando ainda era bem jovem. A segunda possui duas narrativas elaboradas em 1977, nos últimos meses de vida da escritora. “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais” é o último dos oito contos do livro e seu título é utilizado como nome da obra.

Apesar da diferença de idade da escritora ao escrever as narrativas da coletânea, todas as histórias trazem uma mulher como protagonista e um enredo que parte de situações cotidianas. São fatos corriqueiros que “terminam por despertar no leitor a sensação do insólito que há em nossas vidas” conforme as palavras da professora Luiza Lobo na orelha do livro.

A professora Lenira Covizzi (1978) define o insólito, segundo categoria distintiva de gênero literário, como sendo o que manifesta o ilógico, o mágico, o fantástico, o absurdo, o misterioso, o sobrenatural, o irreal, e que desperta o sentimento de incômodo. No caso da obra de Lispector, é o que faz com que o leitor se pergunte quem de fato é a bela ou a fera nos contos do livro, ou ainda, qual o sentido da vida. Em “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, mais especificamente, o insólito é provocativo. A ferida do título pode ser tanto uma referência literal quanto metafórica. A professora Susana Funck (2016) pondera como a ficção produzida por mulheres, no final do século XX, adquiriu “um esforço no sentido de uma mudança que busca desestabilizar arranjos sociais naturalizados por meio de narrativas que fazem uso do grotesco e do insólito” (FUNCK, 2016, p. 213).

O conto narra o momento no qual uma mulher, a suposta Bela, sai do salão de beleza de um dos mais famosos e caros hotéis do mundo naquela época, o suntuoso Copacabana Palace, depara-se com um homem aleijado com uma ferida grande demais na perna, a suposta Fera, e começa a repensar sua vida e sua condição social.

A mulher inicia um monólogo interior. É válido lembrar que o fluxo de consciência característico de Lispector faz com que o leitor seja

conduzido pela história, ingressando nela gradativamente. A própria autora afirmou, em uma de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e reunidas em *A descoberta do mundo*, que “na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999, p.79). Assim, cada leitor poderá obter uma experiência diferenciada do outro, além de uma possível leitura distinta a cada releitura.

Inevitavelmente, a escolha do título remete ao imaginário coletivo do conto de fadas já mencionado. Tal como na versão mais difundida de “A Bela e a Fera” ocorre um choque cultural, ainda que, no conto da escritora brasileira, o desenlace não seja o de uma história de amor. O pesquisador Gilberto Martins (2004) disserta como Lispector revisita a metamorfose do conto tradicional:

Sobretudo, a autora retoma em sua apropriação o mito fundante da diferença sexual: o pedinte aparece à mulher como um desconhecido ameaçador, avatar da alteridade masculina, encarnando a masculinidade que se opõem radicalmente à aparência e fragilidade de sua oponente. (MARTINS, 2004, p. 27)

Além disso, o fato de a protagonista, Carla de Sousa e Santos, sair de um salão de beleza reforça o paralelo com a questão do belo no conto de fadas. Na narrativa de Lispector, antes do encontro com o mendigo, Carla infla seu próprio ego ao se vislumbrar no espelho e reafirmar o quão era linda. Para Martins:

Onisciente, o narrador passa a desvelar o incipiente processo reflexivo da protagonista, cuja fixação na própria imagem e na persona que assume perante os outros – máscara já pregada à face – e ironicamente apresentada, pela técnica do discurso indireto livre, como reposição renovada do motivo da autocontemplação no espelho, tão recorrente nos contos tradicionais que esse texto parodia. (MARTINS, 2004, p. 28)

É interessante observar a importância do cenário escolhido. Copacabana talvez seja o bairro mais conhecido da cidade do Rio de Janeiro, quiçá do Brasil. A origem de seu nome é controversa, mas acredita-se que venha de uma língua falada no antigo Império Inca no qual Copacabana significa “lugar luminoso”, “praia azul”.

No conto aqui analisado, a autora mostra como a paisagem do Rio de Janeiro reflete as contradições que assolam a cidade. O contraste se apresenta nas desigualdades sociais que regem os diferentes sujeitos

que transitam pelo mesmo cenário. Além de realçar o emblemático bairro de Copacabana como foco e componente imprescindível para o desenrolar do conto, Lispector salienta como a suposta normalidade do cotidiano e da paisagem podem levar a uma compreensão mais profunda do ser humano. Martins (2004) traça as reações gradativas na narrativa em questão:

Na Cidade Maravilhosa, o agudo processo de confronto radical com o outro social apresenta diferentes momentos ou passos: começa com o estranhamento, que rompe a situação cômoda e alienante de reconhecimento especular; causa sentimentos ambíguos de assombro, repulsa e desejo; ativa o instinto de sobrevivência, trazendo à tona a necessidade de corresponder às expectativas do diferente; incita à busca desesperada de referenciais de identificação/identidade; provoca movimentos de projeção e integração; pede novas representações apaziguadoras; cria o imperativo angustiante de buscar pontos de ancoragem possível para neutralizar, elaborar e acomodar o desconcerto; decreta a possibilidade de subjugar o mais fraco pela imposição da pena de dor; e culmina na vontade de eliminação do indesejado por meio da violência sem mediações. (MARTINS, 2004, p. 34)

É preciso destacar ainda que a protagonista do conto só se encontra com a “fera” porque precisou sair pela saída traseira do hotel, a da Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Frequentadora assídua do hotel, ela sempre saía e entrava pela porta principal, a da Avenida Atlântica, cuja entrada principal fica em frente ao famoso calçadão da praia e possui certa suntuosidade. Sua fachada passa a sensação de acesso restrito, de que não é mesmo para todos. É como se a protagonista, até então, vivesse fechada em seu próprio mundo e respectivo ciclo social, o que lhe facultava acesso às entradas principais naquela sociedade. Somente quando precisa sair pela parte traseira, saída secundária, que permite acesso livre à rua e a todos que por lá transitam, ela encontra o “outro” lado, a “fera”:

A inevitável presença do mendigo, posto geralmente do lado de fora dos espaços frequentados por Carla, evidencia-lhe os mecanismos de uma lógica social excludente, que priva indivíduos de direitos, os quais assegurariam a assunção da condição de sujeitos. (MARTINS, 2004, p. 30)

Com a escolha geográfica de um hotel emblemático que possui duas saídas distintas, Lispector já aponta a existência de, pelo menos, duas realidades para a mesma cidade. Não só realidades sociais, quanto psicológicas. A bela e a fera do conto de Lispector vivem em situações socioeconômicas e ideológicas distintas. Enquanto a fera precisa pedir dinheiro, a bela o possui de sobra. Enquanto a fera parece não entender o que pode estar passando pela cabeça da madame para que lhe dê tamanha quantia em dinheiro, a bela parece refletir sobre si e sobre sua solidão. Apesar de tão opostos, eles se encontram, suas culturas se esbarram, tal como ocorrera entre os protagonistas do conto de fadas.

Conforme se pode notar, a escolha da ambientação pode fazer toda diferença no desenrolar de uma narrativa. Conforme salienta Petit (2009), a literatura ajuda a dar forma aos lugares, pois com o uso das palavras as paisagens ganham protagonismo. O leitor consegue vislumbrar para onde ir e se lançar. Foucault (2000) aborda a construção imaginária feita sobre um espaço real. Sem relato espacial, o mundo permaneceria parado. Não se trata da descrição de cenários, mas da ambientação da narrativa. A literatura é, então, parte integrante da arte de habitar, essencial ao ser humano.

Considerações finais

O sociólogo Pierre Bourdieu (2020) comenta que a dominação masculina é incorporada de tal forma na ordem social que, na maior parte das vezes, até os dominados reproduzem a lógica dominante sem perceber. O autor mostra como a forma como os próprios corpos, masculino e feminino, são vistos é uma construção social naturalizada como se fosse uma determinação biológica:

uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos. (BOURDIEU, 2020, p. 44-45)

O pesquisador pontua também como a visão do feminino se constitui sempre em relação de presença ou ausência em relação

ao masculino. Em uma sociedade patriarcal, o último é sempre posto como referencial: “Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo teórica e prática, que é necessária à sua como *corpo socialmente diferenciado* do gênero oposto (BOURDIEU, 2020, p. 46).

O filósofo francês Jacques Derrida (1995) propõe justamente uma desconstrução de concepções binárias como estas. Para o autor, tais conceitos tendem a ser excludentes, pois sobrepõem um termo em relação a outro, conferindo superioridade a um deles. Segundo Derrida (1995), deve haver suplemento e não dualidades. Ele procurava desconstruir o binarismo do signo, por exemplo, pois entendia que não existe somente um significante associado a diferentes significados, mas um jogo, uma cadeia de significantes, que serviria de mediação entre o discurso e a ausência ou presença de um fenômeno. “Efetivamente o que parece mais sedutor nesta pesquisa crítica de um novo estatuto é o abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 1995, p. 240). Conforme mostrou Bourdieu (2020), isso realmente tende a acontecer com o feminino em relação ao masculino em uma sociedade patriarcal. Deve-se, no entanto, buscar a desconstrução dessa ideia segundo Derrida (1995).

Dessa forma, não se buscaria uma inversão de valores, que, na prática, não fugiria de uma lógica binária. Não se trata de colocar a figura masculina como inferior em detrimento da feminina, de apagar o protagonismo masculino para exaltar o feminino, mas entender que ambos possuem seu momento de brilhantismo, cada qual a seu tempo: “A fase coletiva específica do patriarcado com a submissão do feminino é resolvida pelo ‘encontro’ no qual o masculino e o feminino se enfrentam individualmente e com direitos iguais” (NEUMANN, 2017, p. 160).

Isso se evidencia na questão da autoria. Não se trata de apagar o cânone tradicionalmente masculino, mas problematizar a ausência de mulheres nisso:

Assim como a investigação e construção da história das mulheres, através dos tempos e em diferentes culturas, tem modificado noções de evidência histórica, a leitura de mulheres escritoras irá alterar padrões de excelência literária, redefinir períodos literários e dar novo formato ao cânone tradicional. (SCHMIDT, 2017, p. 67)

Para tanto, é importante que mulheres sejam lidas, tais como as preciosas na França do século XVIII e Clarice Lispector no século XX. De certa forma, a temática que as une se diferencia, mas dialeticamente também se assemelha. As mulheres continuam a vivenciar uma dominação masculina e seus escritos tendem a mostrar essa faceta.

O conto “A Bela e a Fera” não é o mesmo em cada uma dessas épocas, mas há certa temática que os une. Para além do mesmo título, eles abordam a bestialidade do outro, masculino e dominador, em uma figura assombrosa, seja com uma aparência de monstro ou com uma chaga exposta. Além disso, se as Madames de Villeneuve e Beaumont, ao criarem narrativas com finais felizes, tentavam subverter a ordem social de uma sociedade burguesa que lhes era imposta, Clarice Lispector também o faz ao lançar luz às desigualdades sociais de uma coletividade capitalista.

Por fim, é importante pensar o papel dessas mulheres nas sociedades em que estavam inseridas. As preciosas procuravam produzir cultura, ainda que fossem mal interpretadas por seus contemporâneos. Clarice Lispector também reunia artistas do modernismo em torno de si para refletirem sobre sua época. Não seria ela também uma preciosa? Fica a reflexão.

Referências

- APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BEAUMONT, Madame de. A Bela e a Fera. In: *A Bela e a Fera*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p. 29-56.
- BEAUVOIR, Simone de. *Segundo sexo*. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- CORSO, Diana & CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *O significado psicológico dos motivos de re- denção nos contos de fadas*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1980.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARTINS, Gilberto. Um passeio pelas ruas do Rio – o espaço do pe- rigo. In: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lis- pector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- MOLIÈRE. *Preciosas ridículas*. Tradução de Sergio Flaksman. São Pau- lo: Peixoto Neto, 2007.
- NEUMANN, Erich. *Eros e Psiquê: amor, alma e individuação no de- senvolvimento do feminino*. Tradução de Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 2017.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Londrina: Folhe- ar Livros, 2019.
- VILLENEUVE, Madame de. A Bela e a Fera. In: *A Bela e a Fera*. Tradu- ção de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p. 57-233.
- WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus nar- radores*. Tradução de Thelma Médiçi Nóbrega. São Paulo: Com- panhia das Letras, 1999.

Lutar é crime: figuras da decolonialidade e do antirracismo na poesia de Bell Puã

Laura Emilia Araujo
Livia Silva de Souza

Introdução

*eu sou isto: apenas uma moça latino-americana
me agarro às lutas do passado
pra ter força no presente
não defendo vidraça de banco
defendo gente
ao que é injusto, sou desobediente*

(PUÃ, 2019)

A compreensão, reivindicação e afirmação de uma identidade latino-americana de muitos brasileiros passa por um caminho de revisão da nossa história, de entendimento dos mecanismos da colonização que ainda vivenciamos. Acredito nessa afirmação por considerar minhas experiências pessoais. Somente a partir de um intercâmbio social para cidade de Guadalajara-México percebo minha imensa desconexão com os demais países latino-americanos e minha ignorância em relação às similitudes em nossas dinâmicas históricas, sociais, culturais e políticas.

Buscando a mim mesma, o entendimento dessa identidade, escolho a Universidade de Integração Latino-Americana, dentro do programa de pós-graduação em Literatura Comparada, como um espaço de desenvolvimento do meu fazer docente sob uma perspectiva multicultural. Justamente na disciplina de Narrativas Feministas, encontro um aporte teórico que elabora detalhadamente essas inquietações, ampliando, paralelamente, as possibilidades de caminhos teórico-metodológicos de futuros trabalhos, especialmente o presente trabalho.

Proponho, neste trabalho, uma análise da obra intitulada “Lutar é crime”, uma coletânea de poesias em múltiplos formatos - entre elas poesias anteriormente apresentadas em competições de poesia falada (Slams) - publicada por Bell Puã pela Editora Letramento em 2019, que se tornou uma das cinco obras finalistas na categoria de poesia no

Prêmio Jabuti 2020. A autora comenta sobre a escolha do título: “Entendo que amar e lutar são verbos complementares, onde a atual realidade do Brasil cada vez mais engaiola o direito de reagir às desigualdades. Se lutar é crime, a expressão de condenada é, afinal, o que me liberta”. A tônica da obra apresenta um enorme senso crítico, abordando temas como racismo, patriarcado, colonização, entre outros.

Bell Puã, poeta pernambucana, mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco, autora das obras “É que dei o perdido na razão” e “Lutar é crime”, e possui participação em inúmeras antologias. A artista foi vencedora do Campeonato Nacional de Poesia Falada – Slam BR 2017, representante do Brasil na Poetry Slam World Cup 2018 em Paris, e convidada da FLIP 2018.

Para proceder à análise, decidi realizar um recorte que passa por duas temáticas centrais e uma terceira que intersecciona ambas: figuras decoloniais, figuras antirracistas e autorrepresentação/escrevivência.

Considerando o termo “figuras” essencial para a construção deste trabalho, já que pretendo apresentar os textos da escritora Bell Puã como imagens, figuras dos conceitos sobre decolonialidade e antirracismo discutidos por Lugones, Lélia Gonzalez e Ochy Curiel. Acredito que o trabalho realizado pela autora seja um encontro entre o estético e o político, suas poesias oferecem retratos estéticos que possibilitam a construção de uma imagem que ilustra conceituações teóricas.

Sendo assim, os poemas a serem analisados trarão elementos consonantes às categorias escolhidas, ilustrando os conceitos a serem trabalhados, a fim de permitir um maior entendimento a respeito dos mesmos.

***Palavra feita esta desta poeta pernambucana:
Autorrepresentação e escrevivência.***

“Lutar é crime” mobiliza uma experiência coletiva construída de maneira particular pela autora, alinhada com os processos construídos nas competições de poesia falada das quais participou, como o Slam das Minas PE e o Slam BR 2017. O livro apresenta uma linguagem coloquial, com gírias e regionalismos, buscando ser acessível, além de abordar temáticas relacionadas a problemas sociais, elaborando uma resistência.

Em entrevista à revista *Continente*, Bell Puã comenta sobre seu processo criativo:

“Lutar é crime” surge a partir de um sentimento de intimidação diante de várias questões que vivenciei ao longo de minha trajetória, desde preconceitos que eu mesma sofri até situações que testemunhei. São histórias minhas e de pessoas próximas a mim. Além disso, o livro também parte de algumas reflexões relacionadas ao meu processo de autoconhecimento, baseado em minha experiência na universidade como bacharel em História, e coisas que expandiram meus horizontes para novas visões de mundo (PUÃ, 2019).

Nessa obra, a autora não se coloca como um eu lírico, mas traz suas próprias experiências, suas escrevivências, como ferramenta em seu fazer artístico e na produção de conhecimento. Entendemos este trabalho como uma ponte de identificação em um trabalho estético primoroso.

O potencial político das escritas sobre si mesmo, especialmente quando realizado por grupos alterizados reprimidos, que sofreram inúmeros processos de apagamento de suas especificidades, possibilita que o “lixo” fale e se autorrepresente, não mais aceitando estereótipos. Heloisa Buarque de Hollanda (2020) corrobora essa premissa ao comentar:

“E, no campo das artes, a poesia, com extraordinária potência política e conscientizadora, promove, mesmo que não intencionalmente, um forte questionamento dos saberes estabelecidos. Vários saraus e slams das minas que se multiplicam nas comunidades não podem e não devem passar despercebidos pelo feminismo. A literatura, como recurso político, é transformadora e cada vez mais avançada nos ativismos e espaços solidários periféricos” (BUARQUE, 2020, p.27).

Nas seções seguintes, apresentarei como a narrativa pessoal de Bell Puã concede figuras e retratos sobre decolonialidade e antirracismo, possibilitando uma reflexão importante para seus leitores. Dessa forma, o estético e o político se interseccionam para reconfigurar estruturas de poder, pensamento e consagração, a ponto de o livro se tornar uma das cinco melhores obras na categoria de poesia em um dos maiores prêmios da literatura brasileira, o Prêmio Jabuti.

Aperreio como condição: Figuras decoloniais.

Partindo da compreensão da colonialidade da pesquisadora Lorena Freitas (2020), em um de seus trabalhos no qual relaciona a teoria da precariedade de Judith Butler e o feminismo decolonial de Maria Lugones, trata-se do processo em que, mesmo na ausência de colônias formais, há uma lógica de desumanização de inúmeros grupos, seja por raça, classe, gênero, sexualidade ou origem geográfica.

A América Latina e as demais periferias do mundo são uma construção dentro de um sistema-mundo em que a Europa e posteriormente os Estados Unidos se constituíram como o centro do mundo, como parâmetro para sucesso e desenvolvimento em diversos âmbitos de nossa vida em sociedade. Esse processo foi constituído a partir de uma conexão entre o capitalismo, o colonialismo e a modernidade ocidental (CURIEL, 2014).

tá lá no script da nossa história
vamos imitar a Europa que um dia chega
nossos tempos de glória
na concorrência com os irmão?
vida é competição
seja um vencedor
quanto mais dinheiro
mais valor
não é assim que a tv ensinou? (PUÃ, 2019, p. 32)

O México longe de deus
e tão perto dos estados unidos
tal qual a sina de Cuba
Enquanto nossas fronteiras
cheias de povos fodidos
[...]Maldito o dia em que colombo
chegou ao norte
e fez suas andanças!
Nunca foi feliz o dia das nossas
latinas e negras crianças.

(PUÃ, 2019, p. 20)

Os fragmentos acima servem como figuras. Observamos os poemas selecionados como um retrato do que trata a colonialidade, prestando-se como uma moldura que dá sustentação a este trabalho artístico. É curioso perceber que, pela escolha de escrever os substantivos

próprios “Estados Unidos” e “Colombo” em letra minúscula, já nos transmite uma mensagem clara de mudança de status para essas duas palavras. Tanto a mensagem literal quanto esse detalhe trazem uma significação imensa, corroborando a contestação que as teorias de-coloniais vêm elaborando.

A colonialidade do saber, do poder e do ser são três conceitos importantes para a reinterpretação das dinâmicas histórico-sociais vivenciadas pelos países latino-americanos. O primeiro refere-se à subvalorização e invisibilidade dos conhecimentos das populações subalternizadas. A figura a seguir ilustrará esse conceito.

12 DE OUTUBRO DE 1999

[...] que a rebeldia abençoe
nossas mentes
a língua formal
não encontre
mais forma
para existir
e a mesóclise va
pruma galáxia
a anos-luz daqui

[...] nossas instituições
de ensino
tem tanto
a aprender
sobre despertar
a consciência
de classe
sobre não reproduzir
uma classe
intelectu all

desconfiar da razão
bombardear
o eurocentrismo
não reproduzir
o discurso
dominante [...]

(PUÃ, 2019, p.22-23)

12 DE OUTUBRO DE 2014

[...] nosso saber ancestral
subestimado invalido
se vier de África
ou dos ameríndios
nem é conhecimento
chamam "atraso" [...]

(PUÃ, 2019, p.44)

Essa segunda figura expõe o quanto nosso sistema educacional reproduz uma história única, uma narrativa que valoriza o colonizador, ignorando os conhecimentos da população indígena e negra, e tantas outras perspectivas invisibilizadas de nossa história. Isso ocorre desde a educação básica até os programas de pós-graduação, ambos reproduzindo uma racionalidade técnico-científica eurocêntrica, que se coloca como neutra, como um marco zero, observando os demais, mas que não se deixa/precisa ser observada (CURIEL, 2014).

Bell Puã, como mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco, vivencia várias etapas da escolarização e, como pesquisadora, seus conhecimentos, leituras, releituras e críticas são colocados em seus poemas. Outro ponto é que os dois poemas possuem a mesma data como título, que é a data de aniversário da autora. Os anos passam e as problemáticas ainda são as mesmas, o primeiro sendo escrito com trechos a partir da memória dos avós e o segundo a autora falando a partir de seu ponto de vista.

A terceira figura refere-se à colonialidade do poder, entendida como as relações de exploração da força de trabalho, recursos de produção, produtos e controle econômico entre os países. Mais uma vez, temos uma nova compreensão das relações globais e locais, um conceito elaborado por Quijano, mas ampliado por Maria Lugones ao incluir gênero e sexualidade como elementos que também determinam a colonialidade do poder.

hierarquia

os seguintes funcionários
oferecem serviços
de encanador, Zé
de marceneiro, Ivo

de mecânico, João
assinado o síndico
Antonio Ferreira de Mello Albuquerque.

(PŪÃ, 2019, p.17)

SLAM I

[...]a memória de vovô ecoava
enquanto ainda escutava sobre a avó de fulana
que aos 15 anos viajou pra Miami
meu peito ardeu
ao pensar que vovó
desde os 9 anos de idade
limpava chão de madame!
quanta humilhação e sofrimento
só pra mainha estudar

[...]lei Áurea è paia
sem qualquer indenização
atirados a barbárie
tínhamos senhor e ganhamos patrão
da senzala pros ghetos
da senzala pra fora
dos livros de história
ficou na memória
dos meus antepassados
não bisneta de senhor de engenho
mas de escravizados

[...] ô Deus-mercado,
confesso-me uma herege!
individualismo não procede
nessa mente marginal
ô Deus-mercado,
queime-me na fogueira
onde queimam as utopias!
respondo com
sangue nos olhos
na boca a poesia
e um foda-se!
pra quem fala de meritocracia

(PŪÃ, 2019, p.17)

No poema “Hierarquia”, percebemos a realidade da subvalorização de inúmeras profissões ao apresentar tais trabalhadores com apelidos, diminutivos ou até mesmo usando apenas o primeiro nome, ou até mesmo um nome genérico quando não se sabe o nome da pessoa e não se faz questão de reconhecer sua presença. Eles são tratados como “Zes” ou “Marias”. Apenas aqueles que possuem nome e sobrenome são considerados existentes, além do síndico, alguém com mais status social, poder aquisitivo e geralmente uma pessoa branca.

No segundo poema, com uma estrutura dos poemas de Slams, textos para serem declamados em até 3 minutos e com um forte viés de protesto, também são discutidas as relações de poder e o capitalismo que fomentam uma imensa desigualdade e vulnerabilidade econômica.

Nossa quarta e última figura decolonial intersecciona-se com a terceira seção deste trabalho, que apresentará figuras antirracistas, as quais servem para contestar a colonialidade do ser.

Ouvi duas mocinhas brancas: Figuras antirracistas.

A colonialidade do ser se interpreta como a completa desumanização de certas populações, principalmente indígenas e afrodescendentes. Homens e mulheres escravizados e colonizados eram vistos como animais, machos e fêmeas, sem nenhuma diferenciação do que entendemos como gênero atualmente, como explica Maria Lugones. Esse processo foi essencial para justificar a escravização, assassinatos, estupro e inúmeras violências. Atualmente, como herança ou continuação desse processo, essas populações seguem marginalizadas diante de um racismo estrutural. Como figura desse conceito, temos:

já fui considerada
 uma menina de cor
 até perceber que tudo tudo
 também tinha cor

o humor era negro
 o mercado era negro
 caso eu tivesse boa intenção
 minha inveja seria branca
 caso o bagulho embaçasse

a coisa tava preta
 caso eu fosse pessoa de bem
 minha alma seria branca
 mas se eu fosse mau caráter
 estaria na lista negra [...] (PUÃ, 2019, p.16)

quando entendi que o padrão de beleza
 nao esperaria a vez do crespo e da cor escura
 revidei com gentileza ao meu rosto e corpo
 e até hoje o padrão tão branco e excludente
 aguarda minhas inseguranças

(PUÃ, 2019, p.76)

A construção do ser dentro da colonialidade envolve percepções negativas, estigmas e uma autoestima massacrada por não pertencer ao grupo dominante. Nessa figura, é evidenciado o quanto a linguagem contribui para a construção de uma percepção da realidade marcada pelo racismo. Da mesma forma, as manifestações culturais desses grupos foram e continuam sendo criminalizadas, como será abordado a seguir:

fiquei sabendo que agora a elite
 além de arrancar nossos direitos
 quer proibir arte da periferia
 no Brasil já proibiram samba,
 axé, maracatu, coco, frevo
 dando desculpa que é música
 indecente
 admite que é porque é som de preto!

(PUÃ, 2019, p.)

Lélia Gonzalez (1988) assinala a relação entre a colonização e o racismo nas sociedades latino-americanas, pois assim como suas metrópoles, se organizaram de forma hierárquicas, racialmente estratificadas, sendo desnecessária a segregação, já que essas hierarquias já garantiram superioridade dos brancos em todos os âmbitos sociais. Na figura abaixo vislumbramos esse processo.

[...]na classe burguesa que cresci
 um playboy me falou de mérito
 disse que quando pirralho

os bacana olhava pra ele e prévia
 “esse vai da pra médico”
 ta aí a diferença da cor no nosso destino
 meu tio apenas criança, ainda menino
 já sentenciavam “este preto vai dar é pra bandido”

(PUÃ, 2019, p. 33)

Na nossa última figura, abaixo, encontramos uma lista sem vírgulas, sem nenhuma pontuação que nos deixa sem fôlego (também de forma metafórica), ditando o ritmo da leitura para evidenciar um “continuum” de ações racistas. Essa lista transmite a angústia da autora diante desse processo e da pressão social para que ela seja didática e compreensiva em relação ao racismo alheio.

seja mais didática vamos la escravidão eugenia nazismo
 apartheid jim crow black face segregação mesmo sendo
 maioria 54% da população mas peraí o pior racista é o próprio
 negro vamos do inicio eu sou confundida com empregada
 com faxineira só que faço mestrado mas calma o racismo tá
 nos olhos de quem vê agora tudo é racismo que vitimismo
 veja bem macacos cotistas pixaram numa universidade[...]

(PUÃ, 2019, p. 35)

O exercício artístico de Bell Puã em *Lutar é crime* é uma proposta exitosa de um trabalho decolonial e antirracista em que a subalternidade deixa de ser objeto e passa a ser sujeito do conhecimento, elaborado em seus próprios termos, assim como Ochy Curiel estimula.

Conclusão

Ainda incipiente, este trabalho se empenha em compreender essa literatura tão poderosa e contemporânea. É interessante, ao se realizar uma análise literária, perceber a profundidade e variedade de significações que um texto pode trazer consigo, cada escritor faz seu recorte sobre a realidade na qual está inserido. Ler uma obra com essa temática é de extrema relevância.

Édouard Glissant comenta que um dos papéis do poeta seria: “defender sua comunidade dentro da realidade de um caos-mundo que

não mais permite o universal, generalizante”. Esta função é desempenhada de maneira extraordinária por Bell Puã.

Por fim, é importante destacar a inovação que Bell Puã traz para a tradição literária brasileira, afastando-se das expectativas muitas vezes estereotipadas que se tem em relação às escritoras. Podemos perceber a ruptura de inúmeras barreiras estético-literárias neste trabalho.

Referências

- CURIEL, Ochy. *Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial*. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo, 2020.
- FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de. *Desumanização, reconhecimento e resistência na América Latina e Caribe: Uma articulação entre a teoria da precariedade de Judith Butler e o Feminismo Decolonial de María Lugones*. Revista Debates Insubmissos, Caruaru, PE. Brasil, Ano 3, v.3, nº 11, set./dez. 2020.
- GLISSANT, Édouard. *Línguas e linguagens. Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005, p. 39-60.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo, 2020.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (introdução). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.11- 34.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro, 2014.
- LUGONES, María. *Colonialidade e gênero*. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo, 2020.
- PUÃ, Bell; *Lutar é crime*. Belo Horizonte: Letramento, 2019. 86p.
- PUÃ, Bell; *era uma vez um Brasil conservador*. In: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. ilustrações de Lela Brandão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 31.
- PUÃ, Bell. Entrevista concedida a Sara Lira, 2019. In: Revista Continente. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/lutar-e-crime>. Acesso em: 7/07/2021.

O casamento e a maternidade subvertidos em dois contos de Kate Chopin, *A Pair of Silk Stockings* (1897) e *The Story of an Hour* (1894).

Laura Ribeiro da Silveira (UFES)¹

Introdução

O Projeto de Extensão Reading Club UFES (sob coordenação da professora Laura Silveira) está em atividade desde agosto de 2017 e dedica-se exclusivamente à leitura e análise de contos de autoria feminina escritos originalmente em língua inglesa, em diferentes partes do mundo, em qualquer época, disponíveis em mídia virtual. Nossos encontros quinzenais, antes presenciais, agora *online*, via plataformas de reuniões (desde março de 2020), recebem alunos, professores, escritores e leitores, especializados ou não, para discutirmos, em português, os textos selecionados a cada quinzena. Nosso enfoque é a temática, pois privilegiamos contos que tratam de questões ligadas às minorias, aos excluídos, à margem, como, luta de classes, papéis de gênero, identidade, raça e cultura, dentre outros. Neste artigo, nós apresentamos o aprofundamento da análise feita no Reading Club de dois contos da autora norte-americana Kate Chopin, sob uma perspectiva feminista, a partir da teoria crítica de Lois Tyson, para quem as categorias de gênero são construídas pela sociedade (patriarcal) e a posição de inferioridade ocupada pela mulher não é uma questão biológica, mas cultural (TYSON, 2015, p.82). Assim, Kate Chopin nos apresenta, em ambos os contos em pauta, protagonistas que desafiam o patriarcalismo das sociedades em que estão inseridas, ainda que de forma provisória e limitada pelo casamento (*The Story of an Hour*) ou pela maternidade (*A Pair of Silk Stockings*). Embora a autora tenha vivido no século XIX, a temática de seus contos continua atual e necessária, mesmo após o movimento feminista do século XX e tantas conquistas sociais que nos separam dessas narrativas. Concluímos que as vozes femininas e minoritárias do

1. Licenciada em Letras (UFJF), Mestre em Letras Clássicas (UFRJ), Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ), é professora associada de literaturas de língua inglesa da UFES.

passado ecoam em nossas vidas e leituras atuais de forma constante e contundente, reforçando a importância do feminismo como instrumento de combate à cultura de papéis de gênero da sociedade patriarcal em que vivemos.

Kate Chopin (1850-1904)

Kate Chopin foi uma escritora norte-americana que, em vida, conheceu relativa fama e um (quase) definitivo ostracismo por meio da literatura. Do sucesso alcançado com a publicação de uma centena de contos (a maioria publicados em vida, em jornais e revistas regionais ou nacionais, como *Vogue*, *Century* e *Atlantic Monthly*, para citar alguns, bem como coletâneas de histórias) ao fracasso de seu segundo e último romance (*The Awakening*), que lhe rendeu as mais severas críticas, Kate Chopin conheceu e expôs uma variedade de conflitos sociais experimentados por ela e por tantas outras mulheres do século XIX e de outros tempos. Escreveu, pois, dois romances, três coleções de contos, ensaios, poemas, outros contos, traduções, uma peça e uma polca. Em 1890, Chopin tinha se tornado a primeira mulher escritora profissional de *St. Louis*. Segundo Janet Beer (2008), “é claro que o conhecimento que ela [Chopin] tinha do mercado literário funcionava ao lado de uma determinação para escrever sobre temas difíceis”² (BEER, 2008, p. i), o que percebemos como um fator determinante para o seu resgate pela posteridade. Afinal, temas difíceis permanecem entre nós.

Kate O’Flaherty é seu nome de solteira. Órfã de pai ainda na infância, “ela cresceu em um matriarcado, onde as mulheres cuidavam do seu próprio dinheiro e tomavam suas próprias decisões” (TOTH, 2008, p. 13). Sua bisavó, avó e mãe eram viúvas e cuidaram dela, inclusive de sua educação formal, durante os anos em que se ausentou do internato de freiras. Ela viveu com um casal de tios somente aos dezesseis anos, e sua biógrafa conclui que “ela teve pouca oportunidade de formar noções tradicionais sobre casamento e esposas submissas” (TOTH, 2008, p. 14). Para Gilbert e Gubar (2007), Chopin buscava representar a fuga da tradição e autoridade em todos os seus contos. Voltaremos a esse ponto para destacar que seu romance *The*

2. Todas as citações são traduções nossas diretamente do inglês.

Awakening desenvolve e aprofunda essa representação, fazendo confluir para um único enredo suas temáticas exploradas anteriormente e de forma diversificada nos textos curtos.

Talvez por isso seja considerada, hoje, uma mulher à frente de seu tempo (como tantas outras que ousaram desafiar padrões sociais), uma precursora do feminismo de 1960, época do redescobrimto de sua escrita, ou, ainda, uma autora que denunciava a opressão contra a mulher e defendia a liberdade, por meio da literatura, ofício a que se dedicou profissionalmente após a morte repentina do marido (em 1882). Viúva, aos 32 anos e com 6 filhos para criar, estabeleceu-se em *St. Louis* e começou ali sua carreira literária, cujo apogeu e declínio se dariam, pois, até o fim do século.

A Pair of Silk Stockings

Em *A Pair of Silk Stockings*, um dos contos selecionados para este trabalho, temos uma protagonista (*Mrs. Sommers*) e uma voz narradora em terceira pessoa focada nessa protagonista, que nos conta a história, cujo enredo resumimos assim: *Mrs. Sommers* se descobre detentora de um dinheiro extra e planeja com cuidado uma compra de tecido, vestuário e sapatos para garantir o conforto de suas quatro crianças, sempre necessitadas e acostumadas a remendos. Ao chegar à loja, “senta-se em um banco giratório [...] enquanto junta força e coragem para atravessar a multidão” (CHOPIN, 1897, p.1)³ que disputa tecidos em promoção, apoia-se sobre o balcão com as mãos sem luvas, quando percebe estar tocando em uma pilha de meias de seda e é abordada pela vendedora enquanto ainda experimentava o prazer daquele contato macio. *Mrs. Sommers* compra e veste as meias, o que a faz se sentir muito bem e a impulsiona para outros gastos e prazeres muito distantes de seu plano inicial (que sequer reaparecem na história): compra sapatos e luvas, depois duas revistas caras como as que ela costumava ler outrora, almoça em um fino restaurante, onde

3. Todas as citações dos contos de Kate Chopin foram extraídas do site da Sociedade Internacional Kate Chopin (KateChopin.org), por meio do qual os editores disponibilizam toda sua obra, a partir da edição completa de 2006. As páginas referem-se, pois, à numeração do PDF, e o ano, ao da primeira publicação. As traduções são nossas.

há música ambiente e uma brisa agradável e assiste a um espetáculo no teatro que a faz rir e chorar com a peça encenada. Ao fim do dia, entra em um bonde de volta para casa, desejando que ele não parasse em lugar nenhum e a levasse para sempre. E assim acaba a narrativa.

Embora *Mrs. Sommers* tenha título de casada, a figura do marido não existe no conto. Não sabemos se está ausente ou morto, mas sua inexistência reforça a solitária responsabilidade da mãe na criação dos filhos, tarefa que consome os dias, as noites e os pensamentos da protagonista. A expectativa de poder ver seus filhos bem vestidos uma vez na vida a excita a ponto de tirar-lhe o sono, como vemos em: “A visão de sua pequena ninhada parecendo limpa e fina e nova uma vez em suas vidas a excitava e a deixava inquieta e desperta com antecipação” (CHOPIN, 1897, p. 1), e até esquecer de se alimentar antes de ir às compras, pois “ela realmente tinha se esquecido de comer qualquer lanche que fosse!” (CHOPIN, 1897, p. 1)

Assim, pois, o aparecimento de um dinheiro extra faz com que ela se concentre em gastá-lo bem, pois ela sabe do risco de se arrepender se não o fizer, como expresso em: “Ela não queria agir apressadamente, fazer algo de que pudesse se arrepender depois” (CHOPIN, 1897, p. 1). Embora essa frase reforce a ideia de culpa, daquela culpa primordial que a mulher carrega desde o paraíso (e talvez explique a presença de termos como *serpente* e *tentação* no conto) e afeta a mãe, em especial, quando ela assume qualquer outro papel que não seja o de mãe (mulher, profissional, amante), do qual se arrepende tão logo seja confrontada pela sociedade, pelos filhos ou até por ela mesma, como seria o caso de *Mrs. Sommers*, caso houvesse a possibilidade do arrependimento no conto, o que, felizmente, não aparece no enredo, cujo desfecho aberto permite ao leitor refletir sobre esse possível futuro arrependimento.

A relação da protagonista com o tempo é sintetizada da seguinte maneira em um único parágrafo:

Os vizinhos às vezes falavam de certos ‘dias melhores’ que *Mrs. Sommers* teria conhecido antes que ela sequer pensasse em ser *Mrs. Sommers*. Ela mesma não cedia a tal retrospectiva mórbida. Ela não tinha tempo - nenhum segundo para dedicar ao passado. As necessidades do presente absorviam toda sua capacidade. Uma visão do futuro como um monstro obscuro e descarnado às vezes a assustava, mas por sorte o amanhã nunca chega. (CHOPIN, 1897, p. 1)

A combinação dessa última expressão com o final do texto, quando seu sonho é reforçado pelo desejo de que o bonde a levasse para sempre, insinuam uma subversão do tempo por meio de um eterno presente, numa espécie de *carpe diem* independentemente das circunstâncias. Para evitar pensar no passado ou no futuro, *Mrs. Sommers* concentra-se no presente, tanto o presente que absorve toda sua capacidade, quanto aquele que ela quer eternizar pela metáfora da viagem eterna, sem destino, nem parada final.

O gatilho para desconectar *Mrs. Sommers* de sua realidade parece ser o acaso, pois é por acaso que suas mãos sem luvas tocam em meias de seda, o que lhe dá uma sensação agradável. Começa assim: “Ela estava sem luvas. Aos poucos percebeu que sua mão tinha encontrado algo muito relaxante, muito agradável ao toque. Ela olhou para baixo para ver que sua mão apoiava-se sobre uma pilha de meias de seda.” (CHOPIN, 1897, p. 1) A ideia de um prazer que aos poucos domina a consciência dela é introduzida de maneira positiva e envolvente, como se para incluir o leitor na experiência sensorial, e não na análise ou julgamento da atitude dela. Encontramos uma personagem cansada (não dormira bem à noite), fraca (não comera nada) e ansiosa em gastar bem o dinheiro inesperado subitamente desprevenida em relação aos sentidos e momentaneamente confortável ao se sentar próxima ao balcão de meias.

Embora outros críticos (STEIN, 2004; GIORCELLI, 2006; BEER, 2008) tenham relacionado a atitude de *Mrs. Sommers* ao consumismo crescente no fim do século XIX, nos Estados Unidos e/ou ao gosto de Chopin por moda, música e outros refinamentos, preferimos destacar aqui a exploração dos sentidos como a possibilidade de fuga encontrada pela personagem. A maternidade e seu peso sobre *Mrs. Sommers* pertencem ao mundo concreto, real, físico; esse jugo a impede de ser qualquer coisa diferente de mãe e se ocupar de outrem que não sejam os filhos, aniquilando sua identidade feminina, outrora exercida, quando havia condições sociais e pessoais. A seqüência desmedida (não porque não tenha fim, mas porque ela não mede nem se importa com os preços) de gastos, numa atitude talvez compulsiva, não resulta em um acúmulo de bens (não há sacolas de compras ao fim do dia), mas em uma realização pessoal de dedicação a si própria.

A partir do toque, portanto, do tato, a personagem se dedicará aos prazeres que aquele dinheiro extra pode lhe proporcionar,

satisfazendo cada um dos sentidos da maneira que lhe convém, gastando, pois, o tempo e o dinheiro em vestuário, revistas, comida, bebida e espetáculo. Destacamos o modo como Kate Chopin apresenta a mudança de ação da personagem. Não há planejamento, conflito mental ou mesmo pensamento sobre a nova atitude, que se configura, pois, como uma libertação da responsabilidade, aqui, do jugo da maternidade:

Ela não estava atravessando nenhum processo mental preciso ou raciocinando consigo mesma, nem estava lutando para lhe dar satisfação do motivo de sua ação. Ela não estava mesmo pensando. Ela parecia pela primeira vez estar descansando daquela função laboriosa e fatigante e ter se abandonado a algum impulso mecânico que dirigia suas ações e a libertava da responsabilidade. (CHOPIN, 1897, p. 2)

Esse “impulso mecânico” reforça nossa ideia de uma reação sensorial em cadeia. O estopim existia adormecido dentro da personagem, situado na memória de um passado remoto, sempre afastado pela maternidade e seus afazeres constantes.

A repentina dedicação aos prazeres remonta a uma vida pregressa cheia deles, cuja memória ela parece evitar; entretanto, as meias, os sapatos e as luvas escolhidos com cuidado garantem-lhe conforto e coragem para se sentir “pertencente à multidão bem vestida” (CHOPIN, 1897, p. 2), da qual ela fez parte um dia. Vestida assim, para esse mundo dos prazeres, ela deixa a loja de departamentos e se dirige a uma banca, onde compra duas revistas caras que também remetem a um passado diferente: “Mrs. Sommers comprou duas revistas caras como as que ela costumava ler no tempo em que ela era acostumada a outras coisas prazerosas” (CHOPIN, 1897, p. 2). Sentindo-se incluída pelas vestimentas e munida das revistas, fonte de prazer visual, lembra-se da fome, sempre negligenciada em prol da economia ou do exercício da maternidade, e busca, primeiro com os olhos, um lugar que lhe pareça agradável, para depois dedicar-se a uma refeição leve, porém completa, com direito a vinho, sobremesa e café, percebendo ainda o som e a brisa agradáveis naquele ambiente.

Quando sai do restaurante, o acaso lhe surpreende mais uma vez com um anúncio de *matinée* do teatro. Ainda de maneira impulsiva, ela compra o ingresso e adentra o recinto, com o espetáculo em andamento, voltando sua atenção para os detalhes do ambiente como

um todo, do palco aos espectadores à sua volta, antes de finalmente concentrar-se na peça apresentada, para viver sua grande catarse do dia, rindo e chorando conforme a situação: “Ela reuniu tudo - palco e atores e pessoas, em uma grande impressão, e absorveu tudo e aproveitou tudo. Ela riu na comédia e chorou [...] com a tragédia” (CHOPIN, 1897, p. 3).

Esse episódio final da sequência de gastos reflete seu desejo de pertencer novamente àquele mundo, àquela sociedade que tem liberdade e autonomia para dedicar-se ao lazer durante uma tarde qualquer. É metafórico e significativo que ela vá ao teatro, onde exerce o papel feminino que não lhe cabe na vida real, numa experiência íntima e ao mesmo tempo coletiva de encenação, em que é atriz e espectadora, na qual todos os sentidos se lhe afluam.

O desfecho da jornada de prazeres se encerra com a peça e *Mrs. Sommers* percebe que o dia foi “como um sonho que acabou” (CHOPIN, 1897, p. 3), reforçando o distanciamento da experiência com o mundo real. A bordo de um bonde, ela segue sonhando o desejo já mencionado aqui, de que a viagem não tivesse fim: “Um poderoso desejo de que o bonde nunca parasse em lugar nenhum, mas seguisse em frente com ela para sempre” (CHOPIN, 1897, p. 3).

Interessa-nos destacar, ainda, sobre esse conto, como Kate Chopin subverte a lógica e a expectativa associadas à maternidade, ao desviar a protagonista de seu planejamento materno inicial, a partir do contato da pele com a seda da meia, ou seja, de um prazer conhecido, mas há muito alijado da memória e, portanto, de possíveis planos de *Mrs. Sommers*. Os sentidos adormecidos são despertados em uma espécie de reação em cadeia, onde um leva ao outro, que já busca o próximo e segue nesse crescendo até a catarse no teatro, na qual ela pode compartilhar o riso e o choro com uma plateia de efêmeros semelhantes. Assim, a subversão da maternidade se dá pela dedicação a si própria, por meio da satisfação dos sentidos, mais do que pela aquisição de bens materiais. Se o tato arrebatou *Mrs. Sommers* da realidade, a experiência do dia impregnou sua memória com elementos de todos os sentidos, o que talvez lhe seja mais útil, gratificante ou significativo ao longo do tempo.

The Story of an Hour

Em *The Story of an Hour*, nosso outro conto selecionado, somos informados no início da história, também narrada em terceira pessoa, com a perspectiva da protagonista, de que ela, *Louise Mallard* ou *Mrs. Mallard* sofre do coração e vai receber a notícia da morte do marido. Há, portanto, um cuidado significativo tanto da parte da irmã, *Josephine*, quando do amigo da família, *Richards*, ao informá-la do infortúnio: “Sabendo que *Mrs. Mallard* sofria de um problema cardíaco, tiveram muito cuidado para informá-la da morte do marido da maneira mais gentil possível” (CHOPIN, 1894, página única). Após o choque inicial e o choro, *Mrs. Mallard* desvencilha-se das companhias e segue para o quarto, em: “Quando a tempestade da dor tinha passado, ela foi embora para seu quarto sozinha” (CHOPIN, 1894). Ali, senta-se em uma confortável poltrona virada para a janela e sente o peso da exaustão física alcançar sua alma, soluçando ainda de vez em quando, até, finalmente fixar o olhar no céu azul, como se não pensasse em nada. De repente ela sente algo, que parece alcançá-la pelos sentidos:

Tinha alguma coisa vindo para ela e pela qual ela esperava, temerosamente. O que era? Ela não sabia; era muito sutil e elusivo para ser nomeado. Mas ela o sentia, saindo do céu em direção a ela através de sons, cheiros, a cor que enchia o ar. (CHOPIN, 1894)

Sem saber exatamente do que se tratava, ela repete em voz baixa, “livre, livre, livre”. E não se preocupa em julgar a alegria que a invade: “Ela não parou para perguntar se era ou não era uma alegria monstruosa que a dominava” (CHOPIN, 1894). Embora soubesse da tristeza que sentiria ao vê-lo no caixão, sua mente se volta para o futuro, para a possibilidade de uma vida independente, dedicada a si mesmo, em: “Não haveria ninguém para viver para ela durante os anos vindouros; ela viveria para si mesma” (CHOPIN, 1984). O marido e seu amor por ele perdem importância diante da constatação da liberdade recém alcançada. O trecho mostra a mudança no pensamento e na própria atitude dela diante da situação:

Entretanto ela o amara - algumas vezes. Frequentemente não. O que importava! O que o amor, mistério insolúvel, poderia significar diante dessa posse de autoafirmação que ela de repente reconhecia

como o impulso mais forte de seu ser! [...] ‘Livre! Corpo e alma livres!’ Ela continuava sussurrando. (CHOPIN, 1894)

Ela segue tomada por essa alegria de viver que parece ter entrado pela própria janela aberta “ela estava bebendo do próprio elixir da vida através daquela janela aberta” (CHOPIN, 1894), embora sua irmã batesse à porta insistentemente, temendo que ela estivesse mal. *Louise* acaba se levantando e abrindo a porta, abraçando a irmã com um “triumfo fervoroso em seus olhos” (CHOPIN, 1894), antes de descerem juntas as escadas. Quando a porta é destrancada repentinamente por fora e o próprio *Mr. Mallard* adentra a sala, ignorante de sua anunciada morte, não conseguem evitar o choque de *Louise*, que morre imediatamente. Somos informados assim: “Quando os médicos chegaram eles disseram que ela havia morrido de doença cardíaca - da alegria que mata” (CHOPIN, 1894). E sabemos que a alegria de *Louise* não foi a causa da sua morte, mas sim a abrupta interrupção dessa alegria, dessa liberdade que a encheu de vida por uma hora apenas. E o texto termina com essa ironia dramática que só faz sentido para o leitor, mas não pertence à esfera textual, pois decorre exatamente do choque entre o narrado e o vivido.

Nesse conto, *Kate Chopin* denuncia o casamento como o aprisionamento da mulher, mesmo que não haja nenhum problema no relacionamento. A protagonista *Louise* sente a perda do marido e reconhece que o ama ou amou, mas sujeitar-se sempre à vontade de outrem tem o peso de um crime, conforme ela constata em seu quarto. Nenhum sentimento, nem mesmo o amor, poderia superar a liberdade de ser responsável pela própria vida, algo incompatível com o casamento convencional do século XIX, do ponto de vista da esposa.

Interessa-nos observar como *Kate Chopin* opõe o aprisionamento à que *Louise* estava submetida (casamento) à liberdade da vida (possível viuvez) por meio do contraste entre o quarto fechado, com uma poltrona virada para a janela e a vida pulsando do lado de fora, com a chegada da primavera. Antes mesmo de ser tomada pela nova sensação, *Mrs. Mallard* “podia ver na área aberta em frente à sua casa os topos das árvores que tremiam com a nova vida primaveril. O delicioso cheiro de chuva estava no ar” (CHOPIN, 1894). Havia ainda alguém cantando ao longe e pardais piando nos beirais. Os elementos da natureza oferecem um amplo contraste entre a limitação de sua

existência e exuberância que a circunda, mas não se atreve a adentrar o quarto, a casa.

Enquanto o ambiente reservado à mulher é a esfera doméstica, a clausura do quarto, epítome da vida privada, ao homem cabe o mundo, e sua liberdade é simbolizada pelo ir e vir, pela possível viagem de trem, mesmo que essa lhe roube a vida, eventualmente. A janela que se abre para o exterior, para a vida pública, também limita o privado e funciona aqui como um portal para a liberdade, para um mundo que pulsa e não cabe entre as paredes da casa. O quarto situado em um andar superior, acima dos ambientes sociais da casa, funciona tanto como um refúgio de isolamento e individualidade, quanto como uma possibilidade de ruptura e abandono, ainda que em pensamento, ainda que limitados pela janela, sempre uma barreira para a experiência física, mesmo quando desvela um mundo a ser explorado.

A ideia da liberdade chega sem nome, como uma sensação que a invade por meio de sons, cheiros e cores, ou seja, de elementos externos e estranhos ao quarto, à vida doméstica, ao casamento. A consciência de estar livre causa-lhe por fim um prazer físico, quando ela consegue repetir a palavra livre para si mesma, e sente que “seu pulso bateu rápido e o sangue circulando aqueceu e relaxou cada polegada de seu corpo” (CHOPIN, 1894).

Aqui também temos a prevalência dos sentidos, das sensações que a invadem e dominam a ponto de causarem-lhe efeito físico e se materializarem na repetição da palavra livre, síntese da vida que se lhe apresenta a partir da consciência que adquire de sua individualidade, autonomia e pertencimento ao mundo além da janela.

Ao ser interrompida insistentemente pela irmã para que retorne ao convívio da família no espaço social da casa, *Louise* desce (literal e metaforicamente) de um espaço superior, privativo, onde ela pôde experimentar a liberdade de pensamento e sentir-se sujeito de sua própria vida, para o controle social simbolizado pela irmã, por *Richards* e pela sala, cuja porta abre-se de fora para dentro com o retorno do marido, reforçando a potência do mundo externo sobre a vida doméstica. Que lugar haveria para *Louise* nesse contexto, após ter se sentido livre de corpo e alma? Não há saída, pois da porta surge a personificação do aprisionamento: o marido, aquele que transita livremente entre os mundos público e privado.

Aqui também encontramos a subversão da personagem de maneira efêmera e intensa, porém ao invés da catarse experimentada

no teatro, em *A Pair of Silk Stockings*, o desfecho agora é a morte, metáfora maior de toda libertação, ainda que não tenha sido buscada, mas seja consequência de uma fragilidade cardíaca anunciada no início da história.

A emoção de *Louise* ao rever o marido, então morto em seu pensamento, é percebida pelos médicos, e possivelmente pelos outros presentes, como uma alegria excessiva, uma “alegria que mata” (CHOPIN, 1894), sobretudo porque diante da entrada de *Mr. Mallard*, *Josephine* grita e *Richards* tenta impedir que *Louise* o veja, dada sua condição cardíaca.

Nós, leitores, podemos situar essa alegria que mata não no retorno do marido, mas na hora vivida no quarto, na liberdade recém-conquistada e no desejo expresso em pensamento e “oração para que a vida fosse longa” (CHOPIN, 1894). A volta ao ambiente doméstico e o retorno inesperado do marido arrebata-lhe de forma abrupta a liberdade, a vida.

Embora nenhum dos contos nos ofereça soluções satisfatórias para os problemas apresentados, destacamos em ambas as histórias a denúncia do papel social da mulher na sociedade vitoriana, cuja vida se limitava à casa, ao casamento e aos filhos. *Mrs. Sommers* e *Mrs. Mallard* procuram subverter essa ordem social, de forma provisória, mas necessária, no século XIX e ainda hoje.

Considerações finais

Os contos de *Kate Chopin* abordados aqui, mas não apenas esses, denunciam sempre de forma contundente, mas nem sempre explícita, a situação precária da mulher no século XIX, submissa ao marido, refém da maternidade, dependente e sem nenhuma autonomia sobre sua própria vida. A denúncia vem na subversão dos papéis de gêneros atribuídos à mulher, ou na fuga da sociedade que a oprime. Nessa análise trouxemos um exemplo de cada: a maternidade preterida por um dia, o casamento interrompido por uma hora.

A impossibilidade de libertação da mulher, ou sua impotência diante da sociedade que define os limites de sua atuação aparecem nos contos de *Kate Chopin*, nos quais diversas temáticas, a princípio distintas entre si, contribuem para a constituição de um retrato amplo e significativo da mulher no século XIX, que seria revisitado

e valorizado meio século após a morte da autora, por meio de pesquisas acadêmicas e enquanto o feminismo surgia como movimento intelectual e social. Para além dos textos, sua obra está eternizada também em uma filmografia que conta com ao menos nove adaptações de suas histórias, de 1956 a 2014, segundo a base de dados de filme da *Internet* (IMDb).

Ainda sobre a escrita de *Kate Chopin*, destacamos como todos os temas explorados em seus contos reaparecem em seu segundo e definitivo romance, *The Awakening* (traduzido em português como *O Despertar*, e em muitas outras línguas desde sua primeira tradução para o francês, em 1952), como se ela finalmente desenvolvesse ali, numa costura bem amarrada, as personagens e ideias apresentadas anteriormente nos textos curtos, em que o não dito permanecia latente. A busca pela liberdade, pela autonomia da mulher, da esposa-mãe, perpassa toda a sua escrita e atinge seu ápice no romance que foi duramente criticado quando publicado e, ao mesmo tempo, responsável por sua redescoberta nos anos 1960. A protagonista *Edna Pontellier* guarda traços de *Mrs. Sommers* ao negligenciar a maternidade para dedicar-se a si (embora no romance essa autodescoberta seja mais ampla e definitiva) e de *Mrs. Mallard* ao perceber-se sem lugar na sociedade que a limita pelo matrimônio (tendo, inclusive o mesmo desfecho com a morte simbolizando a libertação, ainda que no romance a fuga se dê pelo suicídio, enquanto no conto analisado a personagem é surpreendida pela morte).

Por fim, percebemos que seus textos tratam não de mulheres específicas situadas em um longínquo e ultrapassado século XIX, mas de todas as mulheres, de sempre. Sua universalidade e atemporalidade talvez tenham garantido sua permanência – apesar do esquecimento provisório a que esteve sujeita por quase meio século – e nosso constante e eterno debruçar-se sobre sua obra, aqui e no resto do mundo.

Referências

- BEER, Janet. *The Cambridge companion to Kate Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GIORCELLI, Cristina. Sheer Luxury: Kate Chopin's 'A Pair of Silk Stockings.' In GIORCELLI, Cristina; RABINOWITZ, Paula. *Exchanging*

- Clothes: Habits of Being*. 2ed. 78–96. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012.
- OSTMAN, Heather; O'DONOGHUE, Kate. *Kate Chopin in context: new approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *Segredos do Sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin*. 2011. 410 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- SEYERSTED, Per. *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969, 2006.
- SILVESTRE, Marcela Aparecida Cucci. *Processos de construção e representação da identidade feminina em contos de Kate Chopin*. 2007. 261 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- STEIN, Allen. *Kate Chopin's 'A Pair of Silk Stockings': The marital burden and the lure of consumerism*. *Mississippi Quarterly* 57 (2004): 357-368.
- TYSON, Lois. *Critical theory today – a user-friendly guide*. 3ed. London: Routledge, 2015.
- TOTH, Emily. *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: UP of Mississippi, 1999.
- WEBSITE da sociedade internacional *Kate Chopin*, organizados por vários editores e estudiosos da autora. Disponível em: katechopin.org. Acesso em: 04 de nov. 2021.
- WEBSITE do IMDb sobre filmografia de *Kate Chopin* Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0159136/?ref_=tt_ov_wr. Acesso em: 04 de nov.2021.

Elas amam: narrativas lésbicas possíveis

Lisiane Andriolli Danieli (FURG)¹

Partida

Estava participando do minicurso “Elas escrevem o sexo: a ficção erótica de autoria feminina reunida em antologias de contos (1982-2012)”, ministrado pela Dra. Luciana Borges (UFCAT/GT A Mulher na Literatura), no XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura, em 2019, quando conheci a obra *Elas contam* (2006). Enquanto estudiosa da sexualidade das mulheres na literatura brasileira desde o mestrado e iniciando minha pesquisa de doutorado voltada à lesbiandade, encontrar essa coletânea foi uma oportunidade de diversificar as contistas lidas e analisadas. Perceber histórias de amor entre mulheres contadas por 15 autoras possibilitou reflexões acerca da temática, da autoria e da escrita de cada texto.

As cinco organizadoras da coletânea são interessadas na temática lésbica: Lúcia Facco é escritora e pesquisadora, tendo sua dissertação *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea* publicada em 2004; Glória Azevedo é escritora e teve uma coletânea de contos, *Oficina do vagaroso tempo*, publicada em 2018; Hanna K é jornalista e publicou seus textos em sites e o romance *Espelhos e miragens* (2017) pela editora Vira Letra, especializada em literatura lesbiana; Lara Lunna é escritora e ilustradora, inclusive da coletânea analisada, tendo publicado em 2007 o romance *Victória alada*; e Helena Fontana, que escreveu e publicou apenas neste livro.

Logo que possível, adquiri a coletânea e realizei a leitura conduzida pela vontade de me perceber nas narrativas, sabendo que ainda é difícil o acesso a textos que sejam protagonizados e escritos por mulheres lésbicas. Essa informação pode ser constatada pela pesquisa de Regina Dalcastagnè (2011) sobre centenas de romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, na qual demonstra que apenas um quarto dos livros selecionados era de autoria de mulheres. Em relação à orientação sexual, 90% das personagens são heterossexuais e,

1. Graduada em Letras (FURG), mestra e doutoranda em História da Literatura (FURG), bolsista CAPES.

entre as personagens homossexuais, 79,2% são do sexo masculino. Esse número baixo de personagens lésbicas é sintoma da baixa presença de personagens do sexo feminino no *corpus* da pesquisa – cerca de 37,8%. É possível supor que a presença menor de autoras publicadas pelas editoras pesquisadas também influencia no número de personagens mulheres e, especialmente, de lésbicas.

É pertinente considerar que a história da literatura e as autorias enfatizadas em cada época para constituir um cânone são determinadas por escolhas particulares. Conforme Maria Eunice Moreira (2002) aponta, a história da literatura deve “descrever as transformações de valores literários no curso do tempo, estudando o desenvolvimento da consciência estética, que implica apelar para elementos de ordem social, ou seja, atitudes das épocas para com a arte literária” (MOREIRA, 2002, p. 126). Assim, o texto literário é objeto dessa história, sendo avaliado e interpretado, e considerar a lesbianidade como eixo temático de análise é propor uma leitura historiográfica que destoa do usualmente registrado.

Sobre esse aspecto, Rita Terezinha Schmidt (2008) indica as crises da história da literatura pela necessidade de reconfigurá-la. Tratando-se do passado, uma nova função dela seria revisar os conhecimentos existentes e investigar “buracos negros” (SCHMIDT, 2008, p. 130) que temos institucionalizados na literatura, uma vez que os fatos descritos nas histórias da literatura são formados por discursos dominantes que se mantêm, como o patriarcalismo e o heterossexismo. A teórica destaca que o papel da nova história da literatura é reinventar o passado de forma mais inclusiva. Para superar a invisibilização, uma alternativa é publicar por editoras menos conhecidas, como ocorre com *Elas contam*, editado pela Corações e Mentes.

Nesse sentido, na apresentação da coletânea, quase 15 anos atrás, Lúcia Facco descreve a dificuldade que sente, enquanto pesquisadora da literatura lésbica, de conhecer mais obras e autoras. Isso pode acontecer pela falta de autodenominação das mulheres; essa hipótese é confirmada no texto de orelha do livro, escrito pela cantora e compositora Vange Leonel, a qual aponta que “são raras as escritoras brasileiras que aceitam o rótulo e assumem fazer literatura lésbica” (LEONEL, 2006, s/p). Para suprir a carência de referências, as organizadoras escolheram publicar contos de autoras que ainda não têm visibilidade literária, que escrevem em *blogs* e *sites*, sem necessariamente terem livros editados. A intenção do título é mostrar que

“Elas contam. Contam seus desejos lésbicos, por tanto tempo silenciados. Contam como seres humanos importantes, talentosos e representativos de uma grande parte da humanidade” (FACCO, 2006, p. 6).

Atualmente, o cenário pode ser considerado diferente, porque existem muitas autoras lesbianas publicando em diversos gêneros. Talvez o exemplo mais conhecido seja o da premiada escritora gaúcha Natalia Borges Polesso, que iniciou sua carreira literária como contista, em *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013). Contudo, uma autora de destaque não é o suficiente para comprovar que a publicação e disseminação de obras de autoria de mulheres lésbicas tem sido mais recorrente. Assim, um dos objetivos da coletânea estudada é também visibilizar autoras de diversos estados que não estão nos círculos comerciais.

Ainda segundo Facco (2006), os textos publicados não foram escolhidos apenas pela temática, mas também pela qualidade literária, considerando que não são meras imitações de histórias heterossexuais, pois buscam “subverter o pensamento, provocando reflexões profundas” (p. 6), levando em consideração o que Adrienne Rich (2019) pontua acerca da heterossexualidade enquanto instituição política compulsória que retira o poder das mulheres e é uma ferramenta usada pelo patriarcado para doutrinar as humanas à submissão e a centralizar suas vidas em torno de homens. A proposta é apresentar as mulheres, em especial as lesbianas, como “sujeitos desejantes, portadoras da voz” (p. 8), com histórias e personalidades que não precisam ser necessariamente excepcionais, mas comuns e cotidianas.

Ao considerar a multiplicidade de histórias lésbicas, neste trabalho analiso três contos que apresentam experiências de amor lésbico, na medida em que as protagonistas ocupam espaços sociais diferentes. Uso o adjetivo para marcar na história da literatura essas relações que são sistematicamente apagadas pelo perigo que a união entre mulheres representa ao desafiar a hegemonia masculina. A escrita literária é uma atividade que contempla a evidente necessidade de narrar quem se é, o que se faz, quais são os sentimentos, as vontades e todas as camadas de subjetividade da qual as lesbianas também são constituídas.

Serão comentados os textos “Há exatos cinco anos”, da paraibana Glória Azevedo, no qual é abordada uma relação escondida entre duas mulheres, evidenciando o que Adrienne Rich (2019) conceitua

como vida dupla; “Estrela-do-mar”, da paulistana Laura Bacellar, que mostra o conflito de um casal que se apresenta publicamente; e “São Tomé das Letras”, da carioca Lúcia Facco, também focaliza um amor, ainda que distante da realidade terrestre, de uma personagem que vive sua lesbianidade de maneira livre.

“Há exatos cinco anos”

O conto de Glória Azevedo é poético, com uma narradora em terceira pessoa que começa descrevendo o clima frio da cidade e a solidão matinal da personagem Maria Alice. Ela é uma mulher que trabalha há dez anos numa mesma empresa, mas socializa com poucas pessoas e no emprego cumpre a tarefa de “sorrir seu artificial bom dia e iniciar seu trabalho” (AZEVEDO, 2006, p. 13). Em determinado momento, começa a ser lembrado um evento ocorrido há cinco anos – ao que se refere ao título do conto –, quando ela foi convidada para uma espécie de chá de casa nova promovido pelo colega de trabalho Mauro: “– Por que me lembro disso, agora? Que têm as festas que não vou, Mauro e seu ferro elétrico com a minha vida? Ela sabia. Sabia muito bem que o ferro não mais passaria as roupas de seu amor, a partir de amanhã” (AZEVEDO, 2006, p. 14).

Desde o início da narrativa fica explícito que o dia seguinte será diferente, pois “Amanhã ela estará completa” (AZEVEDO, 2006, p. 13) ou “amanhã poderá ficar até tarde, na cama, com seu amor” (AZEVEDO, 2006, p. 14). No decorrer dos parágrafos, se conhece a mulher por quem Maria Alice está apaixonada, chamada Lívia, que esteve naquela festa com os colegas da empresa há cinco anos e com quem Maria tem a “sensação de que fez amor” (AZEVEDO, 2006, p. 14). Contudo, na empresa, Lívia trata Maria de forma polida e reservada, aparentemente ignorando o efeito da paixão na protagonista:

– Bom dia, Maria Alice, curou-se da bebedeira? Perguntava-lhe uma sorridente Lívia para uma espantada Maria Alice que, há poucas horas, tinha traçado toda uma cartografia sexual no corpo dela, da sua Lívia.

– Bom dia, meu amor. Sim, você me curou da ressaca. Respondeu Maria Alice, numa voz sensual e sussurrante, para uma surpreendida Lívia.

Lívia fechou-se. Reservada, dava polidos e frios bons dias a Maria Alice. Maria Alice a perseguia com olhares, esbarrões no elevador, rosas solitárias sobre a mesa de trabalho, encontros no refeitório. Maria Alice Amava. Lívia ressentia-se. (AZEVEDO, 2006, p. 14-15)

Essa atitude causa confusão à protagonista, que não entende por que Lívia a ignora durante o dia se todas as noites vai dormir com ela, o que ocorre por mais de um ano. Maria Alice não questiona a amada sobre suas atitudes, se contentando com a vida escondida que leva ao lado dela, durante as noites e madrugadas. Até que, dois anos depois da primeira festa, ocorre outra, desta vez de noivado, também promovida por Mauro. A noiva é Lívia, a qual diz à Maria que compreende se ela não comparecer, mas a protagonista vai ao noivado e observa os noivos, que parecem “sorridentes, felizes, possíveis” (AZEVEDO, 2006, p. 16). Isso evidencia a dificuldade do relacionamento entre as duas mulheres se concretizar, como um fato impossível.

A partir desse noivado, as duas não se encontram mais pessoalmente, mas Maria Alice escreve cartas sensuais à Lívia, que passa a ficar cada vez mais insatisfeita com Mauro: “Lívia, à noite, desejou que as mãos de Mauro fossem as de Maria Alice. Ela não quis pau. Ela quis língua, dedos” (AZEVEDO, 2006, p. 17), até pedir a separação e, enfim, ficar com Maria Alice. Esse conto traz o aspecto do que Adrienne Rich (2019) conceitua como “vida dupla”, ou seja, a aparente conformidade das mulheres com a heterossexualidade, essa instituição baseada no interesse masculino, seja por meio do casamento ou da maternidade, uma vez que “as mulheres têm se casado porque isso tem sido necessário, para sobreviver economicamente [...] porque o amor romântico heterossexual tem sido representado como a grande aventura, dever e realização das mulheres” (RICH, 2019, p. 75).

Não se pode ignorar que as mulheres são levadas a se adequarem à heterossexualidade desde a infância, sendo ensinadas, por meio da cultura, que a orientação sexual é um dado inato ou que a heterossexualidade é apenas uma preferência ou opção, desconsiderando a pressão social exercida pelos homens, seja pela “brutalidade física até o controle da consciência” (RICH, 2019, p. 48). Ainda que as mulheres sejam as primeiras fontes de cuidado físico e emocional para crianças, estas são convencidas de que o casamento e a heterossexualização são inevitáveis para a sua vida. De modo a manter a heterossexualidade enquanto única opção, as mulheres são doutrinadas a descredibilizar na rede de apoio mulher-mulher.

Ao rejeitar um modo de vida compulsório é necessário compreender a existência lésbica enquanto ato de resistência que foi apagado dos registros oficiais e tem sido vivida “sem acesso a qualquer conhecimento de uma tradição, uma continuidade ou um esteio social” (RICH, 2019, p. 66). Nesse conto não há uma história feliz do início ao fim, mas apresenta uma possibilidade de fuga da heterossexualidade compulsória para a existência plena no lesbianismo. Por isso é tão importante retomar narrativas que apresentam a transgressão das mulheres ao domínio dos homens.

“Estrela-do-mar”

A autora deste conto é a paulistana Laura Bacellar, que foi fundadora do selo Edições GLS, da editora Summus, e participou da criação da editora Malagueta, específica para publicações lésbicas. Tais fatos indicam a preocupação da escritora em não apenas produzir, como divulgar literatura lésbica. O conto é em primeira pessoa e começa por descrever a rotina de duas mulheres, Marina e Estela, que se relacionam há anos e fazem uma viagem até a cidade da universidade em que uma delas trabalha e vai ser responsável por dar a aula inaugural do curso de Biologia.

No percurso, iniciado na madrugada, ambas param para tomar café da manhã em um restaurante de beira de estrada. Na ocasião, aparecem sinais dos cuidados que a relação amorosa precisa ter: “Aperto sua mão em cima da mesa. Quero beijá-la, mas me sinto observada. Duas mulheres dando as mãos atraem a atenção” (BACELLAR, 2006, p. 148). Estar em público e querer demonstrar afeto costuma causar dúvida sobre a segurança desse movimento quando se refere a casais homossexuais, especialmente de lésbicas. Infelizmente, há ao menos um registro no *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil*: de 2014 até 2017 (2018) de um casal que foi assassinado a tiros por um homem motivado por lesbo-ódio.

Ao chegarem à universidade para a apresentação de Estela, o salão está cheio de estudantes, tem a presença do reitor, de jornalistas do jornal da cidade e de pesquisadores holandeses. Marina senta perto de Henrique, melhor amigo de Estela no departamento, e aguarda a fala da companheira sobre estrelas-do-mar, que dá título ao conto. É pertinente perceber que, mesmo que ambas se relacionem há anos,

elas não haviam aparecido publicamente na universidade, pois Henrique só conhece Marina pelo que Estela conta.

A professora Estela é importante na academia, pois decide quais estudantes terão privilégios em pesquisas de campo e faz a aula inaugural. Ela começa se apresentando e pontuando o assunto principal: o equinodermo. Em meio às explicações científicas, a personagem poetiza: “As estrelas-do-mar são como o amor. Elas crescem em muitas direções inesperadas, todas válidas. Elas não acham que o mundo é dual” (BACELLAR, 2006, p. 150). Ao final da fala, Estela vai em direção à plateia e é interceptada pelo reitor e outros três pesquisadores estrangeiros para ser apresentada, enquanto Marina a aguarda:

Um frio sobe pela minha espinha. *Shiiiiit!* A educação manda que eu apresente Marina ao reitor e aos holandeses agora, sem mais delongas, em inglês. Vou dizer o quê? *My lover? My wife?* O politicamente correto *my partner?*

Saio pela tangente.

– *This is Marina Dias. We have many projects together but not here at the university* – aponto para minha companheira e dou um sorriso.

Dizer que temos muitos projetos fora da universidade não é o melhor jeito de descrever a mulher que amo, mas pelo menos é verdade. (BACELLAR, 2006, p. 151)

Por mais que a homossexualidade de Estela fosse conhecida na universidade, ela nunca tinha aparecido com Marina. Enquanto humanas, seres sociáveis que somos, é indispensável que possamos nos reconhecer fazendo parte de um coletivo, e muitas vezes o mundo ao nosso redor não é receptivo a alguns aspectos do que constitui nossa individualidade. Estando as mulheres marcadas pelo seu sexo e as imposições específicas derivadas disso, relacionar-se com outras mulheres é uma transgressão da qual é preciso sentir orgulho. Contudo, muitas vezes as lésbicas são forçadas a manterem seus relacionamentos escondidos, ou fingirem ser heterossexuais, desempenhando o papel esperado, o que pode causar profundo sofrimento:

Uma lésbica que não sai do armário em seu emprego por causa dos preconceitos heterossexuais não é apenas forçada a negar a verdade sobre seus relacionamentos externos ou sua vida privada. Seu trabalho depende de que finja ser não só heterossexual, mas

uma *mulher* heterossexual em termos de vestuário, e desempenhar o papel reverente da mulher, que é exigido das mulheres “de verdade”. (RICH, 2019, p. 52)

Nesse caso, as personagens se apresentam e rapidamente vão embora, porque têm planos para o fim de semana. Elas não são obrigadas a passar pela situação social constrangedora de interagir com desconhecidos ou terem que se explicar diante dos colegas. O conto termina com Estela em dúvida se pergunta à Marina sobre o que ela achou da aula, ao que Marina fala: “– Você é minha estrela de muitas direções? – E você meu mar de possibilidades misteriosas.” (BACELLAR, 2006, p. 152). Ambas ficam felizes e demonstram o carinho que sentem por meio do apoio mútuo e a admiração que uma inspira na outra. Ocorre o que Adrienne Rich (2019) conceitua de *continuum* lésbico, que seria o conjunto de experiências de mulheres identificadas com mulheres ao longo da vida e que rompe com o poder dos homens sobre os corpos das mulheres a partir de uma vida interior rica e apoio prático e político. Diferente do conto anterior, esse é feliz do início ao fim.

“São Tomé das Letras”

Para concluir os retratos amorosos, apresento o conto da carioca Lúcia Facco. A narrativa é em primeira pessoa e desde o começo fica explícito que o conflito não será em torno da sexualidade da protagonista:

O difícil não foi explicar para a minha mãe que eu estava apaixonada por uma garota. Ela já sabia que eu gostava de garotas desde a minha puberdade e não se incomodava com isso nem um pouco. Não fazia mal para a saúde, nem afetava minha aura, essas coisas. O complicado mesmo foi apresentar Sibila a ela, sabe? Contar como a conheceria, de onde ela viera. (FACCO, 2006, p. 79)

Para contextualizar a leitura sobre o possível conflito na apresentação de Sibila, a narradora conta como ela e a mãe foram morar em São Tomé das Letras, município de Minas Gerais rodeado de lendas. Na infância, morava com a mãe arquiteta e o pai engenheiro na zona nobre de São Paulo, estudando em escola cara e cheia de convencionalismos. Até que, em uma viagem à Fernando de Noronha, a mãe quase

se afoga e decide mudar de vida: começa a meditar, para de comer carne, de beber álcool, e muda a relação com a filha e com o marido, que abandona ambas para se casar com uma mulher mais parecida com o padrão esperado, em que a mãe da narradora já não se encaixava.

Elas se mudam para Juiz de Fora e conhecem São Tomé das Letras em um passeio. Imediatamente a narradora percebe que quer ficar na cidade para sempre, mas primeiro conclui sua faculdade de Artes, enquanto a mãe vende tudo que tem para comprar uma casa em São Tomé, na qual monta uma pousada. Enfim, a narradora vai morar com a mãe e abre um ateliê para expor e vender sua arte. Ela tem uma vida tranquila, passeia com seus três cachorros enormes em trilhas buscando matéria-prima para suas obras, interage com turistas e a simplicidade a deixava “suficientemente feliz”:

Suficientemente. Minha vida amorosa se resumia a alguns namoricos com meninas que vinham em busca de “contatos extraterrestres”, ou apenas de uma cidadezinha rústica, singela, perdida no meio das montanhas de pedra branca e se encantavam com a exótica artesã local que vendia peças a peso de ouro e que nem se importava com o fato de algumas já terem ido parar nas galerias de arte de Nova Iorque, ou de sei lá mais onde. Meu coração seguia incólume apesar do meu sexo estar em dia. (FACCO, 2006, p. 81)

Esse fato demonstra a naturalidade com a qual a personagem lida com as relações sexuais, tomando posse do seu potencial erótico que, conforme Audre Lorde (2019, p. 67), é uma “fonte de energia revigorante e provocativa” e diz respeito “à intensidade e à completude do que sentimos no fazer” (2019, p. 68). A protagonista se apropria dessa força vital e reivindica sua linguagem, seu amor e seu trabalho criativo, vivendo em plenitude.

Diariamente a narradora assiste ou adivinha o pôr do sol, até que numa noite percebe uma luz diferente no céu, cor de cenoura, e vai em direção a ela no pé da montanha. Nesse momento, encontra uma mulher absolutamente normal para os padrões humanos, mas que era uma visitante de um planeta distante, “uma espécie de antropóloga estudando civilizações inferiores como a nossa” (FACCO, 2006, p. 82). A criatura diz observar a narradora há cinco anos e por mais questionamentos que isso possa causar, a personagem não faz perguntas, pois “estava inexplicavelmente atraída e já apaixonada por ela” (FACCO, 2006, p. 82):

Ela estava ali ao meu lado. Eu sabia (ou pelo menos desejava acreditar) que ela era de outro planeta. Ela me beijava a boca, me deitava sobre a pedra que estava quente, embora isso possa parecer lorota, visto que eram duas horas da manhã de um dia de inverno. Muitas vezes fizemos amor (eu agora fazia amor pela primeira vez, e não apenas sexo). [...] Ela sorriu quando mostrei a ela a escultura que fizera há uma semana: uma mulher muito parecida, senão igual a ela que eu vira em um sonho. (FACCO, 2006, p. 82)

As duas se relacionam por um período, até que Sibila diz que precisa ir embora e convida a narradora para ir junto, que aceita. Na madrugada marcada, elas precisariam pular da montanha em que se encontraram a primeira vez para dentro de um campo magnético que as levaria para outra dimensão. Porém, mesmo com a promessa de que Sibila jamais a machucaria, no último segundo a narradora duvida e deixa a amada saltar sozinha e some.

A história termina com a narradora, cinco anos depois, ainda indo ao mirante todas as noites, à espera da luz diferente que pensa ter visto no dia anterior, e acredita que, desta vez, vai encontrar a amada no seu salto de confiança. Essa é uma história de amor singular, entre uma humana e uma extraterrestre. Ainda que pareça irreal, os aspectos que envolvem a descoberta do amor e o respeito materno em relação a isso podem ser considerados bastante terrenos.

Considerações finais

Os três contos têm conflitos parecidos, por apresentarem possibilidades de relacionamentos entre mulheres, um deles realizado apenas depois de anos de privação; outro já solidificado e aproveitado; e o último num cenário de aceitação e fantasia que revela a persistência do amor verdadeiro. Esses são alguns exemplos das possibilidades narrativas que as escritoras têm a mostrar. As três protagonistas refletem sobre as dificuldades e os prazeres da existência lésbica em um mundo de hegemonia masculina.

Recentemente, foi publicada pela Quintal Edições uma antologia de contos e poesias, organizada pela escritora Gabriela Soutello, intitulada *Antes que eu me esqueça: 50 autoras lésbicas e bissexuais hoje* (2021), o que demonstra que esse é um tema cada vez mais necessário de se visibilizar, visto que a lesbianidade precisa ser contada

para que possa existir na história, pois essas mulheres ainda permanecem invisibilizadas por rejeitarem, em uma realidade patriarcal, a heterossexualidade e a maternidade compulsórias. A cultura heterossexista tenta apagar nossos vestígios e impedir as mulheres de perceberem seu potencial lésbiano que representa um perigo ao sistema patriarcal vigente. Mulheres entendidas não podem existir porque desestabilizam a ordem e contrariam a inferiorização e dependência feminina aos homens.

Segundo pontua Susan Hawthorne (2003), ocorre a tentativa de despolitização e apagamento do ser emocional, intelectual, criativo, espiritual, moral e político das lésbianas em todos os âmbitos da cultura, tendo em vista que a criação da narrativa histórica pressupõe a mulher em relação a um homem. Pensar uma narrativa lésbiana é tirar do confinamento de vergonha e ignorância a existência de mulheres, deixando de se estabelecer a heterossexualidade enquanto norma. Se a lésbianidade não for reiterada, minha história e de tantas outras será considerada de menor importância, como se ser lésbiana não fosse uma escolha politicamente consciente de ruptura com o heteropatriarcado. Nesse sentido, a literatura tem o importante papel de contribuição para disseminar discursos que oprimem ou libertam mulheres.

Referências

- AZEVEDO, Glória. Há exatos cinco anos. In: FACCO, Lúcia; FONTANA, Helena; AZEVEDO, Glória; K, Hanna; LUNNA, Lara (org.). *Elas contam*. São Paulo: Corações e Mentes, 2006. p. 13-17.
- BACELLAR, Laura. Estrela-do-mar. In: FACCO, Lúcia; FONTANA, Helena; AZEVEDO, GLÓRIA; K, Hanna; LUNNA, Lara (org.). *Elas contam*. São Paulo: Corações e Mentes, 2006. p. 147-152.
- BORGES, Luciana. Elas escrevem o sexo: a ficção erótica de autoria feminina reunida em antologias de contos (1982-2012). In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; CARDOSO, Ana Maria Leal (Orgs.). *Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Aracaju: Criação Editora. Brasil, 2019, p. 31. Disponível em: <http://mulhereliteratura2019.com.br/site/resumos.pdf>. Acesso em 20 out. 2021.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 24 out. 2021.
- FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.
- FACCO, Lúcia. Apresentação. In: FACCO, Lúcia; FONTANA, Helena; AZEVEDO, Glória; K, Hanna; LUNNA, Lara (org.). *Elas contam*. São Paulo: Corações e Mentes, 2006. p. 5-7.
- FACCO, Lúcia. São Tomé das Letras. In: FACCO, Lúcia; FONTANA, Helena; AZEVEDO, Glória; K, Hanna; LUNNA, Lara (org.). *Elas contam*. São Paulo: Corações e Mentes, 2006. p. 79-83.
- HAWTHORNE, Susan. *A despolitização da cultura lésbica*. Tradução de Jéssica Ribeiro. Disponível em: https://medium.com/@et_ce_tera/a-despolitiza%C3%A7%C3%A3o-da-cultura-l%C3%A9sbica-eaoc9c781a5b#_ftn1. Acesso em: 7 out. 2021.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MOREIRA, Maria Eunice. História da literatura: algumas considerações teóricas. *Vidya*, Santa Maria, v. 21, n. 37, p. 121-129, jan.-jun. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/471/457>. Acesso em: 20 out. 2021.
- PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, jul.-dez. 2008, p. 127-141. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9573>. Acesso em: 21 out. 2021.
- SOUTELLO, Gabriela. *Antes que eu me esqueça: 50 autoras lésbicas e bissexuais hoje*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2021.

Clarice Lispector e suas estratégias discursivas em *A paixão segundo G.H.*

Loiva Salete Vogt (UFRGS)¹

Introdução

Marcada pela utilização de uma linguagem não convencional e provocativa, sabe-se de Clarice Lispector (nascida Chaya Pinkhasovna Lispector) que foi uma escritora de origem ucraniana que migrou com a família para o Brasil (cidade de Maceió, no Estado de Alagoas) com apenas dois anos de idade. Sua família de origem judia estava fugindo da guerra civil russa (1918-1920) e da perseguição nazista na Europa. Aos quatorze anos de idade, com a morte da mãe, mudou-se, juntamente com seu pai e suas duas irmãs, para o Rio de Janeiro, onde formou-se em direito e desenvolveu seu talento como escritora de contos, crônicas, romances e literatura infantil. Foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente. Durante o casamento, viveu na Suíça, na Itália e nos Estados Unidos. Em 1959, voltou a viver no Rio de Janeiro com seus dois filhos, período em que se dedicou a escrever profissionalmente para jornais e revistas, atuando como jornalista e também tradutora até sua morte em 1977, deixando como legado uma vasta produção literária.

Falar de Clarice, como a conhecemos no Brasil na área de Letras, é falar de inovação na forma linguística, no uso vocabular e, principalmente, no campo das ideias. Clarice criou seu mundo literário baseado em suas aguçadas percepções. Sua escrita é mundialmente reconhecida pelo tom intimista, pelo aprofundamento psíquico de seus personagens, tomados por momentos de epifania² em que subitamente uma compreensão acontece a partir de um ato que pode ser banal e doméstico como olhar para um ovo, ou ousado e instintivo

1. Graduada em Letras (UFRGS), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS), Doutora em Literatura Comparada (UFRGS) e docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS).
2. Epifania (etimologia: grego *epipháneia*). Significado figurado: “Manifestação intuitiva da realidade, geralmente através de uma situação inesperada”. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/q4bZ/epifania/>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

como ingerir a massa branca de uma barata esmagada na porta de um roupeiro. Clarice escreve de modo provocativo: “Uma barata é um crustáceo comestível como uma lagosta” (LISPECTOR, 2020, p. 109).

A escrita de Lispector é, acima de tudo, atrevida. Sua obra revela um emaranhado de pensamentos complexos que em sua originalidade tece novas percepções para o que costuma ser considerado parte do cotidiano, ameaçando a certeza e a imutabilidade que sustentavam as “leis” em um período que o Brasil chamava de Modernista. Destacarei, no presente artigo, algumas características de sua escrita com exemplos do romance *A paixão segundo G.H.*, tendo o contexto brasileiro como pano de fundo de sua produção literária.

A linguagem, os personagens e o contexto histórico brasileiro

No período da produção literária de Clarice (décadas de 1940 até 1970), a modernização tecnológica crescia no Brasil, bem como o autoritarismo político e a proliferação da miséria.³ Para Ginzburg (2003), “a modernização brasileira não cumpriu os ideais de emancipação econômica considerados necessários para a superação de suas dificuldades” (p. 86). No entanto, a propaganda positivista expressa na bandeira nacional quanto à “ordem e o progresso” encobriu conflitos sociais e favoreceu a consolidação no poder de uma elite conservadora, cujas sementes ainda hoje se proliferam no cenário político brasileiro.

Nesse contexto, Lispector, por meio da linguagem, sutilmente enfrenta a lei. Sua palavra nos seduz pela beleza de sua ruptura com uma relação clara entre o dizer e o perceber. Clarice expõe sua maior ferida: o conflito entre a experiência vivida e o modo como é organizada, representada em uma subjetividade que não se deixa aprisionar pelos limites do possível. Sua ficção é literatura por excelência, é a não fixação de sentidos que denuncia uma profunda crise existencial em relação ao referente, à palavra em relação à “coisa” representada. É intensamente vinculada à materialidade: aos corpos, aos objetos e suas utilidades, aos animais, à violência da palavra. Clarice

3. A ditadura militar iniciada através de um golpe de Estado em 1964 (mesmo ano em que foi publicado o romance *A paixão segundo G.H.*) e perdurada até 1985 no Brasil.

revela sua necessidade de busca por uma peculiar liberdade metafórica. Mergulha no filosófico, no cultural, no político, no social e na intimidade humana, pré-humana e pré-linguística. Seus textos revelam experimentos linguísticos e explicitamente mencionam seu amor pelas potencialidades da língua portuguesa:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes como um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida (LISPECTOR, 1999, p. 100).

Lispector escreve em um período de vanguarda modernista, de experimentação com a linguagem, mas é também contemporânea em sua inexorável vontade de existir em um tempo que foge da diacronia. Sua literatura revela o contexto econômico e social brasileiro, que vivia um processo de aceleração do desenvolvimento capitalista marcado, porém, por uma profunda e crescente desigualdade social. Frente a isso, cabe salientar que sua literatura abençoa a incerteza e prossegue em um caminho divergente. Sua escrita promove a linguagem ao patamar da recriação do mundo. E nessa tarefa desafia a lei, o conceito de bom e de humano, fazendo-nos refletir e questionar as certezas das verdades dogmáticas.

A partir dos fragmentos apresentados de *A paixão segundo G.H.*, em que a protagonista passa de um estado de organização mental para a desorganização que tem como auge o momento em que ingere a massa branca de uma barata, é possível examinar a prosa de Clarice como um movimento de sutil contestação da ordem positivista através da abordagem de temas ligados à precariedade da vida e à incongruência de um falho projeto de modernização. O período

modernista no Brasil excluía a maioria dos brasileiros do acesso à propriedade privada e da possibilidade de acúmulo de capital. Os personagens de Clarice mostram essa exclusão social e as consequências da proliferação de um poder patriarcal opressor de modo simbólico. Seus personagens são frágeis frente às experiências que dissolvem suas verdades em um processo que intensifica a sensação de inadequação, assim como a resistência à adaptação.

Entre os caminhos para pensar na relação entre literatura e a sociedade em Lispector, um percurso sugerido é refletir a respeito do conceito de dispositivo de Giorgio Agamben, descrito como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Agamben refere-se às prisões, às escolas, à confissão, às fábricas, às disciplinas, bem como ao uso de computadores e celulares. Não somente as instituições regidas por leis autoritárias, mas também a escrita, a própria literatura e a linguagem fazem parte desse emaranhado de dispositivos que nos capturam. Para Agamben: “Desde que apareceu o *Homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (2009, p.42). Lispector revela como somos controlados pelos discursos que ouvimos sobre o que é ser humano, o que é Deus, o que é ser bom.

Agamben em *O que é o contemporâneo?* (2009) alerta que o dispositivo afasta o sujeito de si mesmo. Sendo assim, observa a potência de uma estratégia de resistência: a profanação. Para Agamben, profanar significa: “restituir ao livre uso dos homens” (p. 45). Nesse contexto, é possível afirmar que a escrita de Lispector propõe uma profanação em relação à linguagem. Ela entrega a liberdade de dizer e de sentir de outro modo, distinto do convencional. Seus personagens e vozes narrativas revelam um rompimento com a lógica cartesiana, suspendendo a objetividade do realismo em um movimento que vai além da simples correspondência entre significado e significante. Lispector utiliza o recurso estético modernista da fragmentação, do impasse frente ao sentido da experiência vivida. Os sujeitos de Lispector são serem fraturados, fragmentados. Seus conflitos são individuais e coletivos: “a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres” (LISPECTOR, 2020, p. 175).

O encontro de si consigo mesma através do encontro com o outro (no caso, a barata) indica a necessidade de olhar para esse “outro”, seja ele(a) sujeito(a), animal ou coisa. Regina Pontieri em seu estudo sobre a autora, intitulado *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), enfatiza que os personagens de Clarice remetem ao encontro com uma forma de ser outro, geralmente um outro que é socialmente excluído e marginalizado. (Há ser mais marginalizado do que uma barata?). Seu olhar vai além da proposta de sensibilização no encontro com o outro, pois os personagens de Clarice não somente se movem com a alteridade, mas também se percebem como “outros”. O que é chamado de “outro” é, afinal, parte da própria vida.

Frente ao período histórico brasileiro em que pessoas eram levadas pela polícia simplesmente por manifestarem seu pensamento dissidente da ordem estabelecida, Lispector nos convida a olhar para esse outro, esse dissidente, e percebê-lo como nossa outra faceta, incorporando suas angústias à nossa possibilidade de assimilação de experiências. Suas feridas – as de Clarice, as do(a) outro(a) – são nossas feridas, estejam elas cicatrizadas ou ainda sangrando.

A história conhece muitos períodos de tempos sombrios, em que o âmbito público se obscureceu e o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e liberdade pessoal (ARENDDT, 2008, p. 19).

Essa citação de Arendt de *Homens em Tempos Sombrios* (2008) nos faz refletir sobre a desconfiança em relação à política e ao desejo de buscar a própria verdade, seja ela da ordem da perturbação, do indizível, como o ato de comer a massa branca de uma barata em puro êxtase. Arendt também alerta para o poder renovador da palavra: “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original” (2008, p. 219). A obra de Arendt remete à literatura de Lispector. Apesar de não ser vista como uma figura politicamente dissidente, a obra de Lispector nos instiga a perceber sua posição de observadora da realidade social e interna do país. Sem dizer explicitamente, ela mostra sua “perturbação” em relação ao modo como a sociedade está organizada. Seu posicionamento está marcado pelo simbólico, pelo poder de sua palavra inovadora e intempestiva.

Durante sua produção literária, tivemos o auge da ditadura militar brasileira que marcou principalmente a década de 70, contexto em que a escrita crítica era vista como ameaça ao sistema político. Embora seja proveniente de uma elite, Lispector revela seu uso profanador da linguagem ao restituir ao sujeito a possibilidade de subversão da própria linguagem, ou seja, escreve sobre problemas sociais de modo alegórico e não documental. “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (LISPECTOR, 2020, p. 59). Sendo assim, vive os dilemas brasileiros ao utilizar estratégias não convencionais de representação simbólica com uma pitada de ironia. “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço” (LISPECTOR, 2020, p. 177). Para Ginzburg, “podemos entender que os elementos fragmentários (em Clarice) tenham uma articulação com o processo histórico” (2003, p. 89). É através dos fragmentos, dos escombros das verdades absolutas que a prosa de Clarice se propaga; talvez, dissesse ela, como inço. É uma poética do entre-lugar.

Lispector é, portanto, transgressora no uso da linguagem, rompendo barreiras entre o eu e a alteridade. Seu texto *A paixão segundo G.H.* inicia com uma letra minúscula indicando que a escrita é um recorte da vida, uma continuação da experiência extradiegética de busca por sentido: “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando” (LISPECTOR, 2020, p.9). As epifanias de Clarice revelam a relatividade do real, o momento intenso e sublime que aparece nas brechas das coisas e das vivências: “Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois” (LISPECTOR, 2020, p. 96). Esse entre-lugar é o objeto de sua incansável busca, pois remete ao período de desenvolvimento pré-linguístico em que a cultura com todo seu contexto de opressão e exclusão ainda não instaurara seu domínio, e o indivíduo estava vinculado à necessidade de atender às suas necessidades instintivas e biológicas.

O encontro com a Barata ou o retorno ao feminino

O enredo de *A paixão segundo G.H.* (2020) rompe com o modelo de romance de formação em que o(a) protagonista enfrenta dificuldades

individuais para enfim chegar ao momento de superação. Na ficção de Clarice, o ser humano permanece em conflito, não há uma solução final, mas sim um deslizar para o estranhamento frente à experiência.

A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo iria entrar no inferno da matéria viva- que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia (LISPECTOR, 2020, p. 57).

Há uma tomada de consciência do profano da vida, indicando os impasses na relação entre o indivíduo e o seu espaço social. Os personagens de Lispector indicam essa fissura, essa impossibilidade de integração e de autoconsciência plena em relação ao espaço social que se apresenta como instável. A linguagem de Clarice testemunha o desgaste das referências vinculadas à capacidade de percepção do mundo e do corpo principalmente. Seus personagens vivenciam a incompletude, as ruínas e os fragmentos de percepção, marcas de nosso momento histórico.

Lispector recorre a imagens relacionadas à precariedade, à inconsistência, convidando seus leitores a perceber a impossibilidade do sujeito de controlar a si mesmo. Sua fragmentação é diferente da apresentada por James Joyce e Virginia Woolf, pois está profundamente enraizada na constituição social brasileira marcada por uma tendência de aversão à firmeza e estabilidade dos padrões europeus.

Nesse contexto, *A paixão segundo G.H.* é um romance que impe-
ra como alegoria de uma memória maternal em busca de uma conexão com o feminino, com o espaço materno “que se constitui como verdade/raiz, anterior à lógica binária que regula o modelo fálico da representação e significação” (SCHMIDT, 2003). Para Schmidt “Historicamente, a mulher sempre foi identificada com o corpo, matéria reprodutora e naturalmente finita, em oposição ao *logos*, marca de uma essência transcendente e criadora, prerrogativa do masculino” (2003, p. 178). Schmidt reconhece na psicanálise o assujeitamento do corpo da mulher: “[...] o lugar do significante para o outro, sujeitado à lei de estruturação psíquica que regula a produção da diferença e garante, assim, o funcionamento da ordem simbólica da linguagem e da cultura” (2003, p. 178). Para Schmidt, o processo de reconstrução identitária da mulher passa pela tomada de consciência do corpo e pela reconciliação com o feminino raiz: a maternidade. Nesse

contexto, as personagens de *Lispector* aparecem como que isoladas de si mesmas, buscando uma reapropriação de suas identidades através do reconhecimento da particularidade de suas percepções. O discurso introspectivo favorece esse olhar de retorno para o materno, um retorno ao feminino que não se submete aos padrões de consumo da e para a sociedade burguesa.

De acordo com Schmidt, “O processo de subversão narrativa desencadeado por escritoras contemporâneas não se limita ao campo da estética, mas atravessa o social, o ideológico para alcançar o epistemológico” (2003, p. 179). Ela menciona a denúncia da política da representação do desejo feminino situada em um jogo binário de oposição ao masculino. Schmidt considera que *Lispector* narrativiza o desejo feminino e desvela a vontade de reconciliação com a origem materna (o que está relacionado com o ato de ingerir a massa branca da barata, comparada no romance ao leite materno).

A narrativa ocorre em primeira pessoa, é o relato de uma experiência material e simbólica. A protagonista é nomeada como G. H. “G. H era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia na supercamada das areias do mundo” (*LISPECTOR*, 2020, p. 66). É uma mulher urbana, independente, que passara pela experiência de em algum momento do passado ter feito um aborto. No espaço do apartamento em que vive confortavelmente, encontra a necessidade de entrar no quarto reservado para a empregada Janair, que acabara de despedir. Essa passagem de um espaço familiar para o desconhecido (tendo em vista que apenas a empregada entrava naquele quarto) remete a uma passagem para o simbólico em que se depara com a outra de si mesma. Ao encontrar um desenho feito pela empregada na parede do quarto, G. H. identifica três figuras ali representadas: uma mulher com os traços da própria empregada, um homem e um cão.

Na parede caíada, contígua à porta,[...] estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão [...] Nenhuma figura tinha ligação com a outra e as três não formavam um grupo [...]. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. [...] de repente me ocorreu que Janair me odiava. [...] nunca antes me ocorrera que, na nudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? como me julgara ela? Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro-seria este

o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência (LISPECTOR, 2020, p.37-38).

Ao observar o desenho, reconhece seus próprios traços no homem, o que faz pensar sobre sua relação de hierarquia e opressão para com a empregada, expressa na visão que essa tinha de G.H, ou seja, aos olhos de Janair, G.H. estava associada ao masculino e a um masculino cão. Sua memória ancestral vai emergindo na medida em que se encontra com essa imagem e, assustada, percebe a presença de uma barata. Sua sensação é de nojo, profundo nojo por aquele ser desconhecido e impregnado de significado. Percebe o corpo da barata e reconhece nesse corpo a representação do feminino: “Eu só a pensava como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 2020, p.91). Seu pensamento linear desorganiza-se e ela reconhece seu desejo de matar essa barata associada ao feminino. “[...] eu queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 2020, p. 41). E a seguir: “[...] eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar [...]. Como se pela primeira vez eu estivesse ao nível da Natureza”. (LISPECTOR, 2020, p.51). Ao prensar seu corpo (o da barata) fechando a porta do roupeiro em que estava pendendo para fora, a protagonista revela:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era-só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata (LISPECTOR, 2020, p. 51).

O nojo da barata permanece, mas G.H se sente impelida a realizar um ato que antes jamais imaginara. Primeiro, vê a cara da barata: “Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade nunca tinha mesmo visto uma barata” (LISPECTOR, 2020, p. 53). E constata: “o que eu via era a vida me olhando” (LISPECTOR, 2020, p. 55). A barata ainda está viva. Percebe nesse momento que há um líquido branco saindo do corpo dessa barata. Sente um profundo desejo de ingerir esse líquido que vem de um corpo fraturado, como um bebê que se alimenta do leite produzido por sua mãe. O leite materno só é

produzido após o corpo da mãe ser rasgado e/ou cortado com o nascimento do bebê. Para Schmidt é a “história de uma filha buscando reconstituir o sonho-visão de um território perdido, utopicamente imaginado na representação de um mundo feminino em contiguidade” (2003, p. 189). O território é o corpo materno.

G. H. observa novamente a imagem de Janair, a empregada, no desenho deixado por ela na parede do quarto. A empregada está carregada do sentido de “outra” de si mesma, em uma condição social precária:

[...] reví o rosto preto e quieto, reví a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de calar, [...] vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível-arrepiei -me ao perceber que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível (LISPECTOR, 2020, p. 39).

G. H. percebe a invisibilidade social de sua ex-empregada Janair e sente o ódio registrado no desenho em que suas formas (as de G.H) lembram as de um homem. Hesita e questiona-se: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado, ou se fora eu, que, sem sequer a ter olhado, a odiara” (LISPECTOR, 2020, p. 41). Reconhece-se na figura masculina, como signo de opressão: “Eu, o homem”. Nessa relação de oposição, toma consciência de como Janair a percebia. Reconhece a posição de Janair como a feminina. A seguir, volta-se para o nojo que sente da barata. Simbolicamente, o nojo está na percepção do feminino na barata, de sua natureza “primitiva e ancestral” (LISPECTOR, 2020, p. 194). Permite-se desejar destruí-la e ainda ingerir sua massa branca, auge de seu relato. Sua atitude é profundamente transgressiva. Sua prosa foge do realismo pautado em oposições binárias como vítima e agressor, subordinado e dominador, eu e outro. Essas relações opositivas vão se diluindo na narrativa. O outro torna-se a representação do eu, sem limites sólidos, em deslocamentos e substituições que apagam a simples referencialidade e levam a novas identificações e reconhecimentos. G. H., através do ato de ingerir a massa da barata, descobre a “outra” em si mesma. “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (LISPECTOR, 2020, p. 56).

Através do olhar de Janair, G. H. se descobriu masculina e é nessa condição que rompe com essa identidade ao ingerir a massa da barata. Passa, assim, a reivindicar uma volta ao feminino, a uma condição

de “outra” como integrante do eu. Através desse ritual de renascimento de uma mulher, de um feminino antes renegado, ela incorpora a “outra feminina”, a mulher-outra em si mesma. Frente à racionalidade patriarcal, essa história parece obscura. Nas palavras de Schmidt: “Para G. H., ver é acessar uma verdade anterior à diferença instalada pela ordem simbólica da cultura” (2003, p. 196), como em: “vi desde que nasci e não sabia” (LISPECTOR, 2020, p. 30). A ruptura dos limites opositivos entre o “eu” e o “outro” acontece frente à associação da massa da barata com o leite materno. Ingerindo-a, transforma-se nela: “minha mudez de barata que tem mais olhos que boca” (LISPECTOR, 2020, p. 113). Os sentidos deslizam enquanto estabelecem elos entre G. H., Janair e a barata, projeções identitárias. Há, assim, um deslocamento identitário de G. H. como “o homem” para G. H. como “a barata/ mulher”: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. [...] eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão” (LISPECTOR, 2020, p. 56). Pela metonímia, há transferência do sentido psíquico de uma para a outra: “eu ser vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (LISPECTOR, 2020, p. 56). Ao invés de focar na diferença, o texto remete à ligação entre elas, há uma condensação. “O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade” (LISPECTOR, 2020, p. 16). Com sua experiência dissidente, “abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada” (LISPECTOR, 2020, p. 56).

Para Schmidt, o corpo da barata é o corpo proibido pela lei, pela civilização: “[...] eu me despregava da lei” (LISPECTOR, 2020, p. 57). A lei é sentir nojo frente ao corpo da barata. Por quê? Porque aprendemos a sentir nojo. Em sua transgressão, a protagonista rompe com a lei e deseja o contato oral com o que sai do corpo dessa outra (da barata). Para Schmidt: “Esse retorno pela pulsão oral, a mais primitiva e arcaica das pulsões, libera a energia erótica da *physis* anterior à humanização/socialização edipiana e à redução patriarcal do feminino como falta” (SCHMIDT, 2003, p. 198). Nesse processo de reencontro com o feminino, o maternal, G. H. reflete: “Por que teria eu nojo da massa branca que saía da barata? Não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? E ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor?” (LISPECTOR,

2020, p. 159). O gozo do reencontro com esse corpo da mãe é chamado por ela de demoníaco, pois rompe a lógica binária entre o que é aceito (beber o leite da mãe) e não aceito (ingerir a massa branca da barata). Apagam-se as diferenças entre o “eu” e a “outra”, entre a mulher e a barata, entre o êxtase e o nojo. O humano e o não-humano (a barata) convergem para uma sincronicidade entre corpos marcados pelo signo do feminino. Há uma indiferenciação: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá” (LISPECTOR, 2020, p. 125). Os olhos da barata são associados aos ovários, signos de reprodução. Essa imagem lembra G. H. de sua gravidez e do aborto que tivera. Assassina a barata como assassinará seu embrião. As duas mortes a exilam da possibilidade de redenção. Mas não é redenção o que ela busca. É no reencontro com o materno que G. H. reconhece sua diferença: a não maternidade frente à projeção da fertilidade (os ovários) no corpo da outra (a barata).

Para Schmidt, “A libertação do corpo culturalmente construído como objeto do desejo masculino passa pela identificação com o corpo materno/ feminino, resgatado do sequestro patriarcal e redimensionado em sua relação cósmica com a natureza” (2003, p. 191). Esse corpo é percebido além da função biológica de reprodução. A personagem G.H. observa significados existenciais que cifram a “representação da outra em si” no reencontro com a origem materna. É após esse mergulho nas profundezas de si mesma (na outra) que a protagonista emerge capaz de reconstruir sua identidade-outra-coletiva-feminina, modificada pela experiência vivida e compartilhada através da escrita: “[...] meu medo era o de ter uma verdade que eu não viesse a querer, uma verdade infame que me fizesse rastejar e ser do nível da barata. [...] a barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando [...] também eu tinha milhares de cílios pestanejando” (LISPECTOR, 2020, p. 58).

A busca da protagonista é por seu renascimento que corrói a estrutura patriarcal, burguesa e capitalista de sua vida. “[...] diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 2020, p. 67). Isso envolve dizer que o chamado “humano”, ou “sujeito moderno” tem suas origens na percepção masculina e no discurso patriarcal. Ela ingere a massa branca da barata apropriando-se dela: “Eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (LISPECTOR, 2020, p. 61). Para Schmidt: “o eu feminino que emerge está longe de ser uma versão humanista do sujeito moderno” (2003, p. 191). É um sujeito feminino

que resgata a “função maternal”. Filha e mãe são percebidas como complementares. O corpo de G.H. existe para ela e ela se apropria desse poder e atende ao seu apelo de ingerir a massa branca da barata. “A barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos” (LISPECTOR, 2020, p. 95).

A temática da obra é a busca do sentido de uma experiência dissidente em prol da construção de uma nova consciência de si através do ritual de renascimento. “Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual” (LISPECTOR, 2020, p. 14). Essa nova consciência rompe com as regras da civilização:

É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se - pois eu estava em seus escombros (LISPECTOR, 2020, p. 61).

A escrita permite a assimilação da experiência através de sua organização como narrativa. “Me reorganizarei através do ritual em que já nasci” (LISPECTOR, 2020, p. 95). Através do ato (ritual) de ingerir a massa branca da barata, G.H. reorganiza-se como mulher. “Eu, corpo neutro de barata, [...] eu sou a barata” (LISPECTOR, 2020, p. 63). Contar a experiência em *flashback* é uma forma de organizar a casa, ou seja, organizar o universo representacional da própria protagonista que afirma ter vocação para arrumar a casa, atividade relegada à mulher na sociedade patriarcal: “como se eu própria fosse o ponto final da arrumação” (LISPECTOR, 2020, p. 34). Ou seja, o espaço doméstico é também metonímia do espaço-corpo da protagonista. A protagonista está arrumando sua casa interna, a consciência de si mesma no mundo, libertando-se do exílio de si. Libertando-se, liberta todas as mulheres.

A passagem estreita fora pela barata difícil, eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo- e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam (LISPECTOR, 2020, p. 63).

Considerações Finais

G.H. relata a travessia do espaço de sua casa até o quarto da empregada. Imaginava que o lugar estaria sujo e desorganizado, no entanto, depara-se com a surpresa de vê-lo limpo e bem iluminado. Ao entrar, percebe a presença de uma barata na porta entreaberta do guarda-roupa. Sente o desejo de matá-la e empurra a porta para esmagá-la. Logo após, sente o profundo desejo de ingerir a massa branca da barata. A narração dessa história revela o dramático processo de verbalização de uma experiência que abala os limites de sua identidade, pois subverte as estruturas de classe social e gênero.

Ao referir-se ao romance em destaque, Schmidt salienta que “a busca de uma forma que possa materializar os conteúdos fragmentários de uma experiência traumática que deixou sequelas na mente e no corpo e que, por isso mesmo, exige um reparo estrutural, está no cerne do funcionamento simbólico do texto” (2003, p. 193). A memória do narrado atravessa as fronteiras da psique, do conteúdo que foi recalçado. Sendo assim, a narrativa passa por momentos em que há a parada, a vontade de repressão do desejo que é “uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização” (LISPECTOR, 2020, p. 12). Nesse contexto, a protagonista acessa os “sentidos subterrâneos de sua história pessoal” (SCHMIDT, 2003, p. 194). Essa história pessoal remete à história coletiva de um grupo em particular, o das mulheres que lutam pela legitimação de suas experiências frente à ordem simbólica estruturada em um sistema. “Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (LISPECTOR, 2020, p. 11).

A escrita de Lispector em seu longo monólogo intitulado *A paixão segundo G.H* é uma poética canibal que se nutre de si mesma ao incorporar o outro em um encontro metonímico e simbiótico: “Eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, [...] sou cada pedaço infernal de mim [...] tudo olha para tudo, tudo vive o outro” (LISPECTOR, 2020, p. 63). Para Lispector, a palavra por vezes nos oprime, falseia, mas também nos coloca diante do desafio de encarar uma verdade outra. A paixão de G.H, a paixão de Clarice é pela palavra que não mostra explicitamente, mas que provoca e sutilmente insinua. Essa insinuação é pura sedução pela linguagem e pela sua ausência de sentidos fixos. Assim, conclui o romance: “Eu não entendo o que digo. E então adoro.” (LISPECTOR, 2020, p. 181).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: SCHMIDT, Rita (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003, p. 85-99.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MICHAELIS. *Dicionário brasileiro de língua portuguesa*. Editora Melhoramentos Ltda. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/q4bZ/epifania/>. Acesso em: 03 jun. 2021.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- SCHMIDT, Rita (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.

O corpo da mulher velha no conto “Darling, ou do Amor em Copacabana”, da escritora Sônia Coutinho, e no conto “A voz do próximo”, da escritora Lygia Fagundes Telles

Lorena Dias¹

Introdução

Neste trabalho analiso o conto “Darling, ou do Amor em Copacabana”, escrito por Sônia Coutinho, o qual foi publicado originalmente em 1974, na revista Nova, SP. A partir da análise, realizo a comparação com o conto “A voz do próximo,” da escritora Lygia Fagundes Telles, publicado em 2010, pela Companhia das Letras.

A escritora Sônia Coutinho nasceu em Itabuna, Bahia, e posteriormente residiu na cidade do Rio de Janeiro, onde exerceu a profissão de jornalista e colaborou com os principais periódicos da cidade, como Domingo Ilustrado, Correio da Manhã e O Globo. Foi duas vezes vencedora do prêmio literário Jabuti, com as obras Os Venenos de Lucrecia, em 1979, e Os Seios de Pandora, em 1999. Seu gênero predileto foi a narrativa curta, a qual reflete as diferentes facetas da vida atual numa grande metrópole. Morreu aos 74 anos, em 2013, vítima de uma parada cardíaca.

A década de 1970 foi de intensa atividade literária e marca o início da consagração da autora Lygia Fagundes Telles. Ela publicou, então, alguns de seus livros mais importantes: *Antes do Baile Verde* (1970), cujo conto que dá título ao livro recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França. *As Meninas* (1973), romance que recebeu o Prêmio Jabuti, o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e o Prêmio Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte. O livro *Seminário dos Ratos* (1977) foi premiado pelo PEN Clube do Brasil. O livro de contos *Filhos Pródigos* (1978) seria republicado com o título de um de seus contos, *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991). A obra *A Disciplina do Amor* (1980) recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. O romance *As Horas Nuas* (1989) recebeu o Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano.

1. Graduada em Letras Português/Português (FURG), Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em História da Literatura (FURG).

As escritoras Sônia Coutinho e Lygia Telles inserem, em seus escritos literários, mulheres velhas, de forma crítica, e abordam questões em torno dos relacionamentos e das identidades que permeiam a vida dessas personagens. Tal representatividade de personagens maduras as quais podem, inseridas no século XXI, apresentar mulheres que estão passando por essa fase de construção e desconstrução do ser mulher em um mundo hetero-cis-patriarcal que insiste em não pensar a diversidade de corpos existentes em nossa sociedade, os quais necessitam de atenção, cuidado e respeito.

Esse trabalho reflete criticamente sobre algumas representações das mulheres velhas dentro da literatura. Dessa forma, questionamos como a sociedade em geral consegue ou não pensar sobre as mulheres que estão envelhecendo, pois o envelhecimento segue sendo um tema tabu dentro e fora da literatura. Sobretudo o envelhecimento dos corpos de mulheres, que são ainda mais subjugados por conta da construção social em torno da mulher jovem, apenas.

Para tanto, a literatura é um espaço para pensarmos a sociedade que abriga os corpos de mulheres velhas. Conforme Carmem da Silva, “a mulher idosa torna-se transparente, invisível. Não se espera dela nenhuma atitude ousada; qualquer atitude que lembre a juventude já parece ser indecorosa, só lhe resta ser vovó e fazer crochê” (SILVA, 1984 p. 173). A mulher idosa vive à margem na nossa sociedade, dependendo dos recursos financeiros que tenha poupado ao longo da vida e da boa vontade de parentes, para que seja possível viver uma velhice tranquila, porém se não há nenhuma dessas alternativas disponíveis o que resta para elas, e para tantos outros idosos, no nosso país, é a reclusão em lugares de pouca ou nenhuma estrutura para cuidar de suas necessidades com dignidade e respeito.

Assim, ao apresentar as protagonistas, as escritoras traçam as necessidades, vivências e a forma como a dignidade da mulher velha deve ser respeitada e até mesmo que haja a construção de valores reais para a consideração da beleza desse período da vida. Trata-se de um momento a ser reconhecido e respeitado como qualquer outro. Infelizmente, como já mencionado, o homem ou mulher em fase de envelhecimento são considerados, muitas vezes, como elementos exclusivos. Tanto a aparência como a agilidade desses sujeitos são julgadas, o que leva a preconceitos, que devem ser superados, não apenas por leis, mas que realmente apresentem elementos que trarão a visão de uma sociedade que aceite as fases da vida humana com naturalidade.

As representações do corpo da mulher velha

No conto “Darling, ou do Amor em Copacabana”, narrado em primeira pessoa, a personagem conta a história de um amor relâmpago com um rapaz mais jovem. A personagem inicia expondo suas características marcantes:

onde cheguei às 11 e meia, como todas as manhãs, altaneira/equilibrada no topo dessas sandálias de bico recortado, mostrando as unhas dos pés que conservo impecavelmente vermelho-cintilante, sexy à beça, e cujos grossos tacões disfarçam o volume nos últimos tempos um tanto excessivo de meus quadris e coxas (estou esperando o resultado das massagens eletrônicas semanais – 50 cruzeiros a sessão, como custa caro a passagem dos 30) (COUTINHO, 1994, p. 59)

A partir daí, desdobra-se todo o discurso da personagem sobre a sua aparência e a das pessoas ao redor. Altaneira e equilibrada nas suas sandálias, a personagem sente-se confiante, não somente pelas sandálias, mas também pelo biquíni exibindo a cintura perfeita, os cabelos pintados de loiro, o bronzeado brilhante, enfim, a exibição de um corpo trabalhado segundo as regras sociais. Este corpo físico é um operador e dado fundamental da produção da autoimagem da personagem. É este corpo que atraiu o jovem de 20 anos: “(ô tórax musculoso moreno) (que dentes brancos certinhos) (cabelo lindo comprido) (e olhos esverdeados)” (COUTINHO, 1994, p. 60).

O biquíni demonstra que a personagem exala jovialidade e sensualidade aos quarenta anos. O uso de um biquíni por uma mulher de sua idade, que exhibe o seu corpo, nos fala também do discurso que prevalece para esta mulher: a manutenção da juventude e o seu valor. A personagem se submete às sessões de massagens para manter o corpo de acordo com a norma padrão do discurso de culto ao corpo e a cultura da eterna juventude; isto é, um corpo deve ser magro, jovem, rijo, vigoroso e macio. De acordo com Naomi Wolf, em *O mito da beleza*:

Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. Ele é a versão moderna de um reflexo social em vigor desde a Revolução Industrial. À medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da

domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social. (WOLF, 2018, p. 26-27)

A personagem, com seu amante, acaricia com os olhos, marcam o corpo com o sol, entregam-se ao mar e saem satisfeitos com o resultado. O corpo bronzeado garante a jovialidade da personagem, que, acrescentando o cabelo louro, disfarça a idade real. Pode ser preconceito ou uma adaptação à nova mulher e a uma cultura narcísica. A personagem faz tudo para não aparentar a idade que tem. O corpo como norteador dos sentidos, como eixo de articulação de um discurso baseado na perfeição e na juventude.

A profissão da personagem é vendedora de produtos de beleza, portanto necessita passar uma imagem que combine com seu trabalho, pois para vender beleza é necessário aparentá-la, ou melhor, ser bela. “Mas já que a vida é cheia de altos e baixos acabei datilógrafa em escritório, bati bolsinha na Lapa, agora me encontro ganhando o sustento como representante/vendedora de produtos de beleza” (COUTINHO, 1994, p.168).

Nos anos 70, o movimento feminista via o trabalho remunerado como um meio de emancipação da mulher diante da subordinação à família e às atividades domésticas. A partir dessa relação se busca entender o que é este ser mulher. Criou-se uma imagem social de que a vendedora de tais produtos deve estar impecavelmente vestida e maquiada, como se fosse uma extensão do produto vendido, porque o corpo é um aparato de consumo.

A roupa, os adereços, o penteado, a maquiagem são elementos que propiciam uma composição de vários personagens que expressamos no nosso cotidiano. A nossa indumentária estabelece um estilo que é marcado pela encenação estética. A partir dessa indumentária podemos nos identificar com certos grupos sociais, acompanhar as tendências da moda ou tendências sociais vigentes. A personagem destaca sua encenação estética:

Aí você entra na fossa e eu me troco para sairmos, visto a calça de veludo brilhante e a bata bordada com espelinhos redondos, calço o sapato de sola dupla e pulseirinha afivelada ao tornozelo como os da Carmen Miranda, dentro da bolsa franjada a tiracolo enfio os indispensáveis amuletos, esses dois elefantinhos de madeira e

marfim que o Amigo Guru trouxe da Índia e carrego sempre comigo.
(COUTINHO, 1994, p. 62)

Dentro das exibições estéticas feitas pela narradora, das discussões sobre o corpo e a importância dada aos objetos, encontramos nas falas da personagem a solidão e a carência de afeto. A personagem principal diz:

– Portanto o Darling me beija e acaricia jurando um amor eterno: ficaremos-juntos-a-vida-inteira-não-importa-a-diferença-de-idade-pois-meu-tio-casou-com-mulher-vinte-anos-mais-velha-e-os-dois-viveram-felizes-para-sempre. (COUTINHO, 1994, p. 169)

Dentro da nossa sociedade, o relacionamento amoroso entre uma mulher mais velha e um homem jovem perpassa questões de repressão sexual, que podem ser consideradas como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores e regras estabelecidos historicamente e culturalmente de forma a controlar o exercício da sexualidade, pois, como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (e particularmente pela nossa) como uma torrente impetuosa e cheia de perigos. De acordo com Marilena Chauí:

As proibições e permissões são interiorizadas pela consciência individual, graças a inúmeros procedimentos sociais (como a educação, por exemplo) e também expulsas para longe da consciência, quando transgredidas porque, neste caso, trazem sentimentos de dor, sofrimento e culpa que desejamos esquecer ou ocultar. (CHAUÍ, 1984, p.09)

Em paralelo com o conto “A voz do próximo”, de Lygia Fagundes Telles, o qual é narrado com muito bom humor, temos o percurso do que uma mulher velha pode ou não pode fazer, de acordo com “A voz do próximo”. Se assume a velhice, é desleixada; se faz plástica, se arruma e namora um homem mais jovem, é desfrutável; se entra para um convento, quer mostrar ser santa, porque está esclerosada; se se suicida, é uma narcisista:

Então ouviu a voz do próximo: “Mas que ridícula! Caindo de velhice e ainda querendo fazer charme, uma desfrutável! Já puxou a cara umas três vezes, se pinta feito uma palhaça, virou arroz-de-festa,

ainda namorando um moço que podia ser seu filho! Devia se recolher, devia ir rezar!” (TELLES, 2010, p.179)

Na obra de Simone de Beauvoir, *A Velhice*, temos a definição dessa etapa da vida como sendo de pessoas menos jovens do que outras, nada mais. Segundo ela:

Para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar. Sobre a mulher, a criança, o adolescente, existe em todas as áreas uma abundante literatura; fora das obras especializadas, as alusões à velhice são muito raras. (BEAUVOIR, 1990, p.08)

Vivemos sob o signo da juventude, pois de acordo com Eurídice:

Se o corpo está no centro das preocupações das escritoras, o corpo velho e doente, digno de pena, é representado como um corpo abjeto, um corpo próximo da morte. Num mundo capitalista em que se medem as pessoas pelo valor de mercado (as qualidades em termos de beleza, saúde e dinheiro), as pessoas velhas são alijadas do convívio social a menos que se sujeitem a responder aos desejos dos filhos. (FIGUEIREDO 2020 p.251)

O conto escrito por Sônia Coutinho apresenta o corpo da mulher velha não estigmatizado, pelo contrário: a personagem é subversiva, porque não se sujeita aos olhares condenatórios da sociedade que vislumbra apenas o padrão de relacionamento entre a mulher jovem com um homem jovem. A vendedora de produtos de beleza encontra o seu próprio caminho e escolhe viver aquele romance, sem preocupar-se com os olhares condenatórios de uma sociedade calcada em pré-conceitos.

A construção da imagem da mulher mais velha também se faz por meio da sua desconstrução, o que implica propor formas de destabilizar a representação, ou melhor, representações consagradas, estereotipadas no que se refere aos papéis sociais incutidos às mulheres. Algumas das novas representações do corpo feminino na literatura contemporânea apontam exatamente para essa desconstrução que as mulheres têm promovido via texto literário, como em “Darling, ou do Amor em Copacabana”, escrito por Sônia Coutinho e em “A voz do próximo” de Lygia Fagundes Telles.

A voz do próximo

Ao identificar a construção da imagem da mulher mais velha no conto da escritora Lygia Fagundes Telles, é possível evidenciar que as mulheres são os alvos das críticas sobre o envelhecimento, diferentemente dos homens, os quais também envelhecem.

No conto da escritora Sônia Coutinho, temos a mulher mais velha que tenta adaptar-se aos moldes do padrão socialmente aceito, com inúmeras sessões de estéticas, dentre outros recursos. A presença das diversas vozes, no conto de Lygia Fagundes Telles, evoca uma representação da sociedade que possui o etarismo² como um reflexo dos preconceitos, principalmente para as mulheres, as quais sentem cada vez mais a cobrança da juventude.

As mulheres são consideradas velhas antes mesmo de atingirem a terceira idade por conta das exigências do mercado de trabalho, dos relacionamentos e de outros espaços que compreendem o corpo da mulher como um objeto que possui um prazo de validade.

O corpo da mulher velha fica enclausurado no silêncio social que foi construído com paredes de concreto, marteladas pelo patriarcado, que não reconhece a mulher como um sujeito que passa por transformações. E essas transformações levam tempo e reverberam no corpo e na memória de cada mulher de modos diversos. A sociedade não está preparada para acolher e respeitar o corpo feminino envelhecido, já que o aparato cultural da indústria midiática recorre aos corpos jovens de mulheres padronizadas. Os recursos estéticos, utilizados pelas mulheres para alcançarem um padrão de beleza inalcançável, são ferramentas violentas que dissolvem as particularidades, a saúde mental e o corpo das mulheres, as quais estão buscando uma aceitação do que é natural: a passagem do tempo.

A diversidade dos corpos de mulheres é problematizada nas redes sociais como uma espetacularização das deformidades dos nossos corpos. É importante pontuar que as deformidades são identificadas pela indústria da beleza que alça voos cada vez maiores por conta das

2. Segundo a definição de Butler o etarismo é um conjunto de estereotipação sistemática e discriminação contra pessoas por elas serem velhas, assim como o racismo e o sexismo o fazem por causa da cor da pele e do gênero. Na perspectiva de Palmore o etarismo é definido como qualquer prejuízo ou discriminação contra ou a favor de uma faixa etária.

demandas que buscam inúmeros mecanismos para anular ou suavizar as marcas do tempo na pele, nos rostos, nos cabelos das mulheres. Diferentemente dos homens, os quais são vistos pela sociedade como bonitos e maduros. É dentro da perspectiva social etarista que percebemos as diferenças entre homens e mulheres.

A velhice é encarada pelos homens de uma forma positiva, até certo ponto, porque não está centrada apenas no corpo. Os homens não são cobrados por terem rugas, pelo peso, os cabelos brancos, ou seja, a aparência física dos homens é positivada porque sugere um amadurecimento. O ponto negativo está relacionado à preocupação com relação ao mundo do trabalho. Nesse sentido, eles ficam preocupados com a impossibilidade de prover os recursos de subsistência para a sua família. Quando os homens se sentem menosprezados ou nada produtivos ocorre uma baixa autoestima, e eles se sentem perdidos dentro do mercado competitivo, que vislumbra a juventude como sendo uma qualidade para exercer o trabalho.

Os relacionamentos das mulheres velhas em comparação aos homens velhos são distintos, levando em consideração as necessidades sexuais e afetivas que permeiam os corpos desses sujeitos. Podemos compreender, através do conto da escritora Sônia Coutinho, que há uma aceitação das relações efêmeras nos relacionamentos das mulheres velhas, principalmente com homens jovens, e isso não representa um empecilho para o relacionamento. As mulheres estão dispostas a viverem intensamente seus relacionamentos, encarando a brevidade do romance. Não há uma preocupação com relação ao compromisso do casamento, dos filhos ou filhas e da aceitação da família. As mulheres velhas estão dispostas a viverem seus romances sem um prazo de validade ou com a preocupação da eternidade do romance. Essa é uma das características que está presente no conto da escritora Sônia Coutinho, que diz:

Segunda-feira de manhã lhe telefono e digo que não vá à Faculdade de jeito nenhum porque preciso de você exatamente neste minuto e sem nenhuma delonga, o Darling chega de chuteiras feito garoto crescido a quem obriguei a filar colégio, te abraço, te mordo, te arranho, te beijo, te digo que nunca desejei homem nenhum como desejo você. (COUTINHO, p.170 1994)

A relação das mulheres com os seus corpos é atravessada pela presença social, devido ao seu corpo representar um verdadeiro capital,

já que ele é a imagem vendida constantemente. É possível afirmar que a mídia faz a mediação entre a sociedade, os padrões, e os valores sociais relativos ao corpo e à atratividade física, bem como a indústria que estimula o consumo de produtos e serviços que têm por objetivo tornar o corpo atraente, sensual e belo.

A mídia realiza o trabalho incisivo de culpabilizar as mulheres pelos corpos fora das medidas estipuladas pela indústria da beleza, a qual promove corpos que seguem uma imagem de mulheres magras e jovens. Ao realizar esse desserviço, ela lucra milhões por ano, tendo em vista a insegurança das mulheres com seus próprios corpos. Dentro dessa insegurança, observamos a construção da culpa diante de um mercado que muitas vezes é inacessível, conforme Naomi Wolf:

Também os vendedores ameaçam amaldiçoar uma mulher se ela não pagar. Nem é mesmo o inferno da feiura o que ela teme, mas um limbo de culpa. Se ela envelhecer sem os cremes, dir-lhe-ão que a culpada é ela mesma por não ter se disposto a fazer o sacrifício financeiro adequado. Se ela de fato comprar os cremes e envelhecer – o que iria acontecer de qualquer jeito –, pelo menos saberá o quanto pagou para evitar o sentimento de culpa. Uma conta de US\$ 100 é prova concreta de seus esforços. Ela realmente tentou. A força propulsora é o medo da culpa, não o medo da velhice. (WOLF, p. 179. 1992)

A culpa mencionada na citação reflete esse universo dos cremes milagrosos que apagam o tempo dentro da imaginação das consumidoras que recorrem aos tratamentos de beleza. Entre as inúmeras possibilidades que existem no mercado da beleza temos, além da força das publicidades e propagandas, que inserem violentamente os corpos das mulheres velhas em um cenário social em que elas não se encaixam, também podemos observar os valores abusivos desses produtos que colocam as mulheres em lugares de culpabilidade e depressão, pela ausência de recursos que impedirão que o tempo reflita em seus rostos.

A vendedora de produtos de beleza, do conto da Sônia Coutinho, tem consciência da insatisfação das mulheres com seus próprios corpos. O medo da velhice ocorre devido à invisibilidade que elas sofrem quando estão envelhecendo. Dentro disso, o conto “A voz do próximo”, da escritora Lygia Fagundes Telles realiza uma crítica contra as vozes preconceituosas da sociedade e do sistema capitalista que almejam apenas a juventude das mulheres, conforme a personagem:

Muito impressionada com o que ouviu ela resolveu reagir, lutar por uma imagem melhor. Fez plástica, pintou os cabelos, comprou roupas da moda e começou a namorar outra vez. Então ouviu a voz do próximo: “Mas que ridícula! Caindo de velhice e ainda querendo fazer charme, uma desfrutável! Já puxou a cara umas três vezes, se pinta feito uma palhaça, virou arroz-de-festa, ainda namorando um moço que podia ser seu filho! Devia se recolher, devia ir rezar!” (TELLES, 2010, p. 179)

Ainda que ela buscasse entrar nos padrões estipulados pela sociedade, não era suficiente. O que ocorre com frequência, com muitas mulheres velhas, é o apagamento das suas identidades, tornando-se parte da reclusão social, ficando em casa, vivenciando a solidão da velhice que é imposta e cultivada pelas pessoas jovens e velhas.

As pessoas jovens são as primeiras a julgarem os corpos envelhecidos como incapazes de poderem viver com autonomia. As mulheres são encaradas como frígidas e impossibilitadas de amarem e de se relacionarem com outras pessoas. As diferenças de corpos ilustram uma prática de poder, ou seja, a população jovem pensa apenas no presente e não reconhece que o futuro é o envelhecer. Diante dessas vivências, os jovens acreditam deterem mais conhecimento, mais beleza e conseqüentemente mais espaço e poder para executarem as tarefas cotidianas e serem melhores naquilo que escolherem ser.

Uma das principais problemáticas é justamente essa falta de reconhecimento das mulheres velhas, e posso dizer que alguns homens também são atingidos pelo tempo, já que o mundo do trabalho exerce com crueldade a falta de espaço para eles em seus quadros de trabalhadores. O não reconhecimento das mulheres velhas é presente em todas as áreas da sociedade, como nos órgãos públicos responsáveis pela saúde das mulheres idosas. A falta de assistência especializada de saúde das mulheres velhas corrobora para a baixa ou nenhuma qualidade de vida dessas pessoas.

É possível compreender a literatura como uma ferramenta que evoca uma representação não estereotipada da mulher que está envelhecendo, livre das amarras dos julgamentos. Os contos de fadas, com as feiticeiras e bruxas, simbolizam a mulher velha como uma imagem negativa. Essas personagens abriram caminhos para a percepção da mulher velha enquanto bruxa, mulher perigosa, que estava ligada a algo ruim e poderia afetar a vida das outras pessoas de

modo destrutivo. O imaginário construído por esses contos de fadas concebeu a mulher velha no ambiente privado, apenas.

Por muito tempo, as mulheres velhas estiveram reclusas em suas casas, fechadas, longe da socialização e da esfera pública. As mulheres velhas não estavam nas escolas, nas universidades, nos eventos sociais e muito menos nas participações políticas. A importância da literatura produzida pela escritora Lygia Telles revela um outro olhar para as mulheres velhas, as quais estiveram sempre ouvindo as vozes sociais que as queriam presas, longe da vivência social, política, econômica e afetiva. Entretanto, a personagem no conto da Lygia fica surda para as vozes que querem continuar impondo regras para os corpos das mulheres velhas:

Muito impressionada com o que ouviu (e ouviu tão mal, a voz do próximo longe demais, quase apagando) ela quis gritar de alegria, quis rir, rir – mas então era assim? - Ô Deus – e se preocupando com isso, perdendo a vida, que maravilha não ter morrido, quer dizer que alguém entrou no rio para salvá-la? Maravilha, coisa extraordinária, quer dizer que..., Mas onde estava agora? No hospital? Se estava ouvindo (ouvindo mal, embora!) é porque estava viva, pena não poder ver nem falar, o corpo também insensível, nem sentia o corpo, mas se estava ouvindo, hem?! Se estava ouvindo – e livre, para sempre livre, ah, como demorou para entender que os outros – ah, que demora para se libertar, nascer. (TELES, p.180, 2010)

O fim do conto reflete uma libertação das concepções estereotipadas que a sociedade cunhou em relação à mulher velha de forma trágica e cruel, tendo em vista que ocorre o autoabandono por parte da personagem, e nisso temos a impregnação pelas vozes julgadoras e condenatórias. Nesse sentido, as relações que são estabelecidas entre a personagem e a sociedade são de conformidade e aceitação ao que lhe é imposto e assim ela se apaga e morre porque não é aceita na sua singularidade. A personagem fica sempre “impressionada com o que ouviu”, mas no último ato ela “ouve mal, a voz do próximo longe demais, quase apagando”. Nesse último instante, ninguém aparece para salvar ou ajudar a mulher a sair daquele lugar de apagamento total.

Considerações finais

Em ambos os contos a mulher sofre pelas ditaduras sociais impostas. A mulher considerada velha, a partir dos padrões pré-estabelecidos, torna-se subjugada a partir da sua aparência ou ainda pela idade. O tornar-se indecente, por exemplo, o envolvimento com um homem jovem, não se trata de algo aceitável para uma mulher mais velha, algo que para o homem não é considerado fora dos padrões.

A literatura contemporânea escrita por mulheres, em sua maioria, desconstrói padrões impostos às mulheres. Enquanto sujeitos críticos, as escritoras permitem um novo olhar para seus corpos, além do que é definido pela sociedade etarista. O conto da Sônia Coutinho representa a mulher independente que decide viver seus relacionamentos sem ouvir as vozes dos outros. É interessante notar que enquanto a personagem do conto “Darling, ou do Amor em Copacabana” é uma mulher que enfrenta os olhares preconceituosos, a personagem do conto “A voz do próximo” ouve nitidamente os outros e não questiona. Ela tenta enquadrar-se naquele contexto e infelizmente não consegue ouvir a sua própria voz. O segundo conto representa a vida de muitas mulheres velhas que são contaminadas pelos julgamentos sociais e acabam sendo apagadas pelos gritos cruéis de uma cultura que não reconhece seus corpos como sendo dignos de carinho e respeito.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *A velhice: realidade incômoda*. São Paulo: DIFEL, 1990.
- COUTINHO, Sônia. *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.59-64.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- SILVA, Carmen da. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor, memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Narrar no pós-ditadura: literatura escrita por mulheres e estratégias de contar as violências

Maisa Barbosa da Silva (UNIGRAN)¹

Considerações iniciais

– *E se o Brasil for eliminado?*
– *Nem pense nisso. Médici é um presidente de sorte.*
Tudo que ele toca dá certo.

NÉLIDA PIÑON

Este trabalho se volta para a análise do romance *A doce canção de Caetana*, de Nélida Piñon, escritora carioca, que privilegia, entre os temas de sua obra, as relações de gênero, a violência contra a mulher e o cenário da ditadura militar. Na obra, temos a representação de um Brasil conservador, contraditório, com entusiastas do governo Médici e na expectativa da participação da Seleção Brasileira na Copa do Mundo que rendeu o tricampeonato ao país. A diegese se passa em 1970, na interiorana cidade de Trindade, espaço menosprezado pela atriz mambembe Caetana, que a ela retorna apenas para buscar protagonizar um último grande espetáculo em sua vida, financiado pelo homem que a ama, Polidoro.

Piñon, nascida em 1937, eleita, em 1997, a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, começou a publicar na década de 1960 e em 1970 recebe um importante prêmio literário por *O fundador*. Sua obra conta com mais de vinte livros publicados. Piñon é, ainda, uma escritora bastante premiada, nacional e internacionalmente, além de doutora *honoris causa* na França, Espanha, Estados Unidos e Canadá. Com boa parte de sua obra publicada durante a ditadura militar brasileira, a autora não se furtou a abordagem desse momento histórico.

1. Maisa Barbosa da Silva é professora do curso de Letras no Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN), doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e mestre em Literatura e Práticas Culturais pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: bsc.maisa@gmail.com

A análise feita neste trabalho, então, parte do entendimento de que o modo como um país lida com um trauma profundo e duradouro como uma ditadura contribui para elaborar a memória coletiva desse país e conduzir, em certa medida, o modo como cada sujeito lida com o passado. No Brasil, hoje, podemos constatar nos discursos oficiais a banalização dessa etapa cruel e decisiva de nossa história: a ditadura militar. Do mesmo modo, as tentativas de reconstrução da história e resgate das dores no período pós-ditadura sempre foram feitas de modo superficial e movidas por civis e entidades engajadas na reconstrução da violência e dos efeitos dela ao longo da história, já que nunca foi uma pauta governamental prioritária.

A arte, contudo, tem sido essencial para a reconstrução das imagens da violência por meio de diferentes estratégias narrativas e para falar sobre aquilo que não se deveria – o *nefas* (FINAZZI-AGRÒ, 2014). A literatura cumpre, assim, o papel de auscultar a verdade e os interditos gerados pelo dispositivo político-repressivo. Nessa esteira, a literatura escrita por mulheres abriga representações de sujeitos silenciados, também, por outra instituição: o patriarcado. Este trabalho se inscreve, portanto, em um projeto que almeja mapear as estratégias narrativas na literatura escrita por mulheres no período pós-ditadura, ou seja, após 1984, para compreender de que modo as diversas formas de violência contra a mulher são representadas.

Neste trabalho, voltamos para a análise de *A doce canção de Caetana*, publicado em 1987, para investigar as relações de gênero presentes na narrativa e de que maneira a temática da ditadura perpassa pela história dos sujeitos presentes em uma cidade interiorana, rural e entusiasta da ditadura militar. Partimos de três classificações de grupos de mulheres propostas por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (2009 [1949]): a mulher casada, a cortesã e a prostituta, representadas, respectivamente, por Dodô – esposa de Polidoro, Caetana – amante de Polidoro e as Três Graças, Diana, Sebastiana e Palmira, prostitutas que trabalham sob os cuidados da cafetina Gioconda. A análise com base nas categorias apresentadas por Beauvoir (2009) tem por objetivo mostrar como cada uma das mulheres subverte o poder de Polidoro, maior fazendeiro da região. Nota-se que cada uma, a seu modo, evidencia as contradições do patriarcado e do poder dos homens em Trindade, já que estão subjugados ao poder das mulheres que ali habitam, ainda que acreditem veementemente no contrário.

A doce espera por Caetana

– Caetana não é dada a escrever. Por isso não é autora dramática. Em compensação, improvisa no palco. Gosta de enriquecer os textos saídos de plumas nobres. Certa vez alterou duas frases de um diálogo do famoso Machado de Assis. Sabe que ficou até melhor?

PIÑON, 1998, p. 122.

O romance *A doce canção de Caetana*, publicado em 1987, em um Brasil recém-democrático, traz à cena um espaço pautado por dualismos: ricos e pobres, homens e mulheres, mulheres casadas e prostitutas, artistas e ignorantes, ocupam a interiorana Trindade, cidade marcada pela imponência do decadente Palace Hotel e pelo poder da família Alves, maiores fazendeiros da região. Trindade é, então, um espaço rural, com os mesmos habitantes há muito tempo. O Palace Hotel, construído sob o desagrado de Joaquim, pai de Polidoro, deveria trazer modernidade ao espaço, mas acaba por envelhecer junto à cidade e ser representativo de um poder em declínio. Os habitantes de Trindade, no momento da narrativa, que se passa em 1970, dividem-se entre torcer pela Seleção Brasileira na Copa do Mundo e acompanhar o cenário político: segundo eles, o país está melhor com o governo de Médici.

A narrativa se inicia com a descrição do funcionamento da família Alves, composta por Polidoro e Dodô e Joaquim, pai de Polidoro, já bastante debilitado. Polidoro e Dodô têm cinco filhas que participam pouco da diegese. Os dois sustentam um casamento fracassado, devido às aparências e ao fato de serem a família mais rica de Trindade. É na fazenda Suspiro que Dodô vai para se refugiar da família e, ao mesmo tempo, devido à sua ida, perde boa parte dos acontecimentos de Trindade a partir da chegada de Caetana. Ainda que não se fale sobre isso na casa dos Alves, a figura de Caetana é quase presença material, já que foi responsável por fazer com que Polidoro se apaixonasse a ponto de prejudicar a imagem, envolver dinheiro da família e a se ausentar do leito do casal, pois, para ele, somente a arrebatedora Caetana importava. Esta, contudo, criada por um tio, tinha como desejo apenas a sua liberdade:

– Em cima de mim ninguém vai montar para sempre.

Tais palavras, embora de uma menina de quinze anos, de fato saíam de uma égua de crina lustrosa, mas brava. Os lóbulos de suas orelhas tinham quase o tamanho dos brincos de pérola que usava. Pensei, compungido, se haveria no mundo quem chegasse a seu coração. Pois tinha a pele dura, de cobra. Só a mim dizia estimar. (PIÑON, 1998, p. 150).

Com um tempo que parece andar arrastado, a narrativa se altera a partir da notícia da volta de Caetana, uma atriz mambembe, decadente, que, após vinte anos longe de Trindade e do amor de Polidoro – membro da família Alves e dono do Palace Hotel –, noticia seu retorno. Caetana é a grande estrela de Trindade. Despertou o amor não somente de Polidoro, mas de todos que a cercavam, inclusive das amigas, as três prostitutas da cidade. A figura imponente e dramática de Caetana nunca passava despercebida e aproveitava do impacto de sua imagem para despertar desejos e amores. Seu retorno torna-se um evento mais importante do que a Copa do Mundo e suprime os discursos dos entusiastas do governo Médici: todo o movimento político e coletivo que Trindade vive até aquele momento torna-se secundário, pois a antiga cortesã do homem mais poderoso da cidade está retornando.

Todo o gesto de Caetana é teatral. Sua chegada é antecipada por uma carta enviada a ele. Na carta, ela não especifica de que maneira chega, nem quanto tempo ficará. Ela sinaliza, somente, que chegará sexta-feira. A ausência de mais informações faz com que Polidoro use seu poder para alterar a rota do antigo trem que, após vinte anos da partida de Caetana, não passa mais por Trindade. Ele, contudo, consegue fazer com que, naquele dia, o trem passe novamente por ali:

De repente, desatento ao que lhe dizia, Virgílio segurou o braço de Polidoro.

– O que houve? O fazendeiro assustou-se.

– Você se esqueceu do trem. [...]

– Acaso se esqueceu de que o trem já não passa mais por Trindade? (PIÑON, 1998, p. 56).

Caetana, então, protagoniza, além da narrativa, a vida de muitos dos habitantes de Trindade. Polidoro, apesar de casado, nutre pela ex-amante a mesma devoção. Além dele, outros admiradores esperam ansiosos pela volta de Caetana. Também as “vacas sagradas do

rio Ganges”, ou seja, as três prostitutas da cidade, anseiam o retorno da velha amiga.

Palace Hotel é o cenário de boa parte dos acontecimentos da narrativa e parece representar a cidade e as pessoas que habitam a velha Trindade: está velho, empoeirado e desbotado. Erguido no período áureo da cidade, o hotel é um esboço do que um dia foi. Também as prostitutas, velhas, com vários dentes faltando, evidenciam que a beleza com a qual enfeitavam o Íris, onde trabalham, já está em seus últimos momentos. O restante das personagens acompanha o que se vê do hotel: estão envelhecendo. O retorno de Caetana simboliza, de certa forma, a volta de um período glorioso da cidade. O fato de terem, antes, uma atriz que consideravam incomparável dava luz à cidade. Caetana era vista como alguém muito superior a todos eles, que se gozizavam com o afeto que ela se permitia retribuir.

O espaço central da diegese, sob domínio de Polidoro, acaba por ter seu domínio subvertido com a chegada da atriz e seus companheiros. Mesmo, fazendo uso de seu poder, tendo alterado o caminho do trem para garantir a chegada de Caetana, Polidoro não controla a antiga amante. Todos que a esperam vão à estação para receber a antiga amiga, mas ela frustra a todos não chegando por ali. Ao retornarem ao hotel, contudo, notam que ela já estava instalada. A partir daí, Polidoro se desdobra em cuidados e atenção, mas a atriz se protege, orientando que seus companheiros controlem quem chega e quem se aproxima dela. A atriz permanece, mesmo na maturidade, incontrolável, com a mesma força e poder de sedução dos seus tempos de glória. É ali, então, que o poder que Polidoro acredita exercer torna-se inútil: a ex-cortesã não se dobra às tentativas de persuasão do antigo companheiro.

Do mesmo modo, o poder patriarcal, que ainda impera na velha Trindade, é percebido por meio da imagem risível que oferece aos leitores: a estrutura patriarcal é ridicularizada, é posta pela voz narrativa de modo a oferecer uma visão humorística dos homens que acreditam possuir um poder inquestionável, a começar pelo pai de Polidoro, que tem sua imagem de patriarca ridicularizada diante da família quando a mulher se encanta por um forasteiro que chega à cidade sugerindo modernização:

Joaquim hesitou. O Bandeirante, além de desrespeitar o traçado da cidade, de ameaçá-los com um luxo impensado para eles, inva-

dia-lhe a casa, extorquia-lhe a comida e roubava agora o sorriso da mulher e o prazer dos filhos, submergidos na esfera de admiração que ele ia inspirando. Um feitiço do qual nem Polidoro, caráter arredio, escapava (PIÑON, 1998, p. 37).

Os acontecimentos, então, vão promovendo um deboche do poder centralizado nas mãos dos patriarcas da família Alves. Primeiro Joaquim tem sua imagem desmoralizada diante da família, quando o estrangeiro sedutor desperta a admiração da mulher e dos filhos, e, depois, Polidoro, fica à mercê das decisões das mulheres que o cercam, especialmente, a partir da chegada de Caetana.

Há três grupos centrais de mulheres em *A doce canção de Caetana*: as esposas, as cortesãs e as prostitutas. As esposas, representadas pelas mulheres da família Alves, mostram que não respeitam, pelo menos não como desejam seus maridos, seus devidos lugares; a cortesã Caetana não oferece o sexo como moeda para conseguir benefícios: a ex-amante de Polidoro sabe do amor que ele nutre por ela e volta a Trindade com a certeza de que ele iria patrocinar seu sonho: viver Maria Callas no palco, acompanhada pelas amigas, dublando a ópera *La traviata*; já as prostitutas mostram que não estão mais a serviço de seus clientes quando decidem fechar o espaço no qual trabalhavam para seguir o sonho que passaram a nutrir a partir da chegada de Caetana: o de serem atrizes. A livre Caetana tumultua, então, a cidade e desperta um desejo há muito adormecido: o da liberdade.

Subversão do patriarcado: Caetana e o grito pela liberdade

– Nada sei de como se educam as meninas brasileiras. Só sei que eduquei você para ser livre e dormir muito pouco. Onde já se viu gente como nós esperando que a vida bata à porta? – [...] Preferi eu mesmo educá-la que metê-la nessas casas com telhado e paredes envenenadas. Não queria que aprendesse a bordar e cozinhar. Acaso errei, menina?

(PIÑON, 1998, p.110- 111)

A livre Caetana tem razão para o ser: foi criada pelo tio Vespasiano, também ator e movente, o que a manteve sempre perto dos palcos. O tio ensina a ela o que para ele tem mais valor do que dinheiro: o mundo da arte. Caetana respira sua função: é toda teatral, intensa e

sua vida é embebida no drama. É justamente daí que brota a admiração do povo de Trindade por ela: sua figura destoava do lugar pacato e tradicional que eles habitam. Ela não teve, contudo, nenhum grande espetáculo e isso a desespera. Crítica do modo como os artistas são tratados em um país como o Brasil, não se arrepende de sua decisão de viver em nome do que acredita:

No dia em que se contar de verdade a história do teatro brasileiro, não poderão esquecer de incluir tio Vespasiano. Ou homens como ele. Não me refiro a essa merda de história oficial, que só sabe ordenar as tetas dos vencedores, dos que entopem os teatros dos grandes centros como pulgas humanas. Falo de nós, desses desgraçados que andamos pelo interior representando nos picadeiros, nos palcos vagabundos, sem holofote, até à luz de vela (PIÑON, 1998, p. 111).

A obra promove, então, o confronto entre os pontos de vista de sujeitos que vivem, desde sempre, em um lugar que não se modifica com o passar do tempo. Mesmo as inovações acabam sendo incorporadas à imagem da cidade e destoam pouco de todo o restante do lugar, como o próprio Palace Hotel, construído para a modernização de Trindade, mas que, na verdade, se tornou velho e ultrapassado como todo o resto. Esse ambiente é hostil para Caetana, que decide, ainda jovem, abandonar a cidade. O trabalho itinerante que desempenha com sua trupe, contudo, encontra, por todo o Brasil, outros espaços como Trindade: apegados às velhas tradições, com pouco respeito pela arte e bastante moralistas.

Acreditando, ainda assim, na sua arte, a atriz volta na certeza de que o ex-amante bancaria seu grande sonho. Caetana retorna como se ofertasse um presente aos habitantes de Trindade: “Neste país os artistas são praticamente mendigos. A arte não compensa. Sobre tudo para atores como nós, que resistimos a um mercado desumano” (PIÑON, 1998, p. 178). Caetana é artista em um momento em que a arte é reprimida de várias formas. Ao não concretizar o sonho de ocupar grandes palcos, é ali, em Trindade, que Caetana deseja viver seu sonho em grande estilo pela última vez. Em nada Caetana admira aquele lugar: considera Trindade terra de boi e de pasto, habitada por sujeitos que não respeitam a arte. O momento histórico no qual Caetana roda pelo Brasil, a ditadura militar, é tratado com ironia, assim como os admiradores de Médici:

– Por que altercarmos, se vivemos para a arte e a arte nos abençoa? Além do mais, por que amaldiçoar os ditadores? Getúlio foi um deles, e o povo o amou. O próprio Médici agora, por onde anda, é aplaudido. Desde os estádios de futebol até ao Jockey Clube lá do Rio de Janeiro. (PIÑON, 1998, p. 306).

As menções ao período da ditadura militar, ainda que não protagonizem a narrativa, estão sempre presentes. Como aponta Finazzi-Agrò (2014), é a literatura que, às vezes, consegue dizer o abjeto e entregar a verdade interdita que nem sempre um relato dos acontecimentos consegue evidenciar. Ler, por meio da voz narrativa da obra de Piñon, vozes enaltecendo a ditadura militar e tratando Médici, alçado à posição da presidência por meios antidemocráticos, como um sujeito amado por parte da população brasileira, mostra a importância da literatura nesse resgate. Em 2021, especialmente, em que se percebe um discurso antidemocrático em evidência, nota-se que a nossa democracia não é somente jovem, mas, também, frágil.

Como a narrativa se passa em 1970, os entusiastas do governo Médici se tornam um dos principais incômodos para uma artista como Caetana. Ela que, ao contrário dos cidadãos de Trindade, correu o Brasil, consegue enxergar de duas perspectivas que estão inacessíveis à maioria deles: a experiência com as viagens e com o olhar que conseguiu lançar a todo o Brasil e ao olhar para dentro que consegue ter com a arte. Ao ver, então, em suas viagens, tanto desprezo à arte e aos artistas, entende que é somente por meio dela que se consegue entender um país tão contraditório como o Brasil.

Caetana é uma personagem conflituosa. De presença forte, é tratada como uma grande atriz, amada e respeitada. Na juventude, foi responsável por despertar o amor de Polidoro, homem casado, mas autorizado, pelo patriarcado, a ter amantes. Ao indagar o sogro sobre a devoção de Polidoro a outra mulher, Dodô, esposa de Polidoro, ouve do pai de seu marido: “E desde quando o estado civil é motivo para capar um homem como Polidoro?” (PIÑON, 1998, p. 317).

Joaquim, pai de Polidoro, assim como toda Trindade, sabe dos sentimentos do filho e de sua eterna espera pela volta da atriz: “– Apesar de sua pressa em me enterrar, resisto à morte. [...] Mas me vingo de você sabendo que aquela atriz voltará um dia a Trindade só para escarpelar seus cabelos. Você há de consumir seus dias sem ter de volta o amor daquela mulher. De nada vale seu dinheiro nem suas vacas” (PIÑON, 1998, p. 12). A fala do pai, em espécie de profecia, se

cumprir: Caetana volta, usa do dinheiro de Polidoro, mas se recusa a ceder seu corpo ao amor do homem que a venera.

Caetana é o que Beauvoir (2009) chama de cortesã, a mulher que, não cobrando um valor pelo ato sexual, se torna disponível ao homem em troca de dinheiro e proteção. Está, assim, disponível para além do contrato sexual, que é o caso das prostitutas. Para a filósofa, a cortesã põe à venda muito mais do que seu corpo: ela toda é objeto de negócio, portanto, precisa se comportar como o homem espera que ela se comporte. Caetana, ao contrário, mesmo precisando do dinheiro de Polidoro para concretizar seu sonho, não cede aos impulsos dele, deixando-o na expectativa pela posse de seu corpo. É ele quem precisa se esforçar para conquistá-la e agradá-la:

[...] Polidoro oferecera-lhe uma casa mobiliada em troca de viver em Trindade. E garantira-lhe igualmente uma pensão vitalícia. Ele próprio exigia que seu amor fosse diariamente posto à prova. [...] Havia que esvaziar de seus pertences os bolsos das calças, para fazer crer à amada a força de seu arrebato. [...] Levou a mão até a cabeça do homem. Devagar, foi desorganizando-lhe os cabelos, como se assim afetasse também seus pensamentos. O único gesto de carinho que lhe concedeu em todo o fim de tarde. (PIÑON, 1998, p. 189-192).

Para Beauvoir (2009), a cortesã é a mulher que, ao contrário da casada e da prostituta, consegue certa independência porque não depende de nenhum homem especificamente, mesmo que o dinheiro e as coisas que têm venham de homens que não serão, diretamente, seus senhores. Caetana deixa evidente, contudo, que o dinheiro de Polidoro, mesmo que necessário, não a comanda, pois mesmo as amigas sabem que ela prefere morrer a depender dele.

A outra mulher que está diretamente ligada a Polidoro é sua esposa, Dodô. Responsável por organizar a família, Dodô em tudo mantém a aparência e a imagem da família rica. Apesar de seu empenho à família, há muito Polidoro não a toca. Isso a frustra, mas não a faz abdicar de seu papel: o de matriarca da família Alves.

Como defende Beauvoir (2009), então, o casamento é um fato que não define somente parte da vida da mulher, mas a própria mulher. É impensável para Dodô libertar Polidoro do casamento, pois isso marcaria seu fracasso pessoal. Como aponta a filósofa em seu célebre *O segundo sexo*, a relação que homens e mulheres têm com o casamento é profundamente diferente porque as mulheres nunca

estabeleceram uma relação com as negociações e acordos no espaço da casa em pé de igualdade. Ela diz que, mesmo nos Estados Unidos, em que a mulher, nesse tempo, já é mais livre do que as francesas, as mulheres não são seres completos mesmo que já sejam independentes, se não forem casadas. Também a maternidade só irá ser respeitada se a mulher for casada. A mulher, a jovem, é ensinada a respeito de como se comportar para conseguir casar, pois há toda uma valorização social que para o jovem não existe da mesma maneira. Mesmo assim, o momento do casamento é esperado com temor pela jovem porque ela sabe que vários sacrifícios serão exigidos dela, inclusive, o de romper com seu primeiro lar, com a casa dos pais.

Assim, o ideal que se constrói acerca da casa é o da felicidade, do abrigo, da conquista. Tanto que para as mulheres a preocupação com a organização e com o valor afetivo dos objetos será muito maior do que para os homens, justamente porque, para o homem, a casa é um lugar funcional, enquanto que, para a mulher, há essa idealização da casa como um lugar de proteção aos seus e que, portanto, é ela quem deve mantê-lo em harmonia. Caetana organiza banquetes para receber os moradores que visitam a família, faz de tudo para mostrar a imponência da família, pois, como aponta Beauvoir (2009), o lar é o quinhão que cabe à mulher na terra, pois a organização reflete sua personalidade. O espaço da casa se tornará o espaço da obsessão da mulher ao mesmo tempo em que se torna o lugar onde ela deposita suas frustrações. Já o marido irá descontar na relação doméstica, com a mulher e com os filhos, suas frustrações: muitas vezes, irá se tornar agressivo quando contrariado, quando perceber sinais de autonomia da mulher, pois, ali, é ele quem é autoridade.

Temos, então, duas mulheres que despertam, na mesma intensidade, o amor e o ódio de Polidoro: a sua esposa, Dodô, e sua antiga amante, Caetana. Da primeira, ele não consegue se livrar porque ela se nega à separação. Em uma das brigas com a mulher, possuído pelo desejo de agredi-la fisicamente e de tê-la distante de sua presença, ele chega a redigir um bilhete manifestando sua intenção de afastamento, mas se controla:

A prudência aconselhou Polidoro a guardar o papel no bolso. Não devia Dodô ter acesso às linhas escritas com tanto percalço. Por precaução, eliminou as páginas subsequentes do bloco, onde ficara gravada a sombra de sua caligrafia. Temia o olhar irado de Dodô, sua língua indômita lançando-lhe setas envenenadas. (PIÑON, 1998, p. 9).

Preso a um casamento infeliz, que mantém devido às tradições e ao nome da família Alves, Polidoro tem seu escape e sua vida atrelados à vida pública: o Palace Hotel é o seu refúgio. Naquele lugar, construído em um momento em que todos duvidavam, Polidoro leva uma vida a qual Dodô não tem acesso. Dodô consegue aceitar a vida dupla de Polidoro e permanece submissa à família até que vê esse espaço ameaçado por Caetana.

A possibilidade de ter sua família enfraquecida leva Dodô a agir. Ela não está disposta a perder seu poder para Caetana, ainda que ela já tenha o amor de seu marido. Ao subornar o policial para vetar o espetáculo da rival, deixa claro que há uma disputa que ela não está disposta a perder:

Trindade está dividida em dois grupos, disse Balinho, apressado. – O primeiro defende Caetana e prepara as roupas, as jóias e as emoções para a estréia. O outro é de formação recente. Torce por dona Dodô e afia as unhas em pedra-pome. Vejam vocês que essa senhora, após a inauguração do busto de seu Joaquim, foi posta a par pela própria filha de que Caetana, de volta à cidade, se instalou no Palace. Foi um custo conter a ira da mulher. (PIÑON, 1998, p. 280).

Do mesmo modo, é no Íris que Polidoro se diverte, assim como boa parte dos homens da cidade, na companhia das prostitutas. Elas, decadentes igual ao restante da cidade, fazem parte da história da cidade. Amigas de Polidoro, é com elas que ele passa boa parte de seu tempo, lembrando da parte de sua vida em que tinha a companhia de Caetana. É com elas, então, que ele divide a ansiedade e a alegria nos preparativos do retorno da amante e amiga.

Ao tratar das prostitutas, Beauvoir (2009) mostra como o grupo foi tratado como pária ao longo da história. Ao mesmo tempo em que é alguém que tem que ser tratado sob fiscalização, de modo clandestino, a prostituta é considerada necessária, pois é ela quem permitirá ao homem ter a liberdade que precisa e que não pode encontrar em casa, pois sua mulher é a chamada mulher honesta. A prostituta, como ela mostra, surge da miséria e da falta de trabalho e não é meramente uma escolha. Então, enquanto muitos perguntam: Por que elas escolhem ser prostitutas? A pergunta deveria ser: por que elas não escolheriam ser prostitutas? A maior parte das prostitutas são recrutadas entre as empregadas domésticas, assim, são mulheres que já estão em trabalhos degradantes para quem a ideia de moralidade

já se perdeu. Muitas, inclusive, entram na prostituição temporariamente para conseguirem se manter, e, depois, não conseguem sair:

A grande diferença existente entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2009, p. 324).

Para as Três Graças, as três prostitutas da cidade de Trindade, já não há esperanças em um futuro fora da prostituição. Velhas, com o corpo já muito modificado, com dentes faltando, elas se veem diante de um futuro obscuro. A chegada de Caetana é especialmente transformadora para as três: vistas como atrizes em potencial pela velha amiga, elas decidem abandonar, ainda que temporariamente, a casa onde se prostituem, deixando os homens, inclusive Polidoro, desnor-teados. Ali, com a esperança da arte diante delas, percebem que podem escolher o que farão pela primeira vez e, também, pela primeira vez não obedecem aos desejos e às ordens dos homens que acreditam terem o poder de controlar, pelo menos, as prostitutas.

Considerações finais

“- Engraçado, só consegui semear mulheres. Desconfio que tenho esperma fraco.

PIÑON, 1998, p. 340.

Polidoro passa a narrativa sem perceber como é manipulado pelas mulheres que fazem parte de sua vida. Seja em pequenos gestos ou em ações grandiosas, a voz narrativa vai mostrando ao leitor como Polidoro tem pouca força diante das mulheres. Ainda assim, ele afirma que o fato de ter somente filhas possa ser um indicativo de que tenha esperma fraco. A ironia apresentada pela voz narrativa mostra que o poder patriarcal reunido na família Alves e, especialmente, na figura de Polidoro não é tão potente como ele acredita.

Quando ele passa a narrativa em busca do controle das mulheres que o circulam, a esposa, a ex-cortesã e as prostitutas, mostram que, na verdade, quem tem o controle da vida dele são elas. Elas, ainda

que saibam disso, não o dizem e ele, sozinho, não percebe a fragilidade de sua força.

Essa ironia que costura a relação de Polidoro com seu suposto poder é percebida de outras formas. Os habitantes de Trindade são verdadeiros entusiastas da ditadura militar e do governo Médici, justamente por ser ele o presidente que estava no poder no tempo da narrativa, 1970. Esse entusiasmo, contudo, é percebido somente pela repetição de frases soltas que ouvem, especialmente, dos grandes fazendeiros da região, e não de uma reflexão própria a respeito da condição política do Brasil naquele momento. Como evidencia Finazzi-Agrò (2014, p. 188), a literatura consegue “[...] exprimir o inexprimível através de uma contínua alteração ou alternância de registros [...], por meio de uma mudança vertiginosa dos pontos de vista (do mais aleatoriamente subjetivo ao mais rigorosamente objetivo), sem que isso tire nada à função testemunhal dos textos”. São justamente esses conflitos que tornam o texto de Piñon tão contemporâneo: as formas de poder que se enxergam ali, sejam as políticas ou as relacionadas ao patriarcado, são postas em questionamento por meio de um discurso que ridiculariza os poderosos. Nesses cruzamentos, é a arte que permanece como sustentadora de sonhos e da possibilidade de outro Brasil.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, s. v., n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.
- PIÑON, Nélida. *A doce canção de Caetana*. 2. ed. São Paulo: Record, 1998.

O espaço amazônico na obra poética de Adalcinda Camarão

Marcia Langfeldt (Univ. de Oslo)¹

*Ao defrontarmos o Amazonas real,
vemo-lo inferior à imagem subjetiva
há longo tempo prefigurada.*

EUCLIDES DA CUNHA

É curioso que em uma obra não ficcional sobre a Amazônia seja colocada a questão da relação entre o espaço real e o imaginário. Este é o caso da coletânea de ensaios *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha (1966-1909), cuja primeira parte refere-se à região amazônica. Observe-se que o título escolhido já remete aos dois eixos principais que conduzem a narrativa: o espaço e o tempo. Porém não qualquer espaço, mas aquele que está distante, nas bordas, ou seja, descentralizado, tanto no aspecto físico quanto no cultural, que se depreende do conceito de história, já que o autor trabalha constantemente com dicotomias, como civilização-barbárie, natureza-homem, inferno-paraíso etc. O caso de Euclides é apenas um dentre muitos outros na literatura lusófona em que se evidenciam algumas problemáticas relativas à questão do espaço na representação literária, seja esta ficcional ou não. O objetivo desta pesquisa é averiguar a relação entre o espaço e a literatura na obra poética da paraense Adalcinda Camarão (1914-2005), uma vez que esta escritora dedicou praticamente toda a sua obra à região e foi uma admirada intelectual brasileira no seu tempo.

A poeta paraense Adalcinda Camarão contribuiu ativamente com o desenvolvimento da literatura da região e a sua difusão no exterior, por haver residido a maior parte de sua vida nos Estados Unidos. Autora de diversos livros de poemas, Adalcinda também se dedicou a outros gêneros, como o teatro e o jornalismo. Por não ser uma figura muito conhecida atualmente no Brasil e em função da maioria dos

1. Doutora em estudos lusófonos pela universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e pesquisadora participante do projeto OBRas – Obras em Português, da Literateca do departamento de estudos lusófonos da universidade de Oslo, Noruega (OBRas, corpo de Obras Brasileiras (linguateca.pt)).

seus livros se encontrarem esgotados, faz-se necessário traçar um breve perfil biográfico da escritora, a título de introdução.

Adalcinda Camarão nasceu na Ilha de Marajó, em 1914 e faleceu em Belém, em 2005. Embora seja mais conhecida por sua obra poética, a autora também escreveu para o rádio, o teatro e diversos jornais e revistas, do Pará e dos Estados Unidos, onde residiu a maior parte de sua longa vida. Aos 24 anos fundou a revista *Terra Imatura*, junto a outros colegas da faculdade de Direito, que dava espaço a jovens escritores e poetas paraenses, como Celeste Camarão (irmã de Adalcinda), Dulcineia Paraense, Mirian Morais, Paulo Plínio Abreu, entre outros. Em 1956, ganhou uma bolsa de estudos do governo americano e fez mestrado em educação e linguística pela Universidade Católica de Washington, onde fixou residência e seguiu carreira acadêmica. De 1956 a 1958 trabalhou na agência de notícias *Voice of America*, na capital americana, órgão de imprensa criado pelo governo dos Estados Unidos, em 1942. Foi uma das primeiras mulheres a ingressar na Academia Paraense de Letras, em 1940, antecedendo a eleição de Raquel de Queiroz à Academia Brasileira de Letras. Casou-se com o cineasta paulista Líbero Luxardo, com quem teve um filho. A partir dos anos 1960, atuou como professora de língua e literatura lusófona em diversas instituições de Washington, além de trabalhar na Embaixada do Brasil em Washington, até o final dos anos 1980. Ao se aposentar, regressou a Belém do Pará, onde faleceu em 2005.

A obra de Adalcinda Camarão consiste principalmente em obras poéticas, como *Despetalei a rosa* (1941), *Vidência* (1943), *Baladas de Monte Alegre* (1943), *Entre espelhos e estrelas* (1953, premiado como “livro do ano” pelo governo do Pará), *Caminho do vento* (1968), *Folhas* (1978), *À sombra das cerejeiras* (1989), *Antologia poética* (1995) e *Outros poemas* (1995). Escreveu ainda duas peças teatrais, *Um reflexo de aço* (1955) e *O mar e praia* (1956), um livro sobre folclore, *Lendas da terra verde* (1956) e dois livros didáticos nos Estados Unidos: *Brasil fala português* (1964) e *Comentários no espaço e no ar* (1977), além de colaborar com periódicos paraenses como correspondente.

Para que se aborde a representação do espaço amazônico na obra poética de Adalcinda Camarão, faz-se necessário tecer algumas considerações teóricas sobre a abordagem do tema. Falando em linhas gerais, o conceito de espaço se desdobra em múltiplas facetas: a fenomenológica, a epistemológica, a semiológica, a ideológica, a identitária, dentre outras. No que diz respeito ao espaço literário, trata-se de um

conjunto de relações, dados, conhecimentos e experiências comuns que difere, em muitos aspectos, do espaço geofísico. Entretanto, as representações literárias criam uma ilusão de conhecimento e identidade com os territórios referenciados (ALVES & QUEIROZ, 2013).

Inversamente, os estudos culturais têm exercido forte influência nas pesquisas realizadas na especialidade cartografia. Tal abordagem de estudos tem sido reconhecida, nas últimas décadas, como uma área específica da geografia, chamada de “new cultural geography” (COSGROVE, 2008), em que as questões epistemológicas desta especialidade têm sido apreciadas através da crítica cultural e mesmo dos objetos da produção cultural. Inspirados pelos estudos culturais de Stuart Hall (1932-2014), a nova geografia cultural passou a cartografar a teoria cultural, não apenas circunscrevendo grupos sociais em seus relativos espaços, mas insistindo na força da imaginação geográfica no processo de formação social (CRESSWELL, 2010).

Espaço e literatura

No que se refere aos estudos literários na sua relação com o espaço, principalmente a partir dos anos 1990, há três eixos principais. Em primeiro lugar, como modo de distinção entre o real e o imaginário, através de fatos observáveis pela geografia (eixo discurso ficcional-discurso não-ficcional); em segundo lugar, como inserção do sujeito e a experiência vivida no centro das preocupações da análise (eixo identidade-espaço) e, por fim, na investigação crítica do posicionamento espacial e social de determinada literatura, seja burguesa e proletária, imperialista e colonial, regional e internacional etc. (eixo nação-espaço). Sobre esses três eixos plainam variadas perspectivas da crítica geográfica aplicada às literaturas de diversas línguas. Um aspecto comum nessas abordagens é o fato de que a literatura não é observada como uma representação mimética da realidade, mas como um discurso gerador de percepções do mundo tal como o concebemos, isto é, como produtora de sentidos.

Dentre as muitas maneiras de se abordar a questão do espaço, iniciemos com duas definições opostas entre si: o *mapping* e a cartografia. Enquanto a cartografia *stricto sensu* implica uma representação gráfica verificável (exceto no que diz respeito ao sentido metafórico do uso da palavra), a expressão *mapping*, surgida na voragem

de novos modos de conceituação dos estudos culturais, sobretudo a partir dos anos 1970, é, desde a sua primeira definição, liberta de uma ancoragem física.

Um exemplo conhecido universalmente do conceito de *mapping* foi o adotado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, em novembro de 2001, constituída por 12 artigos que visam garantir e promover a diversidade cultural, herança comum da humanidade. Significativamente, a primeira frase do primeiro artigo da Declaração afirma que “a cultura toma formas variadas através do tempo e do espaço” (UNESCO, 2001) já instituindo, portanto, uma indexação indissociável para a apreensão dos produtos culturais.

Além disso, convém diferenciar aquelas expressões que dizem respeito a uma lógica da espacialidade – a topologia – da sua representação gráfica – a topografia.

No que se refere à topologia, pode-se mencionar o exemplo da conceituação chamada de *lieux de mémoire* do historiador francês Pierre Nora, a partir sobretudo da obra coletiva homônima (1984-1992). Em oposição a uma noção individualista e genealógica do discurso histórico, um lugar de memória pressupõe o resgate da memória coletiva, indo de um objeto físico e material – como um monumento – até um bem imaterial, como um símbolo e uma instituição.

Vejamos então que algo que não está fisicamente presente na superfície da terra, como um símbolo, pode ser repertoriado como um lugar de memória e pode ser objeto da cartografia. Segundo a Associação de Cartografia Internacional, a especialidade compreende “o conjunto de pesquisas e de operações científicas, artísticas e técnicas, intervindo a partir de resultados de observações diretas ou de exploração de uma documentação, com o objetivo de elaborar e estabelecer mapas, planos e outros modos de expressão, assim como a sua utilização” (GIRARD & SCHVARTZ, 2017, p. 195).

É de se destacar que a cartografia, surgida como um conjunto de práticas e teorias que contribuíram para – e foram desenvolvidas pela – expansão colonial europeia, vai sendo apropriada pela crítica cultural pós-colonial para a construção de novas epistemologias.

Uma delas é a chamada definição das “geografias imaginativas” e foi extremamente explorada no memorável livro *Orientalism* (1978), de Edward Said (1935-2003), aplicada ao estudo de obras canônicas

da cultura universal. Fortemente embasada na fenomenologia de Gaston Bachelard (1884-1962), esta perspectiva pressupõe a graduação diferencial entre imaginação e imaginário, no sentido em que a primeira seria a criação de novas realidades, enquanto o imaginário compele a uma interação com o real e com os agentes que atuam na fabricação das identidades, tal como são percebidas, reproduzidas e criadas através da literatura.

Por sua vez, Till Kuhnle, em artigo em que analisa os relatos de viagem de Jules Verne (1828-1905) e Karl May (1842-1912) opera no sentido inverso: de desconstrução do discurso preestabelecido da cartografia, uma vez que o mapa, por ser produto de uma ciência e uma obra de arte simultaneamente, tornou-se uma forma de representação ideal, algo capaz de ser verificável por instrumentos específicos e que remeteria a uma objetividade concreta. Um flagrante desse nexos é o paralelo desenvolvimento da ciência geográfica (com a respectiva criação de sociedades, institutos e fundações governamentais dedicadas ao assunto) com a ocupação global que se sucedeu após a descoberta do Novo Mundo pelos povos europeus.

Em síntese, as práticas de *mapping*, em relação à investigação em ciências humanas, visam desconstruir abordagens discursivas pré-estabelecidas, emancipando o potencial de novos agentes – presentes ou passados – de participar de uma construção coletiva e não, simplesmente, reproduzir padrões conhecidos. Trata-se de uma concepção dinâmica, em que o espaço é permanentemente reelaborado através da pesquisa. Semelhante ao conceito de rizoma em *Milles Plateaux* (1980) de Deleuze e Guattari, o *mapping* não é um modelo epistemológico cuja organização dos elementos segue uma linha de subordinação hierárquica, com divisões sistemáticas e verticais, mas um modelo muito mais complexo, em que diversos elementos devem ser agenciados, no sentido de produzir sentidos. Segundo essa definição, qualquer atributo de um elemento pode afetar a concepção da estrutura de outros elementos.

Presença cultural dos espaços amazônicos

Em *Visões do paraíso*, a obra em que analisa os motivos edênicos do descobrimento do Brasil, o historiador brasileiro Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) traça um paralelo entre a caracterização geral

do paraíso, tal como é descrita no livro do Gênesis, na Bíblia, e a tradição literária clássica ocidental. Essa tradição criada por poetas gregos e romanos exaltava um passado feliz, situado em uma eterna primavera e recheado de riquezas materiais. Segundo o historiador, esse pensamento, longe de ser residual, persistiu durante o Renascimento e foi posto em evidência nas narrativas europeias elaboradas sobre o Novo Mundo. Alguns motivos são repetidamente encontrados nos relatos do Novo Mundo, tais como: descrições de um lugar de natureza exuberante, semelhante ao jardim do Éden, de clima permanentemente ameno, com habitantes longevos, pleno de riquezas materiais, terra extremamente fértil e a possibilidade de garantir-se a sobrevivência sem trabalho árduo. Assim, nota-se que, desde o início, as terras descobertas foram envoltas em uma mitologia que respondia a antigos anseios da civilização europeia. Esse provável paraíso foi tendo a sua localização alterada pelos relatos de viagem, até recair sobre a região amazônica.

Um exemplo do caráter mítico da Amazônia é o caso do próprio nome do rio, que foi estendido a toda a região, em consequência de uma lenda, a das mulheres guerreiras. A lenda do “país das amazonas” é característica da época da descoberta do Novo Mundo. Sergio Buarque de Holanda assinala que os teólogos medievais situavam o paraíso em algum lugar existente na terra, passível de ser acessado e que, desse modo, as viagens de descoberta haviam incitado o desejo de encontrá-lo. O historiador recorda que o mito das amazonas fazia parte desse imaginário existente, que remontava a uma tradição literária clássica e que, à época do descobrimento do Novo Mundo fundia-se ao real, na elaboração das narrativas e da cartografia da época.

Em uma pesquisa mais recente, Nancy Stepan analisou a representação da paisagem em imagens e várias formas de discurso e chegou à conclusão de que “a natureza é sempre cultura, antes de ser natureza” (STEPAN, 2001, p.15). Ela averigua os modos como os diversos viajantes ao Novo Mundo influenciaram-se por todo um conjunto de ideias preexistentes ao perceberem pela primeira vez os lugares que visitaram. Assim, Charles Darwin (1809-1882), fundador da teoria da evolução, que passou cinco anos viajando no navio *Beagle*, comentou que ao ver a natureza dos trópicos pela primeira vez, ele a enxergava com os olhos preparados por Humboldt (1769-1859).

Nancy Stepan chama a atenção para o fato que nem mesmo o observador mais experiente está imune de um imaginário um tanto

fantasioso em torno dos trópicos. Nesse âmbito, ela o caso do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que, antes mesmo de viajar, ao saber que iria para o Brasil, já se imaginou em lugares exóticos, inteiramente diferentes do Europeu. Portanto, a imagem que se cria da natureza em oposição à civilização já é, por si só, uma construção cultural de difícil desapego, mesmo nos dias atuais.

Convém destacar desde já que a abordagem da paisagem pela poeta Adalcinda Camarão situa-se em um plano intermediário entre a precondição identitária de conotação nacionalista-regionalista e uma visão exterior, mais ligada a esse imaginário de exotismo e exaltação de características típicas e regionais. Ao longo de toda a obra de Adalcinda, a geografia imaginativa da amazônia se constrói a partir do tripé natureza-homem-fenômeno. Ou seja, de modo inverso a escritores que estiveram na Amazônia nas décadas anteriores, como Euclides da Cunha (1866-1909), Alberto Rangel (1871-1945) ou Mário de Andrade (1893-1945) e outros, em que a paisagem surge em oposição ao homem ou à cidade, Adalcinda vê a paisagem como algo intrínseco ao elemento humano.

Após iniciar com versos de conotação romântica, ainda no Pará, Adalcinda se compromete em descrever a paisagem da sua terra natal, tanto os aspectos urbanos quanto a natureza e seus habitantes. Em 1938, ela inicia uma série chamada de “produções típicas” publicadas na revista *A Semana*, de Belém. Entre os poemas dessa série está este que descreve a cidade de Belém:

Paisagem Típica

Fim de tarde. Belém fecha as pálpebras mansas
e finge que adormece, em traje de noviça...
Rezam sinos de Deus. Abençoando crianças,
Desce a lua pra ouvir da noite a branca missa.

O caboclo delira. A morena enfeitiça.
Cheirosa dos jardins que prendem suas tranças.
Se a cidade convida, o luar tem preguiça...
E prefere sonhar com a suas nuanças.

De outra banda, por trás da triste ilha das Onças,
tem-se a impressão que o sol afundou-se, lascivo,
e as nuvens, sem pudor, foram ficando sonsas.

E entre as velas azuis e brancas, do desprezo
dos barcos, onde as violas buscam lenitivo,
a alma de Belém chora no Ver-o-Peso!

(CAMARÃO, 1939, p.19)

Este poema é um exemplo de vários, em que a paisagem e seus habitantes se entrelaçam fisicamente e tanto a paisagem adquire atributos humanos (os sinos rezam, Belém fecha as pálpebras, o sol lascivo afunda-se, as nuvens sonsas) como as pessoas estão envolvidas nestas sensações: o caboclo delira, a morena tem jardins nos cabelos.

Do mesmo modo. nesses versos, publicados na *Antologia poética* (1995), o eu poético se integra completamente a paisagem, nascendo a partir dela:

Origem

Eu queria mesmo, ó grande mar azul
que conhecesses o meu cabelo solto ao vento,
tão parecido com o teu pensamento
livre, crescendo sempre...
Eu fazia questão que ouvisses o meu soluço abafado
como de tuas ondas,
que mal põem à tona a cabeça o vento esmaga.
Eu queria, afinal, que me visses despida
com a tua correnteza que passa
sem pudor ou malícia - transparente.
Tu reconhecerias
no contorno transluzente do meu corpo
a desordem ritmada da tua carícia que minha mãe bebeu
no dia em que se banhou nas tuas espumas,
quase ao me dar à luz,
e mergulhou, afinal, sondando-te a profundidade,
onde encontrou minh alma!

(CAMARÃO, 1995, p. 21)

Nota-se a mesma transmutação impressionista da paisagem nos versos do poema “Paisagem marajoara”:

Da migração úmida e mansa do crepúsculo
ficou um olor de maresia brava,
lambendo o limo lodoso das raízes.

A lua, ciumenta e oca,
 encolhida e acuada,
 espia desconfiada,
 pelas frestas da mata,
 a terra grávida de sombras e silêncios...

(CAMARÃO, 1995, p.15)

Além de aspectos da paisagem, as lendas e histórias amazônicas também surgem na poesia de Adalcinda. No poema “Aquela canoa”, refere-se ao mito do boto:

Aquela canoa

Aquela canoa sem rumo, à-toa,
 Branquinha, sozinha, que vai e que vem,
 Parece uma sombra
 Que a gente quer bem.

Aquela canoa perdida, sem dono,
 Que em pleno abandono
 flutua, flutua,
 parece um cadáver com medo da lua.

Aquela canoa alguém já me disse
 (só mesmo se eu visse)
 que o boto alagou na noite da festa
 que não começou.

E conta que viram
 um moço bonito vestido de branco
 chorar junto à moça que ia remando
 pedindo-lhe amor, tremendo de frio.
 E contam que viram a moça gemendo
 Desaparecendo nas águas do rio...
 Aquela canoa fazendo visagem,
 na sua viagem não cansa, não cansa.
 Parece o barquinho da minha esperança...

(CAMARÃO, 1995, p.19)

Note-se que os elementos mágicos ligados à lenda surgem nas imagens do poema que, afinal, transforma a lenda do boto em um quadro em movimento com o qual o eu poético se identifica inteiramente. De fato, Adalcinda Camarão afirmou, em diversas ocasiões e

entrevistas, a relação fundamental pressentida na paisagem amazônica, que a impelia a escrever, como neste trecho do discurso realizado à ocasião em que foi eleita para a Academia Paraense de Letras:

“Desde os cinco anos, ainda na minha terra natal (Muaná, Marajó), vivia constantemente presa de encantamento por tudo o que me cercava: das pupunheiras torcidas pela fúria incoercível dos ventos errantes; das tendais vergando ao peso de tanta variedade de flores; do orvalho morno que eu pisava nos campos, caindo do seio das folhas tenras dos chuaseiros, aos longínquos crepúsculos que dou-ravam a copa dos coqueiros, onde os besouros e as borboletas num bailado sonolento de ritmos apaixonado, me impediam a atitude introspectiva... Nascera em mim a poesia numa daquelas horas de absoluto repouso do lar, que era o meu melhor momento do dia. Quando eu, mergulhada naquele estado de ternura, imaginava que o céu fosse um grande jasmineiro e que eu um dia pudesse aparar nas mãos os jasmims das estrelas... Quando no entorpecimento do ser na mais fala a não ser o coração semi-adormecido e feliz ... (CAMARÃO, 1950)

Em síntese, o que se percebe na análise de diversos exemplos da obra poética de Adalcinda Camarão é que a natureza, a cultura e o homem (representados no poema pelo eu poético ou por personagens da região) estão intimamente ligados e impossíveis de serem colocados em polos diversos ou dicotômicos. Na geografia imaginária elaborada por Adalcinda, a natureza se metamorfoseia no humano e aspectos da cultura regional como as lendas e histórias orais são diluídas do seu elemento exótico e reivindicam uma relação diversa daquela tipicamente adotada pela escrita feita sobre a Amazônia. Nesse sentido, a obra de Adalcinda Camarão aproxima-se do sentido de imaginário de Edward Said, como já foi apresentado anteriormente, em que a literatura cria imagens que implicam em uma interação com o real, produzindo identidades.

Referências

- CAMARÃO, Adalcinda. *Baladas de Monte Alegre: Poemas*. Belém: Imprensa Oficial, 1943.
- CAMARÃO, Adalcinda. *Discurso de posse da Academia Paraense de Letras*, Belém, 1950.

- CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Falangola, 1989.
- CAMARÃO, Adalcinda. *Revista A Semana*, Belém, N^o. 735 de junho de 1938.
- CAMARÃO, Adalcinda. *Revista A Semana*, Belém, N^o. 1024 de março de 1939.
- COSGROVE Denis. Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography. In: *Annales de géographie* 2, n. 660-661, 2008. p.159-78.
- CRESWELL, Tim. New cultural geography – an unfinished project. In: *Cultural Geographies*, 17(2), 2010. p.169-174
- CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Milles plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- DUPUY, Lionel, & PUYO, Jen-Yves. *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire: écritures de l'espace*. Pau: PUPPA, 2015.
- GIRARD, Michel-Claude; & SCHVARTZ, Christian. *Etude des sols: description, cartographie, utilisation*. Malakoff. Hauts-de-Seine: Dunod, 2017.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Vol. I, II e III. Paris: Gallimard, 1984, 1992, 1993.
- STEPAN, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion, 2001.

Clarice Lispector e os laços de sociabilidade intelectual no Estado Novo

Margareth Cordeiro Franklim (CEFET-MG)¹

Introdução

Clarice Lispector, além de publicar seus primeiros escritos no início dos anos 1940, estudou Direito na Universidade do Brasil – atual UFRJ – e trabalhou na redação da *Agência Nacional*, do DIP, o poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Getúlio Vargas. Ali eram produzidos os textos dos noticiários e os conteúdos informativos sobre as realizações do governo, as matérias que circulavam em todos os jornais.

Era também um bom espaço para ampliar os contatos e “cavar” novas oportunidades. Numa época em que diplomas e capital social tinham valor inestimável para conseguir colocação em empregos públicos ou na imprensa controlada pelo governo, Clarice Lispector logo chegou ao importante jornal *A Noite*. Foi contratada em março de 1942 e trabalhou com escritores e jornalistas de renome, fazendo reportagens e entrevistas.²

Nas décadas de 1930/40, o jornal *A Noite* chegou a ser o mais importante órgão de mídia impressa da capital carioca. Era “o vespertino da capital”, como dizia o luminoso instalado no alto do edifício que dominava a paisagem ainda acanhada de arranha-céus da cidade do Rio de Janeiro. Além da Rádio Nacional, faziam parte do grupo *A Noite* as revistas *Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler!*, que também estavam instaladas no prédio do Jornal.

O jornal *A Noite* e a imprensa em geral eram controlados pelo DIP. Eram os tempos do Estado Novo (1937-1945), período autoritário na história brasileira, marcado pela anulação das liberdades democráticas e dos direitos individuais. O controle sobre a imprensa era

1. Margareth Cordeiro Franklim possui graduação e mestrado em História (UFMG), doutorado em literatura (PUC-MINAS) e é professora de história do CEFET-MG, Campus Contagem.
2. Sobre a biografia de Clarice Lispector, ver: FERREIRA, Tereza Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999; GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

importante para Vargas, que não contava com o apoio dos grandes grupos jornalísticos. O regime construiu um impressionante aparato de propaganda política e produção cultural, incluindo a imprensa, capaz de disseminar imagens e símbolos que reforçavam o seu projeto (CAPELATO, 1998)

Articulando a partir do binômio consenso/força uma visão de política sustentada na cultura, o Estado promoveu como uma das suas mais importantes realizações a tarefa de ligar o governo ao povo, criando símbolos duradouros da nacionalidade e da identidade nacional. Para isso foi necessário montar um verdadeiro aparato cultural destinado a produzir e a difundir a ideologia do Estado e a cooptar a maioria dos intelectuais e artistas, integrando-os ao projeto político varguista. Segundo José Murilo de Carvalho, a “falta de participação política foi compensada por intensa atividade na área cultural” (CARVALHO, 1998, p. 258).

A maioria dos intelectuais se integrou aos projetos do Estado, e a convivência pacífica entre diferentes ideologias foi uma das características desse período. Houve certo espírito de conciliação nas relações entre política e cultura. Dessa forma, era comum modernistas, católicos, socialistas, integralistas trabalharem lado a lado, nas muitas repartições públicas ou órgãos de imprensa controlados pelo governo Vargas.

Em relação à trajetória biográfica e literária de Clarice Lispector, é preciso levar em conta esse ambiente cultural no qual se inserem seus primeiros escritos, em um momento marcante para o Brasil não apenas para a história política, social ou econômica, mas principalmente para uma história intelectual. Nesse sentido, é importante destacar os lugares de sociabilidade que nos informam sobre o campo cultural no qual a autora se inseria.

Tais espaços de produção e troca de conhecimento incluem territórios de disputas e formas de solidariedade, de fortalecimento de vínculos de amizade ou de hostilidades, de afetos e sentimentos, enfim, a rica gama de relações construídas a partir da rede formada entre os intelectuais. Segundo Sirinelli (2003), lugares de sociabilidade são espaços nos quais são atados laços humanos e de convívio entre os intelectuais e onde eles podem construir e divulgar suas propostas para a sociedade.

Chama a atenção, em relação ao percurso profissional e afetivo da autora estreante, a presença de importantes intelectuais católicos em

sua rede de sociabilidade. Seja como editores das revistas nas quais publicou seus primeiros contos, como entrevistados em matérias jornalísticas ou citados em sua correspondência pessoal, Clarice relacionava-se principalmente com o grupo do mineiro Lúcio Cardoso, escritor e jornalista na *Agência Nacional* e no jornal *A Noite*.

Lúcio Cardoso era o melhor amigo de Clarice, mas era também um nome importante nos círculos que orbitavam em torno da revista *A Ordem* e do *Centro Dom Vital*. Tais espaços de articulação do catolicismo militante estavam então sob o comando de Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, cunhado de Otávio de Faria, escritor e grande amigo de Lúcio Cardoso. Os católicos viviam uma fase verdadeiramente ativa desde os anos 1930, sobretudo no campo da educação e da produção cultural, num momento de grandes embates de ideias.

A entrega do Ministério da Educação a Gustavo Capanema, homem de confiança da Igreja e encarregado de levar à frente seu projeto educacional, foi parte do acordo com Vargas, que incluiu vantagens para a rede de escolas católicas. Foi grande a influência de Alceu Amoroso Lima na designação de Capanema. Empossado, Alceu tornou-se um dos principais conselheiros do ministro, capaz de indicar ou vetar nomes para cargos, propor leis e conteúdo para importantes ações no Ministério (GOMES, 2000).

Clarice entrevistou Tasso da Silveira, importante nome da intelectualidade católica, para a revista *Vamos Ler!*. A entrevista foi publicada em 19 de dezembro de 1940. Ela já conhecia o entrevistado, pois em maio desse mesmo ano, havia publicado seu primeiro conto, “Triunfo”, na revista *Pan*, dirigida por Tasso da Silveira.

A entrevista fluiu com naturalidade, sem tropeços para a repórter iniciante frente a um importante interlocutor. A entrevistadora não se furtou em demonstrar sua admiração pelo entrevistado, instalando uma forma pessoal e nova de conduzir a conversa. Tempos depois, os dois voltariam a se encontrar com frequência no prédio do jornal *A Noite* (NUNES, 2006)

Augusto Frederico Schmidt, poeta católico e empresário de sucesso, foi também entrevistado no início de 1941. Na pauta, ele deveria falar sobre seus projetos industriais, mas Clarice logo revelou a admiração que sentia pelo poeta e a conversa acabou resvalando para a literatura. Além de reconhecido nos meios literários, Augusto Frederico Schmidt teve uma editora importante nos anos 1930, a Schmidt Editora, responsável pelo lançamento de muitos escritores

e ensaístas, inclusive Lúcio Cardoso e Otávio Faria. Ligado aos integralistas, publicou as obras de Plínio Salgado e de outros expoentes da Ação Integralista Brasileira.

Essas entrevistas já anunciavam uma futura vertente profissional de Clarice Lispector. Nos anos 1960/70, ela realizou, para a revista *Manchete*, entrevistas com personalidades de destaque no mundo cultural e artístico que foram reunidas e publicadas em 1975, na coletânea *De corpo inteiro*. Uma dessas entrevistas foi realizada em 1969 com Alceu Amoroso Lima. Crítico da ditadura militar, Alceu fazia oposição ao regime através das suas colunas no *Jornal do Brasil* e na *Folha de S. Paulo*.

Os laços antigos de amizade facilitaram uma entrevista com temas polêmicos levantados pela entrevistadora, como o controle da natalidade, o casamento dos padres, as disputas na Igreja. Num determinado momento, Clarice mudou de assunto e declarou em tom confessional:

Dr. Alceu, uma vez eu o procurei porque queria aprender do senhor a viver. Eu não sabia e ainda não sei. O senhor me disse coisas altamente emocionantes, que não quero revelar, e disse que eu o procurasse de novo quando precisasse. Pois estou precisando. E queria também que o senhor esclarecesse sobre o que pretendem de mim os meus livros? (LISPECTOR, 1975, p.52).

Apesar do inusitado da pergunta, a resposta revela a franqueza do Tristão de Ataíde, facilitada por uma relação de décadas com a escritora:

Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores, que não escrevem propriamente seus livros. São escritos por eles. Você é o personagem maior do autor dos seus romances. E bem sabe que esse autor não é desse mundo..." (LISPECTOR, 1975, p. 53).

Mas, foi por ocasião da morte de Clarice Lispector, em dezembro de 1977, que Alceu Amoroso Lima revelou, em texto emocionado, publicado no *Jornal do Brasil*, suas lembranças sobre o início da carreira da escritora, confirmando o quanto o apoio dos seus amigos foi importante. Ele faz referência ao segundo livro de Clarice Lispector, *O Lustre*, publicado em 1946, pela Editora Agir, então sob sua direção:

Quando, em 1944, uma jovem desconhecida, de 17 anos, levou à nossa editora Agir, pouco antes fundada, seu romance inédito, que as gran-

des editoras se recusavam a publicar, pedi-lhe para lê-lo. Lido, não hesitei. Tinha em meus ouvidos, pela voz interior do livro, e em meus olhos, pela leitura, uma presença diferente. Não apenas uma presença feminina, mas uma expressão humana inteiramente nova, entre os nossos melhores escritores. Era o modernismo remodelado. Uma nova fase da Revolução de 1922, que dois anos mais tarde, em 1946, Guimarães Rosa ia genialmente confirmar. (LIMA, 1978, p. 11).

A publicação de *Perto do coração selvagem*

A inserção de Clarice Lispector no meio literário contou, com certeza, com o impacto produzido por sua maneira de escrever, sua singularidade autoral. Porém, como era usual, a roda de amigos da autora teve um papel importante na produção do seu primeiro romance, participando das tarefas de leitura, revisão, procura de editor, divulgação e crítica.

Os autores e suas redes de sociabilidade estabeleciam entre si uma relação de troca que incluía obrigações e interesses. O mundo do livro mantinha uma dependência em relação a esses grupos, pois eles reforçavam a autonomia dos produtores culturais, autores, editores e afins em relação ao Estado, à Igreja ou a qualquer instituição oficial. As rodas intelectuais, que compunham um sistema de produção e circulação cultural, sabiam que as decisões em editoras e revistas literárias também dependiam da influência exercida sobre os editores pelos autores que nelas publicavam (SILVA, 2015).

O escritor que queria se lançar encaminhava seus manuscritos para alguém de sua roda de amigos. Os manuscritos eram lidos e, em seguida, os amigos passavam a pensar estratégias de publicação, encaminhando a obra para um editor conhecido. Uma vez publicada, tratavam de fazer, eles mesmos, as críticas à obra ou “cavar” críticas nos jornais e revistas em que tivessem contatos. A crítica funcionava para divulgar a produção cultural num espaço que, apesar de ainda incipiente, via aumentar os canais de comunicação, ainda que sob controle do Estado. Pode-se afirmar que a roda de amigos de Clarice Lispector, os seus colegas de redação do jornal *A Noite* e os círculos intelectuais com os quais convivia tiveram importante papel nas publicações dos seus primeiros contos e livros.

No Brasil desses anos, com o crescimento dos negócios do livro, as casas editoriais aumentavam sua importância e o objetivo de todas

as rodas intelectuais era publicar. Sabe-se que a publicação de *Perto do coração selvagem* enfrentou a recusa das grandes editoras. Lúcio Cardoso, que já publicava pela Editora José Olympio, encaminhou o pedido de publicação do primeiro livro da amiga Clarice. Entretanto, a “Casa”, como era chamada a Editora, recusou-se a publicá-lo.

A negativa deve ter decepcionado os amigos do jornal *A Noite*, pois, diante da recusa, eles mesmos intermediaram com o próprio jornal a publicação. O livro saiu em fins de 1943 e os mil exemplares foram feitos com base em um acordo entre a escritora e o jornal. Clarice não pagou nada, também nada recebeu pela venda dos volumes que logo se esgotaram. Apesar de ser uma edição modesta, o livro teve na capa uma ilustração de Tomás Santa Rosa, importante artista gráfico, ilustrador e cenógrafo, responsável pelas capas dos livros dos principais autores nacionais do período.

Tomando por referência a repercussão na crítica, é possível considerar que a distribuição aos órgãos de imprensa, aos críticos, suplementos e revistas especializadas constituiu uma estratégia para distribuição de boa parte dos mil livros da primeira edição. Além dos jornais e periódicos do Rio de Janeiro, houve manifestações da crítica em São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Maceió, Salvador e Belém. As diversas revistas literárias e suplementos dos grandes jornais eram muito importantes para a divulgação das obras, em geral tarefa dos críticos.

Apesar da repercussão, *Perto do coração selvagem* demorou vinte anos para ser reeditado, o que aconteceu apenas em 1963. A nota que a editora Francisco Alves preparou para esta segunda edição é bem esclarecedora:

Trata-se de uma reedição oportuna e necessária, já que lançado há cerca de vinte anos atrás, em tiragem pequena, este *Perto do coração selvagem*, tido por muitos como a obra prima de Clarice Lispector, é completamente desconhecido dos leitores de hoje (SÁ, 1979, p. 226).

Segundo Benedito Nunes (1998), a recepção de Clarice Lispector pela crítica e pelo público pode ser dividida em três fases diferentes. A primeira vai do lançamento de *Perto do coração selvagem*, em 1943, e inclui os romances *O Lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949). A autora é lida e conhecida apenas pela crítica especializada e círculos restritos. Após a publicação dos contos de *Laços de família* (1960), numa segunda fase de recepção, as suas obras tornaram-se mais conhecidas dos

leitores de nível de escolaridade mais alto, que começaram a manifestar interesse pela pessoa da autora quando ela se tornou cronista do *Jornal do Brasil*. Isso também favoreceu a divulgação de sua obra e a sua popularização no meio acadêmico, que passou a se interessar mais por seus livros e valorizar o seu projeto literário. Foi a partir da publicação de *A hora da estrela* (1977), depois da sua morte e do lançamento de seus textos póstumos que sua obra caiu no gosto do grande público, fazendo de Clarice Lispector hoje uma das autoras mais lidas no país, além de traduzida no exterior.

As cartas e os laços de sociabilidade

O romance *Perto do coração selvagem* foi escrito a partir de 1942 e lançado pela editora do jornal *A Noite*, em fins de 1943. No mesmo ano, Clarice casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente e concluiu o curso de Direito. Em fevereiro de 1944, mudou-se do Rio de Janeiro para a Europa e, depois, para os EUA. A correspondência mantida com Lúcio Cardoso nesses anos confirma ser ele o seu amigo mais próximo e seu principal interlocutor.

As cartas chegam ao público como documentos, revelando ou iluminando os impasses e desafios colocados pela vida íntima e a obra literária. Em *Correspondências* (2002), foram publicadas quinze cartas de Clarice Lispector para Lúcio Cardoso escritas ao longo da década de 1940. Também constam do volume as três cartas que o escritor enviou em resposta. A diferença entre a quantidade de correspondências enviadas e recebidas chama menos a atenção do que o reiterado pedido de Clarice para que o amigo lhe escreva.

O que se espera numa prática de troca de correspondências é o movimento entre quem escreve e quem responde, produzindo um circuito de comunicação. Observa-se que Lúcio Cardoso rompe muitas vezes com esse procedimento e não responde às cartas de Clarice, recusando-se a atender aos seus constantes pedidos por respostas. As cartas de Lúcio são esporádicas e escritas mais para atender aos apelos da amiga que pelo desejo do escritor em manter uma conversação epistolar.

Não era só com Clarice que o escritor procedia assim. O silêncio epistolar de Lúcio era sentido por outros. Os seus amigos sempre reclamavam por não receberem respostas às cartas que lhe enviavam.

Lúcio Cardoso era um péssimo missivista e sempre quebrava o acordo implícito entre os que trocam cartas por manter a incerteza em relação às suas respostas (GUIMARÃES, 1996).

Na verdade, o assunto principal das cartas trocadas entre os dois amigos era a literatura. As dúvidas sobre o escrever, a busca pelos caminhos das palavras, as leituras, os autores, os amigos comuns, igualmente ligados ao mundo dos livros, construíram o repertório das correspondências entre eles. Clarice falava das críticas que recebia e do que a incomodava. Em carta de 21 de março de 1944, Clarice confidenciou a Lúcio o quanto discordava das influências literárias que Álvaro Lins lhe atribuiu após ler *Perto do coração selvagem*. Lins sugeriu que ela tinha sido influenciada por James Joyce e Virginia Woolf no seu primeiro romance. Clarice confirma na carta a Lúcio que as críticas tinham o poder de afetar negativamente seu humor.

Na carta que envia para Lúcio em 21 de março de 1944, Clarice, animada, fala sobre o artigo favorável do amigo, recém-publicado no *Diário Carioca*. Em sua crítica, Lúcio Cardoso defendeu *Perto do coração selvagem* de outras manifestações menos favoráveis, como as de Álvaro Lins, elogiando a enorme singularidade da obra e o seu ar espontâneo e inovador.

As cartas comprovam também a teia de relações mantidas pela autora com outros intelectuais com os quais conviveu. Há que se salientar que, como fontes de caráter biográfico, as correspondências e demais documentos da escritora consultados devem ter seu testemunho avaliado com cuidado, pois é necessário levar em conta os inúmeros ardis que cercam os arranjos e escolhas feitos na formação dos arquivos, evitando uma preocupação intencional de dar um sentido *a posteriori* aos acontecimentos e produzir a ilusão de ordenamento e coerência ou criar uma ilusão biográfica (BOURDIEU, 1996).

As cartas entre Clarice e Lúcio têm também uma dupla natureza, informativa e ficcional, e, apesar de serem documentos, elas muitas vezes resvalam para exercícios de criação. A existência mistura-se à literatura a tal ponto que, mesmo negando, a carta parece ser uma extensão do processo de criação e uma confirmação do caráter ambíguo do gênero epistolar, que se divide entre o documento histórico e a criação estética. As cartas íntimas são também possibilidades de expressão artística e atividade criadora, e essa perspectiva está mais próxima das cartas de Clarice, sendo por isso testemunhas do seu processo de criação (PERROT, 1991).

As cartas de Clarice Lispector, bem conhecidas e publicadas, registram lembranças das vivências em comum e experiências compartilhadas. Nas cartas enviadas a Lúcio Cardoso, especialmente, é frequente a lembrança dos amigos em comum: “Dê um abraço ao Otávio de Faria, Adonias Filho e Eros Gonçalves” (LISPECTOR, 2002, p. 37).

Entre os nomes de amigos que aparecem em suas cartas, o de Otávio de Faria é bem frequente. Ora Clarice pede o endereço dele, ora manda lembranças, abraços e reafirma sua amizade: “diga a Otávio que eu gosto muito dele” (LISPECTOR, 2002, p. 57). Chega mesmo, em carta escrita de Nápoles em 1944, a queixar-se da dificuldade de aproximação com esse amigo:

Se Otávio quisesse mandar um recado para mim... Eu mesma não ousou escrever... Ele é tão fugitivo de algum modo. Eu tenho um pouco de medo dele; quando nós estávamos juntos eu quase procurava dizer ou não dizer qualquer coisa; mas isso não quer dizer que eu me sentisse mal com ele; pelo contrário, sentia-me muito bem, com vontade de falar muito e de ouvir. Mas vocês dois jamais se dignariam me conceder um leve esboço de vocês mesmos; eu me vingou tendo tantos segredos quanto se pode ter... E seria inútil você me dar um de seus adjetivos ou de Otávio ter alguma vez me classificado cientificamente, como eu imagino que ele deve ter feito. (LISPECTOR, 2002, p. 59).

Nesse fragmento, Clarice deixa transparecer sua insegurança diante do amigo importante, influente no ambiente cultural carioca. Otávio de Farias era, sem dúvida, um dos mais expressivos nomes do grupo de intelectuais católicos e brilhava no mundo das letras e da cultura. Por sua importância na roda social de Clarice Lispector, vale a pena uma breve incursão por algumas das suas ideias políticas.

Ainda estudante de Direito, Otávio de Faria lançou *Maquiavel e o Brasil*, publicado pela Schmidt Editora em 1931. Nesse trabalho expressou diversas ideias típicas do pensamento conservador. Condenou as mudanças liberais que aconteciam após a chegada de Vargas ao poder. Julgava nociva a noção de igualdade de direitos, pois conduzia à anarquia, a separação entre o poder temporal e o espiritual, ao desprezo pelos valores cristãos. Otávio acreditava que existiam indivíduos superiores capazes de implementar decisões necessárias à condução da política nacional. Considerava ser necessário moldar uma sociedade como a brasileira, ainda amorfa e presa da anarquia. E isso não significava abrir espaço para a participação política das

massas, pois implicaria em igualar os indivíduos superiores ao homem comum (SADEK, 1978, p. 170).

Otávio de Faria refletia o clima ideológico de sua época e o crescimento das ideologias fascistas. Buscando na política e no Estado autoritário a solução para os males brasileiros, Otávio partia de uma visão bastante pessimista do país, entregue, para ele, ao acaso desde a colônia e aos apetites irrefreáveis das oligarquias e das elites intelectuais, responsáveis pela falta de caráter nacional.

Para João L. Lafetá (2000), Otávio de Faria apresentou, nos seus ensaios políticos, uma visão mecânica do Brasil, baseada nas relações entre infraestrutura e ideologia. Como escritor, Otávio de Faria demonstrou uma verdadeira obsessão pelo sofrimento humano e pelo esforço em relatar os instantes de grandeza e superioridade que julgava dignos da literatura, em detrimento do cotidiano, que deveria ser expulso pelo eterno e sublime.

Em Otávio, personagem importante do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, é possível reconhecer várias referências ao amigo Otávio de Faria, além do nome óbvio. Otávio personagem também acreditava que existia uma anarquia generalizada nos espíritos e defendia a ordem acima de tudo. Em uma de suas reflexões, expressa sua ideia de ordem enquanto se dividia confuso entre a amante Lídia e a esposa Joana:

A verdade é que se não tivesse dinheiro, se não possuísse os “estabelecidos”, se não amasse a ordem, se não existisse a Revista de Direito, o vago plano do livro de Civil, se Lídia não estivesse dividida de Joana, se Joana não fosse mulher e ele homem, se...oh, Deus, se tudo...Que faria? (LISPECTOR, 1995, p. 134).

Otávio personagem era um intelectual, estudioso do Direito, e escrevia um livro que não terminava nunca, como se repetisse o ambicioso projeto literário do escritor Otávio de Faria de escrever o romance *A tragédia burguesa* como uma obra cíclica e planejada para ter vinte volumes. Ele conseguiu publicar treze volumes em vida.

Clarice se posiciona em relação ao contraponto estabelecido em *Perto do coração selvagem* entre Joana, a protagonista do romance, e o marido Otávio. Joana, corajosa, liberta-se de Otávio e, quando o casamento acaba, a personagem reage a um destino estabelecido socialmente para as mulheres, expondo sua intimidade, seu “eu”, ora intenso, ora fragmentado, a sua verdadeira natureza. A busca de

liberdade que empreende é também a busca da sua subjetividade, do eu interior, e isso a move ao longo de sua trajetória. Desafiando a ordem, Joana é livre para viver outros amores ou partir sozinha rumo ao desconhecido.

A estreia de Clarice Lispector na literatura coincide com o momento exato das grandes transformações que marcaram o ingresso das mulheres nas escolas, no mercado de trabalho, nos espaços da cultura, na conquista de direitos políticos, como o direito ao voto. Porém, as mudanças no público não implicaram em mudanças na mentalidade sobre as relações entre os gêneros, seja no trabalho ou nas obrigações familiares, cabendo às mulheres a responsabilidade total pelos filhos e pelas tarefas domésticas. Também permaneceram as interdições de toda ordem em relação à sua sexualidade e ao seu corpo.

Joana personagem desafia esses limites impostos a todas as mulheres e vive sua liberdade sem medo. Nem o isolamento de sua infância e adolescência, nem o casamento fracassado com o conservador Otávio, nem o encontro com um amante que logo parte, detêm sua ânsia de encontrar a si mesma. Joana anuncia outras mulheres que abriram seu espaço no mundo e na história com a certeza de que poderiam ultrapassar um destino imposto socialmente a elas.

Conclusão

Já em seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* (1943), Clarice Lispector ofereceu aos leitores um tipo de narrativa ainda muito pouco familiar. O romance, que anunciou uma fase nova no modernismo brasileiro e despertou a atenção da crítica especializada da época, projetou a sua jovem autora e mereceu o prêmio de melhor romance do ano de 1944, da Fundação Graça Aranha. Num cenário polarizado entre a literatura social de um lado e os partidários do romance introspectivo de outro, Clarice Lispector manteve distância de ambos e pôs em questão a literatura como espelho do real, alargando o ambiente literário ao desvelar a existência de estereótipos e preconceitos que dificultavam a emergência e a inscrição do feminino na história.

Principalmente pelo viés do gênero, Clarice abriu um novo momento para a literatura brasileira do qual estava afastada uma consciência de nacionalidade segundo padrões vigentes à época. Mas, sua

obra contém uma forte reflexão sobre as condições de existência das mulheres e de outros seres silenciados e marginais na sociedade. Considerar o contexto cultural brasileiro dos anos 1940, no qual os sujeitos eram estimulados a desenvolver uma identidade nacional, com a prioridade dada a temas que falavam de ordem, pátria, família, trabalho acentua ainda mais a singularidade literária de Clarice Lispector e contribuiu para uma outra compreensão da história, reconhecendo e incluindo as mulheres como protagonistas, sem escamotear as limitações que lhes foram impostas pela herança patriarcal e autoritária.

Nessa perspectiva, Clarice colocou em relevo a existência de um espaço marginal e silencioso ocupado pela mulher em relação ao espaço de poder e dominação, entendido como território masculino por excelência. A escrita se tornou o meio pelo qual foi possível indagar sobre as exclusões e os silêncios imputados ao discurso feminino, constituindo-se uma estratégia capaz de enfrentar o discurso dominante (ALMEIDA, 1997, p. 70). Especialmente relevante é o protagonismo de Joana, personagem de *Perto do Coração Selvagem*, uma mulher jovem, inquieta, que não aceita o casamento ou as convenções sociais e está sempre disposta a transgredir a lei e a ordem, os códigos de comportamento e as convenções sociais.

Ao enfrentar a tradição autoritária de mando e obediência traduzida na opção principal que fez em sua obra por narrar histórias de mulheres e a outros seres desvalorizados e invisíveis para a história oficial da nação imaginada por suas elites, Clarice Lispector escancarou o peso do esquecimento que condena as maiorias ao silêncio e a exclusão, sem direitos e sem memória.

Se o poder de lembrar foi responsável pela construção da forte tradição que considera a nação como a forma mais acabada de um grupo e a memória nacional a forma mais completa de uma memória coletiva, a escrita de Clarice subverteu essa lógica expondo indivíduos e grupos excluídos, marginalizados e considerados minorias, revelando verdadeiras “memórias subterrâneas” que como parte das culturas dominadas, opõem-se à “memória oficial”, no caso, à memória nacional (POLLAK, 1989).

Clarice Lispector fez isso promovendo uma verdadeira ruptura temática e formal em relação aos padrões literários vigentes. Essa foi a experiência realizada por Joana, personagem que aprendeu ao longo de seu itinerário a voar para além das cadeias que a prendiam à escassa realidade reservada às mulheres.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em Cena*. São Paulo: Papyrus, 1998.
- CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira: Católicos e Liberais*. São Paulo: Ed. Cortez e Moraes, 1978.
- DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- FERREIRA, Tereza Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOMES, Ângela. M de Castro. Essa gente do Rio: o Modernismo e os intelectuais cariocas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 62-77, 1993.
- GOMES, Ângela M. de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1999.
- GOMES, Ângela. M. de Castro (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. 1. ed. Rio de Janeiro/Bragança Paulista: Ed. FGV/EDUSP, 2000.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- GUIMARÃES, Adriana Saldanha. *Passeio literário pelo território das escrituras de mim: as cartas de Clarice Lispector e Lúcio Cardoso*. (Dissertação de mestrado). Departamento de Letras, PUC, Rio de Janeiro, 1998.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem (romance)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *O Lustre (romance)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MONTERO, Teresa (org.). *Correspondências*: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

- LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2006.
- PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SADEK, Maria Tereza. *Machiavel, machiavéis: a tragédia octaviana – Estudo sobre o pensamento político de Otávio de Faria*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- SILVA, Simone. *As rodas literárias nas décadas de 1920-30: troca e reciprocidade no mundo do livro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2004.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 231-269.
- SKIDMORE, T. *O Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2010.

De dentro da escritura de Ana Cristina Cesar: uma leitura com(o) mulheres no poema “Mocidade independente”

Mariana Anselmo¹

De dentro da escritura de Ana C.

Ao refletir sobre literatura e mulher, e mais detidamente sobre poesia (d)e mulher no Brasil, seus marcos, temas, nomes determinantes, Ana Cristina Cesar crítica, identifica a poesia de Cecília Meireles como definidora de uma essência da dicção feminina, espécie de forma essencial e abstrata que o falar feminino deveria ter na poesia:

(...) as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta. Mulher sempre engrossou demais o público de literatura, mas raramente os quadros de produtores literários. No Brasil, então, as escritoras mulheres se contam nos dedos e quando se pensa em poesia Cecília Meireles é o primeiro nome que ocorre. E, exatamente, por ser o primeiro, ela como que define o lugar onde a mulher começa a se localizar em poesia. Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham. (CESAR, 2016, p. 260).

O comentário sobre a virtuosidade de Cecília Meireles, contudo, não funciona para confirmar esse lugar reservado à escrita feminina, mas para questionar “a marca feminina” que, junto da poesia de Henriqueta Lisboa, deixou na poesia brasileira “sem no entanto jamais se colocarem como mulheres” (CESAR, 2016, p. 261). Ana Cristina questiona: “Por que a mulher se atrela a esse tipo de dicção? Por que essa exigência de recato literário?” (CESAR, 2016, p. 260).

Esses questionamentos feitos por Ana C. datam do fim da década de 1970 e início de 80, e também podem ser observados na obra *A mulher escrita*, publicado em 1989 por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em que as autoras refletem sobre as (im)possibilidades de uma escrita feminina em distinção ao paradigma literário masculino, que tem lugar nas histórias literárias oficiais. A oposição a essa lógica masculina é explorada também por Adriana Cavarero,

1. Graduada em Direito (UFU) e Mestre em Estudos Literários (UFU).

na obra *Vozes Plurais* de 2011, a partir do pensamento de Hélène Cixous sobre a escritura feminina:

Movendo-se em um âmbito de reflexão que tem vários pontos em comum com o de Kristeva, Hélène Cixous enfatiza explicitamente que o logocentrismo da tradição ocidental é também um falocentrismo. “A filosofia é construída sobre a abjeção da mulher”: a subordinação da ordem feminina à masculina é “a condição do funcionamento da máquina”, ou seja, insere-se na típica economia binária sobre a qual se edifica o sistema metafísico. Muitas e coerentes são as séries de oposições que organizam tal sistema como uma hierarquia, mas dente elas a mais sintomática é, para Cixous, a que contrapõe a palavra à escritura. Recusando a lógica dicotômica dessa oposição, Cixous teoriza – e pratica – uma *écriture féminine* [escritura feminina] capaz de reverberar os ritmos pulsionais, infinitos e incontroláveis da voz. (CAVARERO, 2011, p. 168)

A partir da recusa da tradição falocêntrica, em que “a linguagem se apresenta como um sistema de significação que utiliza e controla o vocábulo, provocando o esquecimento de sua origem”, Hélène Cixous recupera o “tempo materno do prazer no qual a voz se mistura com o leite segundo o ritmo de sucções doces e generosas” (CAVARERO, 2011, p. 169). Nessa perspectiva, a prática da escritura se liga à dimensão materna:

A écriture féminine é uma escrita fluida, rítmica e transbordante, que rompe as regras do simbólico fazendo explodir a sintaxe. Ela precede e excede os códigos que governam o logos falocêntrico. (...) evocando o canto remoto que vem da fonte vocálica materna, a *écriture féminine* se costura à voz da “língua-leite” e reverbera seus sons. Sentindo ainda na boca o sabor do leite da mãe, Cixous “escreve com a tinta branca”, ou, como sempre repete, com a carne, com o corpo. A sua escrita é prazer, potencialmente infinito, sem bordas nem medida externa. (CAVARERO, 2011, p. 170)

Liga-se, também, à poética uterina que Lucia Castello Branco (1989, p. 98-99) aponta como possível característica dessa escritura marcada pelas “feridas da natureza feminina”, poética que recorre a atmosferas infantis “povoadas de figuras femininas: a ama de leite, a mãe, a avó.”, retorno índice da “busca da identidade da mulher, impulso direcionador da criação literária feminina”, já que “[é] na infância, no seio materno, ou no regaço da avó, que o sujeito feminino busca re-encontrar a sua linguagem, a sua tradição”.

Para Cavarero, a *écriture féminine*, não inaugura um novo estilo, ou um novo gênero literário,

[M]as sim uma prática que, obedecendo àquela sedução fônica que a própria cultura androcêntrica vincula ao princípio feminino, subverte e inverte a estratégia metafísica que produziu a desvocalização do *logos*. O “feminino” está a indicar o canto, a música, o ritmo e, sobretudo, o imaginário ligado ao corpo materno que alude ao calor e à fluidez, ou seja, a toda uma constelação metafórica, evocatória do corpo da mãe, que já se tornou usual no léxico feminista. Todos os aspectos que caracterizam a rigidez do logocentrismo metafísico – da lógica opostiva ao privilégio do significado mental sobre o significante sonoro – são desmantelados por meio de um retorno à esfera do vocálico. Sintomaticamente, trata-se de um retorno que concerne tanto à relação com a mãe quanto à matriz vocálica da poesia. (CAVARERO, 2011, p. 171)

Embora a questão da dicção feminina não se feche – prova disso é o título de um dos ensaios de Lucia Castello Branco, “A (im)possibilidade da escrita feminina”, em que o prefixo *-in* vem grafado entre parênteses atribuindo à questão o sentido de deriva e não de definição – a autora “persegue” os rastros femininos na escritura de Florbela Espanca e Gilka Machado, que são considerados, pela leitura da crítica, como marcas possíveis de feminilidade nas literaturas de Portugal e do Brasil, respectivamente.

É verdade que ambas possuem uma fala poética incrivelmente próxima e que esta fala se assemelha a de muitas outras mulheres escritoras. É verdade também que muitos dos temas escolhidos por estas poetisas distinguem-se daqueles abordados pelos escritores, mesmo os de seu tempo. Mas a questão seria se esta fala diferente, esta fala do *outro*, é elemento suficiente para se falar numa linguagem feminina, própria das criadoras do “outro sexo”. (BRANCO, 1989, p. 88)

Ana Cristina também questiona se os elementos comuns que encontra em Cecília Meireles e em Henriqueta Lisboa, por exemplo – oceano, terra, vida, mar como imagem de uma experiência psíquica – podem ser tomados como puramente femininos, considerando que são encontrados, por exemplo, nos romances fenomenologistas de Kafka a Camus. Assim, no ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado em 1979, apropria-se de vozes distintas – em

origem e gênero – para refletir sobre o feminino na literatura, sobre a literatura de mulher e sobre o lugar da mulher na literatura. Fazendo recortes de crítica escrita por homens sobre mulheres escritoras, por exemplo, dispõe da ideia do artigo de Roger Bastide, “Poesia masculina e poesia feminina” de 1949, para desorganizar a lógica masculina “o feminino existe só na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época.” (CESAR, 2016, p. 259).

É interessante observar, nesse ensaio, a forma como a autora estabelece diálogos entre personas que se contradizem, partindo da colagem de fragmentos de textos e de ideias dessas autorias diversas, e fazendo uso de uma voz ficcional, Sylvia Riverrun. Os fragmentos retirados de textos científicos e de textos literários são de autoria feminina e masculina, Roger Bastide, Clarice Lispector, Cunha Leão, Darcy Damasceno, Maria José Queiroz, José Paulo Moreira da Fonseca, Adélia Prado, um panfleto feminista do *Institut d'Action Culturelle* de Genebra, e apesar de não concordarem entre si, giram sobre o mesmo tema: a possibilidade de se falar de uma literatura de mulher. Sem afirmar definitivamente o que pode ou não ser considerado literatura feminina, ou quais temas devem ou não ser tratados por essa poética feminina, o ensaio ficcional de Ana C. coloca essas várias perspectivas em discussão. Como bem salienta, Anélia Montechiari Pietrani:

É na originalidade e criatividade desses ensaios-ficção que Ana Cristina opera o deslimite entre texto literário e texto ensaístico, ao corroer a categoria do ensaio como forma e como gênero, ao problematizar as relações entre ficção e realidade, entre arte e vida, além de pôr sob suspeita o estatuto da autoridade e legitimidade do discurso acadêmico – e, aqui, não só por questionar o ponto final que Bastide, categoricamente, põe ao tema, mas especialmente por criar a personagem (sim, personagem) Sylvia Riverrun, como se a autoridade acadêmica também pudesse ser inventada. (PIETRANI, 2011, p. 02)

Sylvia Riverrun, em uma suposta entrevista concedida à Ana C., afirma a necessidade de se considerar o sexo da autora – o fato de ser uma mulher quem escreve – na crítica literária, porque mulheres que escrevem são raras. Ana Cristina joga com essa voz ficcional para realizar, como Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, uma leitura sobre seu próprio lugar na literatura, como mulher escritora, e aponta, atravessada pela voz da personagem, a produção de Cecília

Meireles e Henriqueta Lisboa como marcos dessa localização da mulher na poesia brasileira, lugar de dicção nobre, do bem falar, da perfeição e da delicadeza; uma produção que não interveio, contudo, na revolução e renovação da produção poética brasileira, a despeito de serem escritoras reconhecidas, já que não se colocaram (ou não foram lidas assim pela crítica) em posição de transgredir a relação poesia-dicção nobre-assunto elevado. O lugar reservado pela crítica à poesia, especialmente aquela poesia escrita por mulheres, e o modo como acolhe e julga a arte produzida por escritoras mulheres fica circunscrito a um espaço de tradição, de recalque, de limitações, posto que não permite o questionamento e a imperfeição, apenas lirismo e pudor (CESAR, 2016, p. 261).

Importante salientar que, antes mesmo de o ensaio ficcional ser publicado, em 1979, o texto de Ana C. integrou a antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, e as versões artesanais de *Cenas de Abril* e *Correspondência completa* já circulavam. Dessa forma, a produção de Ana C. compõe a produção de literatura feminina sobre a qual Sylvia Riverrun realiza a leitura na “Errata” anexada ao ensaio, um adendo à primeira entrevista, escrito após entrar em contato com a produção poética contemporânea de mulheres no Brasil.

A “Errata” à entrevista concedida por Riverrun trata, então, dessa nova produção alinhada ao feminismo militante da década de 1970, que se propunha a “despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (CESAR, 2016, p. 264), uma escritura que romperia com a retração e o recalque da posição da mulher, de que seriam exemplos as produções de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, tratadas pelos fragmentos recortados de outros textos, e pela própria voz de Riverrun, como dissemos antes. Na correção, Riverrun – ou Ana C. – retoma a expressão “despoetizar”, por meio da tradução do panfleto feminista da IDAC:

IX.

Étrange occupation que celle à laquelle nous aloons nous atacher ici: dépoétiser. Supprimer la magie évoquée par cette faulté qu'on apelle aussi (aussi trompeur que les autres) el dont sixième sens homes parlent avec un sourire attendri et condescendent. [De un panfleto feminista do IDAC – Institut d'Action Culturelle, Genebra]. (CESAR, 2016, p. 262)

O modo de composição característico de Ana Cristina, por apropriação e incorporação dos elementos literários e não literários ao texto, atravessa sua criação ficcional, Sylvia Riverrun, que se apropria de fragmentos do panfleto feminista para analisar a poesia de mulher no Brasil: poesia transgressiva e transgressora, coloca em cena “a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade.” (CESAR, 2016, p. 264), levando como bandeira a inversão de valores.

A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrespeito e pela aflição hitleriana de *dizer tudo*, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes”. (CESAR, 2016, p. 264)

O texto, que esboça uma tentativa de definição daquilo que seria a nova poética de mulher, parte da dicotomia entre poesia de moças sérias e poesia de moças livres, esbarrando na questão – fundamental – da fixação de um lugar específico para o feminino, que deve ser ocupado a fim de que a escritora seja reconhecida pela crítica como portadora de uma “verdadeira postura de mulher”. Se o retrato da (literatura de) mulher foi fixado no Brasil por escritoras como Cecília Meireles, cuja dicção poética é identificada à virtuosidade e à nobreza, entre os anos 1970 e 1980 se abre um novo caminho para a poesia feita por mulher que coloca em cena a liberdade, o sexo, o desequilíbrio e a imperfeição proibidos. Nas palavras de Anélia Montechiari Pietrani:

Num certo sentido, nesses ensaios-ficção, através da figuração de Sylvia Riverrun e de sua opinião, Ana Cristina Cesar abre importante discussão sobre os estereótipos do falar feminino inscritos no senso comum, tanto no âmbito do que idealiza o inefável sublime de uma suposta natureza feminina, quanto no do que é cobrado à nova mulher como nova postura, nova poética, nova fala em negação a tudo. (PIETRANI, 2011, p. 03)

Porém, e é para isso que a “Errata” chama atenção, ao se exigir que a poesia de mulher tenha esse ou aquele tom, incorre-se no mesmo problema da fixação de um imaginário específico em que a mulher precisa se encaixar. E enquanto a produção poética de mulher deve se encaixar em parâmetros específicos, a literatura irreverente, questionadora, imperfeita e mesclada, essa que pode revolucionar a língua(gem) a partir dela própria, quebrando regras de ouro, da poesia e da sociedade, é território em que a mulher escritora é eterna Medeia, estrangeira e exilada. Retomando Anélia Montechiari Pietrani ainda uma vez:

Para Sylvia Riverrun, como parece ser também para Ana Cristina, os dois caminhos [o inefável sublime de uma suposta natureza feminina, e a nova postura, nova poética, nova fala em negação a tudo] apesar de divergentes e excludentes, acabam por confluir, na verdade, como resposta única e exclusiva ao que significa e ao que se espera de um comportamento marcado previamente e, agora, novamente instituído culturalmente sobre o que é escrever como mulher. Sylvia/Ana lembra, ainda, ao final da errata, que esse assunto que, no início, é tratado como anacrônico, não é – errata da errata – anacrônico coisa nenhuma: é preciso falar sobre a literatura de autoria feminina, sobre o lugar que ela ocupa ou que querem que ocupe, e nem Roger Bastide nem nenhuma suposta autoridade têm que fechar ponto nessa questão. (PIETRANI, 2011, p. 03)

A interrogação na expressão “a nova (?) poética” entre parênteses marca, então, a leitura crítica da autora à apreensão da literatura feminina ou como poesia-orvalho ou como poesia-masturbação, apreensões aprisionantes. E marca, também, um mecanismo da poesia de Ana Cristina em seu texto crítico, a intertextualidade, já que a expressão é uma referência ao poema de Manuel Bandeira, “Nova poética”, do livro *Belo Belo* (1949).

Uma leitura com(o) mulheres no poema “Mocidade Independente”

Há imagens de transgressão, profecias, veículos em alta velocidade, mulheres que não obedecem aos estereótipos determinados por uma determinada visão masculina, repetidos exaustivamente pelo universo televisivo e cinematográfico, pelo universo da propaganda, e pelo

senso-comum, que reverberam no poema “Mocidade independente”, de Ana Cristina, sobre o qual se lançará esta leitura, partindo das reflexões (leituras) da própria autora sobre literatura feminina, literatura de mulher, mulher na literatura.

O salto enganchado no pedal de um veículo funcionando como liame com o passado, imagem de “Atrás dos olhos das meninas sérias”, de *A teus pés* (1982), reverbera na imagem da bola de cristal presente em “Mocidade independente”, instrumento capaz de revelar acontecimentos do futuro e do passado, fatos ocultos do presente. As profecias que se refletem na superfície esférica são elos entre os tempos, tal qual o sapato preso no pedal, tal qual a própria escritura de Ana Cristina, que é o presente enquanto imagem no papel, para sempre vinculada a cânones da poesia – haja vista as constantes referências literárias que compõem sua poesia –, mas rompendo com esse passado imediato, por meio das apropriações que opera, transcriando novas formas e estruturas rítmicas, rítmicas, temáticas.

Há um profundo desejo de independência que emerge de seus textos (tanto dos textos poéticos, quanto dos críticos). A voz poética que se lança em vertiginosas rasantes deseja transgredir o lugar tradicional em que a crítica coloca a produção de poesia feita por mulheres, os estereótipos lançados em seu caminho, limitando as suas possibilidades de existência, a própria ideia de poesia pura, limpa, etérea. A voz poética quer dizer sem máscaras, sem culpas.

Sua escritura é uma espécie de profecia que não revela verdades absolutas, mas que deixa a tarefa da leitura da sorte ao leitor-vidente, para que enxergue através da superfície curva de cristal, através da superfície curva das letras, as imagens de passado-presente-futuro. E talvez por revelar “verdades de novela” ao leitor, ficções, por se colocar em permanente relação de ligação e ruptura com o passado, recuse-se a ser profética.

Passo ao poema e suas imagens de tempo, de transgressão, de profecias:

Mocidade independente

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão. (CESAR, 2016, p. 85)

Nesse poema, Ana C. opera deslimites entre a linguagem poética e a linguagem prosaica, entre a linguagem íntima e confessional, e a linguagem estética e formalmente concebidas. A fricção entre prosa e poesia é indicada pelo sinal gráfico desde a barra do subtítulo de *A teus pés*: “prosa/poesia”. Esse tensionamento entre o íntimo confessional e o texto “com desvelo técnico”, também é indicado pelo próprio título do livro que interpela o leitor a questionar: aos pés de quem se joga a poeta?

Se abrisse um diário e encontrasse escrito “Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima” o leitor provavelmente teria a impressão de estar diante de uma confissão íntima, talvez uma confissão sobre uma paixão, talvez incontida “Voei pra cima sem medir as consequências”, sensação reforçada pela repetição da expressão “voei pra cima”, seguida de “é agora, coração”, e proibida “infringi a regra de ouro”. Talvez esse leitor do diário alheio não consiga arrancar dessas linhas informações concretas, porque estão escritas de modo cifrado, entrecortado, interrogatório: “Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência do serão?”. A pergunta em tom indignado se volta sobre o próprio texto, e seu leitor poderia lançar sobre ele a indignação: e que dialeto é esse? O leitor bisbilhoteiro conseguiria colher alguma ou outra pista, sobre o sexo desse sujeito textual – feminino, evidência contida no trecho “por que recusamos ser proféticas?” – sobre o sentimento desse sujeito – a paixão avassaladora – sobre o espaço – São Paulo. Mas não há data, não há destinatário, não há nome. De posse desse fragmento de *confissão*, paira pelos ares o desejo de “tudo aquilo que é viver”, de se abrir, como se fosse o sol, sem tentar dissimular, disfarçar, esconder, ocultar ou calar².

A proximidade e semelhança com um texto escrito em diário, o sujeito poético feminino, a atmosfera confidencial, o título, nenhum desses elementos é ingênuo. São espécies de armadilhas com as quais o leitor precisa lidar ao adentrar o texto. “Mocidade independente” não é um fragmento de diário, embora se aproxime desse tipo textual;

2. Faça referência à canção “Explode Coração”, de Gonzaga Jr., interpretada por Maria Bethânia no álbum *Álibi*, lançado em 1978, e que foi tema na novela *Pai Herói* (1979) escrita por Janete Clair. Ana Cristina comenta sobre as novelas da “Dama das Oito” em algumas de suas correspondências disponíveis em *Correspondência Incompleta* (1999).

trata-se de um poema que subverte a linguagem. Desde o título até a organização formal do texto, passando pelo uso da pontuação e pelo tom adotado pelo sujeito poético, cuja atitude é de rompimento e ruptura tanto com padrões comportamentais, quanto padrões estéticos.

Esses rompimentos fazem deslizar os sentidos do texto, geram ambivalências, confundem. O título do poema “mocidade independente”, por exemplo, faz referência à escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel³, embora esse não seja o assunto específico do poema, o nome da escola é usado como qualificação de uma geração de jovens que está se movimentando no sentido de se libertar, de se emancipar na esfera dos costumes e na esfera estética. A contracultura, os poetas marginais, a segunda onda do feminismo são todos movimentos desse momento histórico brasileiro e mundial.

Como expressa Sylvia Riverrun nos ensaios ficcionais, reverberando Rita Felski:

O surgimento de uma segunda onda do feminismo nos anos 60 justifica a análise da literatura escrita por mulheres como uma categoria separada, não por conta de diferenças automáticas e inequívocas entre textos escritos por mulheres e por homens, mas por conta do recente fenômeno cultural de explícita autoidentificação de mulheres como um grupo oprimido, que é, em contrapartida, articulado nos textos literários a partir da exploração de questões específicas de gênero centradas em torno do problema da identidade feminina. (FELSKI apud PIETRANI, 2011, p. 05)

A verve transgressora dessa geração atravessa o texto poético, quebra as regras de ouro da língua(gem) dos serões e da boa literatura, e das convenções sociais, que prendem as moças sérias dentro de casa.

3. O atravessamento do texto poético de Ana Cristina pela realidade vai das questões ideológicas, como o feminismo e as consequentes discussões sobre a mulher na literatura, até as referências à cultura de modo geral. Por isso, o fato de a Mocidade estar em ascensão entre as grandes escolas de samba do Rio de Janeiro possa ter causado ecos na escolha do título desse poema. Em 1979, com Arlindo Rodrigues, a Mocidade conquistou o primeiro campeonato com o desfile “O descobrimento do Brasil”, e em 1980, com Fernando Pinto, conquistou o segundo lugar com o enredo “Tropicália Maravilha”.

“E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?”

Quebrar a regra de ouro para o sujeito poético feminino parece envolver uma relação amorosa não aceita, não permitida pela ordem social, e, portanto, não tradicional; também parece se relacionar à quebra da castidade feminina, uma das regras maiores do patriarcado. Menina séria, casta, não “voa pra cima”. Meninas sérias se sentam no sofá junto da família no serão da noite, para ler boa literatura, tocar piano, bem comportadas e comedidas. Atirar-se com fúria, desobedecendo à regra da castidade, não é atitude respeitável de uma moça de família, sob o ponto de vista dessa sociedade conservadora. E é nesse viés que age o sujeito poético, quebrando as regras que se impõem sobre seu comportamento, e, conseqüentemente, sobre sua linguagem.

Quando se considera a estética da geração marginal, da qual Ana Cristina fez parte, ainda que a identificação geracional não seja total, esse tornar-se independente por meio da transgressão às regras como sinalizado pelo texto poético faz sentido. No lugar do dialeto de serão, formal e tradicional, o texto adota um tom de fala cotidiana, livre e direta: “voei pra cima”, “é agora, coração”. Mais do que isso, questiona a linguagem tradicional dos saraus. Se a poesia tradicional é composta por estrofes, versos, métrica e rima, a poesia de Ana C. não apresenta esses elementos de imediato. Tampouco o tema do poema se filia aos temas relacionados pelo senso comum à poesia de autoria feminina.

Não há versos e estrofes marcadas como se esperaria de um poema apresentado em serões tradicionais; há uma única estrofe composta por frases que se aproximam da fala cotidiana, de um diálogo, embora o texto não explicita de quem são essas vozes, quem são essas personagens, permite aludir a um sujeito poético feminino em “voei” “furiosa”, cujo desejo funciona como força motriz do poema: é pelo ser desejado – “por você” – que atravessa o céu de São Paulo, em fogo, furiosa, pelos ares. Ao interrogar “Por que recusamos ser proféticas?”, o sujeito poético dá uma importante evidência sobre o destinatário de seu desejo: trata-se do feminino. Por que se recusar a acreditar no destino, no futuro, em futuras amantes?

Embora a organização formal do poema não seja tradicional, o texto faz uso de outros recursos poéticos que o permitem deslizar da prosa para a poesia, do poema para a narrativa, da narrativa para a correspondência e o diário, sem se fechar sobre um único sentido,

dialogando com as possibilidades, e causando, por vezes, pequenos curtos-circuitos nos gêneros textuais: confissão, carta, desabafo, diário, narrativa, verso, prosa... Na primeira frase/verso, a assonância do “i” desde o título em “mocidade”, “independente”, “primeira”, “infringi”, “voei”, “cima”, “medir” somada à ausência de pontuação – com exceção do ponto final da frase – conferem à abertura do poema um tom agudo, como se fosse um apito alto, constante. Como uma chaleira de água fervente.

Da mesma forma que o apito da chaleira anuncia a água em ebulição, aprisionada pelas paredes de metal do recipiente, no poema, o apito anuncia a ebulição das palavras e das ideias contidas pelas paredes das letras e das regras sociais. O leitor será lembrado, pelo anúncio do apito, de que há ali na letra do texto um desejo em estado de fervura, contido e aprisionado: “proféticas”, “dialeto”, “audiência”, “voei”, “cima”, “furiosa”. É curioso perceber que a assonância do “i” cessa somente quando o sujeito poético se encoraja e dá uma pequena abertura ao seu desejo, deixando que voe pelos ares – como faz o vapor expelido com fúria pelo bico da chaleira – como se deixasse à mostra por momentos esse querer proibido pelas regras de ouro dos serões de meninas sérias, como se libertasse o desejo, e nesse momento, é possível ouvir um grito poético, o êxtase, o gozo, o sentido confirmado pela presença do som aberto do “a” em “pra”, “cima”, “agora”, “coração”, “carro”, “ares”, “uma”, “graça”, “atravessando”, “estado”, “São Paulo”, “madrugada”, “furiosa”, “agora”, “nesta”, “contramão”.

É na contramão que Ana C. coloca seu texto, sua dicção. Na contramão das regras de ouro da poesia – como já anunciava o tom paródico e propositalmente ingênuo de “Primeira lição”, ao tratar o lirismo como “tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.”, “linguagem do coração” (CESAR, 2016, p. 18) – das regras sociais impostas às mulheres – em particular as mulheres de classe média, conservadora e tradicional, educadas para continuarem e confirmarem um projeto burguês de família –; na contramão do recato e da castidade impostos. A mulher poética de “mocidade independente” escreve em seu diário um pouco à moda da escrita da correspondência e diarística, relacionada à autoria feminina⁴, sem se preocupar com

4. “Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever jornal” (CESAR, 2016, p. 293)

a elaboração estética (pelo menos não a princípio) e que deseja, sobretudo, mobilizar seu interlocutor.

É para esse sentido que aponta a análise de Marcos Siscar:

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 aspecto de acontecimentos 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 a intimidade ou o exibicionismo da intimidade são entendidos não apenas como um paradigma romântico, místico ou espontâneo de poesia, mas 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)

À moda diarística e à moda das romancistas do século XIX, que escreviam sobre seu cotidiano doméstico, acontecimentos dos serões em momentos escassos, nas pausas de seus afazeres, numa escrivaninha na sala de estar sob os olhos atentos do patriarca, escondendo seus escritos sob papéis e pseudônimos masculinos, quando ainda não tinham um quarto para chamar de seu.

[Q]uando escreviam foram compelidas por alguma força estranha a escrever romances. Teria isso algo a ver com o fato de terem nascido na classe média?, perguntei-me; e com o fato – que a senhorita Emily Davies mais tarde se esforçaria tanto para comprovar – de que no começo do século XIX uma família de classe média possuía apenas uma sala de estar para todos? Se uma mulher escrevia, tinha que escrever na sala de estar, com todos os demais. E quando a senhorita Nightingale tão veementemente reclamava – “as mulheres nunca têm meia hora [...] que possam chamar de sua” –, era sempre interrompida. Ainda assim, seria mais fácil escrever prosa e ficção do que escrever poesia ou uma peça de teatro. Requer menos concentração. Foi dessa forma que Jane Austen escreveu até o fim de seus dias. (...) Jane Austen escondia seus manuscritos ou cobria-os com um pedaço de mata-borrão. (WOOLF, 2014, p. 49-50).

Não é apenas o uso do nome da escola de samba como título que denuncia a ironia típica da dicção de Ana C. O uso da linguagem do diário e da carta, tão ligada à escrita feminina restrita ao âmbito

familiar, para dizer dessa mulher que quebra as regras, dessa moça independente, e que não se encaixa em convenções sociais, e que deseja se libertar, também é exemplar do recurso.

Há, ainda, a associação da mulher independente à imagem do carro em chamas, atravessando o céu; no mundo ocidental contemporâneo, o carro é um signo ligado à independência dos homens; na ordem capitalista, é um dos símbolos da independência e maturidade masculinas. No poema, a figura feminina conduz o veículo em fogo pelos ares, tal qual Medeia, em direção ao seu desejo, como se se lançasse num abismo, “é agora, coração”, de forma tão intensa que parece não ter volta. Está instalada a subversão de valores: aqui é a mulher quem escreve literatura; é ela quem está ao volante; é ela quem decide seu destino. Ela está na contramão e não vai voltar, “é agora, nesta contramão”.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- PIETRANI, Anélia Montechiari. Entreleituras de Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC (XII), 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0055-1.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2021
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- WOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Autorrepresentação lésbica na cena da poesia falada brasileira: vozes do Poetry Slam

Mariana de Oliveira Costa (UFRJ)¹

Introdução

Partindo de um ponto localizado no Sul Global, na América Latina, estamos situados num lugar e tempo ocidentais, outrora mirando para a Europa, imitando suas arquiteturas francesas e importando sua literatura, agora dentro do sistema capital-globalizado que importa meios, modelos e produtos dos estadunidenses. Diante desse cenário ocidental contemporâneo, vivemos as últimas décadas redescobrimdo questões e problemáticas mal resolvidas historicamente há centenas de anos. Enquanto diminutos seres políticos inseridos em nossas comunidades imaginadas (ANDERSON, 1991), atravessamos uma nebulosa de perguntas sem respostas na tentativa de superar ainda o que permanece arraigado do nazi-fascismo, do colonialismo e também do tráfico e escravização de pessoas.

Nas lutas políticas que avançam e retrocedem por constituições de direitos, dignidade e respeito à vida do indivíduo que se organiza socialmente, coloca-se em xeque sua narrativa, seu discurso diante de uma suposta força capitalista por trás da qual tentam se esconder rostos que nos são já muito conhecidos, e que são justamente os mesmos que se esconderam e seguem se escondendo por detrás das maiores atrocidades humanas marcadas pela historiografia. Esses rostos brancos, masculinos, cis e heterossexuais são os donos dos capitais (de todos eles, porque eles os inventaram) e detentores de muitos poderes (porque os colonizaram). Também são eles quem determinam o padrão, a régua, o aceitável, o que é, na verdade, uma forma de esconder essas mesmas máscaras. Diante dos que conformam o padrão normalizado e detentor dos poderes ocidentais, temos os Outros que, segundo abordagem de Edward Said (1996), são os orientais, mas, ao lançar nosso olhar do macro ao micro, temos entendido que também

1. Graduada em Letras Português – Espanhol (UFV), Mestra em Letras Neolatinas – Literaturas hispânicas (UFRJ), doutoranda pelo mesmo programa e bolsista CAPES.

em cada território existe uma hierarquia de outrização ou alterização dos sujeitos. Assim, pensando o Brasil como um macroterritório repleto de muitas urbes e, também, como microterritório, se olharmos para o ocidente como um todo, temos o reconhecimento da alterização das pessoas com deficiência, negras e indígenas, das classes mais baixas, de origem periférica, das mulheres e todas as identidades que são acolhidas pelo guarda-chuva LGBTQIA+.

A alterização e a subalternização desses sujeitos pressupõem a omissão de seus direitos, o controle do Estado/sistema sobre seus corpos, seu empobrecimento, seu constante extermínio, sua desumanização e seu silenciamento. Por isso, entendendo a literatura como um direito e como importante espaço de representação, de construção de discursos, de propagação de vozes e de expressões artísticas, políticas e culturais, torna-se extremamente relevante falar sobre os silêncios que a assombram.

Desse modo, do ponto de vista da produção literária brasileira, podemos pensar sobre os silenciamentos dessas vozes alterizadas a partir de um exemplo bastante significativo e expositivo. Se nos esforçamos para recordar alguma personagem lésbica na Literatura Brasileira, podemos não lembrar alguma, e isso não será nenhuma surpresa, diante do evidenciado conservadorismo nacional. Entretanto, ela sempre esteve ali, muda, silenciada e representada na forma de alguma tia solteirona, cuja vida amorosa ou expressão de identidade jamais fora mencionada. As representações lésbicas no cenário literário brasileiro se restringiram a essas omissões e existem motivações bastante perversas por detrás desse silenciamento.

Configurando-se como uma nação extremamente LGBTfóbica, o país que mais mata pessoas transexuais no mundo assassinou 175 trans em 2020, segundo o relatório anual da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o maior número desde que a associação começou a divulgar esses dados em dossiês, em 2018². O número de lesbocídios segue a mesma linha assustadora: no ano 2000 foram registrados 2 casos de lésbicas assassinadas e no ano de 2017 houve 54 assassinatos.³ Olhando atentamente, os números não nos

2. Dados obtidos através do Dossiê assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020, disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>.

3. Fonte dos dados: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/agosto/>

mostram um aumento do número de lesbocídios, mas uma subnotificação, resultado da ausência de reconhecimento dessa violência e de um levantamento investigativo desses dados a partir da dimensão do que é um crime de ódio e das especificidades dos crimes lesbofóbicos.

Para além dos dados estatísticos, do ponto de vista da produção literária brasileira, essa sempre pertenceu aos mesmos homens cis, brancos, ricos e heterossexuais (DALCASTAGNÈ, 2005, 2007, 2021) e foram eles quem construíram essas representações e imagens, foram eles que silenciaram e omitiram, mais uma vez, não por casualidade.

Em vista disso, interessa-nos, para este artigo, refletir sobre um objeto de estudo que está inevitavelmente implicado na questão do lugar da autorrepresentação na literatura contemporânea, o *Poetry Slam*. Essas batalhas poéticas criadas em Chicago se afirmaram no Brasil como um instrumento de expressão mobilizado e protagonizado principalmente por pessoas negras, moradoras de periferias e, em sua maioria, LGBTQIA+ e mulheres. O *slam* se configura como uma esfera artístico-literária que abre espaço para identidades subalternizadas, corpos e vivências alterizadas, sendo, portanto, uma nova ágora estético-política na qual esses sujeitos que ocupam o espaço público de praças e estações de metrô debatem identidade e diferença como pautas fundamentais da agenda do presente.

Na poesia, esses eu-líricos representativos são aqueles que ocupam posições sociais subalternizadas, mas que falam com eloquência, respondendo positivamente à pergunta lançada por Gayatri Spivak em seu texto clássico (2010). Por esse motivo, o propósito deste trabalho é apresentar uma discussão inicial que fundamente a análise de uma produção poética muito silenciada dentro de nosso contexto ocidental, aquela desenvolvida por mulheres lésbicas, no recorte da cena do *slam*, utilizando como objeto de pesquisa a poesia de Laura Conceição, poeta e mc de Juiz de Fora – MG. Objetivamos observar poéticas que exploram as identidades, as sexualidades e suas subjetividades produzidas a partir da vivência da poeta, reivindicando uma audição atenta a essa dimensão da poesia falada que desconstruirá as representações dominantes e fará frente à subrepresentação desse grupo específico a partir do momento em que essas mulheres erguem a voz e passam a ser representadas por elas mesmas.

dossie-sobre-lesbocidios-no-brasil-e-apresentado-durante-reuniao-do-cndc-lgbt-orgao-que-compoe-a-estrutura-do-mdh.

Autorrepresentação e decolonialidade:

O slam é o espaço de acolhimento, lugar para falar de si e por si

Quem tem poder de representar o Outro? Pode o subalternizado falar? Quem inventou o imaginário que temos pregado à nossa visão de realidade? Qual recorte foi feito? O que saiu? E o que ficou? Como o Rinoceronte de Dürer – aquele representado por uma imagem relatada por terceiros, desenhado com escamas e carapaça rígida – (DALCASTAGNÈ, 2021), há muitas representações em nosso imaginário que não só não estão próximas à nossa realidade como também surgiram de fontes tão desconhecedoras como as nossas próprias. Por isso, diz Dalcastagnè:

Mas quais são os rinocerontes que temos presos em nossas paredes e em nossa imaginação? Não podemos ignorar que nossas relações com o mundo são mediadas pelas próprias representações sobre ele, às vezes mais do que pela própria realidade. Por isso a importância da diversidade de representações. (2021, p. 13, 14)

Como construir um imaginário menos parecido com o rinoceronte de Dürer e mais próximo ao que hoje sabemos que é um rinoceronte? Se antes dependíamos da representação ilustrada por um terceiro para conhecer a um rinoceronte, agora podemos identificá-lo através de uma simples e banal fotografia. Por isso, talvez possamos refletir acerca do que diz Susan Sontag sobre o fato de que as manifestações contemporâneas e a inquietude de que um mundo feito de imagens pode estar substituindo ao mundo real são um eco “[...] de la depreciación platónica de la imagen: verdadera em cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza” (SONTAG, 2006, p. 217).

Susan Sontag nos leva a olhar para a fotografia, seu recorte, o que ela diz e silencia para pensar a interpretação da realidade, sobre como se prefere a imagem à coisa ou a representação à realidade. A autora diz que “Siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes [...]” (SONTAG, 2006, p. 215) e pensando no que afirma Dalcastagnè, podemos complementar que só existe aquilo que é representado, registrado em imagens ou, o que nos interessa aqui, aquilo que é narrado: “É que as coisas, dentro da cena literária ou de nossas vidas, precisam de uma narrativa para continuar existindo, ou mesmo para começar a existir” (2021, p. 32).

Além do mais, quando ressalta que é importante investir em uma diversidade de representações, entendemos que Dalcastagnè fala da questão do consumo dessas representações, já que a produção destas é inquestionável. A própria autora o deixa esclarecido quando conecta seus apontamentos sobre a representação à literatura:

[...] nossa literatura repercute na “realidade” que exclui um mundo de experiências, paisagens, linguagens, problemas e, também, de possibilidades estéticas. O que está em jogo, é claro, não é a capacidade de alguns para construir narrativas e representar o mundo, mas a dificuldade de fazer que o produto desse esforço seja reconhecido como literatura. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 11, 12)

Entendendo que o subalternizado pode falar (SPIVAK, 2010) e que sempre falou, nossas indagações se voltam para o ouvido hegemônico, esse que se recusa a ouvir. A recente produção teórica de Regina Dalcastagnè é muito relevante e ilustrativa se pensamos a construção da imagem e do imaginário para pensar o conceito de representação e tudo o que se implica partir da origem autoral dessa representação: “o mundo que recortam em suas narrativas está marcado por essas características. Suas personagens são muito parecidas com eles, transitam pelos mesmos espaços urbanos e sociais, vivem as mesmas dificuldades e aspirações” (DALCASTAGNÈ, 2021, p.11).

A ideia da autorrepresentação, em que só podemos narrar ou representar aquilo que conhecemos tem muito a ver com o posicionamento de Clifford Geertz (2005) em seu texto *Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita*, no qual o autor disserta sobre a importância da vivência, do haver estado de corpo presente, associando-se à própria experiência para certificar o argumento de autoridade sobre aquilo que é dito. Ao explicar que o antropólogo não precisa se apegar a fatos ou conceitos, mas necessita comprovar sua experiência através da escrita para ser capaz de convencer o leitor, Geertz diz, também, muito sobre a figuração do sujeito subalternizado.

Nesse sentido, a relevância da produção poética autorrepresentativa tem a ver com a questão decolonial, do falar sobre si mesmo, do que Djamilia Ribeiro (2017) chama de lugar de fala e Dalcastagnè usa para reclamar o lugar de mais autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias e desmontem as regras do jogo, que escrevam a partir de outra “perspectiva social” (YOUNG *apud* DALCASTAGNÈ, 2021, p. 10). Diante disso, torna-se relevante entender por que essa

discussão está alinhada ao conceito de decolonialidade. Para isso, é preciso compreender a noção de colonialidade do poder de Quijano (2009) e sua classificação heterogênic:

Na América, no capitalismo mundial, colonial/moderno, os indivíduos classificam-se e são classificados segundo três linhas diferentes, embora articuladas numa estrutura global comum pela colonialidade do poder: trabalho, raça, gênero. A idade não chega a ser inserida de modo equivalente nas relações sociais de poder, mas sim em determinados meios do poder. (QUIJANO, 2009, p. 101)

Então, segundo Quijano, existem três tipos de colonizações, por vias do trabalho, da raça e do gênero, portanto seriam veias da colonialidade o classismo, o racismo, o patriarcalismo e, em algum aspecto, o etarismo. Ampliando esse conceito de decolonialidade proposto pelo autor, Maldonado-Torres (2020) explica que:

[...] decolonialidade como um conceito oferece dois lembretes-chave: primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28)

Assim como o mito da democracia racial imperante no Brasil, a presença constante da colonização em nossas relações sociais e experiências individuais não pode ser esquecida e, menos, subestimada. Esse entendimento é mais do que necessário para lutar contra a manutenção do poder pelos colonizadores. Além disso, Maldonado-Torres (2007) amplia o conceito de colonialidade do poder a uma consciência ainda mais corporal e humanizada da problemática:

El concepto de colonialidad del ser nació en conversaciones sobre implicaciones de la colonialidad del poder, en diferentes áreas de la sociedad. La idea era que si en adición a la colonialidad del poder también existía la colonialidad del saber, entonces, muy bien podría haber una colonialidad específica del ser. [...] la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 129-130)

O impacto da experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem poética nos interessa como estudiosos do *poetry slam*, que é por si só uma forma poética decolonial produzida por corpos políticos, muitas vezes alterizados e que falam sobre suas vivências. Já María Lugones (2008) faz uma leitura crítica acerca da conceitualização de Quijano e propõe uma reorganização social em termos de gênero:

La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. Quijano acepta el entendimiento capitalista, eurocentrado y global de género. [...] No es necesario que las relaciones sociales estén organizadas en términos de género, ni siquiera las relaciones que se consideren sexuales. Pero la organización social en términos de género no tiene por qué ser heterosexual o patriarcal. El que no tiene por qué serlo es una cuestión histórica. (LUGONES, 2008, p. 78)

Lugones em sua obra sobre decolonialidade e gênero traz muitas construções relevantes para pensar as sexualidades e suas subjetividades sem se apegar à colonial ideia de binarismo, também criticado extensamente ao longo da produção teórica de Audre Lorde (2020). Sua ideia é destacar o caráter opressor heterossexual e patriarcal das relações sociais a partir do lugar das mulheres não brancas, mostrando que a análise de Quijano apresenta uma visão eurocentrada, capitalista e global. Nessa perspectiva, o entendimento dos conceitos e das questões até aqui levantados são fundamentais para o embasamento teórico e posicionamento metodológico para pensar o recorte dos poemas de *slam* selecionados para este trabalho.

É importante destacar, também, que o *slam*, assim como os saraus de periferia, tem a questão territorial como característica bastante marcada. Por isso, é importante pensá-lo, também, levando em consideração a produção de Milton Santos (2007), ou seja, a partir de seu uso social. A questão territorial também é importante a partir da obra de Lucía Tennina (2017) que traz muita relevância para os estudos do *Poetry Slam* pela construção de conceitos relacionados à territorialidade periférica que marca não só o contexto do surgimento da cena, mas também as construções poéticas, a escolha lexical e a linguagem, os gestos, vozes e silêncios (TENNINA, 2017, p. 15).

Essas construções poéticas que estão para além do texto falado no *slam* podem se relacionar bem de perto com a performance teatral. Nos saraus, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos,

o *slam* radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia, e, portanto, competitiva, o que faz naturalmente que a intensidade performativa seja estimulada.

Devido à pandemia, a seleção de corpus para este trabalho ainda é realizada de forma virtual. Por essa razão, pareceu adequado que a escolha da obra para o presente texto tivesse como requisito que sua performance não estivesse sendo realizada – neste registro – durante uma batalha ou competição, ainda que certamente o tenha sido. Ademais, compreendemos que o público é parte relevante em uma performance de *slam*, assim como suas reações, dito isso, entendemos que sua ausência também pode ser significativa para a análise do nosso objeto de estudo.

Laura Conceição é poeta, MC, jornalista pela Universidade Federal de Juiz de Fora, cidade onde nasceu e atua. Em 2017 foi finalista do *SLAM BR* e em 2021 chegou às semifinais. O poema cuja performance selecionada foi parte de uma reportagem pelo jornal *Tribuna de Minas* sobre o *Slam* em Juiz de Fora, cidade da poeta, está também na coleção *Empoderamento Feminino* das antologias produzidas por Emerson Alcalde (2019). Entretanto, dada a característica de que o poema no *slam* é fluído e único a cada performance, permanecemos fiéis à performance selecionada⁴ para as reflexões a seguir. Apesar de que muitos poemas de *slam* no Brasil não recebem algum título, esse foge à regra e chama-se *Patrão Nosso de Cada Dia*.

Primeiro, vale ressaltar que a performance se inicia com alguns versos da canção de Secos e Molhados, que dá nome ao poema, e termina com versos da canção Cálice, de Chico Buarque. Essas canções são elementos que enriquecem a análise do poema de *slam*, pois são referências que possibilitam ressignificações de elementos artísticos e culturais e que podem criar pontos de conexão instantânea com o público, o que configura uma estratégia importante no trabalho de Laura Conceição.

O poema claramente não trata somente sobre a identidade lésbica ou o amor entre mulheres, ele transita por vários temas, da consciência de classe à discussão epistemológica sobre literatura marginal x periférica (TENNINA, 2017, p. 31), também pela desvalorização da arte e pela crítica à romantização da resistência. Essa alternância entre temáticas que é costurada pela poeta não é casual, também

4. Poema e performance disponível em: https://youtu.be/vS9enw_iBx8.

demonstra uma potente estratégia de vincular-se com o seu público, variando os temas conforme as possibilidades de interesse deste, pois ainda que o público não esteja diretamente presente nesta performance específica, ainda é levado em conta para quando o “mesmo” texto se empregar nas batalhas.

Outrossim, Laura Conceição demonstra reconhecer algo que Audre Lorde já nos dizia quando falava sobre o uso do erótico na construção poética, que é “a dicotomia entre o espiritual e o político também é falsa, já que resulta de uma atenção incompleta ao nosso conhecimento erótico” (LORDE, 2021, p. 70). Para a autora estadunidense, que também reafirma sua sexualidade lésbica, o tratamento ocidental que é dado ao erótico é uma consequência da ação de homens brancos, héteros e cis que binarizam e polarizam para sempre dividir e dominar:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas. Fomos ensinadas a suspeitar desse recurso, demonizado, maltratado e desvalorizado na cultura ocidental. (LORDE, 2020, p. 68)

Ainda que o poema de Laura Conceição não trate daquilo que costumeiramente é visto como erótico nos estudos literários sobre a poesia, falar do amor, do carinho, do afeto, do colo entre mulheres é também tratar do erótico quando nos baseamos na perspectiva decolonial de Lorde. Além disso, o título do *slam* de Laura, *Patrão Nosso de Cada Dia*, fala muito, ocupando um lugar central para a análise poética, uma crítica ao capitalismo que vai desde a dificuldade de se sustentar como artista até as “críticas” ao tema da poesia: “Tem gente que nem escuta meu poema/ E pra tirar tema/ Crítica o meu tema/ Me chama de sapatão”. É importante lembrar que o amor entre mulheres não vende, porque o capital é patriarcal. Quando o eu-lírico continua “Eu acho hilário, até engraçado” não se refere à ignorância da violência homofóbica que se esconde por trás da palavra sapatão, mas ressignifica o uso como termo pejorativo, evidenciando a autolegitimação e o reconhecimento da potência que sua marca de identidade carrega.

Assim como o faz Gloria Anzaldúa, que como escritora questiona quais são as escolhas dos adjetivos que acompanham sua profissão/posição no mundo quando é apresentada por terceiros. Entre as identidades chicana e lésbica, por exemplo, a autora faz uma significativa elaboração epistemológica. Debatendo os rótulos sob os quais é categorizada, Anzaldúa se afasta da palavra lésbica para reivindicar seu lugar como *queer*, um exemplo de termo marginalizado nos EUA e que foi ressignificado pelos membros da comunidade LBGT-QIA+. Segundo a escritora, o uso de palavras mais territorializadas atuam como ferramenta de construção do pertencimento: “*Soy una puta mala*, uma frase cunhada por Ariban, *una tejana tortillera*. ‘Lésbica’ não nomeia nada em minha terra natal” (ANZALDÚA, 2017, s.p.). Por essa razão, se apropria também de outros nomes, que lhes foram familiares sempre pelo uso homofóbico, mas os quais ela ressignifica: “Me chame *loquita, jotita, marimacha, pajuelona, lambiscona, culera* – essas são palavras que cresci ouvindo” (*idem, ibidem*).

Outra questão muito importante para este recorte de análise, que é discutida por Anzaldúa, é a expectativa frequente de que as mulheres lésbicas escrevam sobre essa temática e só sobre ela, entretanto, a escritora diz que: “Eu acredito que embora existam perspectivas, sensibilidades, experiências e tópicos lesbianos, não há ‘escritoras lésbicas’” (ANZALDÚA, 2017, s.p.). Na produção poética, mais do que em qualquer outra, escrever é excluir. Quando se busca expressar o que um poema é capaz de expressar pelo viés de uma seleção tão diminuta de palavras, o peso de todas as possibilidades e palavras não escolhidas recai sobre a poeta. Desse modo, Gloria Anzaldúa explica sua perspectiva, que advém de uma situação que ela mesma trata de contextualizar:

Tive a questão da legitimidade lançada a mim por outra lésbica Chicana, Cherríe Moraga. Numa resenha do livro *Borderlands/La Frontera*, ela sugeriu que eu não era lésbica mesmo porque não enfatizei minha identidade lésbica nem escrevi sobre sexualidade. Eu concluí que ela queria que eu focasse na sexualidade lésbica. A crítica dela sugere que existe tal coisa como uma escritora lésbica e que uma escritora lésbica deveria escrever somente sobre questões lésbicas e que questões lésbicas são sobre sexualidade. (ANZALDÚA, 2017, s.p.)

Então é possível refletir também que a produção de Laura vai novamente de encontro ao que esperam dela os grupos hegemônicos

da cidade letrada (RAMA, 1984), enfrentando os estereótipos e se colocando em seu lugar libertário na sociedade como sujeita política, consciente, territorializada, questionadora e lésbica.

Para além do recorte deste trabalho, é fato já reconhecido que no Brasil trata-se sempre de temas políticos, aqui, ao contrário de muitos países, o *slam* se vincula mais ao ativismo do que outros muitos gêneros de poesia, caminhando bem próximo ao rap, ao hip hop e seus manifestos poéticos. Em território brasileiro, “no *slam*, a ideia é produzir uma poesia mais direta, mais forte, que promova escuta, que interpele, que incomode” (HOLLANDA, 2020, p. 32). Vale ressaltar que no Brasil vivemos um momento histórico e político de muita violência contra aqueles que estão nas margens, por essa razão não sempre se encontra temáticas leves como o amor ou detalhes cotidianos que reflitam emoções suaves e sentimentos catárticos. No entanto, isso deverá suceder também por conta de uma das características mais marcantes e diferenciais que há no *poetry slam*, e que não é levada em conta em muitas outras formas literárias, que é o público agente. No *slam* o público não ocupa somente o lugar de receptor, mas também é parte da performance e, portanto, do poema.

Lembremos, ainda, que a cena no Brasil divide espaço com o hip hop e que esse é o lugar de atuação de Laura Conceição, por isso sua performance é carregada de gestos muito comuns nas batalhas de rap, como as mãos abertas ou o dedo indicador apontando e gesticulando em acompanhamento às rimas e ao ritmo dos versos, que também são muito semelhantes ao das batidas do rap. Assim, acompanha toda a performance o riso sarcástico de quem conhece a própria história e a própria terra (GEERTZ, 2005), uma expressão desperta de quem está já atenta e consciente do modo de atuar dos intolerantes.

Considerações finais

Para finalizar esta breve análise, cabe destacar que os versos de Laura nos oferece um espaço para pensar o reconhecimento do valor daquilo que dizem e a autolegitimação como um processo terapêutico no qual as mulheres lésbicas podem se libertar da colonialidade do ser, desvinculando-se da necessidade de validação do outro. Laura deixa bastante explícito em seus poemas escriventes que sabe a potência que é autorrepresentar-se e pratica sua liberdade de falar

sobre o amor lésbico e condensar suas subjetividades em uma poesia rica, contemporânea, empoderada e decolonial.

Por fim, cito a Audre Lorde (2021, p. 143), para dizer que “Não falamos de diferenças humanas, mas de humanos desviantes”. A lesbianidade, assim como outras identidades que são submetidas à alterização, é sempre parte de um grupo denominado o outro, desviante, inferior ou errado. É que nos faltam, diz a autora, critérios para tratar as diferenças em pé de igualdade, como se nos faltasse uma espécie de balança em que nenhum lado pendule para outro. O caminho proposto é o reconhecimento de que uma perspectiva ocidental coloca *outsiders*, termo que dá título à obra e que não foi traduzido na versão brasileira, em papéis descartáveis e nos condiciona a ver oposições simplistas ao olhar para as diferenças humanas. Também entende-se que em uma existência capitalizada em que o bom está relacionado ao lucro, separa também quem é o dominante e o subordinado.

Lorde nos diz que enquanto o reconhecimento da diferença pressupor inferioridade, haverá culpa, e que nós mulheres precisamos nos reconhecer em nossas diferenças, entendermos que toda parte de nós é só uma parte de um todo, e, assim, construiremos um caminho para nossa sobrevivência. E como afirma Lugones (2008, p. 93): “Concebir el alcance del sistema de género del capitalismo eurocentrado global, es entender hasta qué punto el proceso de reducción del concepto de género al control del sexo, sus recursos, y productos es constitutiva de la dominación de género”. Afinal de contas, a relevância do *slam* é justamente abrir espaço pro corpo e pra voz, por isso são corpos e poemas políticos, escritos e transpirados para revolucionar.

Referências

- ANZALDÚA, Glória. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. Tradução de Tatiana Nascimento. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. Disponível em: https://brota.noblogs.org/files/2016/01/Queerizar-a-escritora_Gloria-Anzaldua.pdf Acesso em: 25 de agosto de 2021.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. Porto Alegre: *Letras de Hoje*. v. 42, n. 4, 2007. p. 18-31.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O prego e o rinoceronte*: resistências na literatura brasileira. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- GEERTZ, Clifford. Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita. In: GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas*: o antropólogo como autor. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 11-39.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*: Ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, n. 9, julio-diciembre, Colômbia, 2008, p. 73-101. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>> Acesso em: 20 de setembro de 2021.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GROSGUÉL, Ramón, orgs. *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-167. Disponível em: <<http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>> Acesso em: 01 de julho de 2021.
- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Editorial Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Paul B. Multitudes queer. Nota para una política de los “anormales”. *Nombres. Revista de Filosofía*, nº 19, p. 157-166, jul. 2005. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>> Acesso em: 12 e setembro de 2021.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 7ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. Trad. Carlos Gardini. Cidade do México: Alfaguara, 2006.
- TENNINA, Lucía. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: configurações e reconfigurações do eu. In: Dalcastagnè, Regina, LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos, orgs. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 57-83.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Trad. Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017.

Reflexões sobre a condição da mulher negra a partir das personagens de *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo

Mariana Marujo Velloso (UENF)¹

Este trabalho se situa na interdisciplinaridade entre os estudos de gênero e a teoria e crítica literárias. Como afirma Schmidt (2017), “o que a crítica feminista tem feito, no campo dos estudos literários, é politizar o que sempre foi político” (SCHMIDT, 2017, p. 31). hooks², por sua vez, prefacia a sua teoria feminista explicando que o que ensejou a escrita da obra foi o “desejo de explorar todas as possibilidades” da margem ao centro, a fim de conferir-lhe completude, pois está convicta de que uma teoria mais visionária “irá emergir daqueles indivíduos que possuam um conhecimento tanto da margem quanto do centro” (HOOKS, 2019, p. 24). Como autora negra, está especialmente preocupada com a capacidade do feminismo de enxergar e tratar das opressões que atingem, de maneira não uniforme, as diferentes mulheres.

A teoria de gênero é importante para a análise que proponho no presente trabalho. Trata-se de categoria que põe em questão a construção social das noções tradicionais sobre homens, mulheres e as possibilidades que lhes são franqueadas enquanto tais. Neste ponto, é importante considerar a definição de gênero formulada por Scott (2019), que indica que:

o núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. (SCOTT, 2019, p. 67)

Para Scott (2019), gênero funciona, então, como a “organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 2019, p. 50). Ainda de acordo

1. Graduada em Direito (UFF), graduanda em Letras (UFF), mestra em Sociologia Política (UENF). É pesquisadora no Atelier de Estudos de Gênero (ATEGEN/LESCE/UENF).
2. bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins e a autora opta pela grafia de seu nome em letras minúsculas por acreditar que, desta forma, não retira o foco das suas ideias. Em respeito à sua preferência, mantenho neste texto o seu nome grafado sempre em caixa baixa.

com a autora, o uso mais recente da categoria gênero foi inicialmente assumido pelas feministas estadunidenses, que buscavam enfatizar o caráter social das distinções baseadas nos sexos e, desta forma, rejeitar o determinismo biológico que sustentava – e ainda sustenta – as teorias e iniciativas de resistência ao pensamento feminista. A autora não se opõe à ideia de que existam, de fato, diferenças entre os corpos, mas afirma, por outro lado, que estas diferenças apenas ganham significado por meio de “aspectos culturais e sociais” (MELO; THOMÉ, 2018, p. 34). Assim, para Scott, sexo é um conceito subsumido ao de gênero, “o qual, por sua vez, só se processa no discurso” (SCOTT, 2019, p. 50).

Quando Beauvoir (2019, p. 9) questiona se “haverá mulher” e, em seguida, afirma que não basta ao ser humano ser do sexo feminino para ser mulher, mas cumpre a ele, ainda, “participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (BEAUVOIR, 2019, p. 9), apresenta-se como dedução subsequente o fato de que “mulher’ – e conseqüentemente qualquer gênero – é uma situação histórica e não um fato natural” (BUTLER, 2019, p. 215). O corpo, passa, assim, a ser admitido como “um conjunto de possibilidades”, de modo que “as pessoas não são seus corpos, mas *fazem*³ seus corpos” (BUTLER, 2019, pp. 215-216). Neste sentido, em complementação à percepção de Beauvoir, Butler afirma que, além de ser uma situação histórica, o corpo funciona também como “uma feitura, uma dramatização e uma *reprodução*⁴ de certa situação histórica” (BUTLER, 2019, pp. 215-216). A categoria mulher, portanto, longe de ser determinada por uma lógica biológica, apenas existe a partir de uma construção social, que não pode prescindir do indivíduo, mas cujo aperfeiçoamento se dá numa esfera não individual, que obedece a sanções e prescrições coletivamente compartilhadas e produzidas (BUTLER, 2019, pp. 219-222). O gênero, então, não é uma escolha meramente individual, tampouco se configura como pura imposição sobre os indivíduos, mas se caracteriza por uma zona de interação constante entre os atos individuais e a ordem das sanções e prescrições externas (BUTLER, 2019, p. 223).

Os referenciais teóricos até aqui apontados serviram de base ao estudo da obra *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo. O livro, publicado

3. Destaque meu.

4. Destaque da autora.

em 2014, é composto por quinze contos, cujas personagens são majoritariamente mulheres em contextos de pobreza e violência urbana. Ciente das limitações do presente trabalho, limito a análise a quatro contos, escolhidos a partir de sua articulação com as temáticas aqui em exame – são eles: “Olhos d’água”, “Maria”, “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”.

A narradora do conto “Olhos d’água”, já adulta, dá-se conta de que não lembra a cor dos olhos de sua mãe e, em resgate de memórias da infância, passa pelos episódios de fome suportados por ela, sua mãe e as seis irmãs mais novas. Conta, com ternura e clareza, das brincadeiras que a mãe inventava para distrair a fome de suas filhas. A narradora, que deixou a casa de sua família “em busca de melhor condição de vida” (EVARISTO, 2016b, p. 18), fala com afeto da importância da mãe em sua trajetória e vai além, como destaque no trecho a seguir:

Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (EVARISTO, 2016b, p. 18)

A narradora, que, no dia seguinte, ao visitá-la na urgência de ver a cor de seus olhos, descobre, então, que a mãe tinha olhos “cor de olhos d’água”, inundados por “lágrimas e lágrimas”, enfeitados por “prantos e prantos” (EVARISTO, 2016b, p. 18). Em um abraço, sente as lágrimas da mãe se misturarem às suas. Ao final do conto, quando se volta à tentativa de descobrir a cor dos olhos de sua filha, é por ela surpreendida com a pergunta: “ – Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?” (EVARISTO, 2016b, p. 18). A ancestralidade, honrada pela personagem, parece, então, ao final do conto, materializar-se em seu corpo – em seus olhos, d’água, como os daquelas que choraram para lhe trazer até ali; como ela, agora, chora pela filha.

Como afirma Gonzalez (2020), na América Latina, milhões de mulheres “pagam um preço muito alto por não serem brancas” (GONZALEZ, 2020, p. 142). Carneiro (2011) destaca que sistematicamente a questão da mulher negra foi “secundarizada na suposta universalidade de gênero” (CARNEIRO, 2011, p. 121) e afirma também que, no mercado de trabalho, a dimensão racial assume importância ainda

mais forte, de modo que mulheres negras são preteridas, tanto no acesso quanto nas promoções, em relação às mulheres brancas. A autora traz dados de 2011 que demonstraram que 79,4% da mão de obra feminina negra se concentrava em atividades manuais (CARNEIRO, 2011, p. 128). Carneiro retoma, então, a expressão “matriarcado da miséria” (CARNEIRO, 2011, p. 130), cunhada pelo poeta Arnaldo Vieira, a fim de enfatizar a exclusão que marca a experiência histórica das mulheres negras brasileiras, cujos indicadores sociais não deixam dúvida sobre a sua situação de extrema vulnerabilidade.

A pobreza e a precariedade da condição social da mulher são também muito marcadas no conto “Maria”, no qual é narrado o assassinato da empregada doméstica no seu percurso de volta para casa depois de um dia de trabalho, quando carregava os “restos” da festa da casa da patroa. Ao entrar no ônibus, Maria encontrou o pai de um de seus filhos. Enquanto se atualizavam sobre a vida um do outro, Maria sentia saudades do tempo que haviam vivido juntos e pensava que “Era tão difícil ficar sozinha!” (EVARISTO, 2016b, p. 40). O homem, que se limitava a cochichos, mandou “um abraço, um beijo, um carinho do filho” (EVARISTO, 2016b, p. 41). Logo após, sacou uma arma e, acompanhado de outro homem posicionado no fundo do ônibus, anunciou um assalto. O comparsa de seu ex-companheiro passou por ela e, diferente do que fazia com todos os outros passageiros, não lhe pediu nada. Depois da saída dos assaltantes, “alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes” (EVARISTO, 2016b, p. 41). Ao que se narra, Maria não conhecia assaltante algum, mas conhecia o pai de seu primeiro filho. As vozes contra Maria se avolumaram até chegarem ao grito de “Lincha! Lincha! Lincha!...” (EVARISTO, 2016b, p. 42), com passageiros voando em sua direção. O corpo de Maria, que “queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho”, foi dilacerado e pisoteado.

A categoria de gênero não pode ser assumida como categoria máxima e isolada das demais opressões que atravessam as experiências sociais dos indivíduos – e, no caso em análise, especificamente das mulheres personagens dos contos –, sob pena de ter esvaziada a sua capacidade de servir à análise científica. Sendo assim, lembro a afirmação de Lorde (2019) no sentido de que “não existe luta por uma questão única porque não vivemos vidas com questões únicas” (LORDE, 2019, p. 174), bem como a de Davis (2018), para quem “o feminismo

envolve muito mais do que a igualdade de gênero. E envolve muito mais do que o gênero” (DAVIS, 2018, p. 99).

A preocupação com a inexistência de algo universal a que se pudesse intitular “feminismo” ou mesmo “mulher”, em resposta às iniciativas precursoras do movimento feminista contemporâneo – que, em geral, representavam os conflitos e interesses de uma minoria branca de classe média e alta –, assumiu suas primeiras formas a partir das reivindicações de mulheres negras, “a maioria silenciosa”, que não se viam contempladas pela pauta feminista hegemônica (HOOKS, 2019, pp. 27-46). Quanto a isto, em análise sobre a recepção da obra no movimento feminista, com repercussões ainda atuais, hooks (2019) lembra que “*The Feminine Mystique* (A Mística Feminina), de Betty Friedman, ainda é apontado como um precursor do movimento feminista contemporâneo” (HOOKS, 2019, p. 27), apesar de elaborar as questões da mulher como se muitas delas sequer existissem. O “problema que não tem nome”, citado por Friedman em sua obra, descrevia o confinamento da mulher no lar, limitada ao trabalho doméstico, numa época em que mais de um terço das mulheres já compunha a força de trabalho no mercado. A realidade de confinamento ao lar era, portanto, restrita a “um seleto grupo de esposas brancas das classes média e alta, com nível superior”, de modo que a abordagem do livro “simplesmente ignora a existência de todas as mulheres que não são brancas ou que são brancas, porém pobres” (HOOKS, 2019, p. 27). Desta forma, Friedman tratou como universal a realidade própria de um recorte social muito específico. Em sentido próximo ao abordado por bell hooks, em comentário sobre o fracasso de algumas abordagens feministas em tratar da raça, Kilomba (2019) afirma tratar-se de algo que replica o racismo, na medida em que as feministas se interessavam por combater a opressão imposta pelo patriarcado, mas não refletiam sobre suas próprias posições “como brancas em uma sociedade supremacista branca⁵” (KILOMBA, 2019, p. 104).

A fim de melhor compreender estas questões em relação ao contexto brasileiro, resgato a explicação de Nascimento (2019), segundo a qual a sociedade brasileira, desde a época colonial, é organizada de maneira extremamente hierarquizada – como algo a que poderíamos mesmo chamar, segundo a autora, de “sociedade de castas”

5. Destaques da autora.

(NASCIMENTO, 2019, p. 259). Nessa estrutura, tradicionalmente, a mulher branca desempenha o papel de esposa e de mãe e tem a sua experiência marcada pelo ócio. A mulher negra, por outro lado, é considerada “essencialmente produtora” (NASCIMENTO, 2019, p. 260) – e, neste ponto, é importante destacar que a sua produção não se destina apenas aos senhores e senhoras da casa-grande, mas também cumpre a ela satisfazer as necessidades inclusive da escravaria e da perpetuação da mão de obra escrava, como sua reprodutora. Nascimento observa, ainda, que, mesmo na sociedade moderna, não mais sob o regime de escravidão, a relativa flexibilidade alcançada pela estratificação social não foi capaz de afastar a presença de forte fator racial na determinação da posição social dos indivíduos. Assim, a “dinâmica do sistema econômico estabelece espaços na hierarquia de classes” e um dos mecanismos de seleção das pessoas que poderão preenchê-los é o critério racial (NASCIMENTO, 2019, p. 261). Nascimento conclui, então, que “a mulher negra, elemento que expressa mais radicalmente a cristalização dessa estrutura de dominação, vem ocupando os mesmos espaços e papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão” (NASCIMENTO, 2019, p. 261). É evidente, portanto, a partir destas considerações, que, desde a colonização, existem diferenças entre as experiências de mulheres brancas e negras na sociedade brasileira, essencialmente marcadas pelo critério da raça. Neste contexto, é importante destacar a expressão “enegrecendo o feminismo”, adotada pelo movimento feminista brasileiro e cujos objetivos são explicados por Carneiro (2019):

Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construído em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se compor uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre; delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil. (CARNEIRO, 2019, p. 273)

Dando relevo para essa problemática de raça no contexto de gênero, o conceito de interseccionalidade foi proposto por Kimberlé Crenshaw na virada dos anos 1980 e 1990 – embora, mesmo antes deste marco, autoras como Angela Davis, Lélia González, Audre

Lorde e bell hooks já formulassem reflexões acerca das diferentes opressões que operam na experiência de vida das diferentes mulheres (MACHADO, 2019, p. 27). Machado (2019) explica o contexto de surgimento do conceito:

O termo foi cunhado diante de um impasse jurídico que inviabilizava a garantia dos direitos das mulheres negras. Como a legislação norte-americana e os documentos de direitos humanos produzidos até então trabalhavam com as ideias de raça/racismo e gênero/sexismo como elementos independentes entre si, era possível garantir direitos relacionados ao primeiro par (para homens negros) e ao segundo par (para mulheres brancas) sem reconhecer a experiência única das mulheres negras enquanto sujeito coletivo. (MACHADO, 2019, p. 27)

O conceito de interseccionalidade cunhado por Crenshaw lança luz sobre os entrecruzamentos das categorias da raça e do gênero, “abordando parcial ou periféricamente classe ou sexualidade, que podem ‘contribuir para estruturar suas experiências (as das mulheres de cor)’” (HIRATA, 2014, p. 62; CRENSHAW, 1994 apud HIRATA, 2014, p. 62). A partir de seu compromisso com a construção de um pensamento feminista negro estadunidense, Collins (2019, pp. 63-67) também admite a existência de “opressões interseccionais” que marcam a localização das mulheres negras na sociedade dos Estados Unidos, de modo que elas compartilham experiências em comum apenas pelo fato de serem mulheres e negras situadas naquele país.

Curiel (2020), contudo, chama a atenção para o fato de o conceito de interseccionalidade ser “uma proposta liberal e moderna” (CURIEL, 2020, p. 132), apesar de ter sido concebido por uma afro-americana. A autora considera problemático o nível de autonomia que as categorias cruzadas pela interseccionalidade assumem, como “eixos de subordinação que em algum momento se separam” (CURIEL, 2020, p. 132). Além disso, entende que o conceito não se volta suficientemente ao modo de produção das diferenças que se entrecruzam na opressão, de modo que acaba por tender a um “multiculturalismo liberal que deseja reconhecer as diferenças” – em outras palavras, ainda segundo Curiel, o conceito é definido “a partir do paradigma moderno ocidental eurocêntrico” (CURIEL, 2020, p. 132). Em função disso, a autora propõe:

Uma posição decolonial feminista significa entender que tanto a raça quanto o gênero, a classe, a heterossexualidade etc. são cons-

titutivos da episteme moderna colonial; elas não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno. (CURIEL, 2020, p. 133)

Também voltada a uma investigação sobre as opressões no seio das experiências de colonialidade e gênero, Lugones (2020) chama a atenção para o problema que observa na “separação categorial” (LUGONES, 2020, p. 54) entre raça, gênero, classe e sexualidade. Em nota de rodapé, a autora explica que temos pensado gênero, raça e classe como categorias e, mais, a partir de uma lógica binária, de modo que vislumbramos os pares homem/mulher, branco/negro, burguês/proletário, mas não somos capazes de compreender a “relação de intersecção” entre as categorias, de modo que Lugones defende que “a separação categorial é a separação de categorias que são inseparáveis” (LUGONES, 2020, p. 80). Não podemos, portanto, segundo a explicação de Lugones, compreender a experiência da mulher negra apenas como mulher, tampouco apenas como negra. As categorias, separadamente colocadas, impedem que vislumbremos os reais problemas colocados pelas opressões.

Se, por um lado, é inegável a existência da opressão de gênero suportada pelas mulheres, por outro, não se pode afirmar que haja algo como “um elo comum entre todas as mulheres” (HOOKS, 2019, p. 31). Por este motivo, a abordagem que leve em conta as demais opressões é indispensável a qualquer trabalho que pretenda se debruçar sobre a problemática do gênero, como o presente. Entendo mesmo que a interseccionalidade é a própria essência da teoria de gênero. Considerando que não há uma mulher passível de apreensão em abstrato, como uma categoria assumida por essência, é imprescindível às pesquisas que se debruçam sobre o gênero identificar as múltiplas diferenças e opressões que atingem os indivíduos pontual e materialmente observados. As personagens dos dois contos analisados até aqui são exemplos caros para essa abordagem. Maria e sua patroa, por exemplo, são mulheres, mas é inegável o abismo social, construído por aparatos de raça e de classe, que divide as suas realidades. À patroa, a festa. À Maria, os restos da patroa, como o conto expressamente coloca. Carneiro (2011) afirma que:

a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos

sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e sobretudo no confinamento das ocupações de menor prestígio e remuneração. (CARNEIRO, 2011, p. 127-128)

As opressões de gênero, raça e classe atravessam a experiência não apenas das mulheres negras, mas também das meninas. O conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” conta a história de Zaíta e Naíta, irmãs gêmeas – “Eram iguais, iguazinhas. A diferença estava na maneira de falar. Zaíta falava baixo e lento. Naíta, alto e rápido” (EVARISTO, 2016b, p. 72). As gêmeas eram as filhas mais novas de Benícia, que tinha, ainda, um filho no Exército e outro cuja narrativa do conto indica trabalhar no tráfico, a contragosto da mãe, que não aceitava as suas contribuições financeiras em casa, apesar da penúria. Zaíta tinha uma figurinha que retratava uma garotinha carregando flores, sua preferida na coleção. A irmã sempre propunha uma troca, pois desejava para si o desenho. Quando Zaíta percebeu que a figurinha havia desaparecido, acreditou, então, que Naíta pudesse tê-la pegado. Depois de espalhar os brinquedos procurando pela figurinha, saiu em busca da irmã – sem recolher a bagunça, apesar de saber que isso muito contrariava a mãe, que “batia nas meninas, reclamava do barraco pequeno, da vida pobre, dos filhos” (EVARISTO, 2016b, p. 72). Zaíta procurou em casa e “de casa em casa por todo o beco” (EVARISTO, 2016b, p. 73) e, então, “de beco em beco” (EVARISTO, 2016b, p. 74). Em casa, a mãe se deu conta de que não ouvia a voz das meninas há certo tempo e, andando aflita na cozinha, tropeçou nos brinquedos deixados espalhados, para sua raiva instantânea. Naíta, que afinal estava no barraco ao lado, escutou os berros da mãe e voltou aflita para casa. Depois de apanhar, saiu chorando em busca da irmã. Teria de contar a ela que tinha perdido a sua figurinha, com tristeza. O encontro das irmãs, entretanto, foi impedido pela brutal realidade de confrontos dos grupos rivais e entre eles e a polícia:

O irmão de Zaíta liderava o grupo mais novo, entretanto, o mais armado. A área perto de sua casa ele queria só para si. *O barulho seco de balas se misturava à algazarra infantil.* As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. *E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas,*

suaves, que derretiam na boca, mas ainda aquelas que lhes dissolviam a vida. (EVARISTO, 2016b, p. 76)

Concentrada na busca por sua figurinha, Zaíta ignorava os sinais para que procurasse abrigo, frente ao tiroteio iniciado, e foi atingida mortalmente. Ao encontrar o seu corpo, a irmã “gritou entre o desespero, a dor, o espanto e o medo: – Zaíta, você esqueceu de guardar os brinquedos!” (EVARISTO, 2016b, p. 76).

As vítimas da violência não são aleatórias, mas “negros, pobres, moradores das periferias, reféns da dinâmica da violência estrutural em que coadjuvam policiais corruptos, grupos de extermínio e controladores do tráfico de drogas” (CARNEIRO, 2011, p. 180). O conto se constrói a partir de um emaranhado muito intrincado de opressões, que precariza a vida das meninas a tal ponto que as ações de seu irmão em busca de uma vida que lhe permitisse alcançar mais do que sair para o trabalho e voltar pobre como foi – o que observava na vida das mulheres, dos homens e até das crianças de sua vizinhança – acabam por envolvê-lo no tiroteio que tira brutalmente a vida de Zaíta.

O último conto analisado pelo presente estudo, “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, diz respeito ao nascimento de Ayoluwa. O povo da menina, há muito, estava desmotivado e vivendo em “escassez de tudo” – água, comida, trabalho. A fraqueza atingia até mesmo as velhas mulheres, que “sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor”, mas “não acreditavam mais na eficácia delas próprias” (EVARISTO, 2016b, p. 112). Os mais velhos do povo, então, pediam pelo fim de suas vidas e muitos de fato partiram. Os mais jovens, sem as importantes referências, tornaram-se também infelizes, matando-se a si mesmos, uns aos outros ou deixando-se morrer. As mães, contudo, não se resignavam e choravam diante dos corpos, dias e noites, no centro do povoado. O nascimento deixou de acontecer entre aquele povo, mas, em uma noite, a mulher mais jovem da roda anunciou que teria um bebê. A sua gravidez fecundou a todos pela esperança – “todos se engravidaram da criança nossa, do ser que ia chegar” (EVARISTO, 2016b, p. 113). O povo, que sempre havia inventado a própria sobrevivência (EVARISTO, 2016b, p. 114) pôde resgatar a sua energia e força. O parto de Ayoluwa fez parir em todos uma nova vida. O conto se encerra em uma mensagem de esperança e solidariedade entre aquele povo: “Ayoluwa, alegria de nosso povo, e sua mãe, Bamidele, a esperança, continuam fermentando o pão nosso de cada dia. E

quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2016b, p. 114).

Neste conto, a precariedade da vida – de repercussão social inegável, considerando a falta de trabalho, comida e água que atinge aquele povo e mina as suas forças, inclusive existenciais – é levada ao limite, minando a própria força vital das personagens. É simbólico que o renascimento venha de fato por meio de um parto – uma mulher dando à luz uma menina. A ancestralidade e a forte ligação entre as mulheres despontam aqui, novamente, como em “Olhos d’água”, como marca da narrativa de Evaristo e elemento-guia de suas personagens. O conto, que encerra o livro, parece destinado a sinalizar a força e a potência de um povo que, como muitos dos contos anteriores demonstram, é constantemente violentado. A vulnerabilidade é constante, mas as mulheres de Evaristo, seus filhos e seus amores combinaram “de não morrer”⁶.

Evaristo cunhou o termo “escrevivência” para falar do modo como parte de si, de sua vivência, para a construção de suas obras literárias. A autora fala do “premeditado ato de traçar uma escrevivência” (EVARISTO, 2016a, p. 7) ao narrar as histórias que compõem a sua obra. Nascimento (2008), sobre as questões biográficas em redes de escritas, afirma: “pois se tornou/imperativamente necessário/escrever em primeira pessoa, mas/sem ingenuidades, com todos os disfarces” (NASCIMENTO, 2008, p. 11 apud HOISEL, 2019, p. 45). A vivência de Evaristo, então, mune a escritora de histórias outras, a dar vida às suas personagens, a partir de si mesma. Transformando a narrativa de si mesma em personagens como as dos contos pesquisados, a autora materializa conceitos caros aos estudos de gênero, raça e classe, representando a realidade de mulheres brasileiras, como aqui pudemos brevemente observar.

6. Referência ao título do conto “A gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2016b, p. 99-109).

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. vol. 1: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 213-230.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 271-289.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 357-369.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016b.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e substancialidade das relações sociais. *Tempo soc.* 2014, vol.26, n.1, p.61-73.
- HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

- HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess OLIVIERA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- MACHADO, Bárbara Araújo. Articulando utopias: algumas possibilidades do encontro entre feminismo negro e o marxismo da reprodução social. *Lutas Sociais*, v. 22, n. 40, p. 23-35, dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/ls/article/view/46647>>. Acesso em: 29 jul. 2020.
- MELO, Hildete Pereira de; THOMÉ, Débora. *Mulheres e poder: histórias, ideias e indicadores*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 259-263.
- NASCIMENTO, Evandro. *Retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp. 49-80.

E se eu fosse trans? A transgeneridade de Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João Nery contrastada com o atual cenário político

Mariana Rissi Azevedo (UFTM)¹

A construção da identidade de gênero

A imposição da binaridade homem/mulher, masculino/feminino está presente na sociedade da atualidade, juntamente com o fenômeno chamado por Judith Butler (2003) de heterossexualidade compulsória. Essa imposição assume um caráter político, uma vez que só se é alguém no momento em que facilmente seja identificado seu sexo biológico, o que determina o comportamento em sociedade, e sua inclusão no ordenamento jurídico vigente. Para Butler (2003) a identidade de gênero é um ato performativo que demonstra como a realidade social pode mudar com o tempo, no sentido de que a cultura tenta determinar, através da heteronormatividade e binaridade mandatória, o comportamento humano, no entanto, o gênero é um campo no qual, apesar dessas opressões, se pode observar uma relativa liberdade para transgressões; se pensarmos sobre as características que tornam um ser feminino três décadas atrás, perceberemos que essa concepção sofreu uma metamorfose ao longo do tempo, tanto que na atualidade inclui, ou ao menos deveria incluir, as mulheres trans como identidade de gênero feminina.

No entanto, a comunidade trans refuta a performatividade de gênero, pois interpreta que performatizar implica em escolher o gênero, essas interpretações contraditórias sobre o trabalho de Butler leva ao antigo problema filosófico do determinismo x livre arbítrio. Contudo, não há relevância na discussão se a identidade de gênero é uma escolha consciente, inconsciente, ou inerente ao ser humano, pois, em uma sociedade de binaridade normativa, aquele que transgride essa binaridade necessita garantir seu direito de existir através da luta, o que torna a identidade de gênero um ato político.

1. Graduada em Letras (UNIFAIMI), Mestre em Letras (UNESP), docente na UFTM.

Butler ressalta, através da genealogia de Nietzsche e Foucault, que a resolução das questões da identidade primária não dá continuidade à tarefa política:

Em vez disso, devemos nos perguntar: que possibilidades políticas são consequência de uma crítica radical das categorias de identidade? Que novas formas de política surgem quando a noção de identidade como base comum já não restringe o discurso sobre políticas feministas? E até que ponto o esforço para localizar uma identidade comum como fundamento para uma política feminista impede uma investigação radical sobre as construções e as normas políticas da própria identidade? (BUTLER, 2003, p. 10-11)

A autora explica que as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura se estabelecem nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias e no poder heterossexista, para criar ilusões fundadoras da identidade e problematizar o gênero, e pessoas que não se adequam a essas normas são marginalizadas e enfrentam dificuldades para se inserirem no meio social, pois sua identidade de gênero e/ou expressão de gênero não está completamente alinhada ao gênero que lhes foi designado no nascimento a partir do sexo biológico. São elas transgêneras.

As pessoas transgêneras se identificam com as categorias de gênero de várias formas, mas duas podem ser consideradas principais: binária e não binária.

Pessoas que vivenciam o gênero de **forma binária** são homens ou mulheres trans e as que vivenciam de **forma não binárias** são andrógenas (que reúnem características dos gêneros feminino e masculino), de gênero fluído (que fluem entre os gêneros masculino, neutro e feminino), agênero (denota um gênero neutro, ausência de gênero), gênero *queer* (termo guarda-chuva que se refere às pessoas fora das normas de gênero), entre outras. (GASPODINI; FALCKE, 2018, p. 83).

Para Butler (2003), a construção da identidade de gênero é um processo contínuo que se revela pela forma como o sujeito se expressa no mundo, sendo assim, a performatividade de gênero transcende a heteronormatividade vigente sob os corpos, a sexualidade e o desejo, ressignificando a sexualidade para além do binarismo. No entanto, a existência trans em um país como o Brasil é um ato de coragem,

pois a ONG *Transgender Europe*, que monitora 71 países, aponta o Brasil como o país que mais mata a população trans no mundo.

De acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o Brasil teve 175 assassinatos de pessoas transexuais em 2020, e houve um aumento de casos em 11 estados em comparação a 2019. A ANTRA afirma ainda que não há dados oficiais que denunciem essas mortes, portanto, entende que o número de assassinatos deve ser ainda maior. Ser transgênero em um país como esse requer a resistência dos vaga-lumes, termo usado por João Silvério Trevisan (2020) para definir a luz emanada de travestis que usam a purpurina para brilhar e serem sujeitos de si mesmos:

Através da dança renitente de vaga-lumes purpurinados, diremos sim no meio da noite atravessada pela execração que os senhores do poder emitem para nos ofuscar. Assim, a opressão que tenta sufocar nosso desejo, ela mesma será o motor da nossa luz e da nossa dança de vaga-lumes na noite. (TREVISAN, 2020, p. 64).

É preciso ser vaga-lume de Trevisan e purpurinar-se, para que, com o brilho da luz dos oprimidos, se ofusque a escuridão dos opressores, que são os guardiões do poder heteronormativo, nossos representantes políticos que instigam o ódio sobre seres humanos que não se obrigam a encaixar, é preciso iniciar um movimento que exige maior representação política trans, para garantir o direito de amar e de ter como identidade o que está nato no coração.

A transgeneridade de Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João Nery

Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João W. Nery são símbolos na luta contra a transfobia. Cada um desses nomes teve seu relato de vida publicado na obra *Vidas trans: a coragem de existir* (2017): Márcia Rocha é a primeira advogada transexual no Brasil a atuar com o nome social; Tarso Brant ficou nacionalmente conhecido por exibir sua transição de gênero em redes sociais; Amara Moira, Doutora em Estudos Literários pela UNICAMP, ganhou fama após publicar em um blog suas experiências como prostituta, tendo esse sido constituído como material para a obra: *E se eu fosse puta?*, publicada em 2016; João W. Nery, psicólogo, escritor brasileiro e ativista pelos direitos dos

LGBTQIA+, foi um dos primeiros homem trans com cirurgia de redesignação de sexo no Brasil. Sendo pertencente a diferentes partes de nosso país, os autores descrevem nesta obra os horrores vividos e as superações de cada dificuldade imposta pela sociedade transfóbica e heteronormativa.

O primeiro relato na obra *Vidas trans* é o de Amara Moira, intitulado como “Destino Amargo”. Nele, há a denúncia de uma infância permeada pela imposição da performatividade do comportamento masculino:

A vida inteira me disseram homem, e não foi fácil perceber que, se não fosse o homem que me criaram para ser, eu muito provavelmente estaria em apuros. Castigos, abandono, chantagem emocional, tudo era válido em se tratando de me fazer aceitar quem eu “era”, e o que me consolava é que, no final das contas, tudo aquilo se tratava de teatro ... Ser homem, para mim, era quase um comportamento obsessivo compulsivo, mecânico, doença a que fui sendo condicionada ... (MOIRA, 2017, p. 16).

Esse condicionamento incluía a percepção de que para ser homem aos olhos dos outros deveria não ser/parecer gay, e reproduzir discursos LGBTfóbicos e sexistas, para que não lhe enxergassem e lhe direcionassem críticas cruéis. Aos 19 anos, quando Amara consegue romper com esta barreira, e se vê questionada por seus pais sobre ser travesti, assume sua bissexualidade e presencia um choro convulsivo de sua mãe. O início de sua libertação ocorre no momento em que seus pais se mostram dispostos a desconstruir enraizados preconceitos para não a perder. Nesta época Amara já cursava o ensino superior, no entanto, são necessários ainda dez anos até que seja capaz de se assumir por completo. Aos 29 anos Amara finalmente descobre a si mesma, travesti, escritora, e militante na luta pelos direitos das pessoas trans.

O segundo relato é o de João W. Nery: “A viagem solidária”, no qual narra sua trajetória a partir de quando foi chamado de “Maria-homem”, aos seis anos de idade. Aos 14 anos sofreu um duplo golpe, o militar e a vinda do que chamou “monstruação”, com 16 já tinha consciência da transfobia que sofria por conta da ambiguidade de sua figura não binária, e aos 27 escreveu sua primeira autobiografia: *Erro de Pessoa, Joana ou João?*, publicada sete anos depois, em 1984, pela editora Record.

João cursou psicologia na UFRJ, em meio às repressões da ditadura, e por um tempo teve que viver duas vidas sociais distintas, uma de seu verdadeiro eu, outra de seu sexo biológico. Em 1977, após iniciar ilegalmente os procedimentos para a redesignação de sexo, teve que abrir mão de seu diploma como psicólogo para adquirir documentos concordantes com sua identidade de gênero e trabalhou por um tempo em subempregos.

Somente em 2008 as cirurgias de redesignação de sexo começaram a ser feitas no Sistema Único de Saúde (SUS), mas João já estava familiarizado com o processo, e se tornou porta-voz pelos direitos dos transgêneros, dividindo sua experiência em obras que escreveu e inúmeras entrevistas que concedeu. Em 2013 teve seu nome dado ao projeto de lei que visava garantir o direito do reconhecimento a identidade de gênero de todas as pessoas transgêneros no Brasil, sem necessidade de autorização judicial, laudos médicos nem psicológicos, cirurgias nem terapias hormonais. João Nery faleceu em outubro de 2018, e sua vida foi marcada pelo amor e dedicação com os quais ajudou inúmeras pessoas trans a superarem as adversidades e o sofrimento.

“A luta pela aceitação” é o nome dado ao terceiro capítulo da obra, narrado por Márcia Rocha, que desde a infância se identificava com as figuras femininas. Aos seis anos de idade, descobriu que eram as mulheres as grandes paixões de sua vida, embora mais tarde tenha constatado que sua orientação sexual era a bissexualidade. Nos anos 80 iniciou a hormonização, e, em diversos momentos de sua vida, iniciou e rompeu o tratamento, pois o processo a impedia de ter filhos. Viveu por muito tempo uma vida dupla, e, nove meses após receber sua filha Giulia nos braços, pôde seguir em frente com sua transição:

Ele queria se ver mulher, sentir completamente um feminino que sempre existiu profundamente guardado dentro de si. Seu pênis, no entanto, nunca foi algo que o incomodou ... Ao contrário, ele gostava de vê-lo de senti-lo de usá-lo. Não estava entre seus planos fazer uma operação de “mudança sexual”, porque não era dessa forma que se enxergava ... Por definição, era uma travesti! Um termo cheio de estigma, de simbologia negativa no imaginário popular, rejeitado, excluído. Aquele era o modelo de figura impossível de ser aceito, o ser humano mais discriminado e marginalizado nas sociedades. Mas era isso o que ele era, era o que compreendia ser, era o que iria expor. (ROCHA, 2017, p. 114).

Pode renascer, enfim, no entanto, havia ainda o impasse no âmbito profissional, pois Marcia advogava com o nome dado por seus pais, e foi só em 2017 que recebeu a primeira certidão da seccional paulista com o registro do nome social.

Fundou, juntamente com Laerte Coutinho, Letícia Lanz e Maite Schneider, a Associação Brasileira de Transgêneros, para conscientizar a sociedade sobre as questões da transgeneridade e para ajudar pessoas trans a se inserirem no mercado de trabalho com o apoio do projeto Transempregos (idealizado em parceria com João Nery). Atualmente é advogada integrante da Comissão Especial da Diversidade Sexual da OAB/SP, dedica-se ao ativismo na luta pela defesa dos direitos dos transgêneros e ocupa uma cadeira no comitê de Direitos Sexuais da *World Association for Sexual Health* – WAS (Associação Mundial para Saúde Sexual), uma organização existente desde 1978, e que zela pelos direitos humanos e pela saúde sexual.

O último depoimento da obra é o de Tarso Brant, intitulado: “Eterno Aprendiz”, sua narrativa se inicia com a descoberta de que a identificação do próprio ser vem de dentro:

Escolhi realizar mudanças, passar por um processo de reajustes em palavras e atitudes. Escolhi expor tudo o que tinha no meu interior da melhor forma que podia. Com o tempo aprendi a não me render e transformar toda a agonia em poesia. O preconceito me incomodou até o ponto em que pude notar que ele vinha de pessoas que não tinham nada a acrescentar, e, por isso, elas atacavam umas às outras sem se respeitar. Do que adianta falar se elas não vão te compreender? (BRANT, 2017, p. 137).

O reconhecimento do não pertencimento ao sexo biológico veio já na infância a partir de seu comportamento, gostos por brincadeiras e escolhas de vestuário de meninos. Na adolescência causava estranhamento nos colegas da escola, e sofreu com o preconceito e a violência advinda de seu pai e de um tio. Tarso refugiou-se no esporte, e na criação de personas masculinas para exercitar seu próprio eu nas redes sociais.

Mesmo antes de transicionar, Tarso apresentava uma passabilidade trans, e era chamado pelas garotas de “lindo”, “gatinho”, e de “rapazinho bonito”, mas ao se revelar Teresa, sofria ofensas das mesmas que segundos antes o tinham elogiado. Seu primeiro namoro foi aos 17 anos de idade, bastante atormentado pelas proibições e humilhações causadas pela mãe homofóbica de sua parceira.

Angustiado com sua situação, Tarso teve a felicidade de conhecer o grupo Feminino Trans Masculino, e descobrir a possibilidade de adequar seu corpo a sua vontade. Em pouco tempo se vê com milhares de seguidores nas redes sociais e começa a ser convidado para dar entrevista e participar de inúmeros veículos da mídia, tais como a revista *época*, e o programa *Pânico na TV*. Sua exposição midiática inspirou muitos a lutarem contra as dificuldades da transgeneridade.

Nos dias atuais Tarso realiza seu sonho de ser ator, e seu percurso educa para o respeito à diversidade. A realidade pertencente aos quatro é também pertencente a muitas pessoas trans brasileiras na atualidade, o que nos traz ao questionamento: Como é ser transgênero no atual cenário político?

A transgeneridade no atual cenário político

A ANTRA aponta que, em 2019, ocorreram 124 assassinatos de pessoas trans, sendo 121 travestis e mulheres transexuais e 3 homens trans. Destes, apenas 11 casos tiveram os suspeitos identificados, o que representa 8% dos dados, e que apenas 7% estão presos. No ano de 2020, houve pelo menos 175 assassinatos de pessoas trans, sendo todas travestis e mulheres transexuais. A ANTRA não encontrou informações de assassinatos de homens trans ou pessoas transmasculinas em suas pesquisas desse ano. Reafirma-se a presença de subnotificação e a perspectiva de gênero como um fator determinante para essas mortes. Só no primeiro semestre de 2021, houve 89 mortes de pessoas trans, sendo 80 assassinatos e 9 suicídios. Houve ainda 33 tentativas de assassinatos e 27 violações de direitos humanos. Observa-se que a crueldade e a desumanização dos crimes fazem parte do processo na maioria dos casos. Estupros coletivos, corpos incendiados, vítimas de tentativas de execução, pessoas atiradas de dentro de veículos em movimento, espancamento, sequestros, desaparecimentos, etc. Esses requintes de crueldade e uso excessivo de força indicam que se tratam de crimes de ódio.

A morte é o último passo dado pelo sofrimento imposto as pessoas trans, suas vidas são permeadas por discriminação e violência desde a infância. Foi apenas em 2018 que a transexualidade foi retirada da Classificação Estatística Internacional de doenças e Problemas de Saúde (CID), pela nova edição da CID 11, que tornou possível

a saída da transexualidade, após 28 anos, da categoria de transtornos mentais para integrar a de “condições relacionadas à saúde sexual”, sendo classificada como “incongruência de gênero”, de acordo com dados divulgados no site do Conselho Federal de Psicologia do Brasil.

Em abril de 2016, foi publicado o Decreto Presidencial nº 8.727/2016, que dispõe em seu artigo sexto:

A pessoa travesti ou transexual poderá requerer, a qualquer tempo, a inclusão de seu nome social em documentos oficiais e nos registros dos sistemas de informação, de cadastros, de programas, de serviços, de fichas, de formulários, de prontuários e congêneres dos órgãos e das entidades da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. (BRASIL. Decreto nº 8.727 de 28 de abril de 2016).

No entanto, a ausência de informação ainda causa constrangimento em pessoas trans, que, contra sua vontade, são tratadas pelo nome civil por desconhecerem esse direito. Ao que se refere à saúde, atualmente, o SUS ampliou as definições acerca de gênero, de modo a despatologizar a transgeneridade, e adota um modelo transpositivo de atendimento, reconhecendo que não há uma maneira única de ser trans. De acordo com Pinto, Bruns e Zerbinati (2020), o SUS deve:

- respeitar, em cada pessoa, o seu processo de autoidentificação e autoaceitação e as necessidades de expressão de sua identidade de gênero;
- reconhecer que há dúvidas, medos, sofrimento, avanços e retrocessos no processo de visibilidade social da identidade de gênero;
- fornecer informações objetivas sobre as vantagens e as desvantagens das decisões de cada pessoa em relação ao atendimento na área da saúde e no processo de visibilidade social;
- respeitar o ritmo desejado de cada pessoa em função de suas expectativas e de suas possibilidades. (PINTO; BRUNS; ZERBINATI, 2020, s. p.).

Pinto, Bruns e Zerbinati (2020) explicam que o processo transsexualizador do SUS inicialmente visa auxiliar o sujeito trans para que possa enfrentar as dificuldades de sua expressão sexual não binária em uma sociedade binária, porque entende a transgeneridade como gênero. Amparado em portarias de cuidado à população LGBTQIA+, o trabalho interdisciplinar e multiprofissional no SUS também garante

às pessoas trans o acesso à transição corporal, para aqueles em estado psicológico de sofrimento agudo por conta de disforia de gênero. Os critérios necessários para o tratamento incluem: “diagnóstico das identidades trans; avaliação e acompanhamento multiprofissional e interdisciplinar; acompanhamento psicológico por, pelo menos, dois anos; idade mínima para procedimentos ambulatoriais de 18 anos e, para procedimentos cirúrgicos, de 21 anos” (PINTO; BRUNS; ZERBINATI, 2020 s. p.).

Os procedimentos cirúrgicos oferecidos pelo SUS são:

- redesignação sexual – retirada dos testículos, amputação do pênis e construção da vagina a partir da bolsa escrotal;
- cirurgias complementares – correções dos grandes lábios, pequenos lábios e tratamentos de feridas operatórias;
- histerectomia com anexectomia bilateral e colpectomia – retirada do útero e ovários;
- mastectomia simples – retirada das mamas com reposicionamento do mamilo;
- plástica mamária – prótese mamária de silicone;
- tireoplastia – redução do pomo-de-adão. (PINTO; BRUNS; ZERBINATI, 2020 s. p.).

E estão cadastrados para o atendimento gratuito desses procedimentos os seguintes hospitais universitários no Brasil: Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Pernambuco (UEPE), no Recife (PE), na região Nordeste; Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia (GO), na região Centro-Oeste; Hospital Universitário Pedro Ernesto, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro (RJ); Fundação Faculdade de Medicina, da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo (SP), na região Sudeste; e Hospital de Clínicas de Porto Alegre (HCPA), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre (RS), na região Sul.

Embora a população trans tenha alcançado tais conquistas, a ausência da educação para o respeito à diversidade, a violência imposta aos representantes políticos transgêneros, e os discursos LGBTfóbicos do atual cenário, que pregam o delírio da ideologia de gênero, tornam ameaçadas as realizações que reconhecem a transgeneridade, e políticas públicas que educam os cidadãos para o respeito à diversidade são barradas, como por exemplo o “Escola sem homofobia”,

conhecido pejorativamente como kit gay, além da propagação de informações falsas e preconceituosas que legitimam o direito de avançar sobre os corpos trans e massacrá-los.

O projeto de Lei João Nery (5002/2013), proposta por Jean Wyllys e Érika Kokay, nunca sequer entrou em pauta para ser votado ou debatido na Câmara, e os poucos representantes trans na política sofrem com discursos de ódio, assim como Duda Salabert, vereadora trans eleita com 37 mil votos em Belo Horizonte, que nos primeiros dias de janeiro de 2021 durante sua posse, foi vítima de transfobia por um vereador eleito motivado por questões de ódio religioso. Salabert nos alerta sobre a possível retirada dos direitos historicamente conquistados e afirma a necessidade de nos articularmos e fortalecermos como movimento social de mobilização.

Em 2020, a ANTRA conseguiu mapear em 25 estados, 294 candidaturas pelo Brasil, sendo 30 coletivas e apenas 2 para prefeitura e 1 para vice-prefeitura. Foram 263 travestis e mulheres trans, 19 homens trans e 12 concorrentes com outras identidades trans. Foram 30 pessoas trans eleitas, representando um aumento de 275% em relação a 2016 no mesmo pleito.

São 16 candidaturas pela esquerda (6 PSOL, 4 PT, 4 PDT, 1 PV e 1 PSB), 11 pelo centro (1 PTB, 1 DEM, 2 PODE, 1 PROS, 1 AV, 4 MDB e 1 PSDB) e 3 pela direita (1 REP, 1 PL e 1 DC). Sendo 2 homens trans e 28 travestis e mulheres trans. Elegemos ainda a 1ª pessoa Intersexo do país e 7 candidatas como as mais votadas em suas cidades (Linda Brasil, Dandara, Tieta Melo, Lorim de Valéria, Duda Salabert, Titia Chiba e Paulette Blue). 23 no Sudeste, 2 no nordeste, 1 no Norte e 4 no sul. 41% não negras (pretas ou pardas). (ANTRA, 2020, s. p.).

Em reportagem publicada no dia 30 de maio de 2021, o *Fantástico* divulgou uma pesquisa realizada pelo Instituto Marielle Franco, que denuncia a violência imposta às 28 vereadoras trans eleitas. As parlamentares enfrentam uma rotina de preconceito e intolerância, e sofrem constantes intimidações. Benny Briolly (PSOL), de Niterói, relata que precisou deixar o País temporariamente, após receber um e-mail assinado dizendo que o agressor iria comprar uma arma 9mm para matá-la, em sua casa, caso não renunciasse o mandato no qual foi eleita a mulher mais votada na cidade.

O cenário político que presenciamos revela a necessidade de atos de resistência e apoio da população para que o retrato literário do

sofrimento de Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João W. Nery pare de ser reproduzido e para que as pessoas trans tenham seu direito de existência garantido, para que não sejam influenciadas a pensar que habitam um corpo errado, para se livrarem do assassinato e do suicídio, e para que possam amar sem medo.

Considerações finais

A transgeneridade de Amara Moira, Márcia Rocha, Tarso Brant e João W. Nery, contrastada com o atual cenário político, revela que o sofrimento relatado pelas quatro personalidades está presente na vida das pessoas trans em nosso País. O cotidiano de preconceito, violência e marginalização permeia a vida de brasileiros transgêneros, e há a necessidade de ampliação das políticas públicas de acolhimento desse público, tais como atendimento de saúde em todos os hospitais do País, por meio da preparação e especialização dos profissionais da saúde, e aquisição de recursos para melhor atender à comunidade trans. Também é necessário um trabalho de regularização da documentação de identificação pessoal para pessoas trans que desejam exercer seu papel de cidadãos na sociedade, de acordo com suas identidades de gênero. No entanto, é só através da educação que há a possibilidade de combater a transfobia enraizada em nossa cultura; em todas as escolas de nosso País, crianças deveriam aprender a respeitar e a reconhecer a transidentidade como gênero, e não só a cisgeneridade.

A criação de leis que regulamentam os direitos trans, tais como o direito de regularizar a documentação pessoal, de ser atendido pelo SUS sendo respeitado e tratado de acordo com a identidade de gênero, e a criminalização da transfobia, não garantem que pessoas trans sejam respeitadas, essas leis são somente o primeiro passo para a transformação cultural em nossa sociedade, e esses direitos adquiridos não são permanentes, pois estão constantemente ameaçados pelo conservadorismo de muitos representantes políticos da população.

É preciso haver um sistema de cota, adotado como medida emergencial, para garantir que haja maior representação política dessa comunidade, somente dessa forma políticas públicas serão pensadas e colocadas em prática para que transgêneros deixem de ser discriminados e assassinados no Brasil.

Infelizmente, essas propostas, neste momento, são utópicas, uma vez que vivemos um momento de conservadorismo na política, que, em vez de respeitar a laicidade, é fortemente influenciada pela religião, e propaga discursos de ódio que deslegitimam, silenciam e deslocam sentidos negativos sobre os corpos transgêneros. Resistência e luta são palavras que marcam a trajetória trans, e que devem alcançar a nós todos, em memória de Dandara dos Santos, para que nenhuma vida trans seja ceifada por um destino cruel.

Referências

- ANTRA. *Assassinatos*. Disponível em: <https://antrabrasil.org/assassinatos/> Acesso em: 12 de set. de 2021.
- ANTRA. *Eleições 2020*. Disponível em: <https://antrabrasil.org/assassinatos/> Acesso em: 31 de out. de 2021.
- BRANT, Tarso; MOIRA, Amara; NERY, João W. *et. al. Vidas trans: a coragem de existir*. Bauru: Astral Cultural, 2017.
- BUTLER Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. *Transexualidade não é transtorno mental, oficializa OMS*. Disponível em: <https://site.cfp.org.br/transexualidade-nao-e-transtorno-mental-oficializa-oms/> Acesso em: 30 de out. de 2020.
- FANTÁSTICO. *Vereadoras trans no Brasil enfrentam rotina de preconceito, ameaças e violência*. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/05/30/vereadoras-trans-no-brasil-enfrentam-rotina-de-preconceito-ameacas-e-violencia.ghtml> Acesso em: 31 de out. de 2021.
- GASPODINI, I. B.; FALCKE, D. *Diversidade sexual e de gênero na prática clínica em psicologia*. In: SOCIEDADE Brasileira de Psicologia. Porto Alegre: Artmed Panamericana, 2018. Sistema de Educação Continuada a Distância, v. 4.
- PINTO, M. J. C.; BRUNS, M. A. T.; ZERBINATI, J. P. *Atenção à saúde da pessoa trans: compreendendo vivências e construindo o cuidado*. In: SOCIEDADE Brasileira de Psicologia. Porto Alegre: Artmed Panamericana, 2020. Sistema de Educação Continuada a Distância, v. 4. Disponível em: <https://portal.secad.artmed.com.br/artigo/>

atencao-a-saude-da-pessoa-trans-%E2%80%94compreendendo-vi-
vencias-e-construindo-o-cuidado Acesso em: 1 set. de 2021.
TREVISAN, João Silvério. *A resistência dos vaga-lumes: mobilização da
comunidade LGBT no Brasil*. [S. l.]: Objetiva, 2020.

O conto latino-americano de autoria feminina: uma leitura em três latitudes

Marta Francisco de Oliveira (UFMS)¹

Introdução: leituras aproximadas

Buscando estabelecer uma leitura de aproximação, pelo viés do uso da linguagem e da riqueza das construções literárias, ademais de temas, quando pertinente, tratamos aqui das autoras Susy Delgado, escritora paraguaia, Silda Cordoliani, venezuelana, e Clarice Lispector, escritora essencial das letras brasileiras. Em sua autoria, tanto as biografias como seus processos de construção textual e produção entram em nossa perspectiva para tecer redes de percepções e compreensões de suas estéticas e projetos intelectuais. Por um lado, não buscamos estabelecer comparações, mas apreciações críticas por aproximação, para pensar na escrita como arte multivocal e espelho de reflexões múltiplas em que, das latitudes de sua produção, é traçado um percurso de escuta e de ampliação das vozes femininas nas quais as variações de inscrição pessoal (autoral) surgem nos textos e nas personagens.

As três escritoras demonstram em seus contos a expansão da criação literária feminina, abarcando os pequenos espaços deixados em aberto que aprofundam a percepção acerca dos mundos interior e exterior do universo feminino, construídos e vivenciados quer pessoal e metaforicamente, quer em conjunto, mas por elas narrados na singularidade do trato com a linguagem artística e estética, assumindo os riscos da escrita e convidando para que também assumamos os riscos da leitura e do(s) diálogo(s) e compreensões. Traçando as latitudes orientadas pelos lugares literais e simbólicos de produção literária das escritoras, expandimos o espaço da leitura e a posicionamos dentro e fora dos limites esperados, interpelando os diálogos possíveis com a teoria e a crítica feminista.

Busco estabelecer uma leitura de aproximação, pelo viés do uso da linguagem e da riqueza das construções literárias, ademais do tema

1. Doutora em Letras - Estudos Literários (Unesp), com pós-doutorado pelo PPGEL/UFMS. Docente na UFMS/CPCX, graduação e professora credenciada no PPGEL/FAALC/UFMS.

do corpo, que terá maior relevância e será pertinente acerca de contos de Clarice Lispector, escritora essencial das letras brasileiras, de Susy Delgado, escritora paraguaia, e Silda Cordoliani, venezuelana. Nossa reflexão parte da percepção acerca da ficção de autoria feminina brasileira, local, e sua expansão para a dimensão latino-americana, considerando que, dada sua importância, relevância e os modos de sua produção, podemos e devemos contribuir para sua visibilidade, ampliando seus horizontes de leitura ao colocar em perspectiva autoras e seus textos.

O foco no conto como território profícuo para mulheres escritoras chama a atenção para as formas e variações da inscrição dessas autoras na composição dos textos, narrando experiências não exatamente pessoais, vividas na própria pele, mas a poética de “pequenos detalhes, algumas inflexões, que emocionam” e revelam facetas do universo feminino, emprestando aqui as considerações de Eurídice Figueiredo (2013, p. 21), mas também a percepção desde o ponto de vista de uma mulher, do universo humano das relações que se estabelecem. Ademais, não se desconsidera a expansão da criação literária feminina para os olhares outros acerca dos mundos interior e exterior, vivenciados e construídos em conjunto, mas por elas narrados em sua singularidade no trato com a linguagem estética.

Colocar o conto, desde seus processos de construção e autoria, bem como as próprias autoras em perspectiva neste trabalho implica buscar tecer redes de percepções e compreensões, de vozes *em* e *de* diferentes latitudes e propiciar a visibilidade, o debate, a leitura, a descoberta ou redescoberta do potencial literário e estético da escrita de mulheres, desestabilizando convicções que porventura ainda insistam em deixar a autoria feminina à margem de listas e publicações dedicadas à seleção dos melhores textos, contos, poesia, narrativas nacionais ou do universo de uma determinada língua.

Autoria feminina em três latitudes: autoras e suas linguagens

Pensar a autoria de mulheres escritoras exige uma breve apresentação. Por um lado, não buscamos estabelecer comparações que tenderiam a valorar mais ou menos estéticas, estruturais, textuais, linguísticas, éticas; o que busco são aproximações que não hierarquizam, valorizando distintos textos e autoras para promover sua leitura,

mesmo através da tradução para o português, angariando mais leitores em nosso território. É, sem dúvida, necessário fazer circular os textos que se produzem nos países ao redor, em toda a América Latina, o que pode propulsionar as trocas linguísticas e o aprendizado de línguas. Ademais, ampliar o conhecimento de autoras e obras no espaço universitário e de divulgação de pesquisas abre uma via de difusão também entre o público leitor a ser formado na e pela escola, visto que os futuros profissionais poderão fazer as inclusões e expansões necessárias nas listas e projetos de leitura literária. Portanto, meu objetivo se volta para pensar na escrita como arte multivocal e espelho de reflexões plurais em que, das latitudes de sua produção, podem traçar um percurso de escuta e de ampliação das vozes femininas nas quais as variações de inscrição pessoal (autoral) surgem nos textos e nas personagens.

As três escritoras demonstram em seus contos a expansão da criação literária feminina, abarcando rincões e gretas que aprofundam a percepção acerca dos mundos interior e exterior do universo feminino, construídos e vivenciados quer pessoal e metaforicamente, quer em conjunto, mas por elas narrados na singularidade do trato com a linguagem artística, estética, assumindo os riscos da escrita e convidando para que também assumamos os riscos da leitura e do(s) diálogo(s) e compreensões.

Clarice Lispector, nas letras e nas escolas brasileiras, dispensa uma apresentação mais detalhada. A escritora naturalizada brasileira, cujo romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, de 1943, foi bem recebido pela crítica, escreveu romances, contos, crônicas e uma novela ao longo de sua vida. De fato, Nádia Batella Gotlib (1995) e Olga Borelli (1981), por exemplo, são referências essenciais para mais informações acerca da escritora, assim como há uma imensa fortuna crítica acerca de sua obra. Pelo viés da crítica biográfica, ao ler a obra clariciana, nos deparamos com a presença de traços de vida e inscrição pessoal, de um *bios* vivido, criado ou imaginado, experiências possíveis com os elementos do vivido, nos textos da autora, embora rejeitasse fazer biografia ou se expor em sua escritura (OLIVEIRA, 2017).

Minha perspectiva e seleção de leitura de contos claricianos partem da consciência do corpo, do corpo próprio e seu entorno, e o modo como é convertido em linguagem. Poderíamos falar de G.H. ou de Macabéa, mas a aproximação que pretendo restringe e delimita a abordagem a alguns contos específicos. Em Clarice Lispector,

talvez a obra mais evidente como narrativa do corpo seja *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, com a evidente explanação desde o título e seus treze contos, além da explicação que a autora apresenta sobre a necessidade da hora do lixo, se tal é a compreensão de alguns leitores sobre os textos. Colocar o corpo, principalmente feminino, e seus desejos, mesmo que não apenas relacionados à sexualidade, sob o foco causou estranheza e rejeição, e Lispector faz um belo texto explicativo no qual joga com as críticas e com o leitor, se exime e se assume como escritora que faz suas escolhas, incluindo obedecer se lhe encomendam textos. Afirma Clarice, em sua Explicação:

Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio. (LISPECTOR, 1998, p.10)

Deste modo, a escritora afirma que “sabe das coisas”, o que lhe garante autoridade e compreensão daquilo que trata nos textos. Apesar das críticas, as ‘pedras’ que lhe jogariam, afirma que importa pouco; como mulher séria e conhecedora de seu fazer artístico, aceitou o desafio da escrita da narrativa destes corpos. Inclusive a solicitação do possível pseudônimo, Cláudio Lemos, “um nome bastante simpático” (LISPECTOR, 1998, p.11), parece um jogo de vela/desvela, indicando as mesmas iniciais de seu próprio nome. O fato é claramente expresso na Explicação, assim como a recusa do editor, acompanhado de uma forma de reafirmação pessoal:

mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Assumindo a liberdade da escrita, já nas epígrafes escolhidas esse corpo linguagem e seus desejos, nem sempre físicos, se manifestam. Nem sempre físico, concreto ou nomeável, mas sempre presente,

evocado de alguma forma. Do livro bíblico dos Salmos ou de Jeremias, passando por sua própria poética e pela autoria desconhecida, ou negada, escamoteada, os corpos e seus anseios, alegrias, dores, se revelam, todos citados entre aspas e com a indicação da (suposta) fonte, entre parênteses:

“A minha alma está quebrantada pelo teu desejo” (Salmo 119: 12)

“Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.” (Personagem meu ainda sem nome)

“Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas”. (Lamentações de Jeremias)

“E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre.” (Salmo de David)

“Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?” (Não sei de quem é)

A sequência das epígrafes desenha um itinerário instigante. Na seleção de palavras, desejo, corpo, exigências, lamento, carne bendizendo um nome (apenas o intuímos, relacionando com a referência, mas consideramos se não podemos – devemos – escapar pelos desvios e, ao menos colocar em dúvida, visto que parece haver uma intenção de sacralizar a carne em sua bênção, um ato de alegria ou talvez êxtase), desastre, arrependimento.

Pautadas neste caminho interpretativo, reflexivo e dialógico, as considerações a seguir tratam brevemente de alguns contos da obra. Em Ruídos de passos, o oitavo do livro, a protagonista Cândida Raposo, uma senhora de 81 anos de idade, encontra coragem para ir ao ginecologista por causa de um desejo de prazer que não passava, em sua dimensão física e algo mais, o corpo em evidência, no qual imperam as exigências da própria vida, em outras formas de compreensão do corpo feminino como o receptáculo gerador.

Sobre Cândida Raposo nos é dito que:

essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava

profundamente uma rosa. Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. (LISPECTOR, 1998, p. 54)

Ao procurar o médico, em busca de uma solução, a mulher se surpreende com o fato de precisar aguentar o desejo até morrer, considerando tal situação como “o inferno” (LISPECTOR, 1998.p. 54), ao passo que o ginecologista lhe afirma que isso “é a vida”. Para ela, causava espanto pensar que a vida podia ser “essa falta de vergonha” (LISPECTOR, 1998. p. 55). Como remédio, “nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte.” (LISPECTOR, 1998, p. 55). De fato, não há outra explicação, na narrativa, acerca dos sentimentos relacionados ao desejo deste corpo feminino que não seja a aparente incongruência com a idade. Uma mulher idosa, de 81 anos, com o corpo envelhecido, não é desejável: “ninguém me quer mais” (LISPECTOR, 1998, p. 54), e após o ato, para ‘se arranjar sozinha’, o que deveria ser compartilhado provoca tristeza e solidão, uma quase insatisfação pressentida pela descrição dos ‘mudos fogos de artifício’.

Do ponto de vista da construção do conto, é mais instigante observar as três últimas frases, pois a retomada do título aparece em conexão com a ideia da morte como bênção para pôr fim ao desejo incessante: “a morte. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo” (LISPECTOR, 1998, p. 55). Assim, os passos do esposo, tão-somente mencionado no final do texto, de passagem, não são exatamente um acontecimento, um ato, uma presença. Cândida Raposo, em seu corpo envelhecido e *desejante*, contrariando uma ideia de prazo de validade para o feminino, tem a impressão de ouvir ruídos após sua satisfação e choro subsequente, evocando a figura daquele que deveria cuidar de suas necessidades de mulher, sem importar sua idade. De fato, parece que o marido (que não sabemos exatamente se ainda está vivo, embora a ideia de passos evoque um corpo presente, real, com vida) se estabelece – ou é estabelecido por ela mesma – como a sombra que a vigia, distante, inalcançável, quer como aquele que a julga e se afasta, lembrando-lhe de sua vergonha, quer como a ausência, vinculada direta ou indiretamente à morte. De qualquer modo, há uma falta, e cabe à mulher entender e satisfazer as demandas de seu corpo.

Algo semelhante ocorre em *Mas vai chover*, com a personagem Maria Angélica de Andrade, a mulher de 60 anos que se interessa ou se apaixona por um rapaz de 19, Alexandre, a quem professa e confessa seu amor e o convence a ser seu amante, em princípio em troca de um carro. A construção do conto revela um olhar íntimo, a narrativa de um corpo feminino que deseja, sofre, suporta. Na ausência deliberada do amante, em viagem com outra mulher, “foram dias horríveis para Maria Angélica. Não saiu de casa, não tomou banho, mal se alimentou. Era por teimosia que ainda acreditava em Deus. Porque Deus a abandonara. Ela era obrigada a ser penosamente ela mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Na ruptura final, as palavras de fúria de Alexandre revelam os termos de sua relação: “Sua velha desgraçada! sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Dentre seus atributos, ou falta deles, encontra-se, sempre, a percepção da idade. Com sessenta, sessenta e um anos, Maria Angélica não passa de uma velha que não tem direito a amor, sexo ou prazer, a menos que seja falta de vergonha.

Em *A língua do P* ou em *Melhor do que arder*, as protagonistas são Cidinha e Maria Clara; em circunstâncias distintas, Maria Clara no convento, mas incapaz de mortificar o corpo, e Cidinha que se depara com um despertar inesperado em uma situação absurda, de um possível estupro, são contos que evidenciam a consciência do corpo feminino, um corpo linguagem cujo desejo de expressão passa pelo físico, a carne e seus anseios. No entanto, narrar esses corpos, jovens ou envelhecidos, implica dar visibilidade à expressão do feminino, que na autoria, pois exige a delicadeza do jogo íntimo verbal para a constituição do universo interior e exterior das mulheres, quer nas possíveis representações que se desenham através das personagens.

Quanto às demais escritoras, Suzy Delgado e Silda Cordoliani também se dedicam a uma produção literária, em especial de contos, em que desenvolvem a escrita como política, ética e linguagem do corpo. São formas de discurso de apresentação de corpos femininos em espaços simbólicos de pertencimento imposto, corpos às vezes silenciados, ou golpeados, ou mutilados e, simultaneamente, território e espaço de sensualidade, de sexualidade, de desejos, no sentido de anseio por vida, quer isso implique a sexualidade mencionada, quer os sonhos de vida melhor, o bem-estar, a superação dos problemas e dos sofrimentos físicos, mentais, emocionais. Mas o exercício

da escrita desses contos também é uma declaração de intenções sobre o corpo feminino e sobre si, como reflexão, como projeção estética e literária. As narrativas mostram, portanto, a consciência desse corpo feminino em suas dimensões ética, política, cultural, social, e não se distanciam da própria consciência de si; é uma reivindicação e uma transgressão dentro da ordem política que estabelece marginalização da mulher.

O conto *La sangre florecida*, da escritora paraguaia Susy Delgado, se revela de grande interesse na construção de uma narrativa do corpo-linguagem de uma mulher idosa, de origem indígena e pobre, sofrendo as condições tanto de seu envelhecimento como de seu papel social e cultural. A autora, nascida em San Lorenzo, Paraguai, em 1949, constrói uma obra literária na qual predomina a poesia, mas o que vale ressaltar é a escrita bilíngue que sustenta seu projeto literário, utilizando tanto o guarani como o castelhano (espanhol). Reconhecida em seu país, onde ganhou o Premio Nacional de Literatura em 2017, seus textos são divulgados no exterior, e o conto aqui selecionado está inserido na coletânea *Vindictas: cuentistas latinoamericanas* (2020), organizado por Socorro Venegas e Juan Casamayor, publicado pela Editorial Páginas de Espuma em conjunto com a Universidad Nacional Autónoma de México.

No conto mencionado, o processo de silenciamento se evidencia com o corpo feminino cerceado nos meios familiar, cultural e social: as personagens mulheres se tornam simples objeto de propriedade do homem, sem real direito à voz, apenas a balbucios que se ignoram. No entanto, segundo Casamayor, o relato de *La sangre florecida* e suas circunstâncias são a demonstração do fim do diálogo, esse que já era quase inexistente, por sua unilateralidade, e uma denúncia que surge por meio do compromisso de narrar em liberdade um corpo cuja sexualidade, com o tempo, vai sendo cerceada (2020, p.15). É um corpo envelhecido que surge como metáfora do como falar de si *na e a partir da* sexualidade na velhice, imposta à *Abuela*, personagem de oitenta anos de sofrimentos causados por sua condição e pelos diversos abandonos sofridos por parte do companheiro.

A escrita mescla as línguas, inserindo palavras e expressões em guarani que evidenciam a riqueza das línguas originárias. Escrever deste modo, transitando livremente no universo linguístico dos dois idiomas para referenciar o mundo circundante, converte-se em uma opção política de colocar em jogo a expressão da língua materna e a

protagonista idosa que sofre suas penas da condição de mulher no contexto da vida cotidiana de pessoas pobres e de uma forma de organização que a faz permanecer e sofrer pelas ações do outro, do homem. Ela mesma considera que “los males siempre vienen del varón, que nació para eso, para ser la perdición de la mujer” (DELGADO, 2020, p. 100). Porém, são essas mesmas ações do homem que a levam a atuar, como vemos no início do conto:

La Abuela sintió que había llegado para ella el día señalado. Algo se lo dijo claramente, dentro de su cuerpo fatigado. Tomó el avatí soká del mortero que guardaba en su cuenco oscuro los olores de innumbrables esfuerzos, macerados en larga ausencia y pobreza, con un agua salada que bien podía ser la que goteaba de los brazos o la que vertían los ojos, porque sabían exactamente igual... Y emprendió aquella tarea, por tanto tiempo temida y soñada. Sintió que en ese mazo pesado y mugriento que latía en sus manos como a punto de estallar, dormía un acto de justicia, la flor de un día, hermosa, inaplazable. (DELGADO, 2020, p. 95²)

Depois de décadas sofrendo as violências do descaso e abandono do marido, a *Abuela* sente que o dia marcado finalmente chegou. Na leitura de suas reminiscências, percebem-se suas idas e vindas, suas chegadas como dono e senhor de tudo, esperando ser servido, à espreita por uma oportunidade em que poderia “burlar o férreo muro que a *Abuela* havia imposto” (DELGADO, 2020, p. 99). Como resultado, o corpo feminino adoece, confundido a princípio com uma gravidez. Quando a barriga começa a inchar, “o que não tinha razão nem sentido nem explicação, porque desde quando as velhas podem engravidar” (DELGADO, 2020, p. 100), é então que alguém menciona o “tepoti” (DELGADO, 2020, p. 99), palavra em guarani que significa “merda, infortúnio”, para designar o encontro sexual entre o casal de idosos. A escolha lexical, portanto, deixa claro que mais uma violência foi imposta à *Abuela*, talvez não tão direta, mas novamente o homem exerce seus direitos sem que haja preocupação com as consequências físicas ou emocionais para a mulher.

Assim, o início do conto já revela o ato de justiça planejado, seu corpo fatigado comunicando, exigindo. O avatí soká, um socador, na

- Escolho deixar esta primeira citação nos idiomas originais, para demonstrar como a mescla vocabular do guarani ocorre, aqui e ali, em meio ao texto em espanhol. As demais referências estarão em português, tradução minha.

linguagem coloquial fronteira ou pau usado no pilão para triturar e moer os alimentos, será a arma a ser empregada no acerto de contas. Na sequência, a *Abuela* “reuniu em seu punho os oitenta anos de pisar milho pobre e desprezo”, “rezou uma brevíssima e estranha oração com os dentes apertados, descarregou todo o peso acumulado, de um rotundo golpe, nas costas do velho” (DELGADO, 2020, p. 96), enquanto este resmungava, distraído, tomando seu tereré, uma espécie de mate, frio, comum no Paraguai e na região de fronteira do Brasil. Entretanto, a tarefa é encarada e cumprida como uma atividade mais a ser feita por ela, por sua condição de mulher: “porque era um verdadeiro escândalo que as mulheres não” cumprissem com seu trabalho; “o que é trabalho de mulher, a mulher tem que fazer. ‘Assim mesmo’, pensou ela e começou a espalhar furiosos golpes no corpo magro e raquítico do velho” (DELGADO, 2020, p. 96).

Desempenhado como um “estranho ritual”, o ato provoca as recordações de tudo o que considera que o homem lhe deve. Esse, encolhido, aterrado, tapou os olhos e mal se atreveu a olhar por entre os dedos, dobrando-se “como se buscasse a proteção da terra” (DELGADO, 2020, p. 96). Os abandonos sofridos, os de longe e os de perto, dolorosos porque percebidos por ela e por todos, se juntam à compreensão da doença estendendo seus tentáculos por seu corpo e, neste dia, chagavam até suas mãos. Sentiu “que esses tentáculos no podiam deixar de se mover até que completasse sua tarefa, e por isso continuavam golpeando o pobre corpo do velho, enquanto ela balbuciava a ponto de se sufocar, *ne Aña Memby chembo hasýva, che jukaharã*” (DELGADO, 2020, p. 100). A tradução, apresentada no próprio texto, como nota, indica sua revolta: “filho do Diabo, que me adoce, que me matará” (DELGADO, 2020, p. 96, nota de rodapé). É então que percebe a inércia do velho, uma quietude que poderia indicar o sono, e é “como se estivesse dando o sinal de que a conta por fim estava saldada” (DELGADO, 2020, p. 100), o que nos coloca diante da dimensão ética das relações e suas consequências.

Assim, do mesmo modo como a *Abuela* passou a sangrar ao desenvolver a enfermidade trazida pelo homem, surge a gota de sangue no ombro do velho, igual à que se podia notar no “*avati soka*”³. O sangue só faz justiça o sangue” (DELGADO, 2020, p. 100). Apesar do “extremo

3. Nesta referência, não há uso do acento, pois o uso anterior indicava as sílabas tônicas como ajuda na pronúncia.

cansaço”, percebe a “gota viva” que se move, sinuosa, e se converte em uma “hermosa flor” (DELGADO, 2020, p. 100). Aí está o sangue florescendo, florido, do título que leva ao desfecho do conto: ela também sente uma “água triste, como uma fonte escura nascida em suas vísceras desgastadas”, regando o solo, “ao fim desta jornada desgastante” (DELGADO, 2020, p. 101). Contas acertadas, e ciente das exigências de seu corpo, joga o já inútil *avati soka* no fogo lento da cozinha, a *Abuela* também se deita, “sabendo que não voltaria a se levantar”. Na narrativa do corpo feminino, o absurdo das escolhas pessoais e/ou determinadas e motivadas por outros se revelam, eliminando o diálogo que preserva, superado pela aniquilação do desrespeito e da exploração.

O desejo que move esse corpo envelhecido não é o sexual, embora, talvez, este tenha surgido ao baixar suas reservas e aparentemente permitir a aproximação do marido. Por outro lado, a ânsia por companheirismo poderia ter surgido, aplacando tantos abandonos, devido à atmosfera de abrandamento naquele Natal após tantas tentativas do velho (DELGADO, 2020, p. 99). Entretanto, o desejo derradeiro surge da necessidade do acerto de contas, do choque entre o universo feminino com o exterior, que determina seu lugar e suas penas. Em um esforço esgotador, que drena sua própria vida, age para fazer justiça a si mesma.

De outra latitude, é a escritora venezuelana Silda Cordoliani quem completa as considerações aqui tecidas. Nascida em Ciudad Bolívar, em 1953, e com ampla formação acadêmica, foi gerente editorial de Monte Ávila Editores, a maior e mais importante editora da Venezuela. Escritora de relatos, também é possível encontrar seus textos em antologias de contos venezuelanos. Assim como Delgado, Silda Cordoliani, no conto *Sur*, também presente em *Vindictas* (2020) apresenta uma personagem mulher que toma suas decisões, em outra forma de narrativa do corpo feminino. O modo como há figuras envolvidas em suas escolhas são diferentes, principalmente porque não há uma relação matrimonial. A personagem do conto sai de Caracas para ir ao Sul, deixando uma vida cômoda e tranquila, e tal decisão de abandonar o emprego de secretária é motivada pela negação do chefe, considerado déspota, de aumentar seu salário. De fato, trata-se da percepção da própria personagem, e o texto, escrito em 3ª pessoa, demarca uma voz que toma para si o trabalho de narrar o corpo com seus sentidos, sensibilidades e pensamentos dessa mulher.

A narrativa mostra, em um jogo entre recordações e o presente, como a protagonista empreende tal deslocamento, ouvindo sua amiga Raiza dizer que em um mês triplicariam o dinheiro que investiam, em três seriam ricas e em um ano, milionárias (CORDOLIANI, 2020, p. 104) e a personagem de Sur chega a uma área de fronteira, instável, selvagem, região de garimpo. A perda tanto do dinheiro usado para essa viagem como de outras possibilidades a leva à prostituição, como uma opção. O conto se inicia já a partir destas circunstâncias, com a indicação das marcas da violência no corpo feminino, agora em fuga, rumo ao sul, mais ao sul, e uma necessária ida ao hospital. Deste modo, lemos:

Poderia voltar ou ir em frente, em direção ao norte ou mais ao sul, em direção ao passado ou em busca de algum outro futuro. No entanto, o certo nesta madrugada é que deve partir, fugir. Este é certamente o único raio de lucidez que a acertou em muito tempo. Sabe que hoje a dúvida não é permitida, um minuto de indecisão pode prolongar para sempre o pavoroso torpor que a consome, tão diferente do tédio fiel que dominava sua vida aquele já – lhe parece – tão distante dia em que Raiza lhe falou do sul. Superando as contusões, a mão direita inutilizada que tem como bandagem um pedaço arrancado de sua blusa de algodão preferida, recolhe o mais rápido que pode alguns poucos pertences que sabe que não serão indispensáveis. (CORDOLIANI, 2020, p. 103)

Escapando, apesar das contusões e da mão quebrada, consegue tomar um ônibus e, em Santa Elena, busca hospedagem e, “pela primeira vez em muito tempo, dormiu sem medo” (CORDOLIANI, 2020, p. 105). Aliás, o medo será o sentimento predominante e motivador para ela. Quando finalmente busca atenção médica, o diálogo que se estabelece não é pessoal e tampouco se diz o que aconteceu, restando ao médico apenas a conclusão de que a mulher levava uma “tremenda surra” (CORDOLIANI, 2020, p. 107). E de fato o médico de certa forma insiste em saber o que ocorreu, afirmando que estará “muito atento a seu relato”, pois a personagem decide: “o senhor fique aqui, atendendo essas pessoas que esperam lá fora e eu vou contando. Caminhando devagar para o hotel e contando” (CORDOLIANI, 2020, p. 108).

É interessante notar que nesta narrativa, os anseios percebidos por esse corpo feminino não estão relacionados à sexualidade, embora fique claro que o elemento sexual está presente no trabalho

realizado pela protagonista e pressentido, até certo ponto, na preocupação do médico. Ainda assim, a personagem não busca estabelecer uma relação com um homem, como se de um salvador/herói se tratasse, para resgatá-la. Mesmo nas circunstâncias adversas, nas dores e carências do corpo, a mulher se encaminha diretamente para suas próprias escolhas, sem importar as consequências, embora espere que a favoreçam. Os seis últimos parágrafos do conto revelam um encontro meses depois com o médico; em uma a narração em primeira pessoa, quem lê passa a compreender os detalhes da viagem, os medos, às vezes pânico que a mulher sentia, mas também a compreensão de que:

pela primeira vez na minha vida era desejada, e me vestia, me penteava, me maquilava, e caminhava e dançava e fumava e bebia apenas para isso, para que aqueles seres que chamávamos homens quisessem estar comigo antes que com outra, para ser a favorita, a mais cara, a mais solicitada. (CORDOLIANI, 2020, p. 110)

Os desejos deste corpo se narram em outra esfera, nos benefícios percebidos em uma condição de ser a favorita, a solicitada, e superar outras mulheres. Chegou a superar Raiza, apesar da evidente beleza da amiga, “sempre tão linda, com umas medidas quase perfeitas, com uma cara de protagonista de televisão” (CORDOLIANI, 2020, p. 109). Porém, um dia vieram os descuidos e a violência do cafetão Nicolás, até que outra mulher mais bela apareceu, e a partir disso, fugiu um dia, machucada. Neste ponto, a voz da personagem é interrompida para descrever como toma um trago de aguardente, ensaia um sorriso sedutor, como se voltasse àquele dia no hospital. Como era o único trabalho que sabia fazer bem, permaneceu ali, onde se encontrou com o médico. Por fim, pergunta-lhe se quer algo mais porque não pode se dar ao luxo de passar a noite conversando. Afirma não ser necessário que se preocupe por ela, e que sabe o que quer: gosta do sul e logo irá “mais ao sul, talvez Boa Vista, ou Manaus” (CORDOLIANI, 2020, p. 110) – não quer um caminho de volta, é sempre um caminho de ida, de escolhas. E ela está ali, “juntando, reunindo” para sua “próxima vida no sul, um pouco mais ao sul” (CORDOLIANI, 2020, p. 110). Trata-se, portanto, de um corpo político, social, que exige uma observação, leitura e construção política, ética, humana, prezando e preservando vidas rumo a melhores condições, para garantir sua existência contra a exploração e mutilação.

Considerações finais

Traçando as latitudes orientadas pelos lugares literais e simbólicos de produção literária das escritoras Clarice Lispector, Susy Delgado e Silda Cordoliani, a reflexão aqui proposta permite expandir o espaço da leitura e a posicionamos dentro e fora dos limites esperados para o conto, interpelando os diálogos possíveis entre os projetos das escritoras com a teoria e a crítica feminista, dando visibilidade às autoras e a estes textos específicos, incentivando sua leitura.

Por um lado, o percurso proposto parte do corpo feminino convertido em corpo-linguagem, ou tomado desde tal dimensão. Por outro, a seleção de escritoras revisita o território contestado e (re)conquistado da autoria feminina, ampliando o repertório para além da literatura nacional ou escrita em língua portuguesa. A escolha dos contos também abarca o espaço contraditório e conturbado do corpo e da sensibilidade feminina, da linguagem que os expressa e o como o faz, como bem ilustram os exemplos tomados da obra *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. Os contos brevemente comentados traçam uma linha que nos conduzem para o corpo-linguagem delineado pela prosa de Susy Delgado, a incursão bilíngue castelhano/espanhol-guarani atravessada pela tradução ao português, uma narrativa demarcada por sua força linguística e cultural, especificamente na perspectiva feminina. Por fim, Silda Cordoliani nos aponta o sul, a necessidade do movimento constante, inquieto, rumo a narrativas do corpo com o protagonismo feminino das escolhas, da insatisfação com imposições e a busca por um lugar de presença e construção estética, mas principalmente ética.

Resta dizer que estas considerações permanecem inconclusas, abertas ao diálogo e atentas aos modos de narrar o feminino, o corpo-linguagem que demanda seu (auto)relato. Segundo o que inferimos de Venegas e Casamayor (2020), o esforço de memória coletiva e discussão que aqui se instaura, ressoando outras iniciativas e discursos, traz à luz textos e autoras conhecidos ou desconhecidos como modo de interpelar o próprio diálogo que a literatura, a crítica e os leitores buscam estabelecer, orientando-o na direção que culmina em questionamentos mais profícuos e em novos aportes. Podemos, portanto, ter em foco, dar visibilidade e dar ampla divulgação a escritoras que são não apenas situadas na periferia de uma tradição por serem mulheres, mas também por serem contistas, talvez como parte

menos visível de sua produção e projeto intelectual, visando a ampliação dos debates, das leituras e das próprias produções.

Referências

- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- CORDOLIANI, Silda. Sur. In: VENEGAS, Socorro; CASAMAYOR, Juan. *Vindictas – cuentistas latinoamericanas*. Ciudad de México: Editorial Páginas de Espuma, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.p. 103-111.
- DELGADO, Susy. La sangre florecida. In: VENEGAS, Socorro; CASAMAYOR, JUAN. *Vindictas – cuentistas latinoamericanas*. Ciudad de México: Editorial Páginas de Espuma, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.p. 96-101.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- OLIVEIRA, Marta Francisco. *Clarice Lispector – a poética de um (in) certo exílio*. Campo Grande: Life Editora, 2017.

Poéticas de la insurgencia: cuerpos y voces en fuga en *Gado cortado en milprantos*, de Dinha

Melania Ayelén Estévez Ballestero (CIFYH-CONICET)¹

Tonos del presente

En un artículo publicado a comienzos del 2020 cuando la pandemia desatada por el COVID 19 nos ponía a temblar, Achille Mbembe se detiene a mapear el presente y apunta que los nuestros son “tiempos de brutalismo” (MBEMBE, 2020, p. 1). Una época asediada por el fantasma de su propio fin en la cual el poder se reconfigura como una fuerza geomórfica de fracturación, vaciamiento y agotamiento del sistema tierra, y la toxicidad deviene una dimensión estructural del mundo contemporáneo (MBEMBE, 2020, p. 1). Un momento, sostiene el autor, de asfixia y putrefacción en el cual la guerra del capitalismo contra lo vivo bajo todas sus formas se intensifica. La fumigación, la deforestación intensiva, los mega-incendios, la depredación y la destrucción de los ecosistemas y de la biodiversidad avanzan de modo brutal. Las poblaciones humanas y no humanas más vulneradas, las que han sido expulsadas de sus tierras y privadas de sus formas de autonomía alimentaria, son expuestas diariamente a nuevos agentes patógenos, sometidas a una respiración difícil y jadeante. Los cadáveres se amontonan, gran parte del planeta se deseca y, mientras tanto, se multiplican los residuos peligrosos que atacan no solo al medio ambiente sino también a los cuerpos expuestos a todo tipo de riesgos biológicos. Bajo esas lógicas, nuestro tiempo, advierte Mbembe (2020), se tiñe de púrpura y se define por una redistribución desigual de la vulnerabilidad y por compromisos nuevos y ruines con formas de violencia tan futuristas como arcaicas (MBEMBE, 2020, p. 1).

En consonancia con este diagnóstico crítico, Maristella Svampa y Enrique Viale (2020) sostienen que la pandemia desnudó el carácter excepcional de un presente “marcado por una crisis socioecológica y una emergencia climática a nivel global sin precedentes en la historia” (SVAMPA; VIALE, 2020, p. 12-13). Puso de manifiesto que los

1. Licenciada en Letras Modernas y Correctora Literaria por la FFYH-UNC. Estudiante del Doctorado en Letras e investigadora del CIFYH-CONICET.

modelos de desarrollo dominantes - o de “maldesarrollo”, en palabras de lxs autores (SVAMPA; VIALE, 2020, p. 69) - no solo son insostenibles, sino que han cruzado un nuevo umbral al poner en peligro la vida del sistema tierra en su conjunto y dejarnos al borde del “terricidio” (SVAMPA; VIALE, 2020, p. 23). Correlativamente, la intensificación de los procesos de degradación del medio ambiente y de las periferias globalizadas, profundizó la geografía de la desigualdad y la injusticia social, económica, sanitaria y ambiental empujando a millones de personas a las más extremas condiciones de precariedad. A nivel local estos fenómenos, según remarcan, asumen dinámicas específicas vinculadas a los procesos históricos del capitalismo y del extractivismo en la región, los cuales dieron lugar a nuevos modos de apropiación y sobreexplotación de la naturaleza que “conjugan la rentabilidad extraordinaria con la destrucción de los territorios y la desposesión de las poblaciones” (SVAMPA; VIALE, 2020, p. 62). En ese contexto en el cual la racionalidad de mercado impone la idea de que ciertas vidas son prescindibles y desechables trazando tajantes delimitaciones biopolíticas, a su vez, los valores y consensos democráticos comenzaron a resquebrajarse al tiempo que las extremas derechas y los neofascismos emergentes ganaron una virulenta gravitación en la esfera pública. De la mano de esos giros conservadores de la política y la sociedad, la crisis civilizatoria del presente también supuso una reconfiguración de la escena discursiva y de los imaginarios dominantes. En efecto, como señalan Gabriel Giorgi y Ana Kiffer (2020), tanto en Argentina, con el macrismo, como en Brasil, con el bolsonarismo, la llegada de esos líderes de tradiciones autoritarias y grupos de poder económico al Estado habilitó la emergencia de nuevas discursividades del odio que generaron una rearticulación de los lugares de enunciación y una sacudida de los protocolos de la expresión democrática (p. 14). Estas formas contemporáneas del odio, según notan lxs autores, son inseparables de ese nuevo espacio de enunciación y circulación que configuran los territorios electrónicos. Es precisamente en los foros on-line, los muros de Facebook, las cadenas de WhatsApp y los hilos de Twitter donde se modulan las nuevas escrituras fragmentarias, anónimas y cacofónicas del odio que lastiman el tejido discursivo. En estos espacios, plegándose sobre retóricas racistas, sexistas, patriarcales y furiosamente clasistas, dichas escrituras con una legitimidad inédita, dirán todo lo hasta entonces públicamente indecible. En paralelo, la

proliferación de esos enunciados cada vez más regulares dará lugar a la fabricación de violentos imaginarios neofascistas y segregativos que re-activando memorias totalitarias y coloniales apuntan a la aniquilación del otrx: a subordinar, despojar, agredir y suprimir ciertos cuerpos. De tal forma, en estos presentes perturbadores atravesados por la virtualidad electrónica que desmaterializa la experiencia en el flujo de la red y por una crisis socioecológica que amenaza el tejido químico y molecular de la vida en el planeta, lo que paradójicamente retorna es el cuerpo y sus anclajes materiales. El cuerpo enlazado a la tierra como foco de las disputas contemporáneas: epidermis a la que en última instancia apuntan las escrituras digitales del odio, huésped de los virus que las políticas neoliberales y extractivistas propagan.

En los bordes de este presente patógeno y de esta hegemonía discursiva lacerante, germinan, no obstante, esporas de indisciplina (FLORES, 2010). Ahí, en esas geografías sacrificables donde no se espera que nada crezca, brotan potentes insurgencias que minan el orden establecido: palabras poéticas hilvanadas a mano entre esos cuerpos que, precarizados y en riesgo constante de ser aniquilados, tramam otros modos de decir, cantar y escribir contra la asfixia y genocidio cotidiano. Modos que desentonan con el monolingüismo del odio, sus prácticas escriturales y sus retóricas racistas, clasistas, patriarcales y neoextractivistas. Formas de la palabra que, en tiempos de la re-naturalización de los lenguajes (GIORGI, 2019) y su estandarización algorítmica, proponen una torsión y un desvío diaspórico de la lengua. De tal modo, proyectos estético-políticos que interrumpen el espectro monocorde de los discursos hegemónicos y, a la vez, exceden las formas de representación tradicional. Una poesía, así, performada como gesto y lengua dislocada que, a su vez, estalla las matrices del canon blancocéntrico (TENNINA, 2019) al configurarse como un montaje heterogéneo de cuerpos y voces segregadas del archivo cultural y literario nacional. Una interrupción y una activación. Escrituras como las de Dinha urdidas para ensayar un modo sensible de cuestionar y desmontar “un cotidiano miserable y genocida” (DINHA, 2019, p. 216) pero también de mantener la salud, de sembrar huertas y jardines, de hacer crecer libertades. Exhaladas en el aire polucionado de la avanzada conservadora y neoliberal, estas escrituras, quisiéramos sugerir, alteran el tono de estos “tiempos de brutalismo” (MBEMBE, 2020, p. 1) y nos invitan a seguir con el problema, a insistir en la rebeldía.

Escribir, corromper, hacer germinar

Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.

SILVIA RIVERA CUSICANQUI, 2010

En el año 2018, Dinha (Maria Nilda de Carvalho Mota) publica su tercer libro de poemas: *Gado cortado en milprantos*. Además de ser escritora, investigadora, docente y activista, Dinha se desempeña como editora independiente y es una de las fundadoras del sello editorial negro y femenino Edições Me Parió Revolução. Bajo este sello que apuesta por otras formas de producción y circulación de la literatura basadas en las políticas de la cooperación y la autogestión y articuladas en los márgenes del mercado editorial, la academia y la sociedad, ha publicado cada uno de sus libros. Esta condición material de producción del texto, fabricado por un colectivo de mujeres que, tramando vínculos de solidaridad e interdependencia, trabaja a contrapelo de las lógicas privatizadoras e individualizantes del capital, se traslada a su tejido verbal el cual se modula como una práctica poética que tensa el discurso hegemónico, desmonta sus retóricas y disloca sus representaciones segregativas.

En efecto, publicado durante la campaña electoral de Jair Bolsonaro en la cual se prefigura la gramática de una violencia que profundizará la crisis sociopolítica y ecológica de la región, el poemario desentona en el concierto de los discursos oficiales. Viralizados a través de las redes sociales y actualizando rabiosos lenguajes e imaginarios militaristas, sexistas y racistas, estos prometen la reorganización nacional y el combate del crimen mediante políticas de “mano dura” y una “democracia de balas” (GIORGI, 2019, n.p). Al modularse discursivamente bajo la retórica de la guerra, las políticas de Bolsonaro, apoyadas por los grupos de poder económico y militar (VIVEIROS DE CASTRO, 2019), se tradujeron en un incremento extremo de la violencia social, económica y ecológica ejercida sobre los sectores más vulnerables de la población. Tal como señalan Svampa y Viale (2020), uno de los focos de batalla política y discursiva se concentró en el ataque sistemático a los pueblos indígenas, sus formas

de vida y sus territorios hecho que, sumado a las concesiones otorgadas a los sectores del agronegocio y la ganadería, dio lugar a un verdadero ecocidio en la región de la Amazonía. Junto a estos pueblos, la población pobre y negra de las favelas, las disidencias sexuales y las mujeres se convertirán en el blanco de la violencia instrumentada desde el Estado. En efecto, la violencia institucional ejercida de forma sistemática sobre estas poblaciones a través de los batallones de la policía militar (BOPE) y grupos parapoliciales - cuyo accionar venían denunciando referentes como Marielle Franco (2020)² - crece de forma exponencial tras la asunción de Bolsonaro. Los asesinatos en manos de las fuerzas de seguridad tocan sus máximos históricos y entre sus víctimas se cuentan de forma mayoritaria “hombres (99%) jóvenes (78%) negros (75%), en su gran mayoría asesinados por 'resistencia a la autoridad' con disparos en la nuca” (FRANCO, 2020, p. 10). En simultáneo, el número de femicidios y violaciones, principalmente el de mujeres negras, no deja de crecer. A estas brutales estadísticas se suma el incremento de los casos de violencia y de asesinato de personas trans y travestis que, como señala el informe publicado por la Asociación Nacional de Travestis y Transexuales de Brasil (ANTRA), en 2019, recrudece en el mismo momento en el cual “inicia una caza de los derechos y los avances en favor de la población LGBTI orquestada por políticos retrógrados y conservadores que coadyuvan con pensamiento intolerante, de carácter religioso fundamentalista” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2019, p. 10). Como correlato de estas políticas de persecución y criminalización de las poblaciones marginalizadas, la extrema derecha bolsonarista instalará en el centro de la agenda mediática un discurso anticorrupción que, según advierten Svampa y Viale:

generó una cadena de equivalencias con otras demandas de la población, desde las que involucraban la defensa de la familia tra-

2. En el año 2014 Marielle Franco presenta la tesis de maestría titulada “UPP. La reducción de la favela a tres letras: un análisis de la política de seguridad pública en el estado de Río de Janeiro”. En este trabajo se detiene a analizar tanto los efectos de la implementación de las Unidades de Policía Pacificadora (UPP) en las favelas de Río de Janeiro como su imbricación con el proyecto neoliberal y la constitución de un Estado penal. Para profundizar en estas cuestiones remitimos al libro *Laboratorio favela. Violencia y política en Río de Janeiro. Textos discursos y cronología de Marielle Franco*.

dicional amenazada por el Estado, las críticas al garantismo, el desprecio por el ambientalismo y las políticas de derechos humanos, el rechazo hacia los pueblos originarios y el cuestionamiento a la llamada “ideología de género” y la diversidad sexual hasta aquellas que habilitaban la defensa de la dictadura militar o la justificación de la tortura. (SVAMPA; VIALE, 2020, p. 53)

Frente a estas retóricas de restauración conservadora, punitivas e inmunitarias (LOREY, 2016) que comienzan a replicarse como enunciados regulares, el poemario, trazando un corte discursivo inscripto en el mismo título, responde verbalizando y visibilizando los efectos genocidas de los regímenes securitarios y las políticas de “pacificación” que promueve la ultraderecha. Abren este corte seis poemas que se titulan: “Prenúncio de sal” (DINHA, 2018, p. 4), “Prenúncio de pedra” (DINHA, 2018, p. 5), “Prenúncio de pau” (DINHA, 2018, p. 6), “Prenúncio de ódio” (DINHA, 2018, p. 7), “Prenúncio de guerra” (DINHA, 2018, p. 8) y “Prenúncio de morte” (DINHA, 2018, p. 9). Los augurios o presagios del tiempo por venir, atravesados por una línea que remarca el gesto de la hendidura, sugieren en una progresión cada vez más siniestra que lo peor está por llegar y movilizan la escritura erizada de una historia en precipicio. Esa impresión es, justamente, la que anuncia el primer poema de la serie, “Prenúncio de sal”:

Perceber que a validade das coisas
 passa
 por um código de barras
 e o cair da tarde
 abre
 uma história precipício.
 (DINHA, 2018, p. 4)

Lo que se precipita y comienza a caer junto con la tarde y la historia son los cuerpos. Miles de cuerpos baleados, acuchillados, desangrados, quebrados, cortados, famélicos que habitan aquellos territorios periféricos convertidos en zonas de sacrificio por los modelos neoliberales y neoextractivistas. Imágenes que se reduplican y componen una geografía descarnada de los cuerpos/territorios sistemáticamente expulsados de los límites de lo humano que reorganizan los enunciados del odio y sus agentes discursivos. De esta forma, en las heridas y las cicatrices, los poemas exhiben los efectos de un sistema de control y gestión de la vida que maximiza la precariedad y

la normaliza como instrumento político-económico de gobierno. El estado, sus políticas y programas de defensa, ante una serie abierta y potencialmente infinita de otrxs que amenazan el orden blanco y masculinista (GIORGI, 2020), se resignifica como agente de explotación y expropiación de las vidas. El corte discursivo que performa la escritura poética inscribe, así, una disputa por el sentido. Desmontando los imaginarios y los lenguajes dominantes evidencia que el único resultado de la implementación de un régimen de seguridad desigual que resguarda a algunxs mediante la represión y la anulación de otrxs es, como apunta el siguiente poema, una “*Natureza morta*”:

bife de cutícula
 manga de blusa
 e outros frutos de encenação.
 pó de arroz.
 pólvora.
 cachaça.
 solidão.

Na favela impacificada
 As crianças brincavam na rua
 ñquanto isso o tiroteio corria:
 bicho solto e veneno de rato.

No asfalto,
 cicatrizes de fogueira
 e intenção de poesia.

Aqueles homens caídos
 não contavam mais histórias.
 suas filhas, se pudessem,
 é quem as contariam.

(DINHA, 2018, p. 16)

Las imágenes de lxs que caen, de los cuerpos que como el ganado se sacrifican para alimentar al sistema de producción y de consumo, a la nación y sus legítimos ciudadanos, se acumulan. Los cadáveres se amontonan en el piso, las calles, la *roda de samba*, la retina del ojo y el pliegue de la memoria. Sin embargo, no reproducen la vertiginosa lógica de saturación y obsolescencia de los medios electrónicos pues en el poema la imagen del cuerpo queda pegada al nombre que se instala en la página e interrumpe el flujo. Los textos se demoran

en la mención de cada una de las mujeres asesinadas, detenidas, violentadas. Insisten, vuelven a nombrarlas, gastan páginas y tiempo en el sostenimiento de una pausa sonora. Rompen con las premisas del anonimato y la masificación defendidas por los discursos del odio. Hacen de la cifra estadística, del cuerpo indeterminado del ganado que construyen las representaciones hegemónicas deshumanizando a ciertos sectores de la población, el de cada una de ellas, tal como acontece en el poema titulado “~~Prenúncio delas~~”:

Martinha, Norita e Amélia
 Melina, Elaine, Carol
 e outras tantas delas:
 os olhos virados na noite
 reconheceram o corpo
 e a luz vinda da janela.

no espaço do poema
 inda persistem
 fantasmas de corpos ganhos
 frutíferas feras
 desdobrando-se em sonhos
 fagulhas
 infinitas
 esferas.

(DINHA, 2018, p. 13)

Contra las lógicas neoliberales de un tiempo configurado como pura velocidad, el poema deviene espacio de persistencia: sitio en el cual se acciona una memoria que se detiene en la epidermis de las cosas no dichas que aguardan su ocasión de decirse. Recuerdo labrado para perturbar la conformidad política con los nuevos fascismos que, presionando por la regulación y el control del espacio público, remarcan y reconstruyen jerárquicas distinciones biopolíticas al interior de la sociedad. Registro corrosivo de los lugares comunes de la lengua y del sentido dominante que enlazados a las retóricas de restauración conservadora naturalizan el olvido, la sobreexplotación y el exterminio de aquellas vidas que no se consideran dignas de duelo (BUTLER, 2010).

La operación se repite. De un poema al otro en el vértigo de las caídas vuelve a ponerse en práctica. Encarnizado en este trabajo, el poemario monta un contra-archivo. Un archivo inconveniente de los

cuerpos y las voces excluidas de los registros oficiales y de las hegemónicas enunciaciões del odio que desorganizan la topografía somática de la nación brasileña burguesa, blanca, patriarcal y heteronormativa instituida como modelo, a la vez, disciplinante y segregativo. De tal forma, un principio de consignación desobediente a los ideales de regulación funcionales a un violento modelo de desarrollo, reacio a las tecnologías de demarcación y clasificación ontológicas diseñadas tanto para controlar – según advierte Giorgi (2020) – que “cada cuerpo esté donde le corresponde, y en el nombre y la identidad que le pertenece” (GIORGI, 2020, 64 p.) como para maximizar las ganancias del capital. En última instancia, un lugar de enunciaci3n otro que subvierte las gramáticas normativas y los regímenes de autorizaci3n discursiva al desplazarse hacia el habla y el tono de la voz de aquellxs a lxs que, como subraya Lélia Gonzalez (2019), la histórica lógica de dominaci3n colonial les ha negado el acto de hablar. Un lugar plural, articulado en el roce constante entre el yo y el nosotrxs que traza un punto de fuga ante el mandato oficial de limitar la participaci3n en el espacio y la palabra pública y que, correlativamente, reinventa nuevos espacios comunes desde los cuales tejer un poder-decir insurrecto de inflexiones rugientes, en pie de lucha, que reclama otros modos de existencia.

Desde la reinveni3n de este lugar de enunciaci3n y de esta forma de inscripci3n dislocada de las posiciones enunciativas dominantes, el contra-archivo que ensambla el poemario desarma las representaciones sedimentadas y discute las figuraciones funcionales a los poderes hegemónicos. Escarbando en el cotidiano de la poblaci3n marginalizada de las favelas el poema “O coletivo” nos permite visualizar esta intervenci3n escritural:

Nesse espantoso coletivo
 o que primeiro te roubam é o sono.
 Te roubam o sonho
 pra você não acordar.
 Em seguida vem a sua identidade
 a humana carga
 e a ironia vira anonimato.

Eles retorcem a sua língua
 e o que era sua parte mais íntima
 vira casa de aluguel sem veranico.

No coletivo espantoso
 entra carne sai osso
 entra amor só solidão
 esverdeada
 desce no ponto final.

(DINHA, 2018, p. 33)

En su densidad metafórica el poema desencaja la significación, desnaturaliza el concepto y archiva un contra-sentido: el colectivo, medio habitual de transporte de la población urbana, se extraña y vira espantoso lugar de desposesión de los sueños, de la identidad, de la lengua e incluso de la carne. De tal modo, el vehículo se resemantiza como un dispositivo de regulación del cuerpo y la subjetividad, que amplifica la vulnerabilidad y, paradójicamente, en la aglomeración aísla y disgrega. El “colectivo” se revela entonces como uno más de los tantos eufemismos que, según sostiene Silvia Rivera Cusicanqui (2010), cumplen una función muy peculiar en el marco de nuestras sociedades coloniales: en lugar de designar la realidad la encubren.

Al agenciar ese cuestionamiento de las representaciones sociales y de la lengua, los poemas traman, en el revés de ese nuevo orden discursivo que parece haber corrido todos los límites de lo decible y escribible en nuestras democracias, un contra-archivo de las historias que, sin embargo, todavía no se narran. Proponiendo una variación de las narrativas centrales estructuralmente racistas (DALCASTAGNÈ, 2020) e impugnando la re-distribución de los pactos y las posiciones enunciativas instaladas por los discursos del odio, apuntan los silencios que persisten en medio de ruido y de los gritos. En los huecos de lo no dicho, el silencio modulado como presencia y forma deja al descubierto las historias de lxs abatidxs en la sobrevida de todos los días, de lxs que ya no pueden contar, de lxs que faltan, de lo que “era pra ser” (DINHA, 2018, p. 10) pero “nessa terra de malogro” (DINHA, 2018, p. 10) no fue o de lo que “era pra haver” (DINHA, 2018, p. 68) más no hubo.

Reapropiado, ejecutado con rigor, el silencio deja al descubierto también los gestos de resistencia que a pesar de la violencia estructural crecen como la hierba entre las grietas del cemento. Gestos que trazando alianzas entre féminas se heredan a las hijas como “planta carnívora a ser cultivada/ e mantida/ em absoluto segredo” (DINHA, 2018, p. 51), como un saber hacer contra-hegemónico. Resistencia

de la palabra que cortada como el cuerpo del ganado por “o dono” (DINHA, 2018, p. 27) insiste en la sobre-vida. Resistencia del silencio y la pausa ante esa producción exacerbada, verborrágica, vociferante y chillona de las escrituras y enunciaciones del odio que, como plantean Giorgi y Kiffer (2020), laceran los cuerpos y celebran los exterminios inmunitarios. Resistencia del cultivo de historias y memorias fértiles en ecos y resonancias, habitadas y desbordadas de otras vidas que se obstinan en medio del genocidio y de la perplejidad del porvenir. Frutos plantados en la resistencia de ocupar, re-inventar, poetizar - es decir accionar y transformar - lugares de enunciación que fueron denegados. Sembrados en la lucha por germinar palabras y sentidos rebeldes capaces de provocar mutaciones, de generar colaboraciones y combinaciones inesperadas para reinventar un mundo habitable.

Referencias

- BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- BENEVIDES, Bruna N.; NOGUEIRA, Sayonara N. B. (orgs.) *DOSSIER: Informe sobre asesinatos y violencia contra travestis y transexuales en Brasil en 2018*. Brasília: Distrito Drag, 2019.
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sobre ausencias y posibilidades. In: TENNINA, Lucía (comp.). *Quilombo. Cartografía/Autoría negra/Brasil*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2020. p. 249-274.
- DINHA. *Gado cortado em milprantos*. São Paulo: Ed. Me Parió Revolução, 2018.
- DINHA. Escribo para que mi pueblo no muera más en manos de la policía. In: TENNINA, Lucía (comp.). *Quilombo. Cartografía/Autoría negra/Brasil*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019. 215-222 p.
- FRANCO, Marielle. *Laboratorio favela. Violencia y política en Rio de Janeiro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- FLORES, Val. *Una lengua cosida de relámpagos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekth, 2019.
- GIORGI, Gabriel; KIFFER, Ana. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras,*

- políticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- GIORGI, Gabriel. La represión no es solo brasilera. *Página 12*. Buenos Aires, 16 de septiembre de 2016.
- GIORGI, Gabriel. Gramática de una insurrección. *Página 12*. Buenos Aires, 23 de marzo de 2018.
- GIORGI, Gabriel. El macho asustado. *Página 12*. Buenos Aires, 11 de enero de 2019.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Brasil caníbal. Entre la bossa nova y la extrema derecha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2019.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Buenos Aires: Consonni, 2019.
- LOREY, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Trad. Ana Luiza Braga. 2020. Disponible en: https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_20-achille-mbembe.pdf
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de enunciación*. Trad. Aline Pereira de Encarnação. Buenos Aires: Ediciones Ambulantes, 2020.
- SVAMPA, Maristella; VIALE, Enrique. *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Cosmopolítica. Desarrollo, etnocidio y suficiencia intensiva*. Córdoba: La Sofía cartonera, 2019.
- TENNINA, Lucía. Introducción. In: TENNINA, Lucia (comp.). *Quilombo. Cartografía/Autoría negra/Brasil*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019. p. 13-16
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

A representação da cor local nos contos “E eles vieram com o amanhecer” e “Morro do Criminoso”

Melly Fatima Goes Sena (PPGEL – UFMS)¹

Introdução

O presente estudo possui dois pontos imbricados em si como mote de desenvolvimento: representação e representatividade. Da representação perpassaremos pela construção de uma “cor local” como mote das narrativas a serem analisadas e sua colaboração ou não na construção identitária do estado de Mato Grosso do Sul, em que uma espécie de Vazio Simbólico que, segundo Banducci (2009, p.113), percebeu-se após o rompimento dos laços institucionais com o Mato Grosso. E da representatividade, por uma escolha política, contra o apagamento da autoria feminina no estado e revisitando escritoras não conhecidas do público e quiçá do meio acadêmico, nos ateremos ao trabalho de duas escritoras do estado: Tânia Souza e Gleicielly Nonato, mais especificamente os contos *E eles vieram com o amanhecer* e *Morro do Criminoso* respectivamente.

Mato Grosso do Sul e o apagamento da autoria feminina

A representação vista como representação literária da realidade dentro de uma cultura pode ser também classificada em categoria de pensamento que está associada à “reprodução” de uma percepção. Assim, as representações estão ligadas também às práticas culturais que, por sua vez, são construções feitas a partir de um modelo de mundo, ou melhor de modelos de mundo.

Assim, ao tomarmos como exemplo o hino do estado de Mato Grosso do Sul, alguns pontos podem ser notados: a não nomeação indígena, a não menção aos paraguaios como migrantes na construção econômica do estado e a não menção às mulheres como partícipes da construção da história do estado. Todas as pessoas citadas na

1. Graduada em Letras (UFMS) e Jornalismo (UFMS), Mestra em Letras (UEMS) e doutoranda em Linguagens (PPGEL- UFMS).

música foram selecionadas por meio de um concurso. São homens, todos participaram da única guerra em solos, atualmente em muita extensão, brasileiros: a Guerra do Paraguai.

Mas retomando o ponto da discussão acerca da mulher, denotamos que a consolidação da literatura em Mato Grosso do Sul é marcada pela hegemonia masculina. Nota-se a reduzida presença de mulheres nas obras de referências da literatura produzida em MS. Na obra *História da Literatura Sul-Mato-Grossense* (1982), escrita por José Couto Vieira Pontes, identifica-se em seu índice, cinco escritoras. Já na obra *A Literatura Sul-Mato-Grossense na ótica de seus construtores* (2011), escrita por duas mulheres, que estão inclusive na lista de Couto, identificamos novamente apenas cinco escritoras, das quais três figuram também na lista de Couto. São elas: Maria da Glória de Sá Rosa, Albana Xavier e Flora Thomé.

Considerando que historicamente a mulher era considerada inferior nas esferas social, histórica e política, devido às políticas do patriarcado, no campo literário, mesmo nacionalmente, muitas mulheres foram silenciadas. A crítica literária feminista surgida nos anos de 1960/70 alavanca esse processo da desconstrução literária de gênero, permitindo que a produção literária de autoria feminina fosse dada ao público mais amplamente à medida que foi dado à mulher o direito à fala. Esse acesso à produção significou e ainda significa uma revisitação aos conceitos da crítica, do cânone e da teoria literária. Como afirma Lucia Zolin (2010): “A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais” (ZOLIN, 2010, p. 186).

Os trabalhos acadêmicos produzidos em Mato Grosso do Sul sobre a autoria feminina ainda são poucos. Visto em pesquisas rápidas nos bancos de teses e dissertações das universidades do estado (UFMS, UEMS, UCDB), poucas escritoras do estado aparecem a como analisadas em sua obra, algumas se repetem nas pesquisas, como Raquel Naveira, Flora Thomé e Aglay Trindade, mas as escritoras mais jovens ainda são pouco pesquisadas. Temos uma problemática que envolve talvez a ausência de um sistema literário em MS estruturado dentro da tríade: autores – público – tradição, conforme o modelo proposto por Antonio Candido. Refletindo a partir desse modelo, com o passar dos anos e a partir do desenvolvimento cultural do estado,

haveria uma estruturação de um sistema, visto as pequenas editoras que começam a aparecer no cenário literário. O trabalho de autopublicação desenvolvido ainda pelos escritores e facilitado pelas leis de fomento à cultura e um público leitor que tem procurado conhecer mais as obras das escritoras locais e os meios digitais como blogs, redes sociais dentro outros que corroboram nas publicações de textos e ao acesso do público leitor.

Por isso, reiteramos a opção nesse trabalho com as obras de Tânia Souza e Gleycieli Nonato para análise de seus contos pensando nessa representatividade feminina na literatura de Mato Grosso do Sul, para então analisar os aspectos da representação do regional desenvolvidas em suas obras.

Gleycieli Nonato, nascida e residente da cidade de Coxim de Mato Grosso do Sul, é indígena de etnia Guató, tem duas obras publicadas sendo *Índia do Rio* e *Vila Pequena: Causos, Contos e Lorotas*. Já, Tânia Souza é nascida na cidade de Bela Vista em MS, cidade fronteira com o Paraguai, e atualmente é radicada em Campo Grande, capital do estado. Tânia publica em seu blog e tem editadas as obras *De(s) amores e outras ternurinhas*, *Estranhas delicadezas* e *Um gato no Jardim*.

A cor e o local: a formação do estado

Para discutirmos acerca dessa preocupação com o regional, nos valeremos da expressão *Cor Local*. As discussões em torno de uma cor local, de uma literatura do estado, que exalte a terra, o povo, o local é pauta desde o nacionalismo romântico. Em consulta ao dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (2020), uma breve definição acerca do termo é:

Descrição pormenorizada de traços característicos de uma dada região ou do pitoresco de uma paisagem, ou descrição de particularidades dos costumes ou dialectos de certas comunidades. Os momentos de descrição conhecidos por cor local são em regra de importância secundária para o desenvolvimento da narração do principal tema de uma história. Contudo, a forma como certos escritores se envolve na cor local descrita nas suas obras levou a processos curiosos de identificação desses escritores com as regiões que pintaram: Graciliano Ramos para o Nordeste brasileiro, Miguel Torga para Trás-os-Montes, Aquilino Ribeiro para as Beiras, Thomas

Hardy para o Wessex, Dorsetshire), Mark Twain para o Mississipi, Émile Zola para o mundo miserável dos trabalhadores franceses no século XIX. (CEIA, 2020, *online*)

Diferentemente do aspecto trabalhado pelos românticos franceses e alemães, no qual essa cor local deveria refletir a condição humana, dentro da realidade histórico ao qual se inscrevia, vide Vitor Hugo em seu “Os Miseráveis”, a cor local brasileira, e nos desejos originais de MS persistiria enquanto a caracterização de um local e tempos específicos, imbricados na relação entre a literatura e a nação como elemento fundador do conceito da literatura brasileira.

Machado de Assis ao publicar seu texto *Instinto de Nacionalidade*, remete-se aos ideais românticos franceses e alemães, em que essa cor local mostrasse muito mais do que o espaço geográfico de modo pitoresco e exótico, mas o indivíduo brasileiro, homem de seu tempo e seu país:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2013 [1873], p.432-433)

Machado ainda debateria a questão local, ao afirmar que um poeta não seria nacional somente por inserir nomes de flores e outros elementos da natureza da região, discussão que atualizamos neste trabalho ao nos recordar do trabalho poético de Manoel de Barros, que mesmo tendo o Pantanal como seu *locus*, sua poesia adquirem um tom que ultrapassa as barreiras locais/regionais, ou outros escritores contemporâneos que têm sua região como mote, inclusive como nos dois contos escolhidos para esse trabalho. Logo, a discussão acerca da cor local tem de haver com a construção de uma identidade nacional e também, no nesse caso, de Mato Grosso do Sul.

Para Costa Lima (2017), essa consideração acerca da identidade foi para resolver um problema inicial que surgiu logo após a proclamação de independência, visto como mesmo dito pelo autor em “não ter sentido falar-se de sentimento de identidade nacional antes da Independência” (LIMA, 2017, p. 13), a mesma problemática aconteceu em Mato Grosso do Sul após a sua criação, cujo o vazio simbólico da

identidade foi gerado. Se o Brasil precisava se definir enquanto nação, MS precisava definir-se enquanto estado. Lima afirma que essa identidade teve que se construir artificialmente, o que gerou alguns problemas como “ao eleger certo critério do que seria adequado equivale a considerar marginal todo indivíduo ou grupo que ali não se enquadre” (LIMA, 2017, p.22), sendo necessário entender que a identidade é da ordem da descrição e não dos valores. O segundo problema elencado por Costa Lima é a identidade ser de ordem sociopolítica, sendo o critério de brasilidade, fator de padecimento da literatura, por isso no nosso caso local deveríamos pensar em uma literatura produzida em Mato Grosso do Sul e não uma literatura sul-mato-grossense.

Nesse sentido, o estado de Mato Grosso do Sul foi criado em 1977 após a divisão do estado de Mato Grosso, apesar das discussões em torno de um movimento divisionista serem anteriores, no governo militar de Ernesto Geisel resultou, segundo Banducci (2009), muito mais como uma estratégia de segurança nacional - somos um estado com fronteiras com dois países: Paraguai e Bolívia - e ampliação da base política do governo militar, do que do desejo da sociedade, que já preconiza essa separação. No entanto, com a criação desse novo estado a dúvida que pairava seria qual a identidade desse povo. Muitos nasceram ainda no antigo Mato Grosso uno. Muito do que foi produzido nesse período, mesmo em terras sulistas, ainda eram requeridos ao estado de MT, vide as discussões acerca da paternidade local de escritores como Manoel de Barros e da cultura ervateira inseridos como somente de MT uno.

As críticas literárias Maria da Glória de Sá Rosa e Albana Xavier Nogueira afirmam, acerca da produção literária local, que essas raízes do estado estariam envolvidas, principalmente nessa ambiguidade de nascedouro no Mato Grosso uno e residente e componente no novo estado criado, o mesmo acontece com os migrantes residentes, devido à dificuldade de, durante algum tempo, encontrar profissionais que nasceram no próprio estado, principalmente na sua capital:

A multiculturalidade existente na literatura sul-mato-grossense envolve também as raízes do Estado, pois se compõe de escritores que nele residem; mas que nasceram antes da separação e, em decorrência, carregam, com raras exceções, componentes culturais inerentes a todo o antigo território.” (SÁ ROSA; NOGUEIRA, 2011, p.9)

Após quarenta anos de criação do estado, a questão da identidade local ainda perfaz o imaginário local, ainda que os elementos simbólicos estivessem cada vez mais enraizados e uma geração populacional já nasceu nesse novo local. No entanto, até esse percurso ser construído, a literatura foi como um dos elementos de destaque nessa nova organização política, visto diversos membros da atual Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, serem membros desse movimento divisionista.

Antonio Candido, em seu texto *Literatura e Subdesenvolvimento*, ao discorrer acerca das questões que envolvem o regionalismo, destaca que as elites imitavam o lado bom e o mau das sugestões europeias, mas por vez ou outras declaravam uma certa “independência espiritual” em que o regionalismo em ambiguidade com o cosmopolitismo estaria nessas raízes de superar essa europeização. No entanto destaca que uma “subliteratura” também seria difundida pelas academias, essas, a partir da Academia Brasileira de Letras, uma cópia dos modelos europeus.

Em MS, a primeira obra a discutir a literatura do estado foi *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*, de José do Couto Vieira Pontes, em 1981. Pontes é membro fundador da Academia de Letras do estado e, na introdução de sua obra, discorre sobre as literaturas estaduais sempre seguirem o modelo europeu, confirmando a crítica de Candido. No afo de dessa literatura, produzida por recém-declarados sul-mato-grossenses, a preocupação com uma valoração do local geográfico e da cultura torna-se o mote para uma exaltação e assim uma definição dessa identidade de MS:

Tendo em mira estudar os aspectos literários de uma região rica e fértil, promissora, de povoamento recente (...) Até onde o sulco de uma carreta de boi cavado na extensão da campina ou o desatar-se elegante do voo de uma garça do pantanal; até onde o choro da criança no bairro negro de Sarobá ou os camalotes vistos boiando na correnteza pelo poeta corumbaense e por Borges, na foz do mesmo rio majestoso, ganharam o interior do poeta e do prosador e aí explodiram em miríficas criações estéticas que, afinal, não são daqui ou dali, deste ou daquele rincão, mas demonstrações inequívocas do caráter universal da mais duradoura de todas as artes, a Literatura. (PONTES, 1982, p.15)

A exaltação da cultura sul-mato-grossense torna-se mote da cultura e da arte como necessidade de reafirmar o estado. Movimentos

artísticos, como o Movimento Guaicurus, liderado pelo artista visual Alexandre Spengler, e a própria Bovinocultura de Humberto Espíndola, trazem à tona uma fotografia local, de modo a tentar delimitar uma identidade de MS.

E passados 40 anos, a preocupação com essa exaltação da regionalidade no estado, afora as discussões acerca do regional/local, inclusive dentro do estado proposto por pesquisadores como Maria Adélia Menegazzo, Rosana Zanellatto, Alvaro Banducci, Paulo Nolasco, dentre outros, expõem uma arte produzida que ultrapassa as barreiras, mas utiliza-se do local como temática, sem se prender somente à sua estética e ao paisagismo.

“O monte Criminoso” e “Eles vieram com o Amanhecer”

A Guerra do Paraguai ainda é marcante no imaginário e na memória de MS, tanto que músicas, como livros e eventos, ainda trazem a memória desse episódio, seja exaltando pelos feitos, quanto atualmente criticando o episódio. Nos dois contos escolhidos, um de cada escritora, a Guerra do Paraguai e suas memórias estão presentes.

O Monte Criminoso está na seção “Causos” do livro *Vila Pequena: Causos Contos e Lorotas*, de Gleycielli Nonato. Esse “causo”, definido no dicionário como uma narração curta, conto, história, caso, o ocorrido, acontecido, tem suas características intrínsecas à linguagem oral. Suas características são:

quem o conta é seu “autor”. Quando o fato que deu origem ao causo não foi vivido ou testemunhado por quem conta, é dada a referência: diz-se quem contou; ainda que a memória popular não tenha formalidades autorais, um mínimo de indicações registra a origem do relato. O lugar do acontecimento sempre é mencionado. Assim como o lugar da ocorrência, o tempo é referido: dificilmente se diz o ano, a data pode ser inferida por quem ouve a partir do contato com o contador. O contador muitas vezes situa o fato no tempo a partir da sua memória: “há muitos anos”, “quando eu era criança”, “no tempo dos meus avós”, “eu devia ter uns quatorze anos”. (BATISTA, 2015, p.102)

Entender a tipologia do “Causo”, ainda carente de pesquisas, faz-se necessário para entender a representação no texto. Com um narrador homodiegético, em seu papel de “contador de histórias”, trazendo a reminiscência (Benjamin) de um fato ocorrido em Vila Pequena.

Com uma linguagem simples e com diversas marcas orais, o conto narra um fato que teria ocorrido no período da Guerra do Paraguai. Em seu enredo, há o aparecimento de um forasteiro, desertor do exército Paraguaio que logo foi acolhido e integrou a população da cidade. O vilarejo, que até o momento pouco sabia da guerra, tornou-se notícia por “supostamente” acolher um soldado do exército inimigo. A população da cidade pede ao forasteiro se esconder em um morro que circundava a cidade. Esse o faz, mas com a não chegada das tropas brasileiras, continua a sua rotina na cidade, mas agora somente à noite. Um dia as tropas chegam, mas o ex-soldado conseguiu fugir. As tropas deixam marcas de terror e preconceito com os paraguaios junto à população de Vila Pequena.

A representação do vilarejo que tocava sua vida num “sossego sabia”, em uma calma que se ouvia o canto dos pássaros devido à paz reinante, e o ouvir de longe uma guerra, em que pouco fazia diferença na rotina deles, o qual se vivia em uma “tranquilidade tremenda” e terá seu ambiente modificado com a chegada desse personagem paraguaio. Para a vila, a nacionalidade do personagem não fazia diferença, pois “eram todos amigos, todos festeiros” (NONATO, 2017, p.34), tendo a festa, o ato de comemorar e a música como ponto de união, música que faz parte da cultura de MS, principalmente os seus ritmos de polcas e chamamés marcadas no cenário local.

A violência e o medo serão um fato de quebra dessa harmonia, pois a violência simbólica presente nas ameaças e depois nas qualificações dos paraguaios são rastros, reminiscências que serão perpetuados geracionalmente:

Certo dia o soldado acordou e olhou de cima do mirante e avistou as tropas chegarem à Vila. Encheu seu cantil de água, pegou suas coisas e se enfiou mato adentro fugindo; as tropas brasileiras chegaram amedrontando os moradores da pacata vila:

– Os paraguaios são inimigos, são perigosos, traidores e assassinos.

Colocaram tanto medo que algumas crianças cresceram ouvindo seus pais dizerem que não podiam ir naquela direção, que ali é o morro do criminoso [...]. (NONATO, 2017, p.34)

É a experiência do medo e do preconceito que são passados a crianças e assim por diante, como já enunciado por Benjamin (1987) que “sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens” (BENJAMIN, 1987, p. 114). E essa experiência

nomeia-se os lugares, perpetuando uma memória negatividade pelo dominador. No conto, em algumas passagens, o narrador lembra que não era inimigo dos paraguaios, que festejavam juntos. Essa memória é explicitada pelas marcas que foram deixadas no lugar, no povo e na cultura: “apesar de ele ter sumido, o soldado paraguaio deixou em Vila Pequena um morro, um córrego, uma estrada, dois filhos e uma arpa, e é claro, uma vontade de dançar um baile.” (NONATO, 2017, p.34). A festa, o baile, a arpa, os filhos e os topos eram heranças deixadas pelo fugitivo paraguaio, heranças incorporadas à memória da cultura de sul-mato-grossense.

O outro conto, “Eles vieram como o Amanhecer”, de Tânia Souza, tem o seu narrador homodiegético, que é também um desertor da Guerra do Paraguai que escreve uma carta a um outro denominado Taunay. Infere-se que seja Alfredo d’Escagnolle Taunay, Visconde de Taunay, autor da obra *Retirada da Laguna* que retrata o episódio que nomeia a obra durante a Guerra do Paraguai. Em sua carta, o narrador descreve as razões que o levaram a desertar da guerra após uma batalha que participou, denominada batalha de *Acosta Ñu*.²

Permeado pelo fantástico, o narrador descreve momentos em que viu soldados voltarem à vida, fato esse, aliado ao trauma de todo o processo de guerra, o fez desistir de ser soldado e procurar um local na fronteira para residir. Essa carta memorialística a Taunay seu amigo relata o medo, o trauma e o arrependimento do narrador.

Acerca do modo epistolar, Marisa Lajolo (2002) define esse gênero como texto sempre dirigido a alguém que tenha afeto, tem a verossimilhança como sua categoria fundamental, exigindo que se desenvolva em primeira pessoa. Assim, o narrador relata sua culpa e medo depois de adentrar ao exército com uma ideologia e ser solavancada pelos horrores da guerra:

Ah, a guerra! E o poder do seu chamado.

Fiz do poncho a minha arma e proteção. Pensava talvez que fosse uma ilusão, ainda assim, agarrava-me a escuridão protetora. Naquela

2. Acosta Ñu, ou Batalha de Campo Grande, marcou por um exército formado por crianças e adolescentes entre 11 e 16 anos e também crianças de 6 a 9 anos de idade que foram recrutados para compor o exército paraguaio. O dia 16 de agosto é celebrado como o Dia da Criança no Paraguai, quando traz a memória e a reflexão acerca dos 3.500 mortos aproximados, dizimados pelo exército brasileiro.

última viagem, perdemos mais companheiros a cada ataque e, quando a noite chegava, mais um desertava até que, por fim, apenas eu e quatro feridos chegamos ao forte de Bela Vista. Parece que vagamos por muito tempo. Solano Lopez já havia perecido, mas eu sabia que a guerra não havia acabado. Chamaram-nos de loucos. Doentes da guerra. Desertores. E por algum tempo, temi que estivessem com a razão, desejei que estivessem com a razão. (SOUZA, 2020, s/p, grifo nosso)

Acerca das memórias da Guerra, Benjamin afirma que nunca houve “experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 1987, p.115-116). O protagonista menciona o poncho como arma e proteção. O traje típico das planícies platinas é incorporado à cultura, mas ainda como símbolo paraguaio, assim como a Harpa em o “Morro do Criminoso”, símbolo cultural incorporado à cultura de MS, mediante inclusive ao esquecimento.

Ao mencionar o poncho como armadura, aciona memórias que serão narradas em seguida. O poncho pode ser lido aqui como a “cicatriz de Ulisses” desse soldado, nas memórias desse povo, outro povo irmão, em que a decisão de ir a batalha, enfrentar crianças, inocentes que não terão a chance de verem a luz do “amanhã” em seu lugar. O narrador se apega a essa escuridão, a esse esquecimento no momento da batalha, que o protege de lembranças e da culpa.

A barbárie, no conto, impele seu narrador, traumatizado em suas memórias, a reescrever novos caminhos, como afirmado por Benjamin (1987) em que ela “o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1987, p. 115), visto que:

Aos poucos, eu durmo e uma rotina suave me convida a reescrever meus caminhos. As crianças ainda habitam meus sonhos e lamentam ao meu redor em noites quentes e abafadas. E do horror no coração dos homens não esquecerei. Tampouco, dos seres que as sombras guardam, pois sei que, em algum lugar sob meus pés, *elas* dormem. (SOUZA, 2020, s.p.)

O conto conta com uma epígrafe credita a Henry Evaristo em que o passado é tematizado como “*O passado está cheio de fantasmas e*

monstros reais.”, serão esses fantasmas que rodearão o narrador, a sua memória, mas positivamente seguindo seus caminhos.

Ambos os contos, apesar de linguagens diferentes, são similares não só em relação à temática, mas no sentido de formação, de herança e fundação de uma identidade e de uma cor dos habitantes de Mato Grosso do Sul, os “filhos” dessa guerra. A representação da violência, do vazio e da escuridão que assombram nossas relações culturais e de amizade com a fronteira é fundante a nós. Somos filhos dessa terra que está cheia de sangue inocente e não sabemos lidar com isso, e por isso há silêncio, há apagamento, há um desligar de luzes, pois não é uma história bonita. Entretanto, o amanhecer sempre vem e ficamos perdidos, cientes dessa incompletude, pois há miscigenação que não damos conta não só de explicar, mas de entender e assumir.

Considerações Finais

Todavia, entendi que, quando o sangue dos inocentes desceu pelas planícies do cerrado, embriagou as nascentes e cobriu de vergonha os morros e cerros, desceu também até as profundas cavernas e despertou os “nandí-vevê-co’ê,” ou “o vazio que pode voar ao amanhecer”.

SOUZA, 2020, s.p.

Tânia Souza e Gleycielli Nonato trazem em seus contos a memória de um evento que marca a identidade local de MS, a guerra Brasil -Paraguai. Seja em um formato de caso, seja em uma epístola com preceitos do terror e do fantástico, a presença do apagamento e silenciamentos da cultura paraguaia, de uma história oficial nunca realmente contada ou duvidosa, e de arquivos militares nunca abertos. A representação desse momento é marcada por algo em comum: o sangue.

Tanto o sangue de descendência, nos filhos que o forasteiro deixou na Vila, ao fugir do exército brasileiro, quanto a harpa, que emana o sangue cultural da música, no conto “Monte do Criminoso”, assim como o sangue de vidas derramadas na batalha trazem esse discurso fundante após um trauma:

Por algum tempo, estamos em paz. Creio firmemente que somente o silêncio das armas e o fim das guerras poderiam detê-los. Enquanto

houver um campo de batalha e mortos, enquanto o sangue dos inocentes correr pelas planícies, o vazio que voa ao amanhecer encontrará uma forma de voltar. [...] Não espero que acredite, mas aguardo o poder da dúvida. E que estas palavras sirvam de alerta e testemunho, caso eles voltem.” (SOUZA, 2020, s.p.)

A memória, o não esquecer, ou o questionar qual a versão foi contada são componentes que irão refletir na formação identitária de um local, em sua cor local. O deixar de romantizar, o trazer os aspectos do terror e do trauma (re)fundam uma memória que mostra que a literatura produzida no Mato Grosso do Sul não é só pôr do sol, araras e Pantanal, que também é cheia de influências outras que são também cor de sangue.

Referências

- ASSIS, Machado de (2013 [1873]). “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”. In: Azevedo, Sílvia Maria; Dusilek, Adriana; Callipo, Daniela Mantarro (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora UNESP.
- BANDUCCI Júnior, Álvaro. Tradição e ideologia: a construção da identidade em Mato Grosso do Sul. In: MENEGAZZO, Maria Adélia & BANDUCCI JR, Álvaro (orgs). *Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional*. Campo Grande – MS: Editora da UFMS, 2009. 243 p.
- BATISTA, Gláucia Aparecida. *Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) –Universidade de Taubaté, São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter . *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CEIA, Carlos. “COR LOCAL”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Acesso em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cor-local/>>. Disponível em: 12/12/2020.
- LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. In *Matraga* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. ano 9, n.14, 2002, p. 61-75.

- LIMA, L. C. Implicações da Brasilidade. *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*, [S. l.], n. 2B, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1648>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- NONATO, Gleycielli. Morro do Criminoso. In: NONATO, Gleycielli. *Vila Pequena: Causos, contos e Lorotas*. Campo Grande, MS/FCMS: Life editora, 2017.
- PONTES, José Couto Vieira. *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*. São Paulo: Editora do Escritor Ltda., 1981.
- ROSA, Maria da Glória de Sá; NOGUEIRA, Albana Xavier. *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores*. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do sul, 2011.
- SOUZA, Tânia. E eles vieram com o amanhecer. In. SOUZA, Tânia. *Coisas de Cá* [online], 2020. Disponível em: <<https://tanciasouzams.blogspot.com/2013/02/era-uma-vez.html>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2020.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de Gênero e de Representação na contemporaneidade. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010.

Mulher-mãe: representações da maternidade negra nos contos de *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo

Mônica Maria dos Santos (UFMT)¹

Introdução

A perspectiva de universalização que vigora, em pleno século XXI, na literatura brasileira a empobrece e nos impõe grandes barreiras para o acesso a outras perspectivas e representações. Tira de cena inúmeros personagens necessários para a ampliação da nossa consciência enquanto nação. Existe uma negação da diversidade presenciada tanto na autoria quanto na constituição dos personagens que nos aprisiona em um universo monótono e desinteressante.

Uma pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè, a partir de 2003, sobre *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, faz emergir uma multiplicidade de constatações sobre as ausências e os apagamentos presentes em nossa literatura. Muito além de constatar que as personagens (em especial os protagonistas) dos romances brasileiros contemporâneos são majoritariamente brancas, a pesquisadora se depara com a repetição desse padrão também no tocante à autoria da nossa literatura.

Ao registrar os resultados da pesquisa, Dalcastagnè (2005) chama a nossa atenção para o significado político dos apagamentos e a cristalização de estereótipos infringidos a determinados grupos sociais como: os pobres, as mulheres e os negros. O que, segundo a autora, produz um estranhamento, já que se entende que:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14).

1. Graduada em Letras (UNIR), Mestre em Letras (UNIR), Doutoranda em Estudos Literários (UFMT). É docente do curso de Letras (UFMT).

Esse apagamento possui uma configuração política e está associado ao que Homi Bhabha (2005) chama negociação de poder, neste caso, do poder empreendido pelo direito à palavra autorizada. Invisibilizar a produção literária de grupos sociais que vivem à margem do social é, de forma simbólica, também invisibilizá-los socialmente. De acordo com Evaristo,

[...] a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos [...] a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra [...] 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).

A história da literatura no Brasil, na América Latina e em outros continentes deixam claro que a representação das diversidades, em especial, das mulheres, sempre permeou um espaço marginalizado de pouca visibilidade e voz. Norma Telles (2006) no ensaio *Escritoras, escritas, escrituras*, publicado como capítulo no livro: *História das mulheres no Brasil*, traça um panorama histórico das dificuldades de acesso e conquistas das mulheres no campo da autoria literária. Segundo Telles:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII [...] Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura [...] a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2006, p. 336).

Esse discurso foi responsável pela pequena participação das mulheres nos espaços literários, que ainda vigora na atualidade. Com esse silenciamento da palavra autorizada imposto às mulheres, as informações presentes nos textos literários, na maioria das vezes, realizadas por homens, não contemplou a complexidade das subjetividades e das questões femininas. A representação feminina seguiu, então, pautada em arquétipos duais ou em estereótipos.

A leitura das pesquisas de Dalcastagnè (2005) e Telles (2006) nos colocam diante de um panorama repleto de lacunas da nossa literatura, Dalcastagnè descreve: cor, gênero, localização geográfica, status social, ocupação profissional e formação intelectual da maioria

dos autores e personagens da nossa literatura. Os dados publicados por ela atestam que a nossa literatura não contempla muitas identidades sociais, invisibilizando-as massivamente. As duas pesquisadoras nos mostram como a nossa literatura sempre silenciou as mulheres no campo da produção literária e as estereotipou na construção de suas representações nas obras produzidas por homens.

A densa camada de apagamentos promovida pela literatura oculta pormenores valiosos para o nosso entendimento do humano, das representações que compõem a nossa organização social, uma vez que “[...] é importante lembrar que as personagens de ficção não são meros objetos estéticos [...] também influenciam a sociedade através de seu contato com a leitora ou o leitor [...]” (OLIVEIRA, 2020, p. 38).

Na literatura de todos os tempos, no Brasil, as ausências falam mais do que o que se expressa. Em pesquisa realizada em 2005, Conceição Evaristo constata que:

Uma leitura mais profunda da literatura brasileira, em suas diversas épocas e gêneros, nos revela uma imagem deturpada da mulher negra. Um aspecto a observar é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. (EVARISTO, 2005, p. 53).

Nas questões levantadas por Evaristo está presente a tentativa de apagamento simbólico da contribuição da população negra para o desenvolvimento nacional, bem como a tentativa recorrente de embranquecimento da nação. Não seria exagero afirmar, no atual contexto de genocídio da população negra pelas violências sociais, que mata-se o sujeito negro desde a literatura.

Na contramão dessa reduzida diversidade de representação, encontramos a escrevivência de Conceição Evaristo, que faz emergir na literatura contemporânea uma galeria de personagens oriundos dos mais diversos lugares, de múltiplas orientações sexuais, de variados dilemas existenciais. Evaristo traz para sua ficção: homens, mulheres, jovens, velhos, crianças, loucos, mocinhos, bandidos, uma miscelânea humana, mas dedica uma atenção muito especial às mulheres que alicerçam a grande população negra do Brasil e, concentrando-se nas camadas mais sutis e revolucionárias da subjetividade dessas mulheres, ela nos apresenta o mundo invisibilizado e silenciado pelo estereótipo e pelo preconceito.

Evaristo produz um movimento de enfrentamento a invisibilidade e a infertilidade feminina negra na literatura brasileira trazendo para os seus textos uma galeria de mulheres-mães e protagonistas que fazem emergir muitas das múltiplas subjetividades femininas ignoradas pela arte e pela vida. Partindo desta postura de enfrentamento, o objetivo desse texto é analisar as múltiplas formas de representações das maternidades presentes nos contos do livro *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo.

Mulheres-mães e o contexto literário

Em muitas áreas do conhecimento, as discussões sobre a maternidade tendem a ter posicionamentos definidos por uma visão de caráter patriarcal, fundada pelo arquétipo engessado produzido a partir da história clássica e com base no inevitável destino biológico da reprodução da espécie, no entanto, essas visões difundidas em âmbito social e cultural estão muito longe de conseguir abarcar toda a complexidade de valores e sentimentos que permeiam a maternidade e a ação de matinar gerada a partir dela. Oliveira (2020) nos aponta uma nova forma de entendermos os arquétipos maternos propostos por Jung cujo as revisões “[...] fortalecem a ideia de que os arquétipos são estabelecidos a partir de um inconsciente coletivo construído com base em um processo histórico e cultural” (OLIVEIRA, 2020, p. 11). A autora ainda acrescenta outra reflexão importante a ser considerada nas discussões sobre maternidade a partir de arquétipos:

O arquétipo seria então uma estrutura, um receptáculo vazio a ser preenchido a partir das vivências das mulheres com suas próprias mães, com a sociedade em que vivem e no tempo em que vivem. Sob essa ótica, os arquétipos funcionam como elementos mutáveis e não como regras ou modelos estanques. (OLIVEIRA, 2020, p. 11).

Uma questão urgente a ser pensada em relação a esse tema é que ele precisa ser discutido a partir do ponto de vista das mulheres e inseridos num contexto social, espacial, temporal e cultural que permita a revisão dos arquétipos cristalizados para que estes possam ser entendidos dinâmicos como as culturas que os acolhem.

É necessário, também, que, para além do corpo biológico apto para a reprodução, seja considerado a subjetividade do ser que habita esse

corpo. Não se esquecendo de que, além das mudanças físicas provocadas pelo processo, o sujeito-mulher-mãe está imerso numa profusão de sentimentos, medos, inseguranças emocionais, físicas e financeiras.

Embora as qualidades da “mãe ideal” sob a perspectiva patriarcal, ou seja, a mãe mártir e assexuada, tenha sido um padrão de virtudes do feminino idealizado, a maternidade não é comum que as mães sejam protagonistas de obras de autoria masculina, em qualquer gênero. A figura da mãe como personagem não foi muito valorizada ao longo das produções literárias de autoria masculina. [...] (VASCONCELOS, 2014, p. 72).

Frente a toda a complexidade da questão, é fundamental que a arte, em especial a literatura, apresente diversas e complexas formas de vivências, expectativas e realizações da maternidade, e que essas representações aconteçam dos mais variados lugares de experiência, em especial do ponto de vista de mulheres, sujeitos intimamente implicados pelas questões relacionadas ao tema, já que a produção literária predominantemente hegemônica e masculina a realiza de forma muitas vezes tímida e romantizada. Como nos coloca Vasconcelos:

Enfim, a imagem materna revela, na confluência de aspectos pessoais, familiares, econômicos, socioculturais, políticos, míticos e religiosos, questões que estão em dinâmico processo, expressando discussões e mudanças significativas. Em meio a tudo isso, também movidas por suas experiências como mães e filhas, escritoras constroem mães como personagens em suas criações ficcionais. Essas personagens mães revelam diversidades e surpresas nas suas falas e ações, o que parece traduzir enriquecedora possibilidade para a literatura contemporânea. (VASCONCELOS, 2014, p. 101).

Diante desta sensível necessidade de discutir esse tema a partir da autoria feminina, é pertinente dizer, aqui, sobre o avanço que tivemos a partir da segunda metade do século XX e, em especial, nessas duas primeiras décadas do século XXI, com o crescente número de publicações literárias produzida por mulheres, singularmente por mulheres negras, pois, assim como nas questões relacionadas ao feminino, é preciso considerar, também, as representações, análises e discussões sobre a maternidade a partir de uma perspectiva interseccional, uma vez que, como em todas as outras questões pertinentes à causa, há muitas diferenças entre as maternidade de mulheres

brancas e negras, seja no tocante à escolha da continuidade ou da interrupção da gravidez, ou ao acesso aos estabelecimentos de saúde para a realização do pré-natal e posteriormente a realização do parto, pois como Fernanda Lopes (2004, p. 53) afirma pessoas negras e brancas são expostas a “experiências desiguais ao nascer, viver, adoecer e morrer”. Como tudo em nossa existência se intensifica com a experiência de nascer, destacamos, nesta pesquisa, as múltiplas experiências da maternidade e da maternagem das mulheres negras, já que nascer dá origem a todas as outras experiências.

Para tanto, como já mencionado, nos apoiaremos nas experiências descritas nos contos de *Olhos d’água* (2014), de Conceição Evaristo.

As múltiplas maternidades em *Olhos d’água*

O encontro com as mulheres-mães dos contos de *Olhos d’água* provoca em nós muitos questionamentos: quantas faces de mães Evaristo desenha na coletânea de histórias que tece? Quais as questões sociais e estruturais que envolvem a maternidade negra nos contos? Quantas e quais são as questões inscritas na maternidade?

A pesquisa realizada sobre o tema maternidade em diversas áreas do conhecimento deixa claro que o entendimento, a vivência e até a representação artística deste tema estão imersos em profundas dimensões políticas permeadas por questões subjetivas, culturais, sociais e econômicas.

Os sujeitos-mulheres-negras representados na escrevivência de Conceição Evaristo são múltiplos em amplitude de sentimentos, dúvidas, medos, sonhos, esperanças, desejos. São sujeitos apresentados no grau máximo de suas subjetividades, o que os projeta para além dos estereótipos socialmente construídos.

A coletânea de contos *Olhos d’água* foi publicada em 2014 e foi vencedora do 3º lugar do Prêmio Jabuti de 2015 na categoria contos e crônicas. É composta por 15 contos, desses, oito são nomeados com nomes de mulheres: Ana Davenga, Duzu-Querença (é um nome que representa duas mulheres, a avó Duzu e a sua neta Querença), Maria, Natalina, Luamanda, Cida, Zaíta, Ayoluwa a alegria da nossa gente; quatro com nome de homens: Di Lixão, Lumbiá, Os amores de Kimbá, Ei, Ardoca e três com situações/descrição: Olhos d’água, Beijo na face e A gente combinamos de não morrer.

Na coletânea, 11 dos contos apresentam o protagonismo de mulheres. Dentre essas protagonistas encontramos mulheres de muitas idades: Zaíta, Luamanda, Duzu, Querença, Ana Davenga, Salinda, Bica, a narradora sem nome do primeiro conto, Maria, Cida, Ayoluwa, sendo que sete desses 11 tem como foco central da narrativa a maternidade.

Os contos podem, também, ser divididos em quatro categorias de classificação:

- 1) Etária: mães velhas, mães meninas, mães mulheres e mães de santo, figuras que remetem à ancestralidade;
- 2) Biológica: mães que geram os filhos que maternam;
- 3) Social: mães solidárias e/ou mães afetivas. Mães que maternam filhos que não foram gerados em seus corpos. Mães que entregam os filhos para adoção. Mães que abortam. Rede solidária de pessoas que maternam junto com as mães que geram;
- 4) Simbólica: a referência constante às Yabás, a maternagem vivida por Querença em relação aos desejos da avó e aos sonhos do bisavô, também a relação simbólica estabelecida a partir da personagem Maria com imagem da Santa mãe Maria do Cristianismo, no conto homônimo e com a Lua no conto Luamanda.

“Olhos d’água”, conto de abertura, é um profundo convite à reflexão das nossas significações de mãe, ele começa com a descrição da sua narradora (sem nome) do incômodo esquecimento da cor dos olhos da sua mãe. Nesse resgate de memória em busca da lembrança da cor dos olhos maternos, a voz que narra o texto nos apresenta múltiplas facetas de muitas mães espalhadas pelo Brasil.

Conta-nos sobre sua criação com a ausência da figura paterna, da pobreza enfrentada por ela, pela mãe e suas irmãs, marcada especialmente pelos relatos dos recursos imaginários criados pela mãe para distrair e/ou enganar a fome nos dias em que os alimentos ficavam ausentes da mesa de sua família. Cita, também, a fragilidade da casa onde moravam e o medo que enfrentavam nas noites de tempestade quando era preciso contar com a proteção da grande mãe, no conto representada pelo orixá Oxum, para que a fúria da natureza não levasse delas a vida.

A força do conto, no entanto, é revelada na sutileza de seu título e no enigma da cor indefinida dos olhos da mãe. Em nossa análise, esse contexto nos permite inferir que, nesses elementos, estão

guardados a existência da mulher muitas vezes encoberta pelos desafios sociais e naturais da maternidade. A busca pelos olhos dessa mulher questiona para além da lembrança de uma cor. Questiona a existência de uma subjetividade feminina, de uma pessoa que o título materno invisibiliza e muitas vezes sufoca. Segundo Vasconcelos,

a idealização da imagem das mães passa também pela estratégia de dissociá-las completamente de sua condição física, não apenas por ocultar os sofrimentos comuns à experiência da maternidade, mas negando qualquer ligação com sua sexualidade da mulher ou mesmo qualquer referência aos aspectos físicos, inclusive o mais estritamente relacionado à maternidade: a amamentação [...] (VASCONCELOS, 2014, p. 144).

O encontro com a cor molhada dos olhos da mãe é uma espécie de encontro com a mulher que vive nela. É uma autorização para fazer emergir a mulher que mora nas outras mães que vão sendo narradas nos outros contos.

Em “Ana Davenga”, nos deparamos com a maternidade interrompida prematuramente pela morte de Ana que havia acabado de se descobrir grávida. Para além desse estado biológico de gravidez, o enredo nos apresenta a protagonista como figura representativa das mulheres da família de seu marido, Davenga. Ana morre antes de seu filho nascer, mas materna o marido com seus cuidados de esposa.

“Duzu-Querença”, conto de nome composto faz referência a duas gerações de mulheres, fala da história de uma avó (Duzu) e de sua neta (Querença), nome por sinal bem emblemático, pois significa: “ato de querer a alguém ou a alguma coisa; afeto. Por metonímia: gesto, demonstração de afeto”². Temos nele, como em *Olhos d’água*, um encontro transgeracional de mulheres.

O enredo traz para a cena a pobreza feminina, a voternidade, também, fala sobre a loucura de Duzu, herança de uma vida de perdas e sofrimento, do corpo negro explorado, objetificado. Duzu é mulher, filha, mãe e avó. A expressão mais forte da sua subjetividade é o sonho, o poder imaginativo. Duzu é fruto das incertezas da diáspora, da reinvenção. Guardiã da memória, dos sonhos e das dores dos seus.

O conto aborda a maternidade real e a simbólica vividas por Duzu e a maternidade compartilhada, também, com Querença que materna

2. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/querenca/>. Consultado em: 18 ago. 2021.

o legado da ancestralidade, da preservação da memória dos seus. Seu nome traz na gênese o querer da avó, a esperança do bisavô.

O conto de nome “Maria” já traz, em si, uma representação materna carregada de simbolismos. Tendo como pano de fundo o cenário da exaustiva jornada de trabalho das mulheres negras, a carência e a violência, Maria, que pela nomeação pode representar a história de vida de muitas mulheres negras brasileiras, vai abordar também a subjetividade de uma mulher escondida atrás das dificuldades econômicas, da solidão e da exaustão. Maria também representa a mãe mártir.

Em “Quantos filhos Natalina teve?” Evaristo nos apresenta muitos dos conflitos que permeiam a maternidade, o enredo conta a história de Natalina, adolescente que engravida aos treze anos e foge da família, do namorado, do medo de ter seu/sua filho(a) “devorado(a)” pela emblemática figura da parteira da comunidade, apesar de tentar abortá-lo a partir da ingestão das beberagens que vira a mãe e outras mulheres da comunidade usarem ao longo de sua vida.

A escolha do nome do conto constrói um potente paradoxo com o enredo descrito por Evaristo, diante de enorme contestação a propensão “nata” da maternidade entendida como natural às mulheres, a moça, cujo nome significa nascimento, natalidade se nega a mater-nar, rompe seguidamente com a idealização de felicidade (casamento, maternidade) imaginada para a experiência do feminino.

Natalina nega e rejeita seus três filhos, o primeiro fruto da descoberta da sua sexualidade, o segundo fruto de um relacionamento da juventude e o terceiro gestado para ser o filho de outra mulher. Nesta terceira gestação, a força da negação é tamanha que seu corpo sequer produz leite para amamentar a criança que gerou, e vai escolher ser mãe apenas do seu quarto filho, fruto de um estupro de um pai cuja face ela desconhece, filho só dela, sem o medo da gravidez na adolescência, como era na primeira gravidez, sem o medo da imposição social de ter que se ligar a alguém para ser mãe, como no caso do segundo. O filho escolhido foi o concebido na fronteira tênue entre a vida e a morte.

A partir do relato da história de Natalina, somos levados a refletir sobre questões delicadas como a prática do aborto, o abandono dos filhos, a maternidade de irmãos imposta a meninas que assumem esse papel diante da exaustiva jornada de trabalho das suas mães, da opção pelo fruto da violência.

“Beijo na face”, o sexto conto, dá destaque aos desejos, dúvidas, medos e anseios que permeiam a subjetividade de Salinda, mulher que é mãe, mas é também todas as possibilidades de sonhos e vontades que constituem a subjetividade de um humano. Ao abordar como tema central a subjetividade de Salinda, Evaristo nos lembra que, na constituição de todas as mães, existe uma mulher que sonha, que deseja. É importante destacar no enredo a figura de Tia Vandu, que representa a sororidade, a cumplicidade de mãe, apoio. A presença de Tia Vandu, no conto, relembra as outras mulheres na família que, muitas vezes, assumem a figura da mãe, exercendo a maternidade solidária.

A emblemática e simbólica “Luamanda” é a representação das fases da vida feminina, das forças dos ciclos mensais, da influência mítica da lua na gestação e das multiplicidades de sentires experimentadas na vivência do feminino. Luamanda é a mulher que se reinventa a cada novo ciclo. É a menina, a moça, a mulher, a mãe, a amante, a avó.

“O cooper de Cida”, mesmo sem abordar diretamente o tema maternidade, faz emergir uma questão muito próxima a ela, na verdade, à negação dela; ao construir uma personagem apressada e atarefada, Evaristo comunica nas entrelinhas do enredo que, na vida veloz de Cida, não há espaço para todas as renúncias femininas previstas pela maternidade. É preciso considerar que nem todas as mulheres desejam e/ou estão preparadas para viver essas renúncias.

Em “Zaíta esqueceu de guardar dos brinquedos”, apesar de Zaíta ser apresentada como protagonista do conto, a sua pequena história de vida gira em torno da figura materna, da jovem mulher perdida nas dificuldades sociais e econômicas de maternar quatro filhos em meio à carência financeira e à exaustão do corpo.

A menina Zaíta, de dentro da vivência e experiência infantil, retrata a pouca paciência da mãe para com os filhos ao mesmo tempo que descreve sua angústia diante da violência do lugar em que vivem e das necessidades que fazia companhia diária a elas. Também fala da sensação de segurança e aconchego que encontra na proximidade com o corpo da mãe.

O conto traz como espaço narrativo os ambientes hostis, geralmente ocupados pela população negra que é a mais afetada pela ocupação dos espaços da margem social. A morte de Zaíta por uma bala perdida é emblemática, uma representação das repetidas cenas de violência a que crianças pobres estão expostas cotidianamente. Na

ressonância dessa violência, Evaristo destaca o desespero das mães que veem seus filhos sucumbirem a essa violência, como é o caso de Benícia, a mãe de Zaíta.

O enredo do conto “Di Lixão” é marcado por uma massiva negação da figura materna. O menino protagonista que dá nome ao conto nega a existência da mãe que, por razões não mencionadas, ganha a vida prostituindo o corpo e morre vítima de feminicídio. O menino nega a ausência da mãe, que a margem da sociedade não pode oferecer a ele o modelo da mãe que a cultura propaga. Nega a mãe e morre em posição fetal, na urgência de encontrar na fragilidade e na violência da sua vida a segurança do útero materno.

O conto “Lumbiá” nos apresenta a grande paixão de Lumbiá, seu protagonista pelos presépios é a sua busca inconsciente pela imagem de uma família que, mesmo pobre, está unida. O desfecho do enredo se dá com a emblemática morte do menino, na véspera do dia escolhido para se comemorar o nascimento do Deus-menino que deixa nascer junto de si a esperança do mundo por dias melhores. Lumbiá morre ao fugir da sua insurgente vontade de poder apreciar o presépio mais belo da cidade e do ato de coragem de sair de lá levando consigo a imagem do Deus-menino da esperança. Mesmo quando as mães são apenas descritas nas narrativas, elas estão intensamente implicadas nos destinos dos filhos.

Encontramos outra narrativa que destaca a negação materna em “Os amores de Kimbá”. O jovem protagonista renega sua família composta majoritariamente por mulheres. E tem uma necessidade urgente de se afastar da pobreza feminilizada do lugar em que habita e da estrutura de vida, costumes e culturas que essa pobreza lhe impõe.

No conto “Ei, Ardoca” o jovem protagonista que escolhe morrer volta ao trem que tanto marca a sua vida, ambiente que o angustia e reflete as duras condições de vida experimentadas pelo filho de uma trabalhadora que, morando no subúrbio, via a vida se perder dentro do trem. Como em: “Maria”, “Duzu-Querença”, “Quantos filhos Natália teve?”, “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, Evaristo nos faz refletir sobre as mães-trabalhadoras que, diante da necessidade de garantirem a segurança financeira de seus filhos, são submetidas a jornadas exaustivas e pouco conseguem materná-los.

Ecoando a dor das mães que perdem seus filhos para as violências sociais e institucionais, Evaristo nos apresenta “A gente combinamos de não morrer”, uma narrativa de inúmeras vozes que ora descrevem

a percepção materna, ora a percepção familiar. E, em uma narração específica, a percepção do contexto de violência vivenciado na comunidade a partir dos dois lugares, o da personagem Bica, que se posiciona na história como mãe e como filha, e o de sua mãe, que se coloca como mãe, avó e sogra. Neste enredo a descrição da angústia materna frente à violência e à dor da perda de seus filhos nos faz sangrar as dores, perspectivas e incertezas dos narradores.

Num gesto de encerramento dos ciclos abertos pelas histórias vividas ao longo da coletânea, Evaristo narra a sublime e simbólica história de “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”. Neste conto, a maternidade é coletiva e não individual. O nascimento aqui é colocado como forma máxima de resistência. Sobre essa vivência coletiva, Oliveira assevera que

a maternidade como uma construção social que aliada ao biológico, tem maneiras próprias de ser vivida, ou não ser. É também evidente como as condições materiais e simbólicas mudam essa experiência, sendo a existência de uma rede de apoio determinante para as mulheres poderem existir para além do seu útero. (OLIVEIRA, 2019, p. 20).

No conto que encerra o livro, visualiza-se a possibilidade de continuação, o grito de negação à esterilidade imposta por séculos às mulheres negras narradas como infecundas nas páginas das literaturas oficialmente aceitas. Evaristo encerra a coletânea de *Olhos d'água* reafirmando a fecundidade, a maternidade das mulheres negras, uma escolha política e re-existente que apresenta, na contramão da invisibilidade da literatura canônica, a presença e a importância do povo negro para a formação e progresso da nação brasileira.

Considerações finais

O aumento da publicação de textos escritos por mulheres, em especial, mulheres negras, têm trazido para o cenário literário contemporâneo temas importantes e necessários para o entendimento das identidades femininas, dentre eles, o da maternidade vista como uma escolha da mulher e o das implicações dessa maternidade para a vivência do feminino.

É importante frisar que a representação de mães realizada na literatura de autoras negras foge ao estereótipo da mãe preta perpetrada

no inconsciente brasileiro em *Casa grande e senzala* (1933); também não é a imagem romântica da mãe de amor incondicional construída pelo patriarcalismo, nem a imagem arquetípica da literatura clássica.

As representações encontradas na literatura dessas mulheres são de mães construídas numa marcante diversidade, num movimento que as inserem num espaço/tempo e as contextualizam como seres históricos e culturais. Como nos afirmam Stevens e Vasconcelos:

Percebemos, portanto, que as mães desenhadas nas páginas escritas por mulheres na literatura afro-brasileira são desiguais, diversas e complexas nas suas dores e sentimentos; vivenciam uma realidade socialmente caótica, quase sempre em meio à solidão de gênero e a uma sobrecarga humanamente cruel, mas estão longe de se abater ou resignar-se ao sofrimento [...] (STEVENS; VASCONCELOS, 2011, p. 84)

Além de serem, também, representadas como as mães simbólicas, as potentes e presentes Yabás: Oxum, Iemanjá e Nanã Buruquê. [...] As famílias descritas nas tramas são, sobretudo, formadas por avós, mães, filhas e filhos. (STEVENS; VASCONCELOS, 2011, p. 79)

Os contos de *Olhos d'água* possibilitam a visualização de metáforas das três grandes Yabás, neles, o tempo todo, nos deparamos com Oxum representada pela fertilidade e pelos nascimentos, com a resistência de Iemanjá visualizada pela batalha diária experimentada pelas mães evaristianas na maternagem de seus filhos, bem como nas redes de solidariedade que complementam essa maternagem. Solidariedade presenciada nos cuidados compartilhados por avós, tias, irmãs mais velhas e parteiras.

O nascer e o sobreviver, em nossa sociedade, quase sempre só é possível a partir dessa rede de mulheres que também nos acolhe nas práticas da fé, assim como encontramos a sabedoria de Nanã incorporada nas inúmeras mães-avós que povoam a escrita de Evaristo.

Apesar das lutas, dos enredos dolorosos pintados, muitas vezes de sangue, a autora nos proporciona uma experiência extremamente bela de encontro com as subjetividades, propositalmente usada no plural, das múltiplas mulheres que, na maioria das vezes, passam uma existência escondida atrás da alcunha e de um corpo de mãe.

Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, jul./dez. 2005, p. 13-71.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na Literatura Brasileira. *Palmares: cultura afro-brasileira*. Brasília, n. 1, ago. 2005, p. 52-56.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LOPES, Fernanda. Experiências desiguais ao nascer, viver, adoecer e morrer: tópicos em saúde da população negra no Brasil. In: BATISTA, Luís Eduardo; KALCKMANN, Suzana (orgs.). *Seminário Saúde da População Negra Estado de São Paulo 2004*. São Paulo: Instituto de Saúde, 2005.
- OLIVEIRA, Nathália Melo de. *Uma leitura das mães em Conceição Evaristo*. 2020. 90 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- STEVENS, Cristina; VASCONCELOS, Vasconcelos. Mães de outras cores: matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina. *Cerrados*, Brasília, v. 20, n. 32, 2013.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- VASCONCELOS, Vania Maria Ferreira. *No colo das Iabás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas*. 2014. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

A configuração do espaço em *As horas nuas*, *As meninas* e *Ciranda de pedra*

Natalia Aparecida Dante Cavichioli (UFMS)¹

Considerações iniciais

Lygia Fagundes Telles, escritora nascida em São Paulo, é conhecida nacional e internacionalmente. Na adolescência, incentivada por amigos como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Erico Veríssimo (1905-1975), manifestou a vocação para a literatura. De acordo com Bosi (2015, p. 414), Telles insere-se na linha de ficção intimista “de invulgar penetração psicológica [...] [e tem] escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”.

Em seus textos ficcionais, ganha relevo a questão da espacialidade, uma vez que se observa uma simbiose entre espaço e personagens, como se estas acabassem se transformando num prolongamento daquele. O espaço, sem sombra de dúvida, é um componente estrutural de suma importância no universo romanesco, uma vez que “não se concebe, em outras palavras, um acontecimento *narrado* que não esteja inscrito num espaço *descrito*” (PIMENTEL, 2001, p. 7, grifos da autora).

Levando em conta o que foi exposto, o objetivo deste artigo é analisar elementos espaciais presentes nas obras *As horas nuas* (1989), *As meninas* (1973) e *Ciranda de pedra* (1954), da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. O estudo divide-se em duas partes. Na primeira, discutir-se-á questões relativas ao conceito do espaço na esfera ficcional², pautando-se em Lins (1976), Bachelard (2008), Dimas (1985), Brandão (2013), Candido (2006), entre outros. Na segunda, dedicar-se-á a evidenciar e analisar os aspectos espaciais presentes nos livros mencionados de Lygia Fagundes Telles.

1. Graduada em Letras (UEMS/Dourados), mestra em Literatura (UEMS/Campo Grande). Atualmente é doutoranda no PPGEL/UFMS.
2. Este artigo é uma reelaboração de um capítulo da dissertação.

O espaço na ficção

A respeito do espaço na esfera ficcional, Antonio Dimas (1985) afirma que ele pode se tornar um elemento tão importante quanto os outros componentes da narrativa, como tempo, estrutura, personagens e foco narrativo. Quem decidirá a importância de cada um dos elementos é o leitor, cabendo a este descobrir os ingredientes do espaço, qual a função desse espaço para o desenvolvimento do enredo e onde se passa a narrativa.

Cada uma das representações espaciais pode assumir significados que se espriam para as personagens que habitam esses espaços e a ele pode agregar-se outra categoria romanesca, a personagem, que é essencial para a concretização de um texto ficcional, porque, indubitavelmente, é da junção de espaço e personagem que uma narrativa se edifica, garantindo o efeito de verossimilhança que possibilita ao leitor captar e compreender os eventos narrados.

Lins (1976) entende que o tempo e o espaço são indissociáveis. Recomenda-se, então, aprofundar numa obra literária a função que o espaço desempenha, como o introduz o narrador e qual a sua importância. É importante enfatizar que o estudo do espaço ou do tempo ficará restrito ao universo romanesco, onde os elementos são ficcionais.

Ressaltando a importância do espaço, Lins (1976) afirma que os espaços exemplificados estabelecem uma ilustração das suas possibilidades, pois

reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (LINS, 1976, p. 67).

O autor supracitado define o espaço, no romance, como tudo o que é exposto e que enquadra a personagem, que pode tanto ser absorvido quanto acrescido pela personagem. Outra questão destacada pelo teórico foi o espaço físico e espaço social. O espaço físico pode ser compreendido como o espaço por si só, com sua descrição; o espaço social indicaria, a modo de exemplificação, as categorias das edificações do local narrado, os hábitos e costumes das personagens nesse local e o estilo de vida que o ambiente implica. O espaço social pode ser uma área geográfica estabelecida e também pode configurar uma época de opressão.

O estudioso Antonio Dimas (1985) estabelece dois conceitos distintos, sendo eles espaço e ambientação, ainda salientando a importância de não confundir esses dois elementos para efeitos de análise. A ambientação são os processos destinados a provocar, na narrativa, a noção de ambiente. Para aferir o espaço, levamos em conta a nossa experiência de mundo; para discorrer sobre ambientação, onde transparece a expressão do autor, deve-se ter um conhecimento sobre a arte narrativa. Nas palavras do referido crítico, “O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1985, p. 29).

A relevância da ambientação que Dimas aponta é discutida por Lins (1976), em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Este afirma que a ambientação estabelece o espaço, fazendo com que um escritor possa valer-se de três modalidades: ambientação franca, reflexa e dissimulada. A ambientação franca depende da introdução do narrador, a reflexa depende de uma personagem passiva na narrativa, na qual o narrador verá somente a partir da perspectiva dessa personagem, e a dissimulada depende de uma personagem ativa, e se cria no relato uma harmonização entre o espaço e a ação.

Brandão (2013) estipula quatro modos de abordagem do espaço na literatura nos estudos literários ocidentais do século XX. São eles: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização, espaço da linguagem. O primeiro modo, representação do espaço, provavelmente o mais comum de acordo com o referido crítico, é o que se dedica à representação do espaço no texto literário, podendo ser compreendido como cenário, lugar de trânsito ou de pertencimento das personagens da ficção. Mas há também o espaço social, sinônimo de condição econômica, histórica, ideológica e cultural; e o espaço psicológico, que compreende os afetos, as sensações, expectativas e vontades das personagens e narradores.

Candido (2006), no artigo “Degradação do espaço”, analisa esse componente romanesco no livro *L’Assommoir [A taberna]* de Zola e, logo no início, aponta os espaços gerais e amplos encontrados na obra, como a igreja, a rua, a praça, o museu e o cartório, mostrando nesses espaços a fluidez da matéria narrada. Os espaços particulares e restritos são as escadas, os quartos, os botecos, oficinas e o cortiço onde as personagens moram, mostrando o elemento metafórico da

estagnação. A fluidez se dá nos momentos em que as personagens pobres vão para a parte rica de Paris, e a estagnação representa as personagens miseráveis trancafiadas em seus ambientes de trabalho ou residência.

Ao retratar os ambientes onde o operário vive ou trabalha, Candido (2006) ressaltava que Zola salienta alguns atributos que caracterizam o espaço de forma específica. Ao se referir à lavanderia, além de descrever o espaço, o narrador relata os cheiros, as umidades, os vapores, a sujeira, as cores das roupas, o silêncio. O crítico encerra o artigo frisando que o escritor de *L'assommoir* incorpora

o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, que por isto mesmo modifica a relação tradicional entre o narrador e a narrativa, Zola, nessa altura do livro, aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial do direito e chega a um momento de suprema degradação do estilo, quando chegou também ao ápice a degradação do espaço e da vida nele encasulada. (CANDIDO, 2006, p. 59).

Bachelard (2008), em *A poética do espaço*, acentua que é por meio desse elemento que se faz possível chegar a uma fenomenologia da imaginação e pode-se conhecer uma imagem em sua origem, em sua essência e pureza. A casa e os seus cômodos e móveis são extremamente importantes para compreender as personagens, as quais são marcadas por sua relação com o espaço não só físico, mas também por aquele evocado pela memória. Além disso, muitos móveis e cômodos funcionam como uma extensão das personagens, refletem a personalidade daquele espaço que habitam e também caracterizam a sua psicologia, revelada pela arrumação/desarrumação, ordem/desordem, limpeza/sujeira, pobreza/abundância do local que ocupam.

A esse respeito, é válido salientar que “o interior doméstico pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante” (WELLEK, WARREN, 1971, p. 279). Sendo assim, pode-se conceber que há uma inter-relação ou até mesmo uma fusão entre as notações espaciais e as personagens e isso pode ser comprovado de acordo com os romances que serão analisados nos próximos tópicos desse artigo.

O desvelamento emocional em *As horas nuas*

As horas nuas, publicado originalmente em 1989, é o quarto romance de Telles. O romance tem três narradores, algo que Lygia consegue manejar com perspicácia e sutileza. A personagem principal, Rosa Ambrósio, narra a maior parte do romance; o gato Rahul narra algumas partes; e há um narrador onisciente no final da narrativa. Quando Rosa está narrando, o texto não é fluído e retrata bem o problema da atriz em decadência e com dificuldades devido ao alcoolismo. Quando Rahul comanda a narração, compreendemos melhor a sua dona, pelo fato dele ser testemunha ocular das ações de Rosa. E o narrador onisciente, no final da narrativa, permite certa neutralidade para fechar o romance.

O espaço psicológico exposto por Brandão (2013) fica visível na narrativa por mostrar a percepção da personagem com relação ao espaço que a cerca. Nos momentos de embriaguez, a descrição de Rosa torna-se difusa, indistinta, distorcida. O monólogo interior e o fluxo de consciência favorecem esse tipo de representação espacial. A ambientação reflexa postulada por Lins (1976) coloca o narrador como não intruso, onde as coisas são vistas pela personagem. Considerando-se que descrever os objetos e móveis é descrever a personagem, isso ocorre em *As horas nuas*, quando Rosa descreve a riqueza e a quantidade de móveis que mobíliam o seu apartamento, desvelando a si própria como uma personalidade abastada, que deseja manter um estilo de vida confortável e sem contratempos, embora a sua situação de decadência fique também evidente.

A narrativa é composta principalmente por um espaço restrito, que é o apartamento de Rosa Ambrósio:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você trabalha muito, não existe devoção igual mas agora dá licença? eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. (TELLES, 1989, p. 09).

A desordem, a desorganização e o desajuste de Rosa ficam evidentes no excerto transcrito, pois ela tropeça nas peças de roupas e nos

móveis, além de surgir em vários momentos da história em avançado estágio de embriaguez. O seu mundo interior convulso e em franca desagregação desvela-se por intermédio da desarrumação de seu apartamento, com objetos amontoados, deixados de qualquer maneira no chão, reveladores também de um desleixo e uma incapacidade para organizar a sua própria vida e tudo o que diz respeito a ela.

Em relação à espacialidade de *As horas nuas*, vale comentar a descrição do gato Rahul, a qual, além de ser inusitada, reveste-se de um humor ácido, pelas críticas que ele tece a sua dona e ao seu namorado, Diogo:

Pulo do colo de Rosona. Vou pisando pelos tapetes, almofadas quando fui feito para árvores, telhados. Mas já estou achando que é melhor pisar no conforto, engordei. Diogo também engordou, o que me deixa mais consolado. Rosona me agarra de novo. Sossega, Rahul, que não vou lavar o gatinho mais limpo do mundo, disse entrando na sala de banho. Fechou a porta e puxou acariciante a minha orelha, até o fim dos tempos terei alguém me puxando pela orelha ou pelo rabo. Subi no banco. Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... , experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou 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. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô! meu Pai!... (TELLES, 1989, p. 27-28).

Um espaço específico do apartamento – o banheiro – torna-se um componente extremamente relevante para revelar a intimidade de Rosa e a tentativa de se manter jovem por meio da pintura dos cabelos e dos pelos pubianos. O gato narrador é inclemente ao descrever as atitudes de sua dona e a verdadeira situação de Rosa, que tenta inutilmente deter a ação do tempo. A depreciação que se observa na voz do gato é fortalecida pelo aumentativo do nome de sua proprietária: “Rosona”, que enfatiza as suas “gorduras” e a sua falta de coordenação, evidenciada pelo seu caminhar errante e, muitas vezes, desconexo, pelo aposento, ocasionado pelo consumo de álcool. Aqui também se verifica a ambientação reflexa, na qual o espaço parece ser um prolongamento da personagem, que mistura objetos inúteis com outros que emprega para o processo de tingimento e, nessa confusão de objetos, nessa tentativa frustrada de parecer mais jovem, o leitor percebe a inutilidade das ações de Rosa e a intensificação de sua situação de decadência e de perda de prestígio.

A metáfora por trás do título de *As horas nuas*, conforme Marreco (2013), é analisada como sendo o desnudamento emocional de Rosa num exame de consciência e também literalmente, como no trecho em que ela se desnuda no banheiro para tingir os fios grisalhos na têmpora e virilha. Esse mesmo desnudamento ocorre similarmente com Rahul, o gato, que vislumbra as vidas passadas de maneira satírica baseada na crença popular de que os gatos possuem sete vidas. A fusão dos componentes espaciais com a personagem Rosa Ambrósio é, sem dúvida, um dos inúmeros recursos que valorizam e acentuam as qualidades do romance *As horas nuas* e esse amálgama pode ser notado em outras narrativas da escritora paulista.

As focalizações e a edificação do espaço em *As meninas*

O livro *As meninas* (1973) é narrado por três meninas que se conheceram num pensionato: Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição. O texto foi escrito e se passa durante o pior período da ditadura militar no Brasil, inclusive trazendo relatos de tortura.

A divisão da perspectiva da narrativa entre as personagens muda de forma inesperada, exigindo um pouco mais de atenção do leitor, mas nada que comprometa a leitura, pois quando Lorena narra a história, o texto se torna leve, fluído, com várias palavras em latim,

porque a personagem adorava o idioma, mas ao mesmo tempo angustiante pela ansiedade sentida na espera de um telefonema do amado M. N. Quando Lia está no comando da narrativa, percebe-se um idealismo e um engajamento na luta pela redenção da sociedade em geral, conforme observou Lucas (1999). Ana Clara, quando está narrando, torna o texto confuso e com lapsos de memória, misturando passado e presente e mostrando os efeitos das drogas na voz narrativa.

As meninas mostra a grandeza de Lygia ao mostrar personagens com “as consciências afetadas pela droga, pela insegurança e pelo medo. Tem-[se], deste modo, a oportunidade de fixar literariamente os quadros de indefinição psicológica, entre a sanidade e a loucura” (LUCAS, 1999, p. 14).

A ambientação da narrativa deriva da consciência das personagens. Em concordância com Brandão (2013), o modelo de espacialidade de movimento é o mais presente, pois se aprofunda em direção a um espaço e tempo desconhecidos, e também o espaço como focalização, no qual o distanciamento entre o observador e observado é quase nulo, visto que o narrador abraça a visão das personagens. Uma consideração importante a ser feita é a relação de tempo e espaço nesse romance. Nesse sentido, Todorov (2011, p. 242) aponta que o tempo do discurso é linear, mas o tempo da história é composto por várias dimensões. “Na história muitos acontecimentos podem desenrolar-se ao mesmo tempo, mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta”.

À vista disso, na história, o tempo, relacionando-se ao espaço, é pluridimensional, podendo ocorrer vários fatos que permitem antecipações e *flashbacks*. No discurso, o tempo é linear, os eventos são colocados sequencialmente. Mas o tempo do discurso pode alterar a ordem cronológica dos acontecimentos. Vale recordar que, conforme os apontamentos de Lins (1976), deve-se entender que o espaço e o tempo são intrínsecos.

Ainda em conformidade com a teoria de Lins (1976), a ambientação presente na história é a dissimulada, pois o espaço surge conforme as ações das personagens, conforme se pode depreender do trecho a seguir transcrito:

Lorena, você está aí? [...] Entre! – gritei. [...] Cheirou as rosas da caneca, fez um gesto de enlevo, ai, que delícia. Parou diante da

gravura de Chagall. Sabe que estou começando a gostar desse seu quadro? É esquisito – disse escondendo as mãozinhas nas mangas do hábito. (TELLES, 1998a, p. 106).

Assim, o espaço vai sendo construído à medida que a personagem adentra o local e deixa transparecer as suas emoções e sentimentos em relação a ele.

O tempo do discurso nessa narrativa equivale aos dias em que ocorre uma greve, e o tempo da história é aquele em que transcorre a vida das personagens, visto que no romance há muitos *flashbacks* e um tempo presente, no qual se valoriza o tempo interior. O romance se passa durante a ditadura militar brasileira, e deste modo, de acordo com Brandão (2013), temos um espaço social que se caracteriza pelo tempo de repressão e violência do governo ditatorial contra o povo brasileiro. A história gira em torno da vida de três garotas que vivem no pensionato Nossa Senhora de Fátima, cada uma com sua particularidade. Lorena, a mais rica das meninas, procura fazer o seu quarto parecido com o que tinha na infância. Tanto Lorena quanto as amigas retratam o quarto como uma concha:

[...] Este quarto imagino amarelo bem claro, tenho o papel de parede, a cama dourada ali naquele canto. A estante e a mesa naquela parede. Neste espaço, o armário embutido. Ali, a minigeladeira e o barzinho, hein, Loreninha?”

[...]

Entro na minha concha. (TELLES, 1998a, p. 22, 171).

Em conformidade com os postulados de Bachelard (2008), a concha, como também o ninho, representa a função de habitar. A concha mostra, ao mesmo tempo, o ser livre e o ser acorrentado, mostrando a liberdade de se ter o lar junto consigo e os malefícios que isso traz: “O ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara ‘uma saída’” (BACHELARD, 2008, p. 123). A tentativa de fazer de seu quarto um lugar tão aconchegante quanto sua casa na infância é a ilusão de estabilidade e conota ainda proteção, abrigo contra as adversidades enfrentadas no espaço externo, nas ruas, onde a repressão e a violência já eram parte do cotidiano das personagens.

Como o romance possui mais de um narrador que se alterna entre as personagens, focalizando cada uma sucessivamente, há uma ampliação do espaço devido às focalizações diferentes. Temos mais de

uma perspectiva de um mesmo ambiente, e um exemplo é o quarto de Lorena, descrito na narrativa sob as perspectivas variadas de Lia, Ana Clara e da própria Lorena.

A narrativa se passa predominantemente em espaços restritos, como é o caso do pensionato e, principalmente, do quarto de Lorena. Os espaços gerais são as praças, ruas e a fazenda, mas pouco da narrativa se passa nesses ambientes. Destarte, os espaços abertos revelam perigo para as personagens e os restritos representam proteção e, paradoxalmente, liberdade. Um pensionato de freiras, por exemplo, não levantaria suspeita de nenhum policial. Nesses espaços, as personagens são livres para pensarem e agirem da maneira que quiserem, ao contrário do espaço aberto, onde elas devem agir de acordo com as imposições sociais ou sofreriam sanções, castigos, punições.

A metáfora do círculo opressor em *Ciranda de pedra*

Ciranda de pedra (1954) é o primeiro romance publicado de Lygia. A aceitação foi imediata por parte da crítica, com traduções para o inglês, polonês, chinês e espanhol, sendo considerado por Antonio Candido a obra na qual a autora alcançou a maturidade literária. O romance conta a história de Virgínia, uma personagem solitária dividida entre dois lares, pois os pais são divorciados. Inicialmente reside com a mãe, Laura e seu amásio Daniel, e suas irmãs, Bruna e Otávia, moram com o pai, Natércio.

A primeira parte do romance termina com a descoberta de Virgínia sobre quem é o seu verdadeiro pai, Daniel, e com a tentativa de fuga para um colégio interno. Na segunda parte, anos se passam quando Virgínia retorna. Bruna, a irmã mais velha, casou-se com Afonso, Otávia tornou-se pintora, Conrado, seu amor de infância e juventude, tem problemas sexuais e Leticia, irmã de Conrado, tornou-se uma tenista reconhecida e lésbica. A forma que a personagem principal encontra para lidar com as rejeições sofridas é a fuga. O livro se encerra com Virgínia partindo para uma viagem longa e internacional, sem previsão de retorno, deixando todos para trás.

O enredo do romance mostra o ponto de vista de Virgínia, personagem principal, durante sua infância e juventude. A narrativa se dá principalmente no espaço restrito da casa daquele que ela acredita

ser seu pai, Natércio. No desencadear da trama, ela descobre mais tarde que seu padrasto, Daniel, é seu pai biológico.

Segundo Lins (1976), consideramos que a ambientação do romance em análise é reflexa por conter um narrador em terceira pessoa que não participa da ação e descreve o espaço limitando-se à focalização da personagem. Na primeira parte, temos a perspectiva de uma Virgínia criança, segundo a qual vemos a diferença entre a casa do pai – que na primeira parte é Natércio – e a do tio Daniel – que futuramente será chamado de pai.

Quando o narrador nos apresenta a casa de Daniel, podemos perceber que se trata de uma residência simples e humilde, já que o médico gastava quase todo o dinheiro que possuía para tratar da saúde de Laura, mãe de Virgínia, que perdeu a sanidade. Por ser criança, Virgínia não entendia o porquê de tio Daniel não lhe dar presentes e objetos valiosos como Natércio dava às irmãs: “Dirigiu-se à cômoda que tinha um tom rosa encardido e puxou a gaveta. Estava emperrada. Puxou com mais força. [...] O pai deu mobília nova para ela [Bruna] e então ela me deu estes. Tio Daniel disse uma vez que ia me dar uma mobília azul e não me deu nada” (TELLES, 1998b, p. 10).

Por meio da descrição da casa de Daniel, é possível observar que ela é bem menor que a de Natércio e bem mais modesta também. Este reside numa mansão, aquele, numa casa de subúrbio. Na habitação de Daniel temos apenas as descrições transmitidas pelo foco de visão de Virgínia a respeito dos aposentos, como o seu quarto ou os cômodos por onde ela passava: “Os degraus da escada rangeram de leve. E voltou a quietude na casa” (TELLES, 1998b, p. 66). Conforme Candido (2006), é possível, além de descrever os espaços, descrever os cheiros, os sons e o silêncio, algo que pode ser confirmado neste excerto. A personagem passava por ali durante o dia e não há descrições de como é essa escada. Após esse trecho, subentende-se que é uma escada antiga, que faz ruídos quando alguém pisa em seus degraus. Em certo sentido, esse fato conota também a pobreza e a simplicidade do local.

Não há muitas descrições sobre o bairro ou a rua em que a casa de Daniel se situa. Apenas uma breve alusão ao fato de ser uma rua comprida e estreita. Ainda na fase criança de Virgínia, o retrato da casa de Natércio é completamente diferente. Há uma riqueza de detalhes que a personagem e o narrador expõem sobre a casa, permitindo ao leitor inferir que seja habitada por pessoas de posse, requintadas.

Em relação a esse aspecto, observemos a fala de Virgínia e o seu deslumbramento diante da moradia paterna:

E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um gramado que não acaba mais. Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de pedra [...]” (TELLES, 1998b, p. 19).

Aspectos como o tamanho, a amplidão do jardim, o caramanchão e a fonte evidenciam a condição financeira abastada de seus moradores, em oposição à casa habitada por Daniel e Laura, situada num local afastado, com poucos cômodos e um mobiliário modesto, denunciando uma situação de contenção, de simplicidade, completamente oposta à de Natércio e de suas filhas, Otávia e Bruna, refinados burgueses, cercados de empregados e até de uma governanta alemã.

Outra passagem que traz singularidades a respeito da casa de Natércio é a transcrita abaixo:

O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive, sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos. Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama que tinha o aspecto de ter sido recentemente podada, “Podada demais”, pensava Virgínia a olhar pesarosa as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, em meio da roda dos anões de pedra, jorrava a fonte. Um pouco adiante, já quase encostado à cerca de fícus, erguia-se o caramanchão, ninho fresco e verdejante de avencas, a planta bem-amada de Frau Herta. (TELLES, 1998b, p. 34).

Em *Ciranda de pedra*, os espaços não são limitados. Nessa obra, as personagens são focalizadas alternadamente. Desse modo, é possível que o espaço seja ampliado, pois quando o narrador focaliza uma personagem específica, revela uma particularidade com o espaço e amplia o aspecto geográfico. Quando o narrador foca em alguma das irmãs de Virgínia, há uma representação um pouco diferenciada do espaço. Otávia, por exemplo, sempre está próxima ao piano, e isso corrobora a vida financeiramente confortável que Natércio provê para as filhas.

Quando Virgínia cresce, é perceptível a modificação na forma como ela percebe e encara o espaço a sua volta. Isso acontece porque

essas modificações estão relacionadas com a maneira pela qual as personagens se relacionam com esse espaço. Trata-se, em suma, da percepção que essas personagens têm dessas espacialidades. A casa de Natércio, anteriormente detalhada como grande e sofisticada, passa a ser representada como um casarão cinzento “esparramado em meio do gramado. Notou que os quatro ciprestes tinham desaparecido. [...] Achei que a casa estava parecendo um túmulo, os ciprestes cresceram demais, ficaram sinistros. [...] “Eis aí, até a casa está mudada” (TELLES, 1998b, p. 104).

A casa de seu padrasto, Natércio, é sempre associada ao silêncio e às sombras, no presente da narrativa: “O casarão adormecera na penumbra” (TELLES, 1998b, p. 150). Essa característica reflete o espaço psicológico no romance, ao demonstrar as sensações e percepções da personagem acerca do espaço e, em conformidade com as ponderações de Candido (2006), ao descrever os espaços restritos da narrativa, como as duas residências, o narrador descreve os cheiros, silêncios e umidades. A casa de seu pai, Daniel, é descrita como feia e pobre, mas como um local onde a personagem era mais bem tratada e mais amada. Porém Virgínia ressalta: “Nenhuma é minha casa” (TELLES, 1998b, p. 140) e isso endossa a sua posição de filha bastarda, que não é aceita na casa de Natércio, e também não se adapta à moradia pobre de Laura e Daniel, além do ressentimento por não ter conseguido ajudar a mãe doente e compreender melhor Daniel. Ela gostaria de receber os mesmos tratamentos e regalias das irmãs, mas entre o desejo e a realidade vai uma larga distância e ela não consegue ajustar-se a nenhum dos dois espaços que habita, desnudando um conflito pessoal e insolúvel.

Outra passagem que referencia a diferença entre o espaço social – condição econômica das personagens – é a discrepância entre o escritório de Daniel e o de Natércio. O escritório de Daniel é retratado como um pequeno cômodo, com móveis antigos, tapetes puidos e tudo com uma pequena camada de poeira, tendo uma atmosfera de abandono. Mesmo assim, não é um ambiente detalhado e caracterizado como frio. O escritório de Natércio, por outro lado, é descrito como “espaçoso mas sombrio, com estantes que forravam as paredes até o teto. As cortinas cor de vinho estavam descerradas. Contudo, embora o dia estivesse luminoso, a luz que chegava até a mesa era tímida e frouxa” (TELLES, 1998b, p. 47). O escritório de Daniel sempre tinha a porta aberta para Virgínia. O de Natércio frequentemente

era descrito com as portas fechadas, o que aponta para a diferença de tratamento que Virgínia recebia: acolhimento, afeto, no primeiro caso, e apatia, sisudez, indiferença, no segundo caso.

Toda a rejeição sofrida por Virgínia resulta num percurso que vai da menina à mulher, no final da narrativa, que pode encarar o passado como um processo de aprendizado, transformando-a numa mulher mais forte e capaz de enfrentar uma vida nova, com outros desafios e a possibilidade de uma existência mais completa e feliz.

No final da narrativa, Virgínia desiste de tentar fazer parte da ciranda e resolve viajar sem destino traçado e sem planos para voltar. Deixa a ciranda de pedra para trás, o fabuloso jardim onde passou sua infância, a chácara onde morava o amado Conrado: “Tanta inveja da antiga roda de pedra, mas por que não posso entrar?! [...] Decidi viajar. Mas uma longa viagem, sem passagem de volta, pelo menos por enquanto. [...] Mais importante do que nascer é ressuscitar” (TELLES, 1998b, p. 186). Dessa forma, completa-se a transformação da personagem, que após transitar entre espaços hostis e segregadores, toma em suas mãos as rédeas de seu destino e parte para a conquista de novos espaços, novos lugares e novas possibilidades de encontrar a felicidade.

Considerações finais

Após as análises efetuadas dos três romances selecionados como *corpus* para este estudo, pode-se vislumbrar várias particularidades na forma em que o espaço se concretiza nas obras selecionadas de Lygia Fagundes Telles. Diante das leituras dos romances, é perceptível notar o caráter intimista da escrita da autora, assim como a temática da solidão, mais explícita em *As horas nuas* e *Ciranda de pedra*, e um pouco mais velada em *As meninas*.

Em *As horas nuas*, a personagem rejeita qualquer sinal da passagem natural do tempo, entrando num conflito consigo mesma e se afundando cada vez mais em sua própria solidão. Rosa percebe que está cada vez mais sozinha e esse “exílio” emocional prejudica a atriz em todos os aspectos. O espaço que mais predomina na narrativa é o apartamento da personagem principal, um espaço restrito, que possibilita constatar que se trata de uma moradia de alto padrão por meio de sua narração, e o banheiro do apartamento, onde Rosa ting

os fios das têmporas e dos pelos pubianos numa tentativa de permanecer jovem ou, pelo menos, ocultar os sinais de velhice aparentes.

As *meninas* também se assemelha ao romance anterior pelo fato de a história transcorrer, na maior parte da narrativa, em um espaço restrito. Ao contrário das outras duas obras analisadas, é no ambiente restrito – majoritariamente o quarto da jovem Lorena – que as personagens estão seguras e encontram liberdade. O quarto as afasta da violência militar do período da ditadura, onde os espaços gerais como praças e as ruas estavam tomados de soldados que não aceitavam qualquer tipo de resistência, disseminando a violência e a morte e, assim, limitando as personagens. Também é muito perceptível a ambientação dissimulada durante a narrativa, porque podemos perceber o espaço sendo construído conforme as personagens se inserem num determinado local e deixam transparecer seus sentimentos e emoções em relação a esse espaço.

Virgínia, em *Ciranda de pedra*, se sente mais segura e acolhida quando está na casa pertencente a Laura e Daniel. Ao longo da narrativa, é notável a mudança da personagem. O espaço restrito – a casa do pai Natércio – não a protegia e não a amparava, mas sim a excluía e a deixava só. A outra residência que a personagem habitava, a casa da mãe e de tio Daniel, também não era vista como seu lar, embora se sentisse mais protegida e amada ali. Desse modo, a personagem era sempre premiada por uma sensação de não pertencimento. O espaço social deixa de ser um fator importante quando Virgínia envelhece e amadurece. A boa condição financeira de quem ela conhecia como pai – Natércio – permite-lhe estudar e viajar, porém não traz felicidade e a narrativa termina em aberto, com uma perspectiva positiva em relação ao futuro da protagonista da obra.

Em síntese, vale salientar que um elemento notável, presente nas três obras, é o retraimento emocional feminino, que se liga indelevelmente ao espaço nos quais as personagens centrais vivenciam as peripécias narradas. Todas as personagens sentiam suas angústias e receios, e o espaço em que elas estavam inseridas contribuía para uma vida solitária. As três narrativas se passam em ambientes urbanos, onde as personagens observam a vida fora de suas casas à distância, seja por medo de reprimenda policial ou por uma sensação de segurança em seu próprio quarto, evitando um contato com o mundo exterior. Dessa maneira, os espaços interiores acabam por refletir a personalidade e o modo de atuar de Rosa Ambrósio, Lorena,

Lia, Ana Clara e Virgínia, e deixam em primeiro plano a intimidade, os medos, as carências das mulheres que povoam a ficção de Lygia Fagundes Telles.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'assommoir*). *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 29-61, jan./jun. 2006.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Cult*, São Paulo, n. 23, Junho/1999.
- MARRECO, Maria Inês de Moraes. O caleidoscópio de emoções em *As horas nuas*. *Interdisciplinar - Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles*, Itabaiana/SE, Ano VIII, v. 18, jan./jun. 2013.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. 1. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1989.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 32. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. 31. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

A entrada – tardia – de Alejandra Pizarnik no Brasil via antologização

Natália Barcelos Natalino (UERJ)¹

Mais de cinco décadas separam as edições argentina e brasileira de *Árbol de Diana*, terceiro título de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972): a argentina, publicada em 1962 pela editora bonaerense Sur; a brasileira – traduzida por Davis Diniz para *Árvore de Diana* –, publicada somente em 2018² pela editora mineira Relicário. Este hiato de mais de cinquenta anos faz com que questionemos, involuntariamente, quais foram as barreiras ou empecilhos para que a poeta de um país vizinho, uma das figuras mais emblemáticas da poesia hispano-americana, recebesse tão tardiamente uma edição brasileira com as devidas ações de distribuição e comercialização, mesmo com o chamado *boom latino-americano* surgido nos anos 60 e 70 – que está muito mais voltado, é verdade, para o trabalho de um grupo de romancistas do que de poetas.

Para efeitos de comparação, Julio Cortázar (Ixelles, 1914-1984) aparece no cenário dos periódicos literários brasileiros ainda na década de 60 e não somente depois de sua primeira tradução em 1972, pela Editora Civilização Brasileira: é de apenas nove anos o hiato entre a publicação de *O jogo da amarelinha* (1963) e a tradução para o português.³ Em 1998, a editora Globo, antecipando-se às comemorações do centenário de nascimento de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986), já publicava as *Obras completas* do escritor argentino – o primeiro volume foi dedicado aos seus três primeiros livros de poesia,

1. Mestra em Literatura Brasileira e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integra o projeto de extensão “Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor”: <https://www.poesiaficcaoecritica.com>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Embora, veremos ao longo deste trabalho, um ano antes, em 2017, Nina Rizzi tenha publicado de forma independente e artesanal, pela Edições Ellenismos, o mesmo título.
3. Cf. “Recepção de Cortázar no Brasil” (2021), de Tiago Pedruzzi, Michele Savaris e Júlia Esther Bozzetto Anzanello. Disponível em: <https://bityli.com/rPchZi>. Acesso em: 22 out. 2021.

o que nos leva a mais um questionamento: afinal, o problema é com a poesia? Ou com as poetas? Nem mesmo Roberto Schwartz, ao tratar do surrealismo no livro *Vanguardas Latino-americanas* (1995), chega a apontar o nome de Alejandra Pizarnik.

Em visita ao Rio de Janeiro em março de 1970, Sara Rebol, poeta argentina, é entrevistada pelo periódico *Correio de Manhã* e aproveita a então recente “descoberta” da literatura latino-americana para dizer que ainda havia muita coisa que devia ser conhecida na literatura argentina. Destaca que apesar de haver uma forte corrente novelística por lá, a poesia seria um campo à parte, constantemente renovado, e que por isso foi muito discutida na Argentina. Pizarnik é, inclusive, citada por Rebol: “A geração mais jovem se enriquece com Alejandra Pizarnik, Rubén Vela, Beatriz Eichel, Marta Giménez Pastor e outros. A poesia brasileira é quase desconhecida lá. As Américas continuam distanciadas. Só alguns poetas são traduzidos. Entre eles, Drummond, Schimidt, Lêdo Ivo, Bandeira” (REBOUL apud CORREIO DA MANHÃ, 1970, p. 3).⁴

Na edição 61 do periódico *Leitura* (RJ), de 1962, encontramos um poema de Pizarnik traduzido por Stella Leonardos, incluído na seção “Poesia Nova Argentina”. Trata-se da segunda parte do poema “O ausente”, presente no livro *As aventuras perdidas* (1958): “Sem ti/ o sol cai como um morto abandonado// Sem ti/ me tomo em meus braços/ e me levo à vida/ a mendigar fervor”.⁵ Curiosamente, mesmo que tenha sido traduzido somente um poema, o intervalo de tempo entre a publicação original – 1958 – e a tradução – 1962 – é relativamente curto, de apenas quatro anos. Reparemos, ainda, que o poema foi traduzido por uma mulher que, assim como Pizarnik, exercia um duplo ofício: além de atuar como tradutora, Stella Leonardos também foi poeta.

O *Jornal do Commercio* de 10 de maio de 1966 estampava na primeira página, na coluna “Contraponto”, o segundo fragmento de “Um sonho onde o silêncio é de ouro”, parte do livro *Extração da pedra da loucura* (1968): “O cão do inverno morde sorriso. Foi no poente. Eu

4. Cf. matéria sobre visita de Sara Rebol ao Rio de Janeiro, publicada no jornal *Correio da Manhã* (1970). Disponível em: <https://bityli.com/PBdlZG>. Acesso em: 22 out. 2021.
5. Cf. “O ausente”, poema de Alejandra Pizarnik traduzido por Stella Leonardos para o periódico carioca *Leituras* (1962). Disponível em: <https://bityli.com/gbFuVh>. Acesso em: 23 out. 2021.

estava nua e levava uma sombrinha florida e arrastava meu cadáver também desnudo com um chapéu de folhas secas. (A morte à sede, o medo ante mim que sou eu só). Tive muitos amores – disse – porém o mais formoso foi o meu amor aos espelhos”⁶. Curioso notar, no entanto, que o livro só viria a ser publicado em 1968 e a tradução, não identificada, é de 1966. Se recorremos ao livro, vemos que Pizarnik anota a data: 1963. Fato que nos faz pensar que talvez Pizarnik possa ter publicado o fragmento de forma esparsa, antes mesmo da publicação do livro.

Mesmo que esses movimentos sejam bem tímidos, havia alguns sinais de atenção à produção poética que vinha ocorrendo no país vizinho. Para nossa felicidade, alguma coisa mudou desde os anos 70. Apesar da edição brasileira de *Árbol de Diana* publicada pela Relicário ser a que finalmente chegou às livrarias de todo o país – ou a que pelo menos até agora ganhou mais circulação –, não podemos deixar de mencionar os trabalhos de tradutoras e tradutores como Ana Maria Ramiro, Josiane Bosqueiro, Lucila Nogueira, Vinícius Barth, Nina Rizzi e Mariana Basílio, que investiram em trabalhos acadêmicos sobre Alejandra Pizarnik e/ou promoveram publicações esparsas de seus poemas em revistas literárias.

Em 2008 Ana Maria Ramiro publicou alguns poemas traduzidos na 16ª edição da revista impressa *Coyote*,⁷ alguns já incluídos pela própria Ramiro no plaquete *Para fazer um talismã* (2006), que reuniu cinco autoras argentinas: Alejandra Pizarnik, Elizabeth Azcona Cranwell, Dolores Etchecopar e Olga Orozco. No âmbito dos estudos acadêmicos brasileiros, Josiane Maria Bosqueiro talvez tenha sido a precursora:⁸ em 2010 apresentou, ao Departamento de Teoria

6. Cf. tradução do segundo fragmento do poema “Um sonho onde o silêncio é de outro”, de Alejandra Pizarnik, publicada no *Jornal do Commercio* (1966). Tradutor não identificado. Disponível em: <https://bitly.com/FI4fJu>. Acesso em: 24 out. 2021.
7. Cf. RAMIRO, Ana Maria. Alejandra Pizarnik: pedra exílio, loucura. Tradução de Ana Maria Ramiro. *Coyote*, Londrina, v. 16, p.30-35, 2008.
8. Referindo-me àqueles que tenham investido em traduções, já que há outros trabalhos acadêmicos que, embora não tenham apostado nesse sentido, são igualmente precursores, a exemplo da dissertação *Uma morada do ser: proposta de leitura heideggeriana de Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik*, defendida em 2002 por Kátia Rose Oliveira de Pinho no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), a dissertação *Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas, de Alejandra Pizarnik*.⁹ Dois anos depois, em 2012, Vinícius Ferreira Barth publicou de forma virtual, pela revista *Escamandro*,¹⁰ a tradução integral – dividida em duas partes – de *La tierra más ajena* (1955), primeiro título de Pizarnik. 2012 também é marcado pela publicação de 10 poemas de Alejandra Pizarnik no suplemento *Pernambuco*,¹¹ com seleção e tradução de Lucila Nogueira. Em 2018 Nina Rizzi daria um passo ainda maior: defendeu pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL/UFC) a *Poesia-tradução à beira do silêncio: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik*,¹² tendo um ano antes, em 2017, publicado de forma independente e artesanal, pela Edições Ellenismos, o título *Árvore de Diana* – que também está disponibilizado em versão virtual.¹³ No mesmo ano, também em 2017, Mariana Basílio publicou pela revista digital *Mallarmagens* 10 poemas de Pizarnik.¹⁴

São movimentos importantes, evidentemente, mas que ainda assim confirmam como a atenção à poeta argentina se deu de forma lacunar e que, quando ocorreu, deu-se de modo individual ou independente. Há de se notar os esforços de todos esses nomes citados e sobretudo da editora belo-horizontina no sentido de reparar tal lacuna editorial. Inclusive, na mesma ocasião da publicação de *Árvore de Diana*, a Relicário também publicou *Os trabalhos e as noites* (*Los trabajos y las noches*, 1965), chegando a editar um box com os dois títulos – que mesmo tendo sido comercializado em “edição limitada”, passados mais de três anos, o box ainda continua à venda no site da editora. Contudo, devemos à Bella Jozef (Rio de Janeiro, 1926-2010), organizadora e tradutora da antologia *Poesia argentina 1940-1960*, publicada em 1990, a entrada “oficial” de Pizarnik em solos brasileiros – considerando que a tradução de Stella Leonardos no periódico *Leituras*, em 1962, é tímida se comparada a uma antologia impressa; tendo

9. Disponível em: <https://bityli.com/4UicnV>. Acesso em: 22 out. 2021.

10. Disponível em: <https://bityli.com/TVmIJZ>. Acesso em: 22 out. 2021.

11. Disponível em: <https://bityli.com/yxixAE>. Acesso em: 22 out. 2021.

12. Disponível em: <https://bityli.com/8EzJw7>. Acesso em: 22 out. 2021.

13. Disponível em: <https://bityli.com/kRyRqr>. Acesso em: 22 out. 2021.

14. Disponível em: <https://bityli.com/XCeDxl>. Acesso em: 22 out. 2021.

em vista, ainda, que parte do prefácio da antologia é dedicado à Pizarnik. Trata-se de uma edição bilíngue, editada pela Iluminuras em parceria com o Instituto Cultural Brasil-Argentina da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro.

Treze anos depois Alejandra Pizarnik também apareceria em outra antologia bilíngue, *Puentes/Pontes: poesía argentina y brasileña contemporánea / poesia argentina e brasileira contemporânea* (2003), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda (Ribeirão Preto, 1939-) e Jorge Monteleone (Buenos Aires, 1957-), sendo Sérgio Alcides o responsável pela tradução dos poemas de Pizarnik – há outros 13 tradutores envolvidos, que além de tradutores também são poetas. A publicação desta antologia, assim como a primeira citada, só foi possível em razão de uma parceria: já na primeira página lemos que o livro foi editado graças ao subsídio da Fundação Antorchas e da Vitae, Apoio a Cultura, Educação e Promoção Social.

“Um rápido exame da historiografia da literatura comprova como as mulheres, desde muito cedo, sentiram como necessária e urgente a tarefa de dicionarizar, antologizar, produzir coletâneas de literatura”, já diagnosticavam Heloisa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo em *Ensaístas brasileiras* (1993). Ter Bella Jozef como organizadora da antologia *Poesia argentina 1940-1960* não parece uma escolha nem um pouco arbitrária: estamos falando de uma das maiores especialistas em literatura hispano-americana do Brasil. Tampouco figurar o nome de Heloisa Buarque de Hollanda em *Puentes/Pontes* é arbitrário: trata-se, igualmente, de um dos nomes mais relevantes da crítica brasileira, que inclusive realizou movimentos importantes no âmbito da poesia – Heloisa é a organizadora da aclamada antologia *26 poetas hoje* (1976), responsável por apresentar Ana Cristina Cesar ao mundo, e também organizadora da mais recente *As 29 poetas hoje* (2021), que igualmente vem recebendo atenção da crítica.

Bella Karacuchansky Jozef atuou como professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e como crítica literária. Esteve à frente do Seminário Permanente de Estudos Hispano-americanos (SEPEHA), responsável pela vinda de escritores e intelectuais de toda a América Hispânica, em parceria com embaixadas, consulados e casas de cultura. Talvez sem a ajuda desses mecenas, não seria possível viabilizar pequenos avanços como a publicação das referidas antologias.

Recorrendo ao conceito de sistema¹⁵ introduzido pelos Formalistas Russos, André Lefevere dedica um capítulo de seu *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), publicado originalmente em 1992 com o título de *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, ao sistema do mecenato. Lefevere (2007, p. 31) entende que “A Literatura – uma literatura – pode ser analisada em termos sistêmicos. Segundo o pensamento sistêmico, ela poderia ser identificada como um sistema ‘artificial’, por constituir-se tanto de textos (objetos) quanto de agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem textos”. Ainda, o autor recorda das restrições com as quais Shakespeare teve de lidar, por exemplo, e adverte que os tradutores têm de ser traidores, sim, enquanto “permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram ou que adotaram” (LEFEVERE, 2007, p. 32). Há, na verdade, duas escolhas – que valem tanto para os reescritores como para os escritores –: “ambos podem escolher adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições [...], ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições” (LEFEVERE, 2007, p. 32). Caberia, alias, uma crítica aqui: as escolhas não são tão perceptíveis assim. É um contínuo e entre um limite e outro cabe uma série de reflexões e opções. Em alguns momentos, o tradutor faz escolhas que fazem parecer que ele está dentro do sistema, em outros ele parece estar fora.

Parece haver, diz Lefevere, um duplo fator de controle: um deles pertenceria inteiramente ao sistema literário e o outro se encontraria fora desse sistema. E ambos são dependentes um do outro: “o primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator” (LEFEVERE, 2007, p. 33). Em resumo, o primeiro fator seria representado pelos profissionais – tradutores, críticos, resenhistas, professores etc. – e o segundo fator seria representado pelo “mecenato”, cabendo ao profissional escolhido opor-se ou adaptar-se às restrições impostas pelas

15. Trata-se de um completo sistema de sistemas, isto é, um sistema formado por vários subsistemas. Fenômenos não literários também podem estar em jogo, quase sempre determinados pela lógica cultural à qual pertencem. Claudio Guillen, Itamar Even-Zohar, Felix Vodicka e Siegfried J. Schmidt são alguns exemplos de nomes que empreenderam esforços na tentativa de elaborar abordagens sistêmicas dentro da teoria literária.

ideologias dominantes dos mecenas. O mecenato pode ser entendido como um poder – no sentido foucaultiano,¹⁶ alerta Lefevere – que pode fomentar ou impedir a leitura, escrita ou reescrita de literatura. Complementa:

O mecenato está comumente mais interessado na ideologia da literatura do que em sua poética, poder-se-ia dizer que o mecenas “delega autoridade” ao profissional no que diz respeito à poética. O mecenato pode ser exercido por pessoas [...]; mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações de televisão. Os mecenas tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. Como regra, operam por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe o mais importante, o estabelecimento de ensino [...]. De fato, o(s) mecenas conta(m) com esses profissionais para alinhar o sistema literário com sua própria ideologia. (LEFEVERE, 2007, p. 34-35)

Partindo da noção de que haveria dois tipos de mecenato, um “diferenciado” e um “indiferenciado”, poderíamos dizer que, no caso das duas antologias aqui referidas, os seus mecenas – Instituto Cultural Brasil-Argentina da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro e Fundação Antorchas/Vitae – estariam mais próximos do tipo “diferenciado”, uma vez que o sucesso econômico é relativamente independente dos fatores ideológicos e não visam, necessariamente, um *status*. No caso desses dois mecenas, eles encorajaram a produção de antologias que atenderam a uma possível expectativa de mudanças, considerando que são iniciativas nunca antes vistas no Brasil.

Recorrendo a pesquisas em hemerotecas e repositórios digitais, pouquíssima coisa pôde ser encontrada nos jornais da época sobre os lançamentos das antologias. Em relação à publicação de *Poesia argentina 1940-1960*, o *Jornal do Commercio* dedicou algumas linhas

16. “Aquilo que faz com que o poder seja durável; o que o faz aceitável, é que ele não só pesa sobre nós como uma força que diz não, mas que ele atravessa e produz coisas, induz prazeres, constrói conhecimento, produz discurso” (FOUCAULT, 1980, p. 119 apud LEFEVERE, 2007, p. 34).

quando de seu lançamento e, como amostra grátis, escolheu transcrever dois poemas de Rubén Vela, e não de uma poeta mulher: “Transcrevemos para os nossos leitores dois poemas de Rubén Vela, da geração de 50”.¹⁷

Um ano depois, mais especificamente em 6 de abril de 1991, é publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* uma matéria inteiramente dedicada à Pizarnik – o que indica, quem sabe, algum efeito pós-publicação da antologia *Poesia argentina 1940-1960*. Assinada por Juan Malpartida, a matéria destaca que “Alejandra jaz envolta no esquecimento”. Como era de se esperar, o crítico cai numa falácia, ao comparar a poeta com outros poetas homens, sobretudo Rimbaud: “Alejandra Pizarnik não teve a rebeldia de Rimbaud, **nem seu talento**, mas como ele tentou unificar vida e história” (MALPARTIDA, 1991, p. 8, grifos meus).¹⁸ E pelo visto continuou praticamente envolta no esquecimento, já que seu nome seria estampado novamente num jornal somente em 2010, quase 20 anos depois, sob o título “O pequeno monstro bipolar de Buenos Aires”.¹⁹

Já a ficha catalográfica da antologia *Pontes/Puentes* menciona a tiragem de 2.500 exemplares. Diferente da antologia organizada por Jozef, a organizada por Buarque e Monteleone visava um intercâmbio inédito até então: reunir alguns dos maiores poetas contemporâneos (nascidos entre 1920-1950) do Brasil e da Argentina num livro que pudesse ser lido nos dois países – logo, embora aparentemente expressiva, a tiragem de 2.500 não ficou restrita ao Brasil.

Em contrapartida, se recorrermos ao *Google Acadêmico*, já é possível encontrar algumas menções às duas antologias que aqui nos debruçamos. Em 2009 Silvana Serrani participou e apresentou numa mesa-redonda, “Antologias, Tradução e Memória Ibero-americana”, a comunicação oral “Tradução e discurso nas antologias bilíngues de poesia argentina de Bella Jozef e Jorge Monteleone”, talvez o único

17. Cf. nota sobre o lançamento da antologia *Poesia argentina 1940-1960* publicada no *Jornal do Commercio* (1990). Disponível em: <https://bityli.com/gker1j>. Acesso em: 25 out. 2021.

18. Cf. “A palavra invisível”, matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* (1991) inteiramente dedicada a Alejandra Pizarnik, assinada por Juan Malpartida. Disponível em: <https://bityli.com/dwahDT>. Acesso em: 24 out. 2021.

19. Cf. “O pequeno monstro bipolar de Buenos Aires”, matéria publicada no *Jornal do Brasil* (2010) inteiramente dedicada a Alejandra Pizarnik, assinada por Casiano Viana. Disponível em: <https://bityli.com/4DAo73>. Acesso em: 25 out. 2021.

trabalho que até então tenha se proposto a equiparar as duas antologias. Aparentemente os anais do evento não foram publicados, mas num artigo de sua autoria, intitulado “Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico”, conseguimos vislumbrar seus caminhos de pensamento.

O papel das antologias

Editores investem em antologias, e decidem o número de páginas que gostariam que elas contivessem. A limitação do tamanho ou espaço ritualmente lamentada em quase todas as introduções das antologias não são um fato natural. Antes, ela reflete as exigências antecipadas do mercado.

LEFEVERE, 2007, p. 201.

Assim inicia André Lefevere no décimo capítulo de seu já citado *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007).²⁰ No capítulo, intitulado “Antologizando a África”, Lefevere aposta no conceito de antologia e chega até mesmo a se apoiar em alguns exemplos, tais como as antologias *African Voices* (*Vozes africanas*), *The Heritage of African Poetry* (*A herança da poesia africana*) e *New Book of African Verse* (*Novo livro do verso africano*). Exercem-se neste capítulo, portanto, alguns estudos de caso – não se trata apenas de se debruçar sobre o conceito; há, de fato, todo um horizonte de exemplos para apostar numa investigação precisa. De forma mais elegante ou não, todas essas antologias mencionadas por Lefevere dizem a mesma coisa em suas introduções: há quase sempre uma espécie de lamento, acompanhado de justificativas, sobretudo apoiadas nas questões de espaço.

Em *Poesia argentina 1940-1960* não foi diferente:

Todas as antologias costumam ser precedidas pelas tradicionais desculpas por omissões, esquecimento ou preterição consciente como pela relevância concedida a determinados autores. Não podemos fugir ao que caracteriza esse tipo de obra. Todas essas falhas

20. Cf. resenha de tradução de Cristina Carneiro Rodrigues. Disponível em: <https://bitly.com/ZE6DWV>. Acesso em: 25 out. 2021.

nunca diminuiram a importância de uma antologia, ao contrário, acrescentam-lhe traços próprios pelo que especificam e diferenciam entre si. Trata-se da forma indireta de o autor da antologia incluir-se nela e personificar seu trabalho, porque ao mesmo tempo que se sente ligado aos autores, ele os une a si. [...] As exclusões são inevitáveis como resultado da posição crítica que assumimos. **Elas devem-se, ainda, ao espaço de que dispomos, insuficiente, por certo, para abarcar um panorama totalizador.** (JOZEF, 1990, p. 11, grifos meus)

Já os organizadores de *Pontes/Puentes* não precisaram se desculpar ou lamentar: trata-se de uma antologia de 537 páginas, diagramada num formato quase quadrangular (21 x 20,5 cm), permitindo que os poemas fossem diagramados lado a lado – o original e o traduzido – numa mesma página ou até mesmo que mais de dois (às vezes até quatro) outros poemas fossem postos em seguida. Há poetas que chegaram a ter mais de 10 poemas selecionados – Alejandra, por exemplo, teve 10 poemas²¹ e 2 dois fragmentos²² traduzidos. Embora, é claro, seja difícil abraçar um panorama totalizador, não podemos deixar de reparar que, em relação à antologia *Poesia argentina 1940-1960*, as escolhas apresentadas em *Pontes/Puentes* oferecem, pelo menos, um panorama mais amplo e consistente da produção poética de alguns escritores argentinos.

Desculpas ou não à parte, o que especificaria e diferenciaria as duas antologias, afinal? De fato, Bella Jozef promove um feito nunca antes visto no Brasil. Apresenta-nos 21 poetas argentinos pouquíssimo conhecidos, quase não traduzidos e publicados aqui até então, a saber: Aldo Pellegrini, Juan José Ceselli, Enrique Molina, Carlos Latorre, Manuel J. Castilla, Carlos Alberto Débole, Atilio Jorge Castelpoggi, Edgar Bayley, Alberto Girri, Olga Orozco, Roberto Juárez, Francisco Madariaga, Raúl Gustavo Aguirre, Rubén Vela, Alfredo Veiravé, Leónidas C. Lamborghini, María Helena Walsh, Juan Gelman, Federico Gorbea, Juan José Hernández e, por fim, Alejandra Pizarnik. Cada

21. “Só um nome” (*A última inocência*, 1956); “Revelações”, “Infância”, “Relógio”, “Silêncios” (*Os trabalhos e as noites*, 1965); “Vertigens ou contemplação de algo que acaba”, “Continuidade”, “Despedidas do verão” (*Extração da pedra da loucura*, 1968); “A palavra que sara”, “Os do oculto” *O inferno musical* (1971); “Alguém cai na sua primeira quebra” (Poemas não coligidos em livros, 1962-1972).
22. Extraídos de *La condesa sangrienta* (*A condessa sangrenta*, 1971).

poeta foi contemplado com 2 a 4 poemas traduzidos, sendo Rubén Vela e Alejandra Pizarnik os únicos a figurarem com 4.²³

Já *Pontes/Puentes* aposta num outro ineditismo: promove um encontro entre a poesia brasileira a argentina. Enquanto a antologia organizada por Jozef só compreendeu poetas argentinos, *Pontes/Puentes* colocou em pé de igualdade 40 nomes dos dois países – 20 de lá e 20 de cá. Também em versão bilíngue, a ideia era que o livro pudesse ser lido em ambos os países. Os 20 poetas argentinos são: Edgard Bayley, Diana Bellessi, Amelia Biagioni, Juana Bignozzi, Arturo Carrera, María del Carmen Colombo, César Fernández Moreno, Juan Gelman, Joaquín O Gianuzzi, Alberto Girri, Roberto Juarroz, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, Aldo Oliva, Olga Orozco, Hugo Padetti, Néstor Perlongher, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon e Héctor Viel Témpereley – 7 são mulheres, um número já bem mais expressivo, se comparado à antologia organizada por Jozef. As organizadoras e o organizado, no entanto, não chegam a problematizar essa escancarada discrepância.

Na introdução de *Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções* (2016),²⁴ Marie-Hélène Catherine Torres, professora da pós-graduação em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), investe nos conceitos de antologias, coletâneas e coleções de tradução literária e, assim como Lefevere (2007), chega a mencionar diversas antologias, a exemplo da antologia digital Mnemósine, de escritoras francesas do século XVIII. Em seu texto, Torres nos revela um movimento que, embora pareça andar a passos lentos, vem sim ganhando terreno no Brasil:

As pesquisas na área de Antologias, Coletâneas e Coleções são cada vez mais numerosas nos Estudos da Tradução. Acabei de participar

23. Os de 4 de Pizarnik são: “A gaiola” (*As aventuras perdidas*, 1958); “Infância”; “Só a sede” (*Os trabalhos e as noites*, 1965); “A dança imóvel” (*As aventuras perdidas*, 1958).
24. Na apresentação, os organizadores situam o contexto da publicação: “O presente volume, o primeiro da Coleção TransLetras, reúne artigos do III Colóquio de *Literatura Traduzida: Antologia, Coletâneas e Coleções*, que aconteceu em Florianópolis, em março de 2013. O evento foi um empreendimento conjunto da PGET/UFSC e da POET/UFSC, programas de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e da Universidade Federal do Ceará” (TORRES *et al.*, 2016, p. 11).

de uma banca de defesa de doutorado na PUC do Rio de Janeiro, e a tese tratava, entre outros objetivos, de antologização de prefácios! Temos, na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, alunos de mestrado e doutorado que trabalharam com antologias poéticas. (TORRES, 2016, p. 15)

Marie-Hélène Catherine Torres resgata um artigo de, coincidentemente, Silvina Serrani – já citada aqui por ter sido a autora da comunicação oral “Tradução e discurso nas antologias bilíngues de poesia argentina de Bella Jozef e Jorge Monteleone”. Segundo Torres (2016, p. 15), Serrani (2006) “considera a antologia enquanto gênero paradigmático da escrita compilada”. Intitulado “Discurso e Tradução em antologias bilíngues”, lemos que:

As antologias têm tido papel relevante nas práticas letradas de gerações de leitores, na representação de literaturas nacionais, na confirmação ou transformação de cânones, na educação, no desenvolvimento da crítica, no aprofundamento de concepções de cultura etc. Isso fez com que em muitas sociedades, ao longo da história, o gênero tenha recebido especial consideração, materializada em projetos editoriais, educacionais, de tradução ou de pesquisa sistemática. (SERRANI, 2014 [2006] p. 29).

Os 10 anos que separam o artigo de Marie-Hélène Catherine e o artigo de Silvina Serrani parecem confirmar que o tema não tem sido tão negligenciado assim como pensávamos. Para além do âmbito brasileiro, Torres (2016) nos mostra, por exemplo, que desde o século XX Valery Larbaud já escrevia sobre antologias. Cita Irina Mavrodin como um dos nomes responsáveis por pensar sobre o tema, quem defende, inclusive, que “uma verdadeira antologia é um ato de liberdade artístico, um ato autoral, e não um ato pelo qual se produz inventários, balanços” (MAVRODIN, 2005, n.p. apud TORRES, 2016, p. 16).

Ao resgatar a origem do prefixo *anthos* – em grego, *anthos* significa flor –, Torres (2016) faz uma analogia e diz que uma antologia é como um buquê: é uma seleção de textos, escolhidos com cuidado; trata-se de uma composição que leva em consideração não só a qualidade, mas também a representatividade de uma época ou movimento literário, ou mesmo de um único autor. Complementa: “Ela [a antologia] reflete também o gosto e a personalidade de quem escolhe os textos” (TORRES, 2016, p. 16).

Considerando que em muitos casos classificam de “antologia” o que, na verdade, é “coletânea”, Torres procurou entender os conceitos e significados de cada uma das palavras. Defende que há uma sutil diferença:

Segundo o Houaiss, há 4 acepções para a “antologia”.

A primeira, no contexto da botânica, é um singelo “estudo das flores”. Embora sendo uma descoberta singular e algo poética, ela pouco me ajudava no momento.

Já a segunda faz um pouco mais de sentido: “coleção de flores escolhidas; florilégio”.

A terceira é a “coleção de textos em prosa e/ou verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc.”.

E a quarta só retoma a 3ª: “livro que contém essa coleção”. (TORRES, 2016, p. 16)

Lembra, ainda, que são muitos os escritores que construíram e publicaram antologias de poesia e que por isso podem “reunir poetas e poemas que formam seu panteão poético e escrever a gênese de sua própria poesia” (TORRES, 2016, p. 19). Lembra também que há os tradutores-antologistas. E é justamente aí que os levantamentos de Torres (2016) tocam num ponto interessante desta pesquisa.

Bella Jozef não atuou somente na organização da antologia *Poesia argentina 1940-1960*: além de organizadora, também foi a responsável pela tradução de todos os poemas. No caso da antologia *Pontes/Puentes*, os organizadores não atuaram como tradutores. Interessante notarmos que apesar de ser reconhecida pelo ofício de professora e crítica, pouco se fala sobre Bella Jozef enquanto tradutora de poesia. Se recorrermos ao seu currículo, por exemplo, veremos que antes da experiência como organizadora, ela só teria traduzido os poemas de Borges e Rubén Vela – curiosamente, quem também, assim como Pizarnik, teve 4 poemas traduzidos na antologia.

Dos 21 poetas selecionadas por Jozef, apenas três são mulheres: Olga Orozco, María Helena Walsh e Alejandra Pizarnik. Talvez este fato confirme um dos diagnósticos levantados por Torres (2016, p. 20): “observei que na prática da pesquisa literária – nas antologias e histórias literárias – as mulheres estão ausentes ou ‘marginalizadas’”. Não à toa, tradutoras como a já mencionada Lucila Nogueira

preferem traduzir nomes especialmente do sexo feminino. Maria Eduardo dos Santos Alencar,²⁵ em sua dissertação *Tradutoras brasileiras do século XIX e XX*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFSC, destaca a preferência de Lucila Nogueira:

De acordo com Lucila, sua preferência é a de traduzir autores/as marginalizados/as, especialmente do sexo feminino. No caso da tradução de obras escritas por mulheres, para a tradutora, a importância da atividade deve-se ao fato de que, por meio dessa, mulheres se tornam mais visíveis no campo literário. Por esse motivo, mesmo tendo traduzido autores homens, seu esforço maior é para traduzir poesias de mulheres que ainda não foram traduzidas. (ALENCAR, 2016, p. 92)

Temos um ponto em comum nas duas antologias: a escolha por um mesmo poema – “Infância”, presente em *Los trabajos y las noches* (1965). Tal escolha não parece tão arbitrária assim, já que poderíamos encarar este poema como uma espécie de síntese de alguns temas-motivos presentes na obra de Pizarnik, a começar pelo título.

Apelando para um fundo mais autobiográfico, alguns críticos da obra de Pizarnik defendem que a poeta carrega a aura do mito pessoal, e isso se dá justamente a partir do movimento autosuggestivo da linguagem utilizada pela poeta. A fascinação pela infância perdida transmutou-se em fascínio pela morte – e se descobre a morte por palavra inocentes, tal qual a infância.

Infância

(Tradução de Bella Jozef, 1990)

Hora em que o **capim** cresce
na memória do cavalo.
O vento **profere** discursos ingênuos
em honra dos **lilases**,
e alguém **penetra** na morte
com os olhos **arregalados**
como Alice no país já visto.

Infância

(Tradução de Sérgio Alcides, 2003)

Hora em que a **relva** cresce
na memória do cavalo.
O vento **pronuncia** discursos ingênuos
em honra às **violetas**,
e alguém **entra** na morte
com os olhos **abertos**
como Alice no país já visto

25. Disponível em: <https://bityli.com/KCp3zp>. Acesso em: 10 out. 2021.

Apesar de sua poesia ser conhecida pelo caráter “noturno”, na qual se fala muito da morte e da melancolia – nas palavras de Vinícius Barth (2012, n.p.), “uma poética escura e úmida” –, Pizarnik também se vale de um léxico de palavras mais ordinário, simples, claro, no sentido de legível. Bella Jozef não optou pelo mero trabalho de transposição vocabular, por exemplo. Talvez priorizando algumas rimas internas, a tradutora fez a transposição de alguns verbos um pouco distantes de seus sentidos dicionarizados; verbos, inclusive, com uma carga semântica mais “noturna” – “preferir”, “penetrar”, “arregalar” –, quando esse efeito “noturno” se reflete na poesia de Pizarnik pela sintaxe – uma sintaxe despedaçada, destorcida, sobrecarregada –, e, é claro, por meio das construções de certas imagens. Se recorrermos ao “poemário” de Pizarnik, veremos que os mesmos verbos estão lá, como se fossem os verbos de sua predileção: “pronunciar”, “entrar”, “abrir”²⁶ – como quem entra no país das maravilhas; como Alice de Lewis Carroll, personagem com a qual Pizarnik dialoga em diversos poemas e fragmentos.

Eis aí o “poder” dos reescritores: eles podem tanto promover uma obra como podem turvar a imagem de um escritor. Considerando que nenhuma tradução é inocente e que há sempre um contexto no qual ela acontece, caberia nos perguntarmos: afinal, qual seria a proposta de Bella Jozef?²⁷ Qual a criação de imagem de Pizarnik a tradutora gostaria de promover ou então reforçar? Talvez seja uma resposta muito arriscada, mas ousa dizer que, se dependêssemos apenas dos esforços de Jozef, a reescrita resultaria muito mais numa possível rejeição do que na aceitação – no caso dos leitores “não profissionais” (cf. Lefevere, 2007), já que, somado aos tantos estigmas que são atribuídos a Pizarnik – depressiva, bipolar, loucura, suicida, poeta maldita –, o leitor brasileiro talvez não soubesse lidar com uma carga tão “noturna”, como a proposta por Jozef. Mas isso é assunto para um outro trabalho.

26. Sérgio Alcides, por exemplo, opta pela transposição vocabular, “respeitando” o repertório lexical de Pizarnik.

27. Não fazemos a mesma pergunta em relação a Sergio Alcides, responsável pela tradução dos poemas de Pizarnik em *Puentes/Pontes*, por julgar que, no momento em que a antologia é publicada, em 2013, já há, ainda que de modo lacunar, alguns meios de acessar outros poemas de Pizarnik traduzidos.

Balanço

Propomos neste trabalho rever todo o percurso de entrada da poeta e escritora argentina Alejandra Pizarnik no Brasil, pensando em como sua recepção se deu tão tardiamente aqui. As hemerotecas e repositórios digitais forneceram dados que nos possibilitaram delinear um possível perfil de recepção de sua obra. Assim como na Argentina, onde Alejandra foi apresentada ao cenário literário por nomes consagrados e prestigiosos como Octavio Paz e Julio Cortázar, também no Brasil a poeta argentina foi apresentada por nomes de peso: Bella Jozef e Heloisa Buarque de Hollanda/Jorge Monteleone. Mesmo assim, ainda não há indícios de um espaço de consagração para Pizarnik no Brasil. A poeta está longe de receber um *status* de canonização aqui, no país vizinho, enquanto na Argentina esse *status* já lhe foi logrado pelo menos desde a década de 70.

À luz das contribuições de André Lefevere (2007), Silvana Serrani (2006) e Marie-Hélène Torres (2016), pensamos no papel das antologias – e nos conceitos de antologia e coletânea – como um primeiro passo para a entrada de autoras estrangeiras no Brasil. Para esses autores, a antologização é uma das poucas formas de reescrita que movem a circulação de determinadas obras. Justamente por isso é importante conhecer bem o processo que tem início quando um agente, seja ele os mecenas ou o antologizador, dá início à seleção dos textos que farão parte da seleção. Diante do exposto, resta uma certeza: os estudos das reescritas não devem mais ser negligenciados. Temos o papel de continuar questionando, procurando saber quem escreve, quem reescreve, para que público se escreve/reescreve, porquê e sob que circunstâncias.

Por ora, estamos bem servidos com as antologias bilíngues e sobretudo com as últimas edições traduzidas pela editora Relicário. Quem sabe um dia alguma de nossas editoras tenha o trabalho de corporizar uma edição sistemática, rigorosa e acessível de toda a obra poética de Alejandra Pizarnik – afinal, sua obra merece ser publicada, debatida e conhecida no Brasil como uma referência indispensável aos campos da poesia sul-americana escrita por mulheres. Nossa atenção continuará voltada para todos os futuros esforços.

Referências

- ARAÚJO, Lucia Nascimento; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALENCAR, Maria Eduarda dos Santos. *Tradutoras brasileiras do século XIX e XX*. 2016. 191 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- JOZEF, Bella (org.). *Poesia argentina 1940-1960*. Seleção, prefácio e tradução de Bella Jozef. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; MONTELEONE, Jorge (org.). *Puentes/pontes: poesía argentina y brasileña contemporánea / poesía argentina e brasileira contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- SERRANI, Silvana. Discurso e tradução em antologias poéticas bilíngues – A antologia Puentes/Pontes. In: GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos (org.). Discurso e tradução. Tubarão: Copiart, 2014. p. 49-77.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine; FREITAS; Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literatura traduzida: antologias, coletâneas e coleções*. 1. ed. Fortaleza: Substância, 2016.

Bruxaria e subversão: imagens do(s) feminino(s) em “Veromar”, de Dina Salústio¹

Nayane Larissa Vieira Pinheiro (UESPI)²
Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)³

Introdução

Questionando espaços de poder patriarcais no meio literário, a escritora cabo-verdiana Dina Salústio (pseudônimo de Bernardina Oliveira), professora, assistente social e jornalista, iniciou sua trajetória literária com publicações poéticas na antologia *Mirabilis, de veias ao sol* (1991). É autora das obras de contos e crônicas, *Mornas eram as noites* (1994) e *Filhos de Deus* (2018); dos romances *A louca de Serrano* (1998), *Filhas do Vento* (2009) e *Veromar* (2019); da obra infanto-juvenil *A estrelinha Tlim Tlim* (1998) e coautora de *O que os olhos não veem* (2002). Publicou também obras poéticas e outros textos em revistas: *Mudjer*, *Ponto&Vírgula*, *Fragmentos e Fragata*, e em jornais: *A semana* e *Expresso das ilhas*. Considerada como a primeira escritora a publicar o gênero literário romance, em Cabo Verde, Dina Salústio, atualmente tem tido sua obra traduzida para os idiomas inglês, espanhol e italiano, e tem recebido grandes premiações nos últimos anos.

A pesquisadora Simone Caputo Gomes, uma das precursoras nos estudos de literatura cabo-verdiana de autoria feminina, afirma que mesmo com a revelação potente de autoras cabo-verdianas que já tiveram suas obras reconhecidas internacionalmente numa escala em que há relevantes pesquisas acadêmicas em torno das suas publicações, o apagamento dessa autoria feminina ainda é naturalizado (GOMES, 2020). Nesse sentido, consideramos de suma importância assumir a luta contra o apagamento de escritoras da história literária e da

1. Este artigo compõe o desenvolvimento da dissertação de mestrado idealizada pela autora Nayane Larissa Vieira Pinheiro, que tem como objeto de estudos a obra “Veromar” (2019), orientada pela Prof.^a Dr.^a Algemira de Macêdo Mendes.
2. Graduada em Letras (UECE), Mestranda e bolsista no Programa de Pós-Graduação em Letras (UESPI).
3. Doutora em Letras (PUC-RS). Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

memória cultural. A escrita de mulheres é uma subversão da realidade em um universo marcadamente masculino. O estudo da literatura contemporânea de autoria feminina é um modo de manter viva a memória das mulheres que antes prepararam o lugar:

Nas mulheres que escrevem hoje vivem as mães e as avós que esconderam seus diários, vive também a experiência do livre exprimir-se, assim como vive a ambiguidade em face do que se está sendo. Nas mulheres que estão escrevendo vive uma ancestralidade feminina que forma com a experiência andrógina de hoje uma coisa sem equivalente que, aliás, não se repetirá. (OLIVEIRA, 1999, p. 147)

Assim, neste trabalho, lançaremos um olhar sobre a obra *Veromar* (2019), escrita por Dina Salústio, autora cabo-verdiana contemporânea. Discutiremos a respeito da resistência das personagens femininas frente à estrutura patriarcal que as oprime. Portanto, partimos das seguintes questões norteadoras: de que modo a trajetória das personagens analisadas espelham a condição feminina frente ao sistema hegemônico? De que forma o poder de subversão dessas mulheres em conjunto nos faz refletir sobre a importância da sororidade e da luta de mulheres? Assim, temos como objetivo analisar a condição das personagens femininas a partir do suporte teórico dos estudos literários, culturais e de gênero. Para tanto, nos propomos a refletir sobre o entrecruzamento e a sororidade entre três personagens femininas específicas: dona Bruxa de Jesus, Simprónia e Aurora Calisto (Maria José).

No decorrer do trabalho seguiremos dois eixos principais de análise: o primeiro refere-se à jornada da personagem Simprónia, desde o orfanato até o seu encontro com dona Bruxa de Jesus. Nele nos debruçaremos nos aspectos como sororidade entre mulheres e elementos simbólicos da bruxaria como modo de subversão do sistema vigente. Já a segunda abordagem centrar-se-á na personagem Aurora que em dado momento da narrativa tem o seu nome modificado para Maria José e atravessa um processo de metamorfose. É importante salientar que a obra apresenta outras personagens mulheres, mas sobre as quais não nos detemos nesta pesquisa. Assim, este trabalho nasce do interesse em contribuir para as áreas de literaturas africanas de língua portuguesa, especificamente cabo-verdiana de autoria feminina, bem como para os estudos culturais com interfaces com os estudos de gênero.

Mulheres entrelaçadas em *Veromar*

A narrativa de *Veromar* gira em torno das personagens moradoras da cidade de Veromar. Inicialmente, temos a figura da narradora, uma professora que conta histórias sobre os moradores para jovens na beira da praia. É importante dizer que o enredo possui marcas evidentes do realismo mágico. Compreendemos que o sobrenatural presente no realismo mágico se caracteriza como parte constituinte da multiplicidade de dimensões da realidade. Nessa perspectiva, a magia e o real estão no mesmo plano, paradoxalmente confluindo para uma atmosfera de contraste e complementação.

As histórias centrais da obra se dividem entre as personagens principais: Semprónia de Jesus, Aurora Calisto e Sofia Afonso. Durante a leitura, acompanhamos o desenvolvimento dessas três personagens da adolescência à vida adulta, e a forma como suas vidas são entrelaçadas. No entanto, não nos deteremos sobre a personagem Sofia Afonso neste trabalho. É interessante dizer que, na narrativa, as falas, os pensamentos, os conflitos e as condições femininas são trazidas à tona pelas vozes das próprias mulheres, um estilo que já se tornou uma marca evidente nos enredos de Dina Salústio.

Assim, a primeira personagem a ser apresentada na história é Simprónia de Jesus, descrita como uma auxiliar de cozinha da Escola Cinco. A menina Simprónia foi abandonada quando nasceu e morou em um orfanato até os três anos de idade, quando foi adotada por uma senhora. “Mas do que mais gostou foi quando a mulher lhe disse, olhando-lhe na imensa profundidade dos olhos, que ela não era órfã, mas sim que tinha sido abandonada pela família.” (SALÚSTIO, 2019, p. 47). No entanto, apesar da felicidade no primeiro momento em que foi adotada, a personagem tem de lidar com uma nova situação: a senhora que a adotou adoeceu e Simprónia “passou a ser mais uma cuidadora de doente, do que uma criança de três anos com direito a carinhos do mundo. Depressa viu-se como uma dona de casa, uma cozinheira, uma enfermeira até, e o trabalho era tanto que o seu olhar tinha o cansaço de uma pessoa velha.” (SALÚSTIO, 2019, p. 48).

Porém, a garota ainda encontrou algum conforto em sua condição, pois viu naquela situação uma opção melhor que o orfanato. Um dia, a senhora que a adotou foi levada para o hospital, e a menina se escondeu em um baú para não ser levada de volta ao abrigo. A senhora morreu, e nenhuma entidade governamental ou do orfanato

apareceu para saber sobre Simprónia, que passou, então, a interagir com os garotos em situação de rua e a manter-se com o que encontrava para comer. Apesar de poder continuar morando na casa da falecida, ela não conseguiu mais dormir naquele ambiente sem a presença da falecida senhora. Assim, passou a dormir no quintal de uma casa vizinha, até que num determinado dia pede autorização para descansar no alpendre da dona da casa.

Não disse de onde vinha, e a mulher, depois de olhá-la demoradamente, nada lhe perguntou. Apenas lhe estendeu os braços. Há muito que a esperava. Simprónia não sabia o que fazer aos braços que se estendiam para ela de modo que se deixou ficar afastada, encolhida, até que a dona da casa os recolheu. [...] As pessoas chamavam bruxa à mulher que a acolheu com a mesma naturalidade que a chamariam de Adelaide ou Laurinda, tanto que a maioria, por mais cerimoniosos, diziam senhora dona Bruxa de Jesus. (SALÚSTIO, 2019, p. 49/50)

A maternidade e a orfandade seguem um fio condutor que as ligam pelo sistema hegemônico que produz cotidianamente violências simbólicas contra mulheres: por um lado, crianças são abandonadas por mulheres que vivenciam formas de violência patriarcal, e por outro, o abandono é um trauma para a criança que se torna órfã, sobretudo quando nos referimos às meninas, considerados aspectos de interseccionalidade.

O primeiro evento mágico no qual focamos ocorre na relação afetiva entre dona Bruxa e Simprónia. Apesar do encontro das duas personagens representar um novo lar para a menina com acolhimento no qual poderia curar suas cicatrizes forjadas ainda no berço, a personagem de Dona Bruxa adoece durante um período e passa a definhar. Assim, numa noite, em um efeito mágico, a Bruxa transformou-se “numa espécie de nuvem fina que se levantou do lugar onde esteve deitada e ficou a pairar sobre a pequena Simpras, adormecida a seu lado, até se desfazer por completo dentro do corpo infantil.” (SALÚSTIO, 2019, p. 51).

A partir desse acontecimento, a personagem Simprónia acorda em busca de dona Bruxa e não a encontra. Na narrativa, não há indícios de que ela morreu, mas há evidências de que dona Bruxa, a senhora acolhedora, uniu-se à sua menina, Simpras, em espírito. Agora, os dois femininos fundiram-se em um só corpo. As responsabilidades impostas à personagem de Simprónia de Jesus, e a sua resiliência diante das situações de opressão de gênero se constituem como

essenciais para o desenvolvimento de ações de sororidade partindo da personagem. Neste trabalho, a partir da teórica Teresa de Lauretis, compreendemos o gênero como uma categoria de representação, isto é, gênero é a relação estabelecida entre a ideia do que seria o gênero e as expectativas sociais simbólicas (LAURETIS, 2019).

Assim, observamos a condição de gênero representada a partir dos contextos das personagens em uma relação íntima da ficção com a realidade. Consideramos, ainda, as opressões de gênero como fruto de uma sociedade arraigada no sistema colonial. Aos povos colonizados, foi imposta uma língua, em detrimento das línguas nativas, criminalização das crenças e das tradições de origem, desvalorização de toda a cultura, imposição da cultura do colonizador e desumanização do colonizado (CÉSAIRE, 1977). De acordo com Lugones (2019):

A “missão civilizatória” colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle de reprodução e um horror sistemático (ao dar pessoas vivas para cachorros comerem e ao fazer bolsas e chapéus com as vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo). [...] transformar os colonizados em seres humanos não era o objetivo dos colonizadores. (LUGONES, 2019, p. 373)

Nesse processo colonial, as mulheres foram vítimas (e ainda são) de objetificação e desumanização. A religião cristã, imposta pelo colonizador, prega a submissão de corpos femininos, o silêncio como respeito ao marido, criminaliza a vida intelectual de mulheres e contribui para a manutenção do memoricídio de mulheres intelectuais e escritoras. A partir de personagens que desafiam esse sistema opressor, Dina Salústio cria mulheres que rompem estruturas diante da condição de seu gênero.

No contexto da obra, a personagem Simprónia de Jesus subversivamente passa a desenvolver uma sensibilidade sobrenatural, agora compartilhando o seu espírito com o de dona Bruxa, algo que se opõe aos preceitos da religião cristã. A menina transforma-se na própria bruxa, um elemento mítico, muitas vezes caracterizado de forma estereotipada nas narrativas, que aparece neste enredo como algo fundamental para a evolução espiritual e maturação da personagem. A figura da bruxa em *Veromar* não está associada a algo negativo, mas está relacionado a um movimento de subversão do sistema.

Dentro dessas expressões simbólicas, traçamos uma linha entre a Bruxa e a imagem de “IyámiOsòròngà (minha mãe feiticeira), também conhecida por ÌyáAgba (velha senhora respeitável).” (VERGER, 2002, p. 67). A bruxa, uma mulher sábia que transfere poder à sua discípula-filha, Simprónia, pode ser compreendida como um reflexo da deusa IyámiOsòròngà, mãe de todos, útero do mundo, a representação da feitiçaria no panteão Iorubá. As ritualísticas em torno da deusa são realizadas por mulheres e a transposição de poder ocorre apenas entre mulheres. Em *Veromar*, vemos essa roda de transferência de poder entre mulheres sendo construída ao longo da narrativa. Sobre a origem dos mitos, de forma assertiva, Mircea Eliade (1972) afirma que:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 1972, p. 6)

É o elemento mágico que une essas mulheres apesar do tempo, do espaço e da distância. Quando Simprónia atravessa seu processo iniciático e incorpora os poderes da Bruxa para os quais já estava predisposta, a menina torna-se uma referência de mediação espiritual. Passa a trabalhar como auxiliar de cozinha na escola e atende às mulheres da cidade para a leitura de destinos. Tem amizade apenas com uma professora da escola e com Aurora Calisto. E, um dia, decide ir embora em busca de suas origens e procura Aurora para despedir-se. Assim, prepara um amuleto de proteção para apresentar a amiga, tendo em vista que pressentiu o destino que a aguardava. Porém, o amuleto requer um preço a ser pago quando for utilizado:

– Vais ter que pagar um preço alto pela proteção que a planta te dá. Não posso ajudar porque não sou nada nesse processo e apenas digo o que está estabelecido e faço o que me é sugerido. Sou apenas, se quiseres, uma intermediária. [...] – Para ela te proteger terá que ser transformada num monstro – a informação seca, sem inflexão, sem mesmo os cuidados de costume. (SALÚSTIO, 2019, p. 96)

A personagem Simprônia é uma entidade catalizadora do processo que ocorre com Aurora. O amuleto feito intuitivo e espiritualmente se torna uma peça-chave para a quebra de estruturas opressoras. Essa transferência de poder entre mulheres é algo de bastante relevância no enredo, pois forma-se um fio que as une em sororidade, acolhimento e resistência diante das situações de opressão. São as vidas de mulheres que se entrelaçam por meio do elemento mágico que nasce do próprio feminino para libertarem a si mesmas, desempenhando o papel de heroínas dentro das próprias histórias.

Após receber o amuleto de Simprônia, a personagem Aurora foi raptada por um empresário, o personagem que embora seja a figura simbólica do patriarcado, possui poucos momentos de expressão no enredo. A personagem é mantida em uma quinta, um hotel numa propriedade rural, de posse do empresário. Assim, Aurora passa por um processo de desumanização e coisificação que inicia pela mudança do seu nome para Maria José: “O dono da pousada era avesso a quase todos os nomes que ouvia, fossem para nomear pássaros, gentes, gatos ou coisas. Gostava de dar nomes a tudo que fosse dele. Nesse dia estava eufórico e decidiu rebatizar a menina.” (SALÚSTIO, 2019, p. 102)

Essa perda de identidade forçada pela figura do patriarcado é uma forma de dominação. A ação do homem em renomear tudo o que considera ser seu tem ramificações de um ideal da tradição da religião judaico-cristã em que o masculino aparece como o nomeador das coisas do mundo autorizado pelo deus cristão. Nesse sentido, há uma forte relação entre as raízes da religião cristã e a colonialidade, termo cunhado por Quijano (1997). A colonialidade trata-se de um processo contínuo de manutenção das assimetrias de poder do colonizador que impõe seu discurso, suas crenças e o seu sistema aos nativos. Esse processo recai com mais crueldade sobre a mulher por estar em uma posição “duplamente periférica”. (SPIVAK, 2010, p. 13). Como reflexo desse sistema de dominação, a personagem Aurora passa a sofrer violências sexuais de seu raptor e engravida. Segundo Cidália, a governanta da quinta, a criança nasceu morta:

Aos poucos Aurora, ou Maria José, foi-se recuperando do parto complicado e de novo começou a pensar em fugir da quinta. Tinha-se passado mais de um ano que Cidália lhe disse do falecimento do seu bebê e desde então apoiava-se nesse facto para superar qualquer medo do que pudesse vir a acontecer-lhe. (SALÚSTIO, 2019, p. 167)

Após recuperar-se do parto, o homem a agarra para violentá-la novamente. Nesse momento, Aurora apoia-se com fé no amuleto da planta-flor que a amiga Simprônia havia lhe dado antes do sequestro e o processo de metamorfose é impulsionado pela própria personagem, que está disposta a pagar o preço de tornar-se em monstro, como forma de libertação. Assim, Aurora usa a própria perda de identidade como arma de desestruturação do sistema de violência ao qual estava submetida. No momento em que invoca os poderes do amuleto, lembra-se de Tixa, uma colega de escola, vítima de abusos sexuais de seus familiares, que se suicidou em um passeio do colégio à praia. Nesse ato de convocar as forças do amuleto, a personagem traz para perto de si também a energia de Simprônia, e logo, o espírito também da Bruxa que se uniu ao da menina:

Foi então que, corajosa, ela ouviu o seu pensamento dizer, como se estivesse rezando: –Planta-flor, faz com que eu seja transformada em monstro, mas não deixes que ele volte a me tocar! – apertava o amuleto, ciente de que era o único ser que a podia socorrer. Era a sua última prece. Lembrou-se da colega Tixa que desaparecera no mar e compreendeu porque ela se deixara ir ondas fora: sobrara-lhe coragem quando as forças acabaram. (SALÚSTIO, 2019, p. 169)

A partir daí, Aurora esfrega o amuleto com bastante força no próprio corpo e o elemento mágico se manifesta contra o homem que tenta agarrá-la. A planta-flor transforma-se numa arma e o homem passa a gemer de dor: “[...] como se todos os choros, os gemidos ou os gritos alguma vez gritados estivessem a sair nele. E as pessoas nos campos e ruas ouviam o grito soando e viam o grito voando e agachavam-se para não serem atingidas.” (SALÚSTIO, 2019, p. 169). A personagem Aurora continuou a concentrar-se na força do amuleto quando se deparou com o sangue no chão. A ruptura para o estado subversivo de Aurora ocorre de forma violenta:

Um fio de sangue corria pelo chão e ela não soube se era o seu sangue, se a alma da pétala, agora enfurecida, ou se ela se fizera assassina. Em momento nenhum pensou no homem que tentava segurar a parte de si que morria pelos desejos de uma faca. O sangue viajava pelos veios do soalho em direção ao jardim. Treloucado, o dono da quinta continuava aos berros. (VEROMAR, 2019, p. 169)

O homem é atingido pela energia e transformação do amuleto de modo que precisa ser levado para o hospital. A partir desse dia, não se aproximou mais de Aurora. A personagem, após insurgir-se contra o seu opressor, passa a pagar o preço já acordado com o amuleto: passa a crescer de uma forma descomunal ao ponto de tornar-se ir-reconhecível. Mas é justamente nessa metamorfose que a personagem se reconhece pela primeira vez em mais de uma década presa na quinta. Vemos nesse aspecto de transformação da personagem o arquétipo do mito de Medusa. A sacerdotisa de Atena foi severamente punida, transformando-se em monstro pelo fato de Poseidon tê-la estuprado no templo de Atena. Em algumas versões do mito, Medusa é culpabilizada pela violência sofrida, fato que se repete na atualidade. A teórica Ana Mafalda Leite em seu ensaio *Vozes, mito e língua: vozes anoitecidas*, de Mía Couto explana sobre a importância de mitos na análise literária:

É essa atitude de deslumbramento perante o cosmos que é a condição de base de toda a obra literária em que o mito constitui algo de verdadeiramente vital, não um simples acto mental. A memória torna-se mais do que um elemento individual para se transformar em memória ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura exprimir a desmedida do invisível no visível, o rastro do sobrenatural na natureza. (LEITE, 2013, p. 34)

Assim, os arquétipos dos mitos se manifestam de diferentes formas e são recontados ao longo dos tempos através da memória. O mito de Medusa se reinventa aqui pelas mãos de Dina Salústio através de sua personagem Aurora, e diferentemente do final, em que Medusa é decapitada por Perseu, nesta narrativa, Aurora liberta-se de seu opressor. O processo de transformar-se em monstro é o preço que Aurora paga conscientemente para libertar-se. Desse modo, observamos na narrativa como o elemento mágico une as personagens mulheres ao longo de suas vidas como uma representação da sororidade e do poder feminino frente às estruturas colocadas. A história não se finda após o processo de libertação de Aurora, pois há ainda muito o que se analisar em aspectos diversos de *Veromar*. Por essa razão, nas pesquisas futuras, pretendemos nos aprofundar em outras personagens da obra.

Conclusão

Consideramos que a literatura é um espaço de luta entre vozes dominantes e vozes subalternizadas. As personagens analisadas espelham a condição feminina através das opressões às quais são submetidas: o abandono, as responsabilidades tidas como femininas e as situações de violência de gênero. A margem em que as mulheres são postas como o caso de Simprónia e dona Bruxa é um estado apartado socialmente. A imagem da bruxa, a mulher velha, muitas vezes também associada à louca, é justamente o ponto inicial das transgressões das outras personagens. A relação entre os elementos míticos e as personagens da obra são formas de retomar a memória e dialogar ou recriar arquétipos de mulheres insubmissas.

Na jornada de Simprónia, observamos a relevância de seu processo iniciático em conjunção com o espírito da Bruxa como uma forma de união entre mulheres e combate às hegemonias. Em seguida, a interferência de Simprónia no percurso de Aurora é mais uma consolidação da sororidade e do enfrentamento. Há a insurgência diante dessas realidades, a partir do vínculo criado entre as mulheres, à medida em que uma movimentada os processos subversivos da outra através de transferência e mediação de poder.

Essa perspectiva de romper com silêncios impostos se apresenta na escrita de Dina Salústio de modo expressivo e, assim, compreendemos as narrativas de *Veromar* como um convite ao acolhimento entre mulheres. Numa perspectiva do feminismo decolonial, reafirmamos a importância de trazer para o centro das discussões as escritas de mulheres, pautando a desestruturação de construções sociais opressoras. Nesse viés, buscamos com este trabalho contribuir para dar visibilidade às obras das escritoras africanas de língua portuguesa e em particular a da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, que nos permitiu vislumbrar os vários discursos presentes em *Veromar* através das suas personagens.

Referências

- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. [Tradução de Noêmia de Sousa]. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 7-23.
- GOMES, Simone. Escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., 2020. p. 227-242
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia de gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 123-161
- LEITE, Ana Mafalda. Vozes, mito e língua: vozes anoitecidas, de Mia Couto. In: *Ensaaios sobre literaturas africanas*. Maputo: Alcance Editores, 2013. p. 31-40.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo decolonial*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- SALÚSTIO, Dina. *Veromar*. Portugal: Autora e Rosa de Porcelana Editora, 2019.
- SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Belo Horizonte: Nandyala, 2002.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

“I hasten to be disembodied”: a dessexualização como libertação do feminino

Paula Pope Ramos (UERJ/CAPES)¹

Introdução

O verso que abre o título deste artigo, “*I hasten to be disembodied*”, revela a necessidade urgente de libertação de um corpo. Extraído do poema “Songs of Melancholy”, presente na coletânea *Hours of Solitude* (1805), de Charlotte Dacre, ele corresponde, em tradução livre para a língua portuguesa, a “eu necessito ser desencarnada”. Aqui, como podemos ver, o eu-lírico manifesta uma necessidade claramente suicida. Na íntegra, ela nos diz: “Estou indo, estou indo, sombras tenebrosas! Eu necessito ser desencarnada!”². E mesmo que o poema reflita uma voz solitária, melancólica e autodestrutiva que Heathcliff, em *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847), encarnaria muito bem algumas décadas depois, é possível expropriarmos esse clamor por ser “*disembodied*” para a noção que exploramos aqui: a da dessexualização de um corpo que se encontra no limite do feminino. Daí o jogo semântico presente no título: libertar o feminino ou libertar-se dele?

O corpus gótico de Charlotte Dacre: vida e obra

Na poética gótica, é muito comum a representação persistente de corpos que ocupam espaços fronteiros, estejam eles localizados entre sexos ou até mesmo entre a vida e a morte. A ruptura que eles causam, uma vez que são completamente antinaturais, é uma lembrança do Judith Butler nos diz, em *Bodies that Matter* (1993, p. 2), de que “corpos nunca cumprem totalmente as normas pelas quais a

1. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), é doutoranda na mesma instituição e bolsista CAPES. Atualmente, estuda a poética gótica, com enfoque na violência e na vingança de personagens femininas, bem como as políticas que regem os seus corpos.
2. Todas as traduções presentes neste artigo são de nossa autoria. No original, em língua estrangeira: “*I come, I come, gloomy shadows! I hasten to be disembodied!*”.

materialização é impelida”³. Ou seja, o corpo humano não é fixo, do mesmo modo que tampouco o sexo e gênero. Assim, os mesmos paradigmas dos quais as sociedades se utilizam para garantir a legibilidade de certos sujeitos falham justamente por causa de sua falta de abrangência. Isso quer dizer que o corpo sempre escapa, transborda e se refaz outro, mais livre e monstruoso. Resgatando essa discussão para o debate de gênero, é muito interessante observar como os anos oitocentos de certa forma antecipam a noção de fluidez entre masculino e feminino, indicando, aqui argumentamos, até mesmo uma perspectiva pós-gênero: a da dessexualização.

Neste contexto figura Charlotte Dacre, autora desconhecida nos círculos literários atuais, apesar do renovado interesse em textos góticos, em grande parte feminista, corrente desde o século XX. Dessa forma, permitimo-nos aqui um breve comentário sobre a poeta e romancista. Tendo vivido entre 1771 ou 1772 e 1825, pouco se conhece sobre a sua também escurecida vida. Sabe-se, no entanto, que Charlotte King publicou com sua irmã, Sophia King (1782?-180-?), um volume de poesias intitulado *Trifles of Helicon*, em 1798. Após um intervalo, ela ressurgiu nos meios literários em 1805, dessa vez sob o pseudônimo “Rosa Matilda”, com a publicação de *Hours of Solitude*, outra coletânea de poemas, além de seu primeiro romance, *The Confessions of the Nun of St. Omer*. O último, dedicado publicamente a Matthew G. Lewis (1775-1818), autor gótico conhecido por seus trabalhos ousados e embebidos em erotismo, parece indicar, já de partida, as intenções literárias da autora. No ano seguinte, em 1806, Rosa Matilda assume publicamente o nome Charlotte Dacre – este seu sobrenome é, ainda, outro pseudônimo que Paul Baines (2015, n.p.), num verbete sobre a autora ao *Oxford Dictionary of National Biography*, sugere ser uma tentativa de soar mais aristocrática. Ela publica, então, seu romance de mais sucesso, tanto na época quanto na contemporaneidade, *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century*. Sua carreira literária conta ainda com diversos poemas veiculados em jornais londrinos ao longo de sua vida como escritora, além de outros dois romances, *The Libertine* (1807) e *The Passions* (1811), e a publicação de um último poema, em 1822, “George, the Fourth”, em homenagem ao então rei da Grã-Bretanha (1762-1830). Num panorama geral, tanto sua prosa quanto sua poesia são repletas de morbidez e de sensualidade, assim

3. “bodies never quite comply with the norms by which materialization is impelled.”.

como são povoadas por mulheres fatais e predadoras sexuais. Temas ousados, especialmente para uma mulher escritora, o que parece ter contribuído, argumenta Kim Ian Michasiw (2008, p. xiv), em sua introdução à edição da Oxford University Press de *Zofloya*, para o esquecimento de seu registro pela historiografia literária.

Quanto ao seu pseudônimo, a crítica especializada aponta dois caminhos. Por um lado, ele seria uma aproximação com a escola Della Crusca⁴, grupo de poetas conhecido no século XVIII por sua poesia repleta de sentimentos exaltados e excessivos, além de uma dicção ornamentada. Ou, por outro lado, uma aliança à personagem Matilda, do romance gótico *The Monk* (1796), de Lewis. Fato é que após alguns anos vivendo literariamente aliada ao excessivo, tanto na escrita quanto na imaginação sensual, Dacre adotou este sobrenome para a sua vida, tendo, como nos conta Pearl Foster em *Jews in Georgian Society* (2017, p. 218), assinado como “Charlotte Dacre” no documento oficial de casamento de sua irmã, em 1801, na condição de testemunha da união.

Provavelmente por intermédio de seu pai, Jonathan King (1753-1824), judeu e agiota londrino, conhecido também por seus escândalos sociais e por suas ideologias radicais, Dacre teve contato com William Godwin (1756-1836), além dos dois poetas mais conhecidos do romantismo inglês, Percy B. Shelley (1792-1822) e Lord Byron (1788-1824). Aqui é importante notarmos, especialmente quando se empreende a missão de dar à autora o reconhecimento que lhe parece ter sido negado, a sua importância para os trabalhos desses poetas. Shelley escreveu duas novelas góticas ainda em sua juventude, *Zastrozzi, a romance* e *St. Irvyne* (ambos de 1811), sob influência direta de obras da autora. No primeiro, como se vê claramente na sonoridade em comum que as personagens carregam em seus nomes (*Zofloya*, *Zastrozzi*), o poeta toma emprestado de Dacre também peças essenciais do enredo, como a localidade em que se passa a narrativa e a trama central de desejo sexual e vingança (RAMOS, 2021).

Byron, por sua vez, manteve uma relação mais ambígua com a obra de Dacre. Jerome J. McGann descreve esse percurso de maneira

4. Nome derivado da Academia Della Crusca, fundada em 1582, cujo objetivo era proteger a pureza da língua italiana. Na Inglaterra, ganhou força especialmente por meio dos trabalhos de Robert Merry, como, por exemplo, *Arno Miscellany* (1784) e *The Florence Miscellany* (1785).

breve no capítulo “‘My Brain is Feminine’: Byron and the Poetry of Deception” (1990). Observa-se desde a confusão quanto à autoria do poema “The Mountain Violet” de Dacre, mas atribuído a Byron, até os reflexos do mesmo sentimentalismo expresso nos poemas da autora e encontrados, por exemplo, nos versos de “The First Kiss of Love” (1807), do poeta (MCGANN, 1990, p. 28). Entretanto, não demora muito para que ele tente se desvincular da influência de Dacre e escreva, em *English Bards and Scottish Reviewers* (1809), um quarteto no qual se refere à sua escrita como uma “*prose in masquerade*”. Numa nota de rodapé, ele trata de identificar o alvo de sua crítica ao dizer que a autora, “filha do notável J[udeu] King”, além de aparente seguidora dos Della Crusca, “publicou dois volumes de absurdos muito respeitáveis em rima”⁵ (1809, p. 58) e romances ao estilo da primeira edição de *The Monk*.

Nessa ocasião, Byron delinea a separação entre ele mesmo e Dacre que, de acordo com McGann (1990, p. 30), se trata de um ataque motivado “por um tipo de escrita da qual ele mesmo foi afastado, porque essa escrita havia ofendido leitores provinciais.”⁶ Logo, isso parece refletir que a sua mudança repentina de atitude tem mais a ver com uma pressão sobre a sua produção literária que, de fato, uma ruptura espontânea.

Quanto à sua vida, sabe-se que Charlotte Dacre manteve um relacionamento adúltero com Nycholas Byrne, editor do *Morning Post* – um dos veículos para a sua poesia –, com quem teve três filhos: William, Charles e Mary, nascidos, respectivamente, em 1806, 1807 e 1809. O casal se casou somente em julho de 1815, presumivelmente após a morte da esposa de Byrne. O falecimento de Dacre é anunciado num obituário do *The Times* do dia 9 de novembro de 1825, que informa que ela morrera após uma longa e dolorosa doença que “sua pureza de coração e sublime grandeza de alma permitiu-lhe suportar com paciência”⁷ (1825, n.p.). É possível encontrar o seu túmulo no cemitério de St. Mary’s, em Paddington, Londres.

5. “daughter of the noted J[ew] King”; “has published two volumes of very respectable absurdities in rhyme”.
6. “for a kind of writing which he himself had been driven from because the writing had offended certain provincial readers.”.
7. “her purity of heart and sublime greatness of soul enabled her patiently and proudly to endure”.

Zofloya, or the Moor: a dessexualização de Victoria di Loredani

Apesar de o nosso foco ser na protagonista de *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century*, é preciso, antes de mergulharmos na análise de sua dessexualização, fazermos um breve percurso de contextualização da obra em questão. A narrativa é ambientada em Veneza, no século XV, e segue a trajetória de Victoria di Loredani, uma jovem aristocrata que vê a sua vida ruir após a decisão de sua mãe de abandonar o seu seio familiar e perseguir o seu desejo sexual através de sua relação com o seu amante, Ardolph. Essa falta materna, aqui, tanto no sentido de ausência quanto no de erro, é retomada de maneira constante pela narradora e pela protagonista como o motivo fatal que opera a força motriz por trás da decadência moral da personagem.

Somos apresentados à Victoria ainda nas primeiras páginas do romance, numa descrição que descreve o teor de sua natureza:

[Ela era] bela e talentosa como um anjo, era orgulhosa, ativa e autossuficiente – de um espírito selvagem, ardente e irreprimível, indiferente à repreensão, desinteressada em censura – de uma natureza implacável, vingativa e cruel, e empenhada em obter domínio em tudo no que se engajasse.⁸ (DACRE, 2008 [1806], p. 4).

Nesse primeiro momento, é possível perceber, já de partida, uma fratura na representação da mulher dócil e benevolente. Pois, ao mesmo tempo em que Victoria é vista como bela e talentosa como um anjo – elementos que constituem a base da idealização do Anjo do Lar burguês –, ela se rematerializa naquilo que fica de fora da normatividade que se entende como pertencente à feminilidade: é um espírito selvagem, de natureza implacável, *vingativa e cruel*. Ela quebra a coerência imposta ao seu corpo de mulher e o expande. Como veremos, se dessexualiza.

Sobre a dessexualização, tomamos emprestada a poética do *unsex-me*, de Maria C. Monteiro (2020). Ela trata, mais especificamente, da dessexualização do feminino: é um processo que remete a um

8. “*beautiful and accomplished as an angel, was proud, haughty, and self-sufficient – of a wild, ardent and irrepressible spirit, indifferent to reproof, careless of censure – of an implacable, revengeful, and cruel nature, and bent upon gaining ascendancy in whatever she engaged.*”.

desvencilhar-se de nós que perpetuam certas categorias de corpo, sexo e sexualidade. Ser sem sexo nada mais é que se associar, enquanto mulher, àquilo que é entendido como negativo, monstruoso, indomado, elementos não associados ao feminino, mas que são próprios dele pelo simples fato de serem também do humano. Esse processo, que é ativo, criativo e erótico – enquanto *poiesis* –, permite à mulher que toma parte nele a reconfiguração e a transformação de sua subjetividade numa que não seja complementar à masculina, mas fiel a si mesma e constituída de acordo com as suas próprias experiências. Essa poética ecoa a vontade de desterritorialização e de libertação de noções metafísicas de um corpo que, enquanto indivíduo, é regido e limitado por rótulos. E esses elementos encarceradores, como vemos a partir do argumento de Butler, já citado neste trabalho, são incapazes de conter a complexidade do humano.

A mulher é também corpo abjeto. De acordo com David Punter, em “The Abhuman Remains of the Gothic” (2016), porque ela justamente expõe a instabilidade da matéria quando, por exemplo, constata-se que o seu corpo está quase sempre aberto à possibilidade de contaminação por outro, o do bebê – uma violação impensável para o corpo biologicamente masculino (algo que reflete também raízes culturais homofóbicas) –, ela incorpora o ab-humano, aquilo que resta entre o humano e inumano, mas que, contudo, é parte integrante e constitutiva do primeiro. Esse corpo feminino monstruoso é abjeto, ab-humano, porque desafia a cultura e ultrapassa fronteiras.

Dessexualizar-se é abjetar de si as barreiras de gênero e de sexo. Isso, no entanto, não implica tornar-se outro por completo, mas a transformação do eu em si mesmo. Quanto a esse processo, Monteiro tece comentários:

Não há uma transcendência metafísica, mas de fronteira, uma transformação no ser. O monstro que o corpo feminino incorpora não é sobrenatural, mas força ativa que, embora às vezes se metamorfoseia em figuras não antropomórficas, constitui um desdobramento do eu. Observo, então, que a transformação do corpo feminino em algo outro que necessita dessexualizar-se é nada mais do que a materialização do que não é comumente associado ao feminino, e que está ligado ao desejo e à ação. (2020, p. 5).

A mistura de desejo e de ação é precisamente a força motora que rege o corpo *unsexed* da mulher. Ela se dessexualiza quando usa de

sua sexualidade subversiva, porque é excessiva e transgressora, e de sua violência sádica. Podemos observar isso na *femme fatale* de Dacre. Esse termo aqui é empregado com o significado que Adriana Cra-ciun, em *Fatal Women of Romanticism* (2003, p. 15), lhe confere: trata-se da união da mulher lésbica – sobre esta, é importante ressaltar, não está implicado o desejo de uma mulher por outra, mas a característica ativa de sua libido – com a violenta, uma vez que ela pode exibir tanto o desejo ativo da primeira quanto a agressividade da última. E, à medida que acompanhamos na narrativa a escalada do desejo de Victoria, vemos também a sua opção por atos violentos como uma maneira de alcançar os seus objetivos.

Retomando o enredo do romance, acompanhamos Victoria, então abandonada pela mãe, perder também o pai, de modo que a sua sobrevivência volta a depender daquela que lhe desertara. Vivendo sob o mesmo teto que sua progenitora e seu amante, ela nutre sentimentos de ódio, mas também de inveja pela relação do casal. O seu desejo, como a narradora nos conta, é de, um dia, “se situar *como* aquela mãe infeliz.”⁹ (DACRE, 2008 [1806], p. 28, grifo da autora). Então, quando surge Berenza, um conde veneziano libertino que a destaca e se aproxima dela com o mesmo interesse que ela identifica na relação de sua mãe, ela projeta tanto a liberdade de sua morada atual quanto a realização dessas suas vontades sexuais nele.

No entanto, antes que pudesse se unir ao conde, ela é enviada à sua revelia para morar com uma parente distante. Nessa ocasião, a única na qual Victoria ocupa a posição clássica de uma heroína gótica, enclausurada sob os cuidados de um parente mau, em vez de lamentar-se ou desmaiar – o que seria rotineiro para esse tipo de personagem –, ela é preenchida por um sentimento crescente de raiva e de desejo de vingança. A narradora, então, relata que “toda propensão violenta e má de sua natureza se tornou aumentada e agravada.”¹⁰ (DACRE, 2008 [1806], p. 47). Todavia, ela não permanece como prisioneira por muito tempo, pois, com a sua retórica, é capaz de enganar uma servente da casa e consegue escapar para Veneza, a fim de encontrar o homem com quem há pouco trocava cartas.

Então reunida com aquele por quem, aparentemente, estava apaixonada, Victoria ocupa somente o posto de amante de Berenza. Apesar

9. “to be situated like that unhappy mother.”

10. “every violent and evil propensity of her nature become increased and aggravated”.

de dividirem a mesma casa e de frequentarem espaços públicos em comum, eles nunca eram vistos juntos como um casal, de modo que a sua relação permanecia em segredo. É quando ela descobre a existência de uma antiga paixão de Berenza, com quem ele ainda mantinha encontros, e o pressiona sobre a situação de sua relação, que ela descobre que, por trás da hesitação do conde em assumi-la como noiva, encontra-se uma dúvida sobre o real estatuto dos sentimentos de Victoria por ele. Assim, entendendo a necessidade de comprovar o seu afeto, ela decide demonstrar “com uma *aparência* igualmente ardente e sincera”¹¹ (DACRE, 2008 [1806], p. 78, grifo da autora) o seu amor. Além de um ato heroico, no qual ela se coloca na frente de uma adaga direcionada ao seu amante, foi preciso ainda a simulação de um sonho conturbado para que ela finalmente o convencesse de seu amor. Descansando num dos cômodos da casa, Victoria finge estar dormindo enquanto murmura “Por que tu não me amas, Berenza?” e, ciente da reação do conde às suas palavras, ela então finaliza a sua performance “É verdade – é verdade, Berenza – eu *te* amo!”¹² (DACRE, 2008 [1806], p. 79, grifo da autora), ela exclama, enquanto se levanta e abre os braços para o vazio, como se tentasse abraçá-lo. Aqui o conde é finalmente convencido de seu amor e resolve pedi-la em casamento.

Há, no entanto, uma reviravolta pela qual Victoria não esperava. Berenza confessa que, na verdade, até então não havia proposto o matrimônio “porque até este momento ele a havia considerado indigna.”¹³ (DACRE, 2008 [1806], p. 126). E, mais uma vez, a narradora nos entrega uma descrição sobre os sentimentos furiosos de Victoria:

Aqui Berenza errou; se ele tivesse parado na simples intenção de oferecer a sua mão à Victoria, ele teria feito o certo; mas a sua última insinuação [...] disparou como um relâmpago através de sua mente e atingiu o seu coração orgulhoso como uma adaga de três gumes! [...] ódio e desejo de retaliação tomaram posse de sua alma vingativa.¹⁴ (DACRE, 2008 [1806], p. 126).

11. “*with an appearance equally ardent and sincere*”.
12. “*Why wilt thou not love me Berenza?*”; “*Indeed – indeed, Berenza – I love thee!*”.
13. “*because till this period he had deemed her unworthy*”.
14. “*Here Berenza erred; had he stopped at the simple intention of offering his hand to Victoria, he had done right; but his last insinuation [...] darted like lightning through her brain, and struck to her proud heart as a three-edged dagger!*”.

Podemos observar aqui o sentimento de vingança, próprio da natureza de Victoria, que já vimos na sua primeira descrição, florescer com força. Bernesa, de fato, errou, pois ao mesmo tempo em que Victoria jurava secretamente que “a ofensa jamais seria esquecida”, já planejava a retaliação pelo delito cometido por ele, “o crime de ter ousado vê-la sob uma luz inferior.”¹⁵ (DACRE, 2008 [1806], p. 127). O crime de Berenza a atinge num plano moral, no âmbito de sua subjetividade. Então o seu contra-ataque precisa corresponder a essa infração.

Um elemento potente na vingança de Victoria é que ela não é simplesmente negativa, isto é, reativa, estanque. Ela é afirmativa, pois é potencializada pela raiva, à qual ela não se rende, e tem como objetivo incutir medo para se afirmar positivamente. Vingando-se de seu ofensor, ela acerta as contas de sua disputa e se coloca acima do crime primeiro. A sua retaliação subverte o lado reducionista da aniquilação do outro, uma vez que a protagonista de Dacre faz dela um uso disruptivo e criativo. A sua violência afirmativa lhe permite a criação de dimensões alternativas para a sua subsistência. Em vez de ser alvo de caça, Victoria torna-se caçadora: amedronta, tortura e assassina os seus ofensores.

O casamento de Victoria, fadado à ruína, é ainda perturbado pela aparição de seu cunhado, Henriquez, irmão caçula de Berenza. Cinco anos após o matrimônio, o retorno do jovem à residência do irmão, então decidido a desposar uma jovem órfã da cidade, Lilla, por quem havia se apaixonado, faz com que o coração voraz de Victoria bata com a intensidade do desejo. Quanto aos irmãos, descobrimos, por meio da narradora, que ela “fez comparações ingratas entre as suas pessoas, para desvantagem daquele em quem a sua alma não deveria ter discernido *nenhuma falha*”¹⁶ (DACRE, 2008 [1806], p. 129, grifos da autora).

Dedicada a conquistar Henriquez, objetivo para o qual ela não mede esforços, a protagonista de Dacre não hesita em associar-se a Zofloya, homem mouro que se apresenta como servo de Henriquez, mas que, em momentos derradeiros do romance, descobrimos se tratar na verdade de Satã. Zofloya confessa à Victoria que foram os seus

15. “*the offense should never be forgotten*”; “*the crime of having ever dared to view her in an inferior light*”.
16. “*drew ungrateful comparisons between their persons, to the disadvantage of him in whom her soul should have discerned no fault.*”

“pensamentos libertinos e maus [que] primeiro apontarem-te para a minha visão perspicaz e minuciosa, e me atraíram para ti”¹⁷ (DACRE, 2008 [1806], p. 267). A partir dessa confissão, podemos ver que a libido de Victoria não é somente excessiva, como também demoníaca.

Apesar de seu interesse e de suas investidas, que Henriquez rejeita de pronto, ele permanece insensível à sua lascívia, pois, além de tê-la somente como uma integrante da família (alguém que considerava desagradável e somente suportava por ser esposa de seu irmão) e de já estar comprometido com Lilla, uma jovem descrita como “pura, inocente, livre até mesmo da menor mancha de qualquer pensamento corrupto”¹⁸ (DACRE, 2008 [1806], p. 133), a narradora nos diz que, para Henriquez:

[...] por ser tão completamente, tanto em mente quanto em pessoa, o inverso daquele ser puro e delicado, ele não somente era incapaz de vê-las [Victoria e Lilla] como criaturas da mesma classe, mas quase pensava em Victoria com vestígios de aversão, pela própria circunstância de ela ser tão oposta à sua adorável amante.¹⁹ (DACRE, 2008 [1806], p. 138).

Essa oposição entre as duas é muito importante, porque, enquanto Lilla é descrita em termos angelicais e simétricos, Victoria é detentora de um “espírito ousado e imponente, altivo e [que] gosta de dominar” e de um caráter “com uma forte mancha das paixões mais sombrias, vingança, ódio e crueldade”²⁰ (DACRE, 2008 [1806], p. 14; p. 132-3). Dacre, quando nos apresenta duas personagens femininas completamente diferentes e opostas, já trata de mostrar a elasticidade do que é ser mulher, partindo de um espectro que abrange o bem e o belo ao mal e o sublime.

Além dessa clara infidelidade aos padrões psíquicos da feminilidade, à medida que Victoria avança em sua trajetória de vingança,

17. “*loose and evil thoughts [that] first pointed thee out to my keen, my searching view, and attracted me towards thee*”.

18. “*pure, innocent, free even from the smallest taint of a corrupt thought*”.

19. “*because being so completely, both in mind and person, the reverse of the pure and delicate being, he not only failed to see them as two creatures of the same class, but almost thought of Victoria with a tincture of dislike, from the very circumstance of her being so opposite to his lovely mistress*”.

20. “*bold and towering spirit, haughty, fond of sway*”; “*with a strong tincture of darker passions, revenge, hate, and cruelty*”.

de violência e de desejo – pois ela não somente envenena e mata Berenza, mas também uma parente de Lilla (porque precisava, antes, testar a dose exata de veneno para administrar ao seu marido), depois assassina brutalmente Lilla e, por fim, estupra e causa o suicídio de Henriquez –, deparamo-nos com mudanças em seu corpo: ela se torna maior e mais robusta, assim como a sua pele escurece, de modo que ela se aproxima fisicamente mais de Zofloya (e aqui vale lembrar que se trata de um mouro) que de outras mulheres da narrativa. A sua transformação – e libertação – é tão profunda que a protagonista é ainda descrita como um “espírito masculino” e “inumana”²¹ (DACRE, 2008 [1806], p. 189; p. 239).

Considerações finais

Em conclusão, como observamos no decorrer deste trabalho, a crueldade e a sexualidade de Victoria, quando operando juntas, são capazes de dismantelar fronteiras de gênero e de sexo. Elemento central de sua transgressão, no entanto, é que ela, enquanto corpo *unsexed*, “não viola fronteiras outras, mas apenas se deixar viver experiências sem cerceamentos, desterritorializadas, experiências mais operantes, ativas.” (MONTEIRO, 2020, p. 5). Victoria, desencarnada, rende-se ao seu corpo enquanto matéria e goza, à revelia das leis dos homens, de todos os seus instintos carnis, do sagrado e do profano, do bem e do mal. E, desse modo, recupera o seu corpo da cultura, torna-o seu e reclama uma vida vivível, pois, como nos diz Butler, uma vida para a qual o reconhecimento é tornado impossível, que sofre com as limitações de gênero, “não é uma opção aceitável”²² (2004, p. 8). Victoria representa uma figura de resistência e de rebeldia, de libertação do feminino das amarras heteropatriarcais, pois, através de sua violência e de sua sexualidade subversiva, quebra essas fronteiras e reconfigura a sua existência.

21. “*masculine spirit*”; “*inhuman*”.

22. “*is not an acceptable option*”.

Referências

- BAINES, Paul. Byrne [née King], Charlotte [pseud. Charlotte Dacre] (1782-1825), escritora. *Oxford Dictionary of National Biography*, 2015, n.p. Disponível em: <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-63519>>. Acesso em 21 fev. 2021.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Nova York: Routledge, 2004.
- CRACIUN, Adriana. Introduction. In: CRACIUN, Adriana. *Fatal Women of Romanticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2003, p. 1-15.
- DACRE, Charlotte. Hours of Solitude. *Online Archive of California*. [1805]. Disponível em: <<https://oac.cdlib.org/view?docId=ktov19p2vz;NAAN=13030&doc.view=frames&chunk.id=doe1244&toc.depth=1&toc.id=doe187&brand=oac4>>. Acesso em: 28 de fev. de 2021.
- DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, 2008 [1806].
- FOSTER, Pearl. Sarah Rey King. In: FOSTER, Pearl. *Jews in Georgian Society*. Bristol: SilverWood Books, 2017, p. 199-218.
- MCGANN, Jerome J. 'My Brain is Feminine': Byron and the Poetry of Deception. In: RUTHERFORD, Andrew (org.). *Byron: Augustan and Romantic*. Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 26-51.
- MICHASIW, Kim Ian. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, 2008, p. vii-xxx.
- MONTEIRO, Maria C. Unsex-me, ou um gênero limitado demais para mim. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 152-164, jul./dez. de 2020.
- PUNTER, David. The Abhuman Remains of the Gothic. In: PUNTER, David. *The Gothic Condition*. Cardiff: University of Wales, 2016, p. 96-105.
- RAMOS, Paula P. Percy Shelley lê Charlotte Dacre: similaridades e divergências entre *Zofloya, or the Moor* (1806) e *Zastrozzi*, a romance (1810). *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 578-594, jan./abr. de 2021.
- THE TIMES. Londres: nov. 1825, n.p. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1825-11-09/4/7.html?region=global#start%3D1825-11-07%26end%3D1825-11-09%26terms%3Dbyrne%26back%3D/tto/archive/find/byrne/w:1825-11-07%7E1825-11-09/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/byrne/w:1825-11-07%7E1825-11-09/2>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

Cenas de estupro: o conto “Sweet on the tongue” como recriação do romance *An Untamed State*, de Roxane Gay

Priscilla Pellegrino de Oliveira (UERJ)¹

Because sexual violence is individual and social, it is personal and political at the same time.

MITHU SANYAL

Introdução

A escritora e professora norte-americana Roxane Gay é conhecida por seu ativismo digital e seus textos acerca de temas caros ao feminismo contemporâneo, tais como sexualidade, violência contra a mulher e o corpo feminino como símbolo de resistência ou *locus* de embates. A autora é descendente de uma família de haitianos imigrantes, e por conta disso, diz se sentir em um entrelugar por vezes desconfortável: é chamada de *diáspora* pelos haitianos, é negra mas não considera a cultura negra norte-americana seu berço.

Em 2011, lançou uma coletânea de contos chamada *Ayiti*, contendo textos escritos e publicados anteriormente em diversos meios. *Ayiti* é um livro sobre a experiência diaspórica vivenciada por haitianos que se aventuram nos Estados Unidos, sobre a situação dos haitianos em seu próprio país e sobre as mulheres e suas questões entre essas duas pátrias. Em 2014, lança dois livros importantes para sua carreira e para o ativismo feminista: um livro de ensaios não ficcionais, intitulado *Má Feminista*, e um romance chamado *An Untamed State*, sem tradução para o português do Brasil. Na primeira obra, a autora relata acontecimentos de sua vida e fala sobre questões que dizem respeito à vida das mulheres em diversas áreas do conhecimento. Sobre o título do livro, explica seus motivos:

Aceito o rótulo de má feminista porque sou humana. Fico confusa. Não estou tentando ser um exemplo. Nem ser perfeita. Nem dizer

1. Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

que tenho todas as respostas. Nem dizer que estou certa. [...] Sou má feminista porque não quero nunca ser colocada em um Pedestal Feminista. Dessas pessoas, espera-se que se comportem com perfeição. [...] Considere-me já como criticada”. (GAY, 2016, p. 9).

Em alguns desses ensaios, Gay comenta casos de violência e abuso contra mulheres famosas e relata como foi estuprada na adolescência por um grupo de meninos na escola e o quanto isso acabou com sua autoestima, criticando a cultura do estupro e da violência contra a mulher, a qual ainda faz a vítima se sentir culpada e envergonhada, como se houvesse provocado a situação.

No livro ensaístico, Gay também comenta seu único romance até o momento, *An Untamed State* (2014), em que narra acontecimentos da vida da protagonista Mireille Duval que, em uma viagem ao Haiti, terra natal onde vivem seus pais, é sequestrada. Seu pai, Sebastien Duval, abastado empresário e engenheiro haitiano, recusa-se a pagar o resgate e Mireille é estuprada pela gangue de criminosos que a sequestraram até sua soltura, treze dias mais tarde.

Esse romance, por sua vez, é uma extensão do conto “Things I Know about Fairytales”, publicado originalmente em 2009 no site NecessaryFiction² e em sua primeira obra, *Ayiti*, de 2011. Em entrevista coletiva para o canal no YouTube *Politics and Prose*³, em ocasião do lançamento do romance supracitado, Gay confirma essa adaptação ao responder a uma pergunta da plateia, justificando a reescrita como uma necessidade de contar aquela história com mais detalhes. O conto possui passagens intercaladas da narrativa e de breves releituras de contos de fadas clássicos, deixando claro que a característica de *cautionary tale* dos contos de fada não vale para a vida real. A história começa da seguinte maneira:

Quando eu era muito jovem, minha mãe me contou que não acreditava em contos de fadas. Eles eram, ela gostava de dizer, lições vestidas em roupas chiques. Ela preferia erradicar as princesas e vilãs e, em vez disso, preocupava-se com a moral.

2. Disponível em <<http://necessaryfiction.com/stories/RoxaneGayThingsIKnowAboutFairyTales>>. Acesso em: 01 nov. 2021.
3. Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dbCtpxIQnkY>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Era uma vez, não faz muito tempo, eu fui sequestrada e mantida em cárcere por treze dias. Logo após minha libertação, minha mãe disse que não havia nada a ser aprendido com o que havia acontecido comigo. Ela me mandou esquecer todo o incidente porque não havia a moral da história.⁴ (GAY, 2011, n.p.⁵)

Nessa passagem fica clara a intenção da autora de ligar seu texto a uma desconstrução dos contos de fadas ao enfatizar, logo no início do conto, seu triste desfecho.

As questões cruciais de *An untamed state* e “Sweet on the tongue”

Voltando ao romance, ele se divide em duas partes que narram a história de amor e convivência familiar entre a protagonista e seu marido e a vivência de seu trauma após o sequestro e estupro, além do relato da violência em si. A história assim se divide por ser um antes e depois de um acontecimento traumático marcante.

Mireille é de família haitiana, assim como a própria autora, e seu marido, Michael, americano. Na convivência entre famílias, Michael é bem aceito por ser um típico americano de classe média, bonito e branco. Já Mireille não é bem aceita pela família do esposo por ser descendente de haitianos – filha de imigrantes –, mesmo que de uma família de classe alta. Sua relação com a sogra é conflituosa no início, mas Mireille decide cuidar da mãe do marido quando ela descobre um câncer. Tal cuidado é retribuído após o sequestro de Mireille, quando a sogra a ajuda a cuidar de suas feridas emocionais. Esse acontecimento no romance mostra como as mulheres podem ultrapassar a barreira do preconceito e se ajudarem mutuamente, vivenciando o que pode ser entendido por sororidade.

O realismo do romance o encaixa na essência de desconstrução dos contos de fadas, adaptado para os nossos tempos, em que a “princesa” tem como antagonista não uma mulher (a bruxa, a madrasta), mas um homem (o pai, o rei). A primeira parte do romance começa com o título *Happily ever after* (*Felizes para sempre*), uma frase que

4. Tradução própria de citações de Gay (2011), Gay (2014) e Gay (2018).
5. n.p.: não-paginado (E-book).

costuma terminar contos de fada romantizados. No romance em questão, porém, o título serve para ser desconstruído ao longo da história que será contada. O excerto inicial, assim como o conto que o inspira, também alerta o leitor para o que o espera, isto é, um conto de fadas às avessas, como observamos a seguir:

Era uma vez, numa terra muito distante, eu fui sequestrada por uma gangue de homens jovens, destemidos, porém apavorados, com tanta esperança impossível batendo em seus corpos que queimava suas próprias peles e fortalecia seus desejos até os ossos. Eles me mantiveram cativa por treze dias. Eles queriam me destruir. Não era pessoal. Eu não estava destruída. É o que eu digo a mim mesma. (GAY, 2014, n.p.)

Nessa seção, em subdivisões entre cativo e vida anterior ao sequestro, em forma de *flashbacks*, observamos que Mireille tinha um casamento feliz, um filho ainda bebê, uma carreira e toda uma vida estabelecida nos Estados Unidos, desde o nascimento, com a própria família. Seus pais haviam decidido se mudar de volta para o Haiti, onde passaram a viver em uma mansão, pois seu pai havia enriquecido como engenheiro em solo americano. É justamente diante do portão dessa casa que Mireille é levada pelos sequestradores com uma arma apontada para si diante do marido e do filho.

As cenas do cativo são tensas e cheias de suspense. O pai de Mireille não cede, justificando que pagar o resgate levaria os criminosos a repetir o crime com outros membros da família. Após essa decisão, a sequência de estupros começa e são contadas de forma explícita. Sob as ordens do chefe da gangue, chamado de *commander*, todos os sequestradores violentam e torturam Mireille, física e mentalmente.

O ódio à pobreza e à situação econômica do próprio país levam os criminosos a transferirem sua raiva e desprezo por Sebastien para Mireille. Em um momento, Mireille contesta o sequestrador afirmando não ter culpa das mazelas do Haiti. O *commander*, por sua vez, responde que ela era o tipo de pessoa que não fazia nada para mudar a situação, o que seria possível. A ironia é que ambos estavam certos. O medo e o terror tomam conta da história apontando para um final possivelmente trágico. Porém, Mireille é libertada e consegue voltar para a família.

A outra seção do livro conta com o título *Once Upon a Time (Era uma vez)* e relata como a personagem principal vive com o trauma e

o quanto deseja se libertar dele. A volta para os Estados Unidos e o afastamento do Haiti não a fazem se recuperar das dores psíquicas que agora fariam parte de sua vida. Mireille tenta voltar ao trabalho e resiste, no início, à ideia de buscar ajuda médica e psiquiátrica, mesmo sabendo que poderia ter contraído alguma enfermidade ou ficado grávida. Muito debilitada, passa um tempo afastada do marido e do filho, período em que se recupera na casa da sogra. O transtorno pós-traumático nos é mostrado através de pesadelos e fugas desesperadas de um lugar para o outro em uma tentativa de fuga da realidade: sua mente ainda não estava livre.

Ao final da narrativa, Mireille decide viajar mais uma vez para o Haiti para encontrar o pai, após um período de fortalecimento psíquico. Mireille desiste de uma vingança percebendo que ainda havia humanidade e bondade dentro de si, mesmo não o tendo perdoado, como podemos notar a seguir: “Quando olhei para seu rosto, tudo o que vi foi um homem velho que fez uma terrível e fraca escolha e tinha de conviver com isso pelo resto de sua vida. Ele não merecia a verdade de como eu morri” (referência com o original na nota de rodapé). A seguir, Mireille mente e sente-se liberta: “Eu vim aqui para te dizer que te perdoo” (GAY, 2014, n.p).

De acordo com Roxane Gay (2016), a primeira versão da conclusão do romance não tinha um final feliz, porém após receber alguns *feedbacks* sobre a história, percebeu que deveria tornar o fim da história feliz de alguma maneira, ou menos desesperançoso. Assim, a autora oferece às mulheres uma saída para uma situação difícil: em vez de morte, vingança, desespero, separações e tantos outros finais pessimistas, a escritora mostra que é possível retratar a esperança após a vivência de um trauma.

A narração em primeira pessoa possibilita a uma sobrevivente de sequestro e estupro relatar sua terrível experiência de modo que ela se torne suportável, funcionando como uma descarga de emoção. Em vários trechos durante o período em que estava em sua “jaula” e após sua libertação, suja, com roupas rasgadas, ferida, descabelada, cheia de sêmen e sangue, Mireille se define como “ninguém”. Isto é, não conseguia mais se sentir como uma pessoa com identidade. Essa sensação relatada pela personagem a coloca na posição de um ser abjeto, aquele cuja vida não importa e não merece ser vivida, ou seja, aquele que não é considerado sujeito, como observa Judith

Butler em *Bodies that Matter* (2011)⁶. Segundo a filósofa, o sujeito é aquele que “circunscreve sua própria reivindicação à autonomia e à vida” (BUTLER, 2011, p. xiii), o que Mireille não é capaz de fazer nesse momento, pois foi forçada à exclusão pela violência causada contra seu sexo e gênero. Ela passa a ser menos humana, inumana, impensável.

Usado como símbolo de resistência no romance, podemos destacar a agressão cometida contra o corpo da mulher, sendo o estupro um crime também de poder e violência, não de sexo propriamente dito. Assim sendo, o título passa a ser entendido como uma metáfora do próprio corpo de Mireille, um “estado indomado”, que mesmo passando pelo sofrimento agudo de um acontecimento brutal, é capaz de sobreviver.

Em 2017, a escritora publica um novo livro de ensaios, *Fome*, em que dá mais ênfase às suas vivências pessoais, no que tange a violência sexual vivida quando adolescente, e como foram sua reação e interpretação dos fatos ao longo de sua vida. Chegou à obesidade mórbida após concluir que deveria se tornar o menos atraente possível para não ser estuprada novamente. Em 2018, *Ayiti* é lançado novamente por outra editora, sem “Things I Know about Faintyales” e com duas novas histórias, das quais uma pode ser claramente lida como uma recriação de seu romance.

O conto em questão se chama “Sweet on the Tongue”, uma história com certo aprofundamento psicológico da protagonista. Aqui, conta-se a história de um casal bem sucedido nos Estados Unidos: Therese, médica, haitiana, narra seu encontro e casamento com um agente de atores americano de Hollywood. Ela e toda a família se mudaram do Haiti para os Estados Unidos, exceto o pai, que havia preferido permanecer em seu país de origem. O conto se inicia com uma visita à avó e a personagem segue narrando sua história em breves *flashbacks* desde o encontro com o marido até o momento presente. Mesmo com toda a família morando nos Estados Unidos, decidem se casar e passar a lua de mel no Haiti, em um *resort*. Durante esse período, é sequestrada por três dias até que a família paga o resgate e ela é solta. Havia sido levada para um armazém de cana-de-açúcar, violentada e espancada pelos sequestradores.

6. Tradução própria de citações de todas as referências em língua inglesa.

Fui levada a um armazém de cana-de-açúcar e jogada em um cômodo sem mobília, o chão colando de sujeira doce. Eu não conseguia pensar. Eu estava apavorada. Estava indescritivelmente quente. Eu mal conseguia respirar. Horas depois, um homem gordo com uma cabeça careca e lustrosa apareceu. Disse que a esposa de um americano rico valia muito dinheiro. Ele me mandou tirar a roupa. Eu não sabia o que fazer. Ele me estapeou. Eu olhei em seus olhos para tentar entender que tipo de homem ele era. Eu demorei demais. Ele me estapeou de novo e me deu um soco no estômago. Minhas entranhas doeram. Eu disse que meu marido iria pagar por mim. Ele rasgou e tirou minhas roupas e me arrastou pelos cabelos para um quarto grande com uma montanha de açúcar grosso que ia até o teto. Ele me jogou no chão e o açúcar arranhou minha pele nua. Ele desabotoou as calças. Eu implorei. Não havia para onde correr, homens por todos os lados. (GAY, 2018, n.p.)

Diante da terceira versão da mesma história, podemos notar que Gay não a havia esquecido. Precisou recontá-la mais uma vez. Porém, com nomes e nuances diferentes. A primeira versão conta uma história fragmentada e inacabada, cuja protagonista nem sequer tem um nome, parecendo ser apenas um esboço do que viria a ser a narrativa de Mireille e, posteriormente, Therese.

Enquanto que o primeiro conto termina com a volta da protagonista e seu marido para os Estados Unidos, o segundo traz um final mais otimista, pois, após quatro meses e vários tratamentos médicos, Therese descobre uma gravidez. Apesar de descobrir que o pai biológico do filho não é o marido, o final é feliz com o nascimento da criança e o restabelecimento de sua vida conjugal. No entanto, o Haiti continua sendo visto como um lugar onde as condições para se viver são insustentáveis, como relata a personagem principal: “O lar é uma ilha no Caribe. Alguns a chamam de joia. Todos aqueles que a deixam a chamam de lar embora poucos de nós queiram estar lá, não do jeito que está agora” (GAY, 2018, n.p.)

Assim como a descendência, outras questões interseccionais estão presentes nas tramas, tais como etnia, classe e nacionalidade. O grande objetivo da interseccionalidade é reconhecer que nenhuma mulher vive a mesma opressão que a outra, levando-se em conta como as múltiplas opressões interagem explicitando quem somos devido a raça, gênero, etnia, sexualidade, localização geográfica, habilidades, religião, cor, classe etc. O termo interseccionalidade ganhou força dentro do movimento feminista após ter sido cunhado,

em 1989, pela acadêmica Kemberlé Crenshaw. Até então, a questão era tratada como dupla opressão. Heloísa Buarque de Hollanda estava nos Estados Unidos na época e comenta:

Seu argumento partia da existência de infinitas formas de exclusões interseccionais, não apenas relativas às mulheres negras, mas também às deficientes, imigrantes, indígenas e outras variáveis discriminatórias. Nesse sentido, a afirmação do conceito de interseccionalidade seria um instrumento jurídico para promover uma forma de olhar para as múltiplas exclusões articuladamente e fazer justiça de forma mais criteriosa e legítima. (HOLLANDA, 2018, p. 246)

Dentro dessas múltiplas opressões vivenciadas pelas mulheres em diferentes lugares e tempos históricos, podemos ressaltar, nas obras aqui estudadas, a questão da violência sexual. Sobre a problemática que envolve, em *Má feminista*, a autora Roxane Gay afirma que:

Vivemos em uma cultura excessivamente permissiva em relação ao estupro. Enquanto por um lado há muitas pessoas que o entendem, bem como os danos causados por ele, por outro, vivemos em uma época que exige a expressão “cultura do estupro”. Essa expressão denota uma cultura em que somos bombardeados, de diferentes maneiras, pela ideia de que a agressão masculina e a violência contra as mulheres são aceitáveis e, muitas vezes, inevitáveis. (GAY, 2016, n.p.)

Para Michel Foucault, o estupro pode ser entendido como uma ofensa de violência, sem que seja preciso levar em consideração seu teor sexual, afirmando que:

Quando se pune o estupro, dever-se-ia punir a violência física e nada além disso. E dizer que nada mais é do que um ato de agressão: que não há diferença, em princípio, entre dar um soco na cara de alguém ou enfiar o pênis no sexo de alguém. (FOUCAULT, 2001, p. 200)

Segundo Susan Brownmiller, uma definição feminina de estupro pode estar contida em uma única frase, deixando claro que o estupro é uma ofensa cujo objetivo é a imposição do poder masculino sobre a mulher:

Se uma mulher escolhe não ter relações sexuais com um homem específico e o homem escolhe proceder contra sua vontade, isso é um ato criminoso de estupro. Não por culpa da mulher, essa não é

e nunca foi a definição legal. Os antigos patriarcas que se uniram para escrever seus primeiros pactos haviam usado o estupro de mulheres para forjar seu próprio poder masculino – como então eles podiam ver o estupro como um crime de homem contra mulher? (BROWNMILLER, 1993, p. 18)

Podemos perceber como Brownmiller e Foucault reduzem a problemática do estupro a meros crimes de violência contra mulheres, sem levar em consideração fatores históricos, culturais e sociais que levam homens a agredirem mulheres através, especificamente, de um ato sexual. No entanto, pesquisadoras contemporâneas, tais como Alison Healicon, Louise du Toit, Ann Cahill e Mithu Sanyal, afirmam que essa é uma visão parcial da problemática. O estupro, além de ser obviamente uma agressão física brutal, também é uma questão de satisfação sexual através da violação do corpo da vítima, sob ameaças e sem seu consentimento, causando-lhe consequências psicológicas negativas. Tal ato faria parte da crença social de que o homem possui o direito de oprimir e violentar uma mulher, atacando sua honra e integridade física, a fim de atingi-la da maneira mais íntima possível e de provar sua “superioridade” sexual (fállica), como afirma Healicon:

O “sexo” da violência sexual é essencial, mas não apenas por ser a expressão cultural da estratificação engendrada. A violência sexual envolve partes sexuais do corpo socialmente designadas e tal violação é intimamente e vergonhosamente experienciada. É tanto sexualizada quanto é uma violência. (HEALICON, 2016, p. 67)

Segundo Ann Cahill, “como um ataque corporal sexual em particular em um sujeito corporificado, o estupro constitui uma debilitação fundamental e sexualmente específica da integridade subjetiva daquela pessoa” (2001, p. 115). Obviamente, nem todas as mulheres ou personagens de ficção reagem da mesma forma. Muitas não se recuperam e sucumbem, outras encontram na terapia, por exemplo, como uma forma de suportar a existência.

Ainda levando em consideração a biografia da autora, podemos verificar a importância que a questão da violência sexual tem em sua vida. Em *Fome*, no qual fala sobre sua obesidade, afirmando que após ter passado pelo trauma do estupro coletivo na adolescência, desenvolveu distúrbios alimentares como compulsão e bulimia, engordando o máximo que podia, como observamos no seguinte relato: “quando eu tinha doze anos, fui estuprada e depois eu comi, comi,

comi e comi para transformar meu corpo numa fortaleza. Virei uma pessoa problemática e depois cresci e me afastei daquele dia terrível e me tornei uma pessoa problemática diferente” (GAY, 2017, n.p.).

A fim de tentar superar seu trauma ou suportar a lembrança desse grave acontecimento em sua vida, a saída encontrada pela escritora foi a literatura e os relatos autobiográficos que fazem parte de seus ensaios, pois como afirma: “Não sei como falar de estupro e violência sexual quando se trata da minha própria história. É mais fácil dizer que ‘aconteceu algo terrível’. Aconteceu algo terrível. Esse algo terrível me quebrou. [...] Não quero ficar em silêncio” (GAY, 2017, n.p.).

No conto “Sweet on the Tongue”, a narração também é feita em primeira pessoa, o que nos leva a compreender a importância do relato das vítimas e sobreviventes de um crime tão sério, através das personagens de ficção. Sabendo disso, por experiência própria, Roxane Gay recorre à ficção para abordar o assunto de forma recorrente. Como afirma Susan Brownmiller:

Uma mulher que escolhe escrever sobre estupro provavelmente tem uma razão pessoal sombria, um segredo sinistro, uma história de abuso real ou imaginada, um trauma no passado em algum lugar, uma fixação, uma Experiência Ruim que a desconfortou permanentemente ou instaurou nela a compulsão de Contar ao Mundo. (BROWNMILLER, 1993, p. 7)

Isso porque, de acordo com Toit (2016, p. 91), “sobreviventes de estupro concordam que falar e escrever sobre o estupro (verbalizar, articular, encontrar sua voz novamente) em um contexto onde alguém possa realmente *ouvir* sem julgamento, suspeição ou culpa é um dos instrumentos mais poderosos da recuperação.” E como afirma Sanyal:

A linguagem desempenha um papel fundamental na maneira como avaliamos o estupro, mas também na maneira como o processamos. Precisamos de narrativas para entender e lembrar as coisas que acontecem conosco. Qualquer evento sem narrativa é um não-evento, inaudível para o nosso ouvido interno e, portanto, duas vezes mais perigoso. É apenas por meio de narrativas que comunicamos nosso mundo interno ao mundo externo. (SANYAL, 2019, n.p.)

Como podemos perceber, a temática do estupro é assunto recorrente nos textos de Roxane Gay. Além de vários de seus ensaios sobre o tema, há outros contos que abordam a questão sob diferentes

perspectivas, tais como “La negra blanca” e “Eu vou seguir você”, ambos de seu livro *Mulheres difíceis* (2017). Porém, no caso de “Sweet on the Tongue”, percebemos uma repetição do enredo de *An Untamed State*, com algumas pequenas diferenças e adaptações.

Enquanto o romance é o desenvolvimento de uma história incipiente contada em “Things I Know about Fairytales”, “Sweet on the Tongue” funciona como uma saída menos brutal para a história de uma mulher que fora sequestrada, violentada e torturada por criminosos em seu país de origem. Esses criminosos são homens impiedosos e miseráveis, enquanto que essa mulher é uma sobrevivente que perde sua dignidade, chegando a perder a linguagem, a identidade e a subjetividade. Sobre a dor, a autora Elaine Scarry afirma que “a dor física não resiste à linguagem, simplesmente, mas a destrói ativamente, provocando uma reversão imediata ao estado anterior à linguagem, aos sons e gritos que um ser humano faz antes de aprender uma língua.” (SCARRY, 1985, p. 4) Sobre a tortura e suas formas de comunicação, coação e efeito, Scarry ressalta que:

[...] enquanto a tortura contém linguagem, palavras e sons humanos específicos, ela é em si uma linguagem, uma objetificação, uma atuação. A dor real, a dor agonizante, é infligida em alguém; mas a tortura, que contém atos específicos de infligir dor, é também em si uma demonstração e magnificação da experiência sentida da dor. (SCARRY, 1985, p. 27)

O cativo certamente é um *locus* de tortura e a mulher ali cativa, sentindo a dor na carne e na alma, passa a se dissociar de seu eu, entrando em uma situação de contradição com a figura dos torturadores. “Para o prisioneiro, o corpo e sua dor estão esmagadoramente presentes e a voz, o mundo e o ser (*self*) estão ausentes; enquanto que para o torturador, a voz, o mundo, e o ser (*self*) estão esmagadoramente presentes e o corpo e a dor estão ausentes.” (SCARRY, 1985, p. 46)

Considerações finais

Pelo fato de as mulheres internalizarem a crença cultural de “tentação sexual” e carregarem a culpa por “avanços indesejados” e pela violência sexual cometida contra elas, a violência sexual se torna assunto inevitável, algo que deve ser contado, pois:

[...] essa culpa se transforma em inquietação com nossa feminilidade, vergonha dos nossos corpos, e autoaversão. Por exemplo, a anorexia nervosa, que normalmente se manifesta após um episódio de abuso ou humilhação sexual, pode ser vista como, ao menos parcialmente, uma defesa contra a “feminilidade” do corpo e um castigo por seus desejos. (BORDO, 1993, p. 8)

No caso da autora Roxane Gay, o distúrbio que se manifestou foi a compulsão alimentar e, para suas personagens, outras saídas foram imaginadas, apesar do trauma.

Dentro dos aspectos abordados e das obras mencionadas da escritora, podemos afirmar que Roxane Gay se utiliza da literatura como voz para as questões feministas. Assim, destacamos a importância da militância da autora para o nosso momento histórico e para o movimento feminista, não só no campo literário, mas também político. É essencial o entendimento de que o que enfrentamos não é um problema individual, mas coletivo apesar das diferenças e diversidades, e de que estruturas de poder devem ser combatidas politicamente.

Referências

- BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- BROWNMILLER, Susan. *Against our Will: Men, Women and Rape*. (e-book) New York: Open Road, 2013.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.
- CAHILL, Ann J. *Rethinking Rape*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977 – 1984*. New York: Routledge, 1988.
- GAY, Roxane. “Things I Know about Fairytales”. In: GAY, Roxane. *Ayiti*. New York: Artistically Declined Press, 2011.
- GAY, Roxane. *An Untamed State*. (Kindle e-book) New York: Consair, 2014.
- GAY, Roxane. *Má feminista*. (Kindle e-book) New York: Consair, 2016.
- GAY, Roxane. *Fome*. (Kindle e-book) New York: Consair, 2017.

- GAY, Roxane. "Sweet on the Tongue". In: GAY, Roxane. *Ayiti*. (Kindle e-book) New York: Consair, 2018.
- HEALICON, Alison. *The Politics of Sexual Violence*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Companhia das Letras: São Paulo, 2018.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. Oxford: OUP, 1985.
- SANYAL, Mithu. *Rape: from Lucretia to #MeToo*. London and New York: Verso, 2019.
- TOIT, Louise du. *A Philosophical Investigation of Rape: The Making and Unmaking of the Feminine Self*. London: Routledge, 2009.

A Crítica Feminista e Pós-colonial de Isabel Allende em *A ilha sob o mar*

Renato Kerly Marques Silva (UFSC)¹

Introdução

Publicado em 2009, o romance *A ilha sob o mar*, da escritora Isabel Allende, conta uma história que gira em torno da vida da personagem Zarité Sedella, mulher negra, escravizada durante a colonização francesa da ilha de Santo Domingo. A narrativa representa um período histórico que contempla os anos de 1770 a 1810 e destaca o cenário político, econômico e cultural de uma ampla região que vai da ilha de Santo Domingo (atual Haiti), passa pela cidade de Havana (em Cuba) e pela cidade de Nova Orleans. Além destas, a cidade de Boston, nos Estados Unidos, e Versalhes, na França, são citadas. Os deslocamentos apresentados no romance informam sobre a origem e os vários destinos percorridos por Toulouse Valmorain, a quem Zarité Sedella está presa pela escravidão. Eles também sintetizam a intensidade do tráfico e do tráfego de pessoas e riquezas entre o Caribe, a Costa do Golfo dos Estados Unidos e a Europa.

A dimensão histórica do romance pode ser associada a uma posição política e teórica que elabora uma crítica à História produzida, majoritariamente, até a primeira metade do século XX. Em *A ilha sob o mar*, esta posição crítica segue uma orientação que pode ser aproximada da Teoria Crítica proposta por Walter Benjamin (1987), para quem a História era constituída como o registro produzido pelos vencedores, no qual era apagada a História dos vencidos, e da Crítica Feminista, principalmente, quando recordamos a proposta de “Re-visão” elaborada por Adrienne Rich (2017), para quem era preciso olhar para a literatura a partir de uma nova direção crítica, que privilegiava a atenção para os apagamentos aos quais as mulheres são submetidas.

1. Graduado em Letras (UFMA), Mestre em Ciências Sociais (UFMA), Doutorando em Literatura (UFSC), professor da Secretaria de Educação do Estado do Maranhão, integrante do Núcleo de Estudos Feministas e Pós-coloniais de Narrativas da Contemporaneidade – Literatual.

Embora o romance histórico tenha sido parte do projeto literário envolvido na consolidação de modelos políticos, sociais e econômicos europeus durante o processo de formação de Estados do continente americano que conquistaram a independência no século XIX, a exemplo do Brasil, muitos romances contemporâneos dialogam com uma historiografia oficial e constroem narrativas que contestam a proposta de Estado nacional que era representada pelos romances históricos do século XIX, os quais uniformizavam a população de determinados países apagando as diferenças sociais e omitindo as desigualdades que diferentes grupos enfrentavam, na busca para constituir uma nação idealizada. Romances contemporâneos tentam apresentar faces silenciadas da História e buscam dar atenção à participação de sujeitos que foram marginalizados por uma literatura e uma História que não deu atenção às mulheres, aos povos colonizados, aos escravizados e a outros grupos.

Ao ser lido em oposição ao projeto literário/político do século XIX, *A ilha sob o mar* pode ser identificado com o que Menton (1993) chama de novo romance histórico, pois tensiona a relação entre História e Literatura problematizando perspectivas que foram hegemônicas, mas que têm sido questionadas pela Crítica Feminista e Pós-colonial. No romance, a dimensão dessa revisão irradia por várias direções, como as violências sexuais perpetradas por homens brancos, a participação das mulheres negras nas lutas contra a escravidão, as relações entre formas de tratamentos de saúde promovidos por médicos e por sacerdotisas de religiões de matriz africana ou a denúncia das instituições que sustentavam a escravidão.

O livro divide-se em duas partes, na primeira, a narração é centrada no Haiti, na região de Le Cap, onde Toulouse Valmorain possuía uma grande propriedade, na qual vivem personagens centrais da história, Zarité Sedella e Tante Rose. Essa parte narra as várias estratégias de luta da população escravizada para conquistar a liberdade e oferece um detalhado registro sobre o início da revolução, que culminaria com a promulgação da independência da República Negra do Haiti, em 1803. A segunda parte relata a fuga da família Valmorain do Haiti, conquistado pela população negra. Esta parte do livro destaca a grande relação entre as ilhas caribenhas e a região sul dos Estados Unidos, concentrando-se no período de conversão da cidade de Nova Orleans de capital da colônia francesa da Louisiana para

uma das unidades políticas dos Estados Unidos da América. As duas partes do livro destacam a formação multicultural dessas regiões.

Começar o livro, dedicando atenção para a História de Independência do Haiti, relembra o peso da Revolução Haitiana e seus significados para as Américas, sobretudo, na tensão que esse evento estabeleceu sobre as demais colônias, que temiam a eclosão, a qualquer momento, de uma revolta que poderia modificar toda a forma de organização social escravista estabelecida pelo projeto colonial. O texto de Allende retoma o processo de escrita proposto por Alejo Carpentier, autor que também visitou a História da Revolução e Independência Haitiana para escrever *El reino de este mundo* (1949) e contar a história dos homens que se consolidaram como os principais símbolos da revolução, Macandal e Henri Christophe. Em seu romance, Carpentier apresenta uma narrativa que destaca as populações de origem africana que lutaram pela revolução, suas estratégias, formas de mobilização e a cultura que foi gestada no espaço da colônia de Santo-Domingo.

A proposta de explorar a complexidade das relações sociais do mundo colonial também será seguida por Isabel Allende, de forma que o romance pode ser compreendido como um projeto de “re-visão”, apropriação literária da história desse eixo geográfico entre Caribe e Estados Unidos, marcado pela influência da colonização francesa, espanhola e inglesa. Assim, o romance apresenta uma narrativa a partir de uma perspectiva que contempla experiências de uma mulher negra que viveu sob as normas da escravidão, presenciou a revolução haitiana e o processo de expansão dos Estados Unidos a partir da anexação de outras colônias, destacando a complexa relação entre saberes e poderes articulados pelos indivíduos que emergem como personagens de *A ilha sob o mar*.

As re-visões e os limites do romance

A narrativa dialoga com um projeto político que, a partir da contribuição teórica de estudos como os estudos coloniais, os estudos sobre a negritude, os estudos de gênero, dentre outros, propõe uma reescrita da História das Américas, dando centralidade à experiência dos povos que foram colonizados/escravizados. Dessa forma, o romance se aproxima de um conjunto de narrativas que elaboram uma História

a partir da perspectiva dos povos subalternizados, silenciados durante o Período Colonial, momento em que se instituiu uma forte hierarquização social baseada no emprego permanente da violência contra povos originários, povos negros e mulheres.

Quando lemos o texto de Allende, a partir das ideias de María Lugones sobre a Colonialidade do Gênero (2014), percebemos uma identificação do romance com o projeto teórico/político proposto por Lugones, pois Allende borra “uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano [que] foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental” (LUGONES, 2014, p. 936). No romance, mulheres que socialmente situavam-se distantes de papéis como a dona de casa ou a mãe devotada se destacam por incorporarem papéis sociais significativos, tanto na luta pela liberdade dos negros, como Tante Rose, “a sábia curandeira de Saint-Lazare” (ALLENDE, 2011, p. 75), ou na consciência e controle de seu corpo para o prazer sexual como fazia Violette Boisier. Promover essas personagens para posições centrais da narrativa é uma das escolhas que orientam a escrita de uma história silenciada.

Outro deslocamento operado pela autora, que a aproxima do pensamento decolonial, pode ser visto na construção de personagens negros e brancos, por exemplo, personagens negros são apresentados revestidos pela grandiosidade que cerca a luta pela liberdade, como ocorre com Gambo, um dos rebeldes na luta pela independência, e, sobretudo, na referência a Toussaint Louverture, um dos principais líderes da Revolução Haitiana. Enquanto os homens brancos, que representam a elite colonial, são descritos como violentos e hipócritas como Toulouse Valmorain, que se identificava como admirador de Rousseau e de suas ideias liberais, mas que aceitava a escravidão em função dos lucros que ela gerava para sua família, ou aproveitadores e preguiçosos como Sancho García del Solar, que vivia em festas e jogantinas graças aos lucros da escravidão.

Ainda que se observe a presença de uma perspectiva que se aproxime da proposta política decolonial, quando é dado destaque a conhecimentos e formas de organização social marginalizadas em relação aos conhecimentos e normas sociais impostos pelo colonizador, é importante dizer que o romance faz referência aos povos originários que corrobora com uma visão subalterna a respeito destes.

Na primeira parte do livro, há apenas uma referência aos povos originários: “Quando exterminaram os indígenas, eles importaram

escravos sequestrados na África e brancos da Europa, assassinos, órfãos, prostitutas e rebeldes” (ALLENDE, 2011, p. 12). Esta passagem registra o processo de formação da população da então colônia de Santo Domingo. Os colonos exploraram os povos originários até que a população fosse dizimada, sendo substituída por uma população africana escravizada e uma população que era formada por condenados, órfãos, prostitutas e desordeiros, uma população que, embora fosse de origem europeia, era indesejada em seus locais de origem.

Na segunda parte, há mais referências às populações indígenas. Elas remetem às poucas marcas deixadas pelos povos originários do Haiti, como na escolha do nome que a colônia de Santo-Domingo passou a ter após a independência: “Haiti, ‘terra de montanhas’, era o nome que os desaparecidos indígenas arahuacos davam a sua ilha” (ALLENDE, 2011, p. 373). Entretanto, as representações presentes na narrativa atualizam uma visão sobre os povos originários que se aproxima de uma gramática do colonizador. Em um momento, as populações que viviam no Rio Mississipi são descritas como “índios hostis” (ALLENDE, 2011, p. 254); em outro, “índios imundos vendendo cestas” (ALLENDE, 2011, p. 290) são encontrados nos mercados de Nova Orleans; no imaginário de doutor Parmentier, os índios viviam “cobertos de peles imundas e comendo milho” (ALLENDE, 2011, p. 436). Além disso, não há uma personagem de destaque que os represente. A observação sobre esta dimensão da narrativa destaca as limitações do texto, mesmo ao produzir uma “re-visão” que reescreve a participação dos negros nessa sociedade, ele ainda reproduz representações sobre povos indígenas que reificam a marginalização a que estes foram submetidos durante a colonização.

O foco de Allende dirige-se às mulheres negras. Ela apresenta-as a partir de uma perspectiva que as identifica como detentoras de conhecimentos e de formas de resistir às opressões a que estão submetidas. Zarité Sedella é descrita como aquela que aprende, que absorve os conhecimentos que são passados por outras mulheres. Dessa maneira, ela aprende a conhecer as ervas e a tratar dos doentes com Tante Rose, aprende a conhecer seu corpo e a ter prazer com Violette Boisier. Ela também aprende que as mulheres brancas estão submetidas a violências que, mesmo que não possam ser comparadas com a escravidão, também não representam uma vida que possa ser identificada como digna, como acontece com Eugenia Garcia del Solar. Diante da violência da escravidão, ela aprende a resistir aos abusos

sexuais a que é submetida repetidas vezes. Como escravizada que desempenha atividades domésticas, ela aprendeu diversas línguas e regras de etiqueta que regulavam a vida dos brancos. Com a conquista da liberdade, ela compõe um arranjo familiar que lhe permite começar uma nova vida aos quarenta anos de idade.

Os diferentes saberes

Ao falar sobre a Colonialidade do Poder, Anibal Quijano (2005) analisa a forma como os conhecimentos e o modo de vida de partes da população da Europa Ocidental foram pensados e impostos como mais elevados aos povos colonizados. A construção de um pensamento nesses moldes, como destaca Quijano, não é privilégio das sociedades europeias, mas a forma como a colonização difundiu as perspectivas eurocêntricas é um exemplo de como as instituições forjadas pelos Estados europeus conseguiram divulgar suas ideias a ponto de, a partir de determinado momento, não ser mais necessário que existissem colônias para que a colonização continuasse atuando.

Como destaca Ballestrin (2013), a Colonialidade do Poder foi estabelecida a partir do controle das diversas dimensões da vida: economia, autoridade, recursos naturais, gênero, sexualidade, subjetividade e conhecimento. Estas dimensões passaram a ser reguladas a partir das perspectivas, visões de mundo, elaboradas a partir de elites da Europa Ocidental, as quais orientam o funcionamento da economia, da justiça, da medicina, das universidades, das igrejas, ou seja, das várias dimensões sociais submetidas ao poder das metrópoles europeias.

Por representar a sociedade que se forma entre o Caribe e o sul dos Estados Unidos, marcada pelo sistema de produção agroexportador, centrado na exploração de monoculturas cultivadas por escravizados de origem africana, característico da *plantation*, é fundamental para o romance explorar as dimensões econômicas, de autoridade, bem como dos recursos naturais que são as bases que sustentam o estabelecimento das colônias dessa região.

Entretanto, grande atenção é dirigida para a representação de relações de gênero, da sexualidade, e do conhecimento vivido / compartilhado pelas personagens do romance. Allende fornece representações que expõem fraturas em relação às normas impostas pelo

colonizador. Tais representações normalizam diversas formas de como as mulheres poderiam viver, e expõem como elas negociam, organizam, estabelecem formas de sociabilidade em busca da sobrevivência e articulam um conjunto de saberes não hegemônicos, a partir de posições marginalizadas na sociedade. Embora apresente a tensão entre o saber do colonizador e do escravizado, o romance explora a convivência entre estes saberes, indicando como estes conhecimentos influenciavam e eram influenciados pelo poder representado pelos colonizadores.

Tante Rosa e Violette Boisier são as personagens que concentram importantes aspectos da mulher não branca no espaço colonial. Tante Rose é uma mambo, sacerdotisa do vodu, expressão religiosa que é forjada entre populações sequestradas da África e escravizadas na colônia. Sob a aparente fragilidade de seu velho corpo, Tante Rose luta pela liberdade dos negros, participando da organização de levantes e liderando-os durante as lutas. Violette Boisier sobrevive por muitos anos trabalhando como uma prostituta, utilizando técnicas de sedução que foram aprendidas e mantidas com o domínio de técnicas sexuais e cuidados corporais que ela ensina a outras mulheres.

A partir destas personagens, o texto de Allende elabora uma narrativa que insere personagens fundacionais a esse mundo que se forma com a colonização. A narradora tenta registrar experiências que foram apagadas ou apresentadas como desviantes ou inferiores diante de um conjunto de normas que deveriam ser impostas aos dominados. Ao representar redes de relações entre mulheres, a autora dá destaque aos conhecimentos que são articulados por elas. Os conhecimentos operados por essas mulheres são aqueles dominados pelos extratos mais oprimidos em uma sociedade escravocrata e contrastam com os conhecimentos tidos como superiores, que seriam os divulgados pelo colonizador. A negritude das personagens ganha destaque tanto a partir das mulheres negras e escravizadas, como Zarité e Tante Rose, como pela mulher livre, Violette Boisier, “com herança africana e aparência de branca” (ALLENDE, 2011, p. 18).

Tante Rose domina um conhecimento que apresenta os limites da medicina europeia, bem como atualiza os limites da ideia de separação entre um mundo físico e um mundo espiritual, que orienta a forma europeia/dicotômica de ler o mundo. Como sacerdotisa, ela atende a todos que a procuram, mesmo seus algozes. Ela era uma “doutora das folhas”, conhecia as ervas e seus usos para o tratamento

da saúde. Esse conhecimento é visto como algo que pode ser estudado e apropriado pelos europeus, pois apresenta resultados melhores que os tratamentos disponíveis na medicina europeia, representada pelo doutor Parmentier. Na narrativa de Allende, os conhecimentos dos povos colonizados, até hoje marginalizados por várias ciências, ganham destaque. Parmentier, médico francês, funciona como um tradutor desse conhecimento que poderia ser apreendido pelo representante da ciência europeia:

Valmorain convocou o doutor Parmentier para ficar na plantação pelo tempo necessário até Eugenia dar à luz, porque não queria deixar o encargo nas mãos de Tante Rose. “Ela sabe mais do que eu sobre esse assunto”, argumentou o médico, mas aceitou o convite porque teria tempo de descansar, ler e anotar novos remédios da curandeira para o seu livro. Tante Rose era consultada por gente de outras plantações e atendia da mesma maneira escravos e animais, combatia infecções, suturava cortes, aliviava febres, cuidava de acidentes, ajudava em partos e tentava salvar a vida dos negros castigados. (ALLENDE, 2011, p. 82)

Tante Rose, a partir dos conhecimentos acumulados ao longo de sua vida, utilizava um conjunto de saberes que também poderia ser organizado e ensinado nos moldes das ciências europeias. É esse o objetivo de Parmentier, identificar e reproduzir essas técnicas. Os conhecimentos de Tante Rose expunham os limites da ciência médica dominados pelo colonizador, apresentando as falhas do discurso da superioridade europeia. Parmentier:

Tinha visto Tante Rose curar feridas que ele teria resolvido amputando, realizar amputações que teriam gangrenado com ele e tratar com sucesso as febres, as diarreias e as disenterias, que costumavam causar estrago entre os soldados franceses amontoados nos quartéis. “Que não tomem água. Que tomem muito café fraco e sopa de arroz”, ensinou-lhe Tante Rose. Parmentier deduziu que tudo era questão de ferver a água, mas se deu conta de que sem a infusão de ervas da curandeira não havia recuperação. Os negros se defendiam melhor contra esses males, pois os brancos caíam fulminados e, se não morriam em poucos dias, padeciam de ton-teiras durante meses. (ALLENDE, 2011, p. 76)

O excerto a seguir mostra outro momento em que o conhecimento médico encontra suas limitações. Quando Eugenia vai dar à luz a Maurice, devido aos riscos do parto, é necessário um conhecimento que

extrapola o saber obstétrico. Tante Rose, que sabia mais que o médico europeu sobre partos, apresenta uma atuação que indica que, em algumas situações, é necessária a mobilização de conhecimentos que borram as fronteiras entre um mundo físico e um mundo espiritual:

Dessa vez não vinha como curandeira, mas como mambo: ia enfrentar o sócio da morte.

Na entrada do quarto, Tante Rose viu o Baron Samedi e foi sacudida por um calafrio, mas não recuou cumprimentou-o com uma reverência agitando o *asson* com seu chocalhar de ossinhos, e lhe pediu permissão para se aproximar da cama. O *loa* dos cemitérios e das encruzilhadas, com seu rosto branco de caveira e seu chapéu negro, se afastou, convidando-a a se aproximar de dona Eugenia, que ofegava como um peixe, encharcada, com os olhos vermelhos de terror, lutando contra seu corpo que se apressava em expulsar o bebê, enquanto ela lutava para retê-lo. Tante Rose colocou em seu pescoço um de seus colares de sementes e búzios e lhe disse algumas palavras de consolo que repeti em espanhol. Depois ela se virou para o Baron.

O doutor Parmentier observava fascinado, embora ele só visse a parte que correspondia a Tante Rose; em troca, eu via tudo. (ALLENDE, 2011, p. 98)

Sua atuação como sacerdotisa traz à superfície do texto vários elementos da cosmogonia vodu, pois são os conhecimentos de Tante Rose que permitem que ela identifique, no quarto de Eugenia, a presença do Baron Samedi, o *loa*, entidade dos cemitérios e das encruzilhadas, que veio buscar a criança que está prestes a nascer. Ao longo do texto, a narração é alternada entre a terceira e a primeira pessoa. Na passagem acima, é Zarité quem explica os eventos que antecedem ao nascimento de Maurice. Como iniciada, Zarité pode ver a parte do mundo que é invisível aos brancos. Ela também é a personagem que melhor pode descrever os elementos utilizados por Tante Rose, pois Zarité percebe que a forma como a mambo agita o *asson*, instrumento que lembra o afoxé de cabaça usado no candomblé, representa um cumprimento ao *loa* presente no quarto. Além disso, é Zarité quem pode perceber que a atuação da sacerdotisa permite-lhe negociar como a entidade para que a criança possa nascer:

Por fim, Tante Rose e Baron chegaram a um acordo. Ela se dirigiu para a porta e, com profunda reverência, despediu o *loa*, que saiu

dando seus saltinhos de rã. Depois Tante Rose explicou a situação para a patroa: o que tinha na barriga não era carne de cemitério, mas um bebê normal que Baron Samedi não levaria. Dona Eugênia parou de se debater e se concentrou em empurrar com toda a vontade e, logo, um jorro de líquido amarelado e sangue manchou os lençóis. Quando surgiu a cabeça da criança, minha madrinha a pegou suavemente e ajudou o resto do corpo a sair. Entregou-me o recém-nascido e anunciou à mãe que era um menino. (ALLENDE, 2011, p. 99)

Doutor Parmentier, médico que deveria ajudar no parto, apenas assistiu à atuação da sacerdotisa. A intervenção de Tante Rose junto ao Baron Samedi permite a celebração de um acordo para que a criança possa nascer e viver muitos anos.

A narração de cenas como o nascimento de Maurice, intermediada pela sacerdotisa vodu, remete à discussão proposta por Alejo Carpentier (2003) sobre o real maravilhoso, um “patrimônio das Américas”, uma forma de compreender/narrar os eventos a partir de informações que remetem ao extraordinário e que apresentam uma forma de leitura do mundo que mobiliza saberes que antagonizam com conhecimentos difundidos pelo colonizador. Um registro eurocêntrico poderia dar atenção para a cosmogonia cristã, aos santos e santas do catolicismo, à intervenção de um padre. Mas o romance de Isabel Allende segue a trilha de Carpentier e narra as diferentes formas de ver o mundo que estariam em disputa no espaço colonial.

De outro lado, Violette Boisier domina os conhecimentos físicos associados ao prazer e à beleza. Filha de uma cortesã, ela foi educada para sentir e proporcionar prazer e, a partir da exploração de técnicas sexuais, ela era capaz de subverter as relações de poder entre homens e mulheres. Quando Étienne Relais conheceu-a, ele identificou que sua relação com Violette ocorreria de forma diferente à que ele estava acostumado: “Tinha o costume de mandar, mas compreendeu que entre aquelas quatro paredes era Violette quem mandava” (ALLENDE, 2011, p. 25). Esta consciência de Relais apresenta uma situação que ilustra o choque entre os vários mundos que entram em contato durante a colonização. Relais, militar que representa o poder colonial do Império Francês, vê-se dominado por uma mulher mestiça, fruto do processo colonial.

A inversão proposta por essa relação apresenta um traço de ironia da autora. Ao casar Relais com Violette, a autora representa um império que capitulou, na união de um militar com uma cortesã. As

convenções sociais que vedavam esse relacionamento são as mesmas que levam o doutor Parmentier a esconder seu relacionamento com Adèle e a existência de seus filhos. Ao registrar diversas possibilidades de arranjos familiares possíveis no espaço da colônia, é destacada a dupla moral que sustenta as rígidas regras de organização social que deveriam ser obedecidas, pelo menos publicamente, no ambiente colonial.

Ao ter controle sobre sua vida e seu corpo, Violette apresenta um conjunto de possibilidades para uma mulher sobreviver entre o fim do século XVIII e começo do século XIX. A dimensão ficcional do texto permite esquecer a distância entre os perigos da vida de uma prostituta e a estabilidade com que Violette vivia. A sífilis (que levou à morte o pai de Toulouse Valmorain) e a violência (causa da morte da mãe de Violette, assassinada por um amante) eram apenas alguns dos vários perigos enfrentados pelas prostitutas. Ao reescrever a história, Allende abre espaços para possibilidades, para que personagens silenciadas possam representar diferentes narrativas além das que registram a opressão patriarcal, com a violência à que as mulheres estavam submetidas.

Entretanto, a violência colonial e a política de estupro contra as mulheres não brancas não são silenciadas no romance, que denuncia o cenário em que “a missão civilizatória colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático” (LUGONES, 2014, p. 938). As experiências de Zarité Sedella e sua dificuldade para sentir prazer em relações que não eram baseadas na violência, registram o trauma da escravidão e dos seguidos estupro sofridos por ela, durante muitos anos.

Ao explorar uma dimensão não violenta da relação sexual, a personagem Violette Boisier atualiza a prática sexual como atividade que pode ser realizada pelas mulheres e que, além de produzir prazer, pode colaborar com a manutenção da saúde e beleza da mulher. “Sempre tive companhia em minha cama de viúva para me manter em forma. Por isso tenho boa cutis e bom humor” (ALLENDE, 2011, p. 356). A liberdade sexual, que Violette representa, além de uma maneira de exercer sua liberdade, é apresentada como uma forma de ter poder sobre os homens. Os conhecimentos sobre o corpo e a forma de obter/fornecer prazer são apresentados como uma técnica que

pode ser ensinada a outras mulheres, como uma pedagogia sexual, com aulas sobre a prática sexual e o corpo masculino:

Estou me lembrando das aulas de fazer amor que madame Violette teve a ideia de dar às alunas do *plaçage*.

- Não me diga que dava aulas para elas.

- Claro, ou você acha que pode se improvisar na sedução?

- *Maman* sabe disto?

- Dos detalhes, não.

- E o que essa mulher ensinava a vocês?

- Pouco, porque, no fim, madame teve que desistir das aulas práticas. Loula a convenceu de que as mães não iam tolerar aquilo e o baile ia acabar indo pros quintos dos infernos. Mas conseguiu ensaiar seu método comigo. Usava bananas e pepinos para me explicar.

- Explicar o quê? - indagou Maurice, que começava a se divertir.

- Como vocês são, os homens, e como é fácil manipulá-los, porque têm tudo de fora. Tinha que me ensinar de alguma maneira não acha? Eu nunca vi um homem nu, Maurice. Bem, só você, mas quando você era um menino.

- É, acho que alguma coisa mudou desde então - sorriu ele. - Mas não espere bananas ou pepinos. Iria pecar pelo otimismo. (ALLENDE, 2011, p. 452)

As aulas de fazer amor ocorriam durante um curso que Violette Boisier ministrava para mulheres pobres e não brancas que eram treinadas para serem amantes de homens brancos. Elas buscavam um arranjo familiar que consistia na instalação da amante em uma casa, com as despesas pagas, para que fossem sustentadas enquanto durasse a relação, o que era denominado *Plaçage*. Durante esses cursos, Violette repassava os conhecimentos sobre o formato dos corpos masculinos e como eles poderiam ser explorados pelas mulheres, pois a “sedução não é algo que se improvisa” e se constituía como uma estratégia de sobrevivência e uma tentativa de equilibrar as assimetrias de poder dentro das relações conjugais.

Considerações finais

Apesar de os processos de Colonialidade do Poder apresentados por Quijano exporem como a colonização interferiu nas diversas dimensões da vida dos sujeitos submetidos ao poder colonial, o texto de Isabel Allende explora fraturas nessas relações, momentos em que o colonizador explora os conhecimentos que deveriam ser marginalizados por ele ou se submete a relações que borram a hierarquia que deveria ser estabelecida entre homens e mulheres.

A ação das mulheres na luta contra o colonizador é representada de dois modos: na luta revolucionária, com Tante Rose, indicando os líderes da luta armada pela libertação dos negros, na luta cotidiana pela sobrevivência, preservando a vida de várias pessoas; ou na luta de Violette, usando os conhecimentos de sedução que ela possuía para ascender socialmente. Ao destacar elementos como os conhecimentos que garantiam a resistência dessas personagens frente ao ambiente patriarcal em que viviam, Allende toca em pontos da proposta de descolonização do gênero, de Lugones: “Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 940).

Ao ampliar as representações sobre as relações de gênero e as hierarquias entre colonizador e colonizado, dando destaque a sujeitos e saberes marginalizados, Isabel Allende acrescenta uma visão de mundo que colabora para a diminuição das assimetrias existentes nas ex-colônias. Ao identificar a escrita de *A ilha sob o mar* como envolvida em um projeto político feminista e decolonial, observo que, além de apresentar aos leitores a resistência de uma personagem inspirada em tantas mulheres escravizadas e violentadas no processo de colonização das Américas, como a autora faz com Zarité, Allende representa a trajetória de sua heroína perpassada pela presença de mulheres que lutavam contra a opressão colonial, como Violette Boisier e Tante Rose.

Referências

ALLENDE, Isabel. *A ilha sob o mar*. Tradução de Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3X-dYYPbwwXH55jhv/>. Acesso em: 10 out. 2021.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson, Tatiana Nascimento e Claudia de Lima Costa. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952. dez. 2014, Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 10 out. 2021
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel *et al.* *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 64-84.

Santa Evita: um corpo como memória da nação argentina

Rosa Maria da Silva Faria (SEEDUC/RJ)¹

Eva Duarte Perón representa, para a Nação argentina, um corpo que não morre, permanece ileso, resiste a ser enterrado, e seu cadáver segue instigando discursos e posicionamentos políticos e ideológicos. Mantém-se a salvo da passagem do tempo com base em imagens, figurações e representações enraizadas ao campo literário argentino. Evita, como era conhecida popularmente, tem sido relida e inserida em debates narrativos desde sua morte em 1952. Desde sua presença no panorama nacional até os dias atuais, suas representações se reportaram a aspectos cruciais do imaginário político e social do país e seu corpo se converteu em símbolo de reivindicação de igualdade de direitos para as classes populares, mulheres e postergados sociais. Para as classes média e alta, ela era Eva Perón, a primeira-dama, para as classes populares, ela era Evita, a abandeirada dos humildes, a mediadora entre o povo e o presidente Perón. Sua ascendência, pobre e bastarda, instituía-a como igual aos desvalidos, exemplo de ascensão feminina e provedora do bem-estar social aos pobres e trabalhadores. Dessa aproximação nasceu seu poder político e sua imagem de mito.

Tanto Eva Duarte Perón quanto Evita representam para a Argentina um ícone que persiste sobrevivendo na memória dos argentinos, adorada e odiada em níveis extremos, “santa” para alguns e “mito” para outros. Embora tenha sofrido com a doença que a acometeu precocemente, Eva Perón permanece na memória coletiva marcada pela imagem que sua morte consolidou, da militante bastarda, apaixonada pelos deserdados e pela justiça social. Seu corpo simboliza não só um campo de conflitos e debates ideológicos e intelectuais, mas também uma bandeira de lutas por reconhecimento de classe, gênero, direitos trabalhistas e amparo social. Como primeira-dama, protagonizou uma trajetória significativa, pois conseguiu agregar-se às classes populares, alcançar notoriedade e magnitude para uma parte do povo argentino, convertendo-se em figura politicamente estratégica

1. Mestre em Educação (FE/UFRJ), Doutora em Literaturas Hispânicas (Letras/UFRJ) e docente pela Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC/RJ).

que, após as eleições que levaram Juan Domingo Perón à presidência, se converteu em porta voz das reivindicações pelo sufrágio feminino na Argentina, criando o Partido Peronista Feminino (PPF).

Sua imagem foi um constructo político, um projeto que a fez um negócio de Estado para um governo que apostou nas formas modernas de propaganda para difundir sua ideologia. Ela foi amada por sua obra e pela maneira como a representava. O lado pessoal da relação de Eva Perón com seu povo apoiava-se numa demonstração incessante, do “maravilhoso”, da presença que construía também uma ilusão de proximidade. A habilidade no uso do corpo como ferramenta para seduzir seus admiradores fez de Eva Perón uma mulher reconhecida como mito pelos entusiastas do peronismo que a tomaram por heroína, reverenciando-a depois de sua morte e sustentando sua representação mítica da mulher argentina indispensável à vida política do país, a partir de sua função reivindicadora dos “descamisados” e reconhecimento das mulheres.

Tomás Eloy Martínez, em *Santa Evita*, não tem como objetivo dar respostas, seu propósito é suscitar reflexões e questões sobre o processo de construção da figura de Eva Perón como mito da nação argentina. A narração reúne o imaginário, os sentidos e as imagens que compõem o ambiente histórico que a constrói como referência mítica na Argentina. A figura do cadáver de Eva se mistura e se confunde com a história da nação argentina e corporifica a esperança da “mãe dos pobres”, mas também da mulher mais poderosa e mais odiada pelas classes média e alta da Argentina. O intuito não é o de reconstituição da história de Evita, mas o de problematização e denúncia social por meio de documentos e testemunhas factuais. O autor apresenta a figura histórica de Evita, mostrando-a a partir dos anseios coletivos de uma parte do povo argentino, permitindo que, desse modo, apareça na obra uma constante tentativa de relativização da história, questionando a simbolização inconsciente que se construiu desse personagem histórico.

Em *Santa Evita*, procura-se resgatar o imaginário e as tradições culturais quando o autor afirma que o romance “é um retrato da Argentina pela figura de Evita, um retrato dos fanatismos, das intolerâncias, das loucuras que nós argentinos vivemos” (MARTÍNEZ, 1996b, p. 9). Partindo da estratégia de posicionar-se como personagem-narrador, discorrendo sobre os fatos em primeira pessoa, Martínez atrai o leitor pelo jogo que se dá através de: dúvidas e certezas; realidade

e ficção; verdade e mentira. Em entrevista a Luiz Magán para o jornal *El País*, em 2002, Martínez declarou que a literatura é um jogo entre verdade e mentira, e que o importante não é o que é verdade ou mentira, mas o jogo. Em *Santa Evita* o que era mentira antes de sua publicação, em 1995, se tornou verdade, e o que era verdade se tornou mentira. Beatriz Sarlo (2012) afirma que a narrativa em primeira pessoa confirma a credibilidade nos acontecimentos, criando no leitor a ideia de aproximação e, assim, confirmando a crença nos relatos, preservando as lembranças a partir da reconstrução ficcional da história. A partir da memória coletiva que está radicada no povo argentino, Martínez toma da ficção os elementos necessários para fazer uma história mais verossímil. Na obra, Evita representa um corpo que assombra a Argentina, por isso, Gabriele Borges dos Santos (2017) afirma que *Santa Evita* vive a intimidade, o revirar do lixo em busca do sangue perdido por Eva, revelando, fulgurada pelo tempo, a controversa matriz da relação entre Eva e Perón e a paixão que um projeto político pode despertar.

Quando um golpe militar derrubou Perón em 1955, sequestraram o cadáver por medo que fosse usado como bandeira para a resistência dos peronistas. “Sempre havia pairado o temor de que algum fanático se apoderasse de Evita. A vitória do golpe militar também dava asas aos desejos daqueles que queriam vê-la cremada ou profanada” (MARTÍNEZ, 1996, p. 24). O embalsamador Dr. Pedro Ara encantava-se de tal maneira por sua obra de arte que cria cópias dela. O coronel Carlos Eugênio Moori Koenig, responsável por enterrá-la, acaba se apaixonando pelo cadáver e enlouquecendo. Numa sucessão de eventos intrigantes, o corpo vai sendo escondido em edifícios, carros, um cinema e na casa de um oficial. A cada traslado flores e velas vão sendo colocados misteriosamente, durante a noite, supostamente pelo que se denominava Comando da Vingança. Em 1957, o cadáver é embarcado, com nome falso, para a Itália e enterrado em Milão. Em 1971, é devolvido a Perón em Madri e, dois anos depois, volta à Argentina, onde é enterrado na quinta de Olivos. Em 1976, a ditadura militar determina que seja transferido ao cemitério da Recoleta. De acordo com Jane Christina Pereira (2017), Eloy Martínez deixa de seguir o rastro da exatidão e da veracidade, para privilegiar a transformação de Eva Perón em *Santa Evita*. A narrativa centra-se na imaginação autoral, povoando-a de tipos históricos e alusões ao mito em torno da vida de Evita.

Na ficção, o embalsamador, Dr. Pedro Ara, cria três cópias do cadáver com os objetivos de: proteger e esconder o corpo verdadeiro dos militares e representar, por meio desta proposta, a multiplicidade de Evitas para uma parte do povo argentino. Segundo o Dr. Ara, uma cópia seria enterrada pela mãe de Evita no cemitério da Recoleta, outra seria enviada ao Vaticano, uma outra seria dada ao viúvo e o corpo verdadeiro seria enterrado por ele próprio. No entanto, conforme se confirma no romance, o presidente Aramburu decide que as cópias e o cadáver verdadeiro seriam enterrados fora da Argentina e que o encarregado seria o Coronel Moorri Koenig. Também é apontado na ficção que o Coronel reconhecia o corpo verdadeiro por duas marcas feitas por ele mesmo, uma seria um pedaço de orelha que ele havia retirado e outra a ponta de um dedo médio da mão de Evita. O longo tempo que o Coronel Koenig passa com o cadáver leva-o a uma identificação que se converte em uma paixão doentia, fazendo com que não queira se distanciar do corpo, por isso é afastado da missão que é assumida pelo Capitão Galarza. As cópias do cadáver, presentes em *Santa Evita*, foram enterradas com nomes falsos em Rotterdam, Bruxelas e Roma. No entanto, há ainda a versão de que o Coronel Koenig, em posse de uma das cópias, acreditando ser o corpo verdadeiro, enterra-o em um jardim em frente à sua casa na Alemanha. Segundo fontes do narrador, que se baseou em artigos jornalísticos, o corpo verdadeiro foi enterrado em Milão com o nome Maria Maggistri.

A perspectiva narrativa de Tomás Eloy Martínez inova ao reunir documentações, testemunhos e pesquisas, contando a história de Eva Perón a partir da lenda que se criou em torno de seu cadáver. “O que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indizível” (MARTÍNEZ, 1996, p. 55). Ao longo da trama, o leitor esquece que se encontra diante de uma obra de ficção e acredita que está em processo de descoberta dos mistérios de uma história que foi ocultada ou contada em parte, sendo conveniente indagar-se o quanto há de verdade e originalidade na construção da ficção. De acordo com o Eloy Martínez narrador, “para os historiadores e biógrafos as fontes sempre são uma dor de cabeça. Nunca se bastam a si mesmas” (MARTÍNEZ, 1996, p. 124).

A obra mescla ficção e fatos históricos para discorrer sobre a vida, a morte precoce e o destino do cadáver embalsamado de Eva Duarte Perón até ser enterrado em Buenos Aires, quase duas décadas depois.

O Eloy Martínez narrador destaca que, à medida que se aprofundava na busca por informações, dava-se conta de que “os cadáveres não suportam ser nômades. O de Evita, que aceitava com resignação todo tipo de crueldade, parecia revoltar-se quando o levavam de um lugar para outro” (MARTÍNEZ, 1996, p. 53). Para os militares, retirar o corpo de Eva da Argentina, significava subtrair o maior símbolo de resistência do peronismo e provocar o colapso deste movimento político. Em diálogo com Dr Pedro Ara, o coronel Moori Koenig argumenta:

– O senhor sabe muito bem o que está em jogo – disse o Coronel, levantando-se por sua vez. – Não é o cadáver dessa mulher, mas o destino da Argentina. ou as duas coisas, que para tanta gente parecem uma só. Sabe-se lá como o corpo morto e inútil de Eva Duarte se foi confundindo com o país. Não para pessoas como o senhor ou como eu. Mas para os miseráveis, para os ignorantes, para os que estão fora da história. Esses são capazes de se deixar matar por causa do cadáver. Se tivesse apodrecido, isso logo passaria. Mas ao embalsamá-lo o senhor tirou a história de lugar. Pôs a história aí dentro. Quem tiver a mulher, terá o país em suas mãos, entende? O governo não pode permitir que um corpo assim fique à deriva. (MARTÍNEZ, 1996, p. 31).

Valendo-se do ofício de jornalista e escritor, Eloy Martínez pesquisou uma vasta documentação produzida sobre o tema, consultou livros e jornais, assistiu a filmes em que ela atuou, fez entrevistas com o embalsamador do corpo, com militares e com a família do coronel Moori Koenig (responsável pela ocultação do cadáver), conversou com pessoas que afirmavam saber algo sobre esses tempos, e, após reunir este material, concluiu: “nesse romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel. Evita eu ainda pude ver de longe, em Tucumán, do coronel Moori Koenig só encontrei algumas fotos e uns poucos rastros” (MARTÍNEZ, 1996, p. 49).

A maestria de Eloy Martínez em associar jornalismo e literatura e sua perspicácia em circular pelos terrenos da ficção e da realidade permitiam que seus textos estimulassem reflexões sobre momentos históricos muito valiosos para o povo argentino, tornando-o um habilidoso inventor de realidades. O romance *Santa Evita*, escrito como ficção, mas como se fosse uma reportagem, se apresenta como um terreno em que, no jogo entre verdade e mentira, realidade e ficção, fomentam-se disputas e debates de ideias, discussões e

diversidade de perspectivas do campo intelectual argentino sobre a construção do mito popular de Evita e do valor político, ideológico e social que representa este cadáver. “Cuando el lenguaje toca el centro del mito, lo enriquece” (MARTÍNEZ, 1999, p. 350). A produção literária sobre Evita, desse modo, impulsiona a consciência de um cenário histórico que se pretendeu omitir por muito tempo, fazendo com que o campo cultural e literário argentino ponham em cena o incontestável: o destino de Evita estreitamente conectado ao de seu país, Argentina. Por isso,

ya no se trata de desentrañar las mentiras de la memoria a través de una contramemoria, como hice en *La novela de Perón*. Mi eje, en *Santa Evita*, fue el reconocimiento casi topográfico de un mito nacional. Pero mi eje, sobre todo, fue la búsqueda de un cuerpo: no sólo el cuerpo yacente de Evita Perón, llevado y traído de una orilla a otra de Buenos Aires, sino también el cuerpo de mi pasado o, si se prefiere, el cuerpo de las cosas que llenaban mi imaginación. El punto de inflexión a partir del cual se articula la novela es la muerte de Evita: ese día, ese momento, se abre dentro del texto como las alas de una mariposa. Lo que sucede con ese cuerpo después de la muerte va hacia adelante; lo que ha sucedido con ese cuerpo antes de la muerte va hacia atrás, en retroceso, invirtiendo la respiración natural de la historia. Donde la muerte es un fin, es aquí un comienzo. (MARTÍNEZ, 1999, p. 356-357).

O romance é a história de uma minuciosa investigação acerca da força de um mito que se apresenta como o paralelo entre a história do corpo de Eva e a história da Argentina. Em entrevista a Nicolás Wiñazki para o jornal *La Prensa*, em 2004, Tomás Eloy declarou que toda ficção resulta de um processo de investigação jornalística, pois para escrever sobre algo é preciso ter profundo conhecimento sobre o que vai ser escrito. “*No se puede fabular con la ignorancia y el desconocimiento. La novela tal cual yo la veo no solo es un proceso de escritura, sino también de investigación*” (WIÑAZKI, 2004, s. p.). Para Tomás Eloy Martínez, o mito de Evita alimentava-se tanto do que ela fez como do que ela poderia ter feito, caso não morresse tão jovem. Sua figura ficou marcada por sua fanática devoção a Perón e aos *ca-becitas negras*, como chamava os desvalidos sociais que tanto necessitavam dela. “Ela foi o Robin Hood dos anos 40” (MARTÍNEZ, 1996, p. 161), pois, como vítima da miséria social, nada a amargurava mais que os ver sem assistência.

Ele mesmo destacou, em inúmeras entrevistas, que Evita nunca deixará de ressuscitar, portanto, referir-se à Evita literária significa falar de um personagem histórico cujo corpo estabelece um paralelo com a história da Argentina, resignificando-se a cada debate. “El cuerpo fue convertido en trofeo. Dejó de ser un cuerpo, de ser una persona, para ser sólo el objeto oscuro (o luminoso) de un deseo que estaba en todos, pero que no era, en todos, el mismo deseo” (MARTÍNEZ, 1999, p. 357). Em entrevista à Valeria Grinberg Pla, em outubro de 2003, para o lançamento da obra *El vuelo de la reina*, o autor declarou que não se pode dialogar com a história como verdade, mas como cultura e tradição, e que a ficção é um ato de liberdade extrema; ela põe a história em ação com os fatos e os personagens e, ao contrário dos historiadores, que trabalham com documentos, a ficção trabalha com as paixões humanas.

Neste caso, seu papel como jornalista não é o de agente passivo que observa, comunica e transmite informações de suas fontes ao leitor, mas uma voz que permite ao leitor pensar a realidade e entender o porquê, para que e como as coisas se desenvolveram. Com base em suas palavras: seja como jornalistas, seja como intelectuais, o papel do escritor será sempre o de testemunhas ativas e privilegiadas. Em *Santa Evita*, Eloy Martínez apresenta, por meio de seu narrador/autor, as distintas figuras e apropriações da imagem de Eva Perón. Teixeira (2019) vai além ao acrescentar que *Santa Evita* estabelece um diálogo com os eventos políticos sucedidos entre 1960 e 1980, destacando que os períodos ditatoriais que assolaram a América Latina deixaram profundas marcas na sociedade e seus fantasmas ainda assombram o continente.

Santa Evita tem como norte o desaparecimento e a devolução do corpo embalsamado de Eva Duarte Perón, a primeira-dama da Argentina, a Evita dos *descamisados*, entre 1955 (quando Juan Domingo Perón sofre um golpe de Estado que o leva a exilar-se) e 1971 (quando é entregue a Perón na Espanha, onde vivia exilado). O autor opta por iniciar a narrativa atendo-se aos últimos dias de vida de Evita, fazendo com que a estrutura da obra se componha de forma não cronológica.

Ao acordar de um desmaio que durou mais de três dias, Evita teve por fim a certeza de que ia morrer. Já se haviam dissipado as atrozes agulhadas no ventre, e seu corpo estava de novo limpo, a sós consigo mesmo, numa beatitude sem tempo nem lugar. Só a ideia da morte

é que não deixava de doer. O pior da morte não era que acontecesse. O pior da morte era a brancura, o vazio, a solidão do outro lado: o corpo fugindo como um cavalo a galope. (MARTÍNEZ, 1996, p. 11).

A narrativa segue em paralelo aos acontecimentos históricos, alternando a presença do jornalista Tomás Eloy Martínez como narrador e fatos históricos que vão construindo o cenário que vai se desenhando no desdobramento da ficção. “Houve um momento em que disse a mim mesmo: Se eu não a escrever, vou acabar asfxiado. Se não tentar conhecê-la pela escritura, nunca vou conhecer a mim mesmo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 335). O romance se apoia em quatro perspectivas: a da Evita morta; a da Evita viva; a do coronel Moori Koenig, representando os militares responsáveis pelo sumiço do cadáver de Evita; e a da presença do autor como personagem-narrador dos fatos. A estratégia de Tomás Eloy de atuar como autor e personagem-narrador permite-o descrever situações fictícias como verdadeiras, conferindo verossimilhança aos fatos e, desse modo, conquistando a atenção do leitor. Assim, “nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã” (MARTÍNEZ, 1996, p. 333). Marcelo Coddou (2007) acrescenta que, em *Santa Evita*, Tomás Eloy dispõe de uma variedade de discursos para reescrever o mito de Evita, renovando-o numa *ficción verdadera* tendo as “mentiras” da ficção ocultando a “verdade” que se pretende demonstrar. A atuação jornalística de Martínez e os procedimentos peculiares ao jornalismo, como entrevistas, reportagens, fotografias, entre outros documentos, contribuíram para a credibilidade do romance. Nas palavras de Coddou (2007, p. 64),

TEM se enfrenta a la idea establecida de que la verdad se llega sólo por medio de la objetividad científica, adscribiéndose al pensamiento de quienes sostienen que lo verdadero también puede transmitirse por medio de discursos figurativos, los propios de la ficción literaria y que también son de la narración historiográfica y mitológica.

O posicionamento de Tomás Eloy ao longo da obra literária permite-lhe reinventar a história, reconstruir os passos para a construção do mito de Evita, com base em testemunhos que se apresentam na obra como fontes de informação de pessoas que conviveram, direta ou indiretamente, com Eva Perón, notas de rodapé e passagens e informações que remetem a documentos e personagens históricos.

No entanto, ainda que Martínez cite a fonte de sua pesquisa e afirme ter colhido o depoimento das personagens, *Santa Evita* segue como um romance, ou seja, ainda que se baseie em elementos da realidade, trata-se de uma obra ficcional. Está permitido ao escritor alterar, rever, omitir ou acrescentar fatos, conforme a necessidade da obra, como admite o Eloy Martínez narrador, quando explicita que “... mito e história se bifurcam, ficando no meio o reino indestrutível e desafiante da ficção” (MARTÍNEZ, 1996, p. 313). O processo de construção do romance reforça o mito de Evita, a partir dos relatos dessa história, do embalsamento que reforça a imortalidade e a transformação em objeto de realização de anseios e desejos dos que a adoram e dos que a odeiam, como se destaca em:

durante meses o Coronel (Koenig) se atormentou por ter deixado Evita partir. Nada fazia sentido sem ela. Quando bebia (e a cada noite de solidão bebia mais), percebia que era uma estupidez continuar a levá-la de um lugar para outro. Porque tinha de entregá-lo a pessoas desconhecidas para que cuidassem dela? Por que não a deixavam com ele, que iria defendê-la melhor do que ninguém? (MARTÍNEZ, 1996, p. 219).

Além das demonstrações de adesão ao projeto político de Eva Perón, o romance também registra a ira de muitos argentinos que a viam como indigna de ocupar o lugar de primeira-dama, assim como o movimento do exército para que não fosse eleita vice-presidenta na reeleição de Perón. Figura que condensa dramaticamente as contradições da modernização capitalista não somente em seu país, mas também na América Latina, para os argentinos que se julgavam depositários da “civilização”, ela representava “a ressurreição obscena da barbárie. A súbita entrada em cena de Eva Duarte vinha desmanchar os prazeres da Argentina culta” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60-61). Após a destituição de Perón, o exército inicia uma operação para enterrar o corpo de Evita em um local onde não pudesse haver peregrinações, nem fosse utilizado como ferramenta política. “A dor de cabeça que lhes tirava o sono eram os despojos ‘dessa mulher’”. (MARTÍNEZ, 1996, p. 21). Em *Santa Evita* há evidências em:

O coronel estava em seu escritório escrevendo um texto sobre a utilidade dos espões segundo Sun Tzu e ouvindo o *Magnificat* de Bach no volume máximo quando o presidente interino da República mandou chamá-lo.

Com voz rouca, ordenou ao Coronel que permanecesse de pé. A entrevista, avisou, seria curta.

– Trata-se da mulher – disse. – Queremos saber se é ela.

O Coronel demorou a compreender.

– Algumas pessoas viram o corpo na CGT – informou um capitão-de-fragata que fumava charutos havana.

– Contrataram um embalsamador – acrescentou o vice-presidente. – Por cem mil dólares. O país quebrado como está, e eles esbanjando dinheiro com esse lixo.

O Coronel só atinou dizer:

– Quais são as ordens? Eu farei com que sejam cumpridas.

O vice-presidente levantou-se.

– Morta – disse –, essa mulher é ainda mais perigosa do que quando estava viva.

Os ignorantes a veneram como se fosse uma santa. Acreditam que mais dia, menos dia vai ressuscitar para fazer da Argentina uma ditadura de mendigos.

– Como assim, se não passa de um cadáver? – foi só o que conseguiu perguntar o Coronel.

O presidente parecia farto de tantas alucinações, queria dormir.

– Toda vez que neste país há um cadáver em jogo, a história perde o juízo. Dê um jeito nessa mulher, Coronel.

O vice-presidente dedicou-lhe um sorriso gélido:

– Suma, acabe com ela – disse – Transforme-a numa morta como outra qualquer. (MARTÍNEZ, 1996, p. 22-23).

Luciana Medeiros Teixeira (2013) defende que, no relato do autor, encontramos as disputas, os desejos de vingança e os excessos da história argentina. A figura de Evita admitiu múltiplas e contrapostas leituras em que a polarização política aparece em primeiro plano e seu corpo simboliza valores e crenças vinculados tanto à zona do feminismo como aos modos de fazer política. Tomás Eloy tenta resgatar a vida de Evita pelas associações discursivas, culturais e simbólicas que a preservam: sua ascensão social; o amor ideal; e a eternização da morte. Tudo isso ganha maior relevância pelas inumeráveis imagens de Evita disseminadas pelo imaginário dos personagens de *Santa Evita*. Segundo Martínez, Evita não era única, era

muitas reproduções da mesma imagem transformada em mito, Evita era milhões. Não sendo possível o resgate do passado histórico, o discurso narrativo ganha espaço ficcionalizando o papel cultural de Eva Perón. Portanto, como aponta Nidia Burgos (2007), a ficção se apresenta como uma metáfora de ideias, percepções, sentimentos, emoções e representações do imaginário popular que são apropriados pelos autores em suas construções literárias. Nas palavras de Eloy Martínez, no imaginário argentino:

cada um lê o mito do corpo como quer, lê o corpo de Evita com as declinações de seu olhar. Ela pode ser tudo. Na Argentina ela ainda é a Cinderela das telenovelas, a nostalgia de ter sido o que nunca fomos, a mulher justiceira, a mãe celestial. Fora do país, é o poder, a morta jovem, a hiena compassiva declamando nos balcões do além: “Não chores por mim, Argentina”. (MARTÍNEZ, 1996, p. 176).

Em *Santa Evita* a história ocupa o lugar central da narrativa: o pano de fundo é histórico, os personagens representam pessoas reais, a protagonista é uma figura histórica e o cadáver tornou-se um símbolo da história da Argentina. A literatura apresenta Evita sob uma aura enigmática e permeada de segredos. A narrativa é construída a partir de fatos históricos, mas o autor opta por dar sequência à narração dos fatos, causando suspense e instigando o leitor a se deixar levar pelos questionamentos dos personagens e do narrador. Roland Barthes (1968) propõe que a descrição aparece na trama narrativa como uma questão que denota significativa importância à análise estrutural dos relatos. Em outras palavras, “*en el relato, ¿és todo significativo? y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿Cuál es en definitiva – si se nos permite la expresión – la significación de esta insignificancia?*” (BARTHES, 1968, p. 4). A literatura (ficção) pode aproximar-se da historiografia uma vez que ambas olham para a mesma direção, ainda que por distintos ângulos. O romance baseado em fatos históricos, por exemplo, relaciona-se explicita e implicitamente com a historiografia, pois permite a conexão entre relações históricas e olhar literário, levando à ficcionalização dos fatos históricos. Desse modo, os personagens e os fatos históricos presentes em um romance serão tratados a partir de dados metafóricos. A ficção se estabelece, assim, como um espaço privilegiado da imaginação.

Referências

- BARTHES, Roland. El efecto de la realidad. *Communications*, n. 11, 1968, p. 1-7.
- CODDOU, Marcelo. Santa Evita. Historia, ficción y mito. Una narrativa a partir del otro lado. *Acta Literaria*, Concépcion, n. 35, 2007, p. 59-75. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226099.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- MAGÁN, Luiz. La literatura es solo un juego ente la verdad y la mentira. *El País*, Madrid, 2002. Disponível em: https://elpais.com/diario/2002/11/08/cultura/1036710004_850215.html. Acesso em: 21 jul. 2021.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *El sueño argentino*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 1999.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Corpo do mito é tema de best seller. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 2, p. 9, 1996b.
- PEREIRA, Jane Christina. Santa Evita: intertexto e paródia. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 25, jul./dez., p. 53-70, 2017.
- SANTOS, Gabrieli Borges dos. A morte, a mãe e a santa justiceira: as capas e seus elementos intersemióticos em *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 246-262, 2017.
- TEIXEIRA, Luciana Medeiros. *Mito e disputa política em Santa Evita*. Araraquara: Letraria, 2019.
- TEIXEIRA, Luciana Medeiros. Essa mulher: as múltiplas representações de Eva Perón. A construção do mito e as disputas políticas em Santa Evita de Tomás Eloy Martínez. In: *Anais do SILEL*, v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1-11.
- WIÑAZKI, Nicolás. A solas con Tomás Eloy Martínez. *La Prensa*, [S. l.] 2004. Disponível em: https://www.prensa.com/impresa/solas-Tomas-Eloy-Martinez_o_1232126811.html. Acesso em: 21 jul. 2021.

A produção de subjetividade das personagens mulheres em A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas, de Maria José Silveira

Silvanna Oliveira (UEPB)¹

Introdução

O trabalho imaterial é um conceito já explorado pela crítica sociológica, que se relaciona às produções culturais contemporâneas, bem como amplia o conceito marxista de *general intellect*, isto é, do capitalismo cognitivo, para a experiência abstrata da vida comum dos sujeitos trabalhadores (ou não). Junto a isso, a indústria cultural revela em sua essência a captação do referido capital cognitivo para a circulação do mercado, já que o seu valor não está apenas no produto em si, mas na transformação e assimilação dos desejos e gostos individuais. Nessa perspectiva, o trabalho imaterial tem se tornado um pressuposto para as máquinas de poder.

Sendo assim, o panorama literário, compreendido como um trabalho com a linguagem e como uma produção cultural expressiva, torna-se mais um veículo de apropriação do *general intellect*. É na literatura que nos deparamos com o encontro da ficção com a realidade; com os personagens das mais variadas origens; com os choques culturais; com os afetos produzidos entre os sujeitos; com os debates sociais; com a identidade dos personagens; ou seja, com um amálgama de possibilidades linguageiras que se mostram para além delas, quando há leitura à luz do trabalho imaterial. Mais do que isso, o campo literário se torna espaço de problematizações no que tange à concepção de identidade dos personagens.

Em outra perspectiva, a crítica identitária, fazendo o uso dessas noções, ao passo que tem inserido no panorama de suas abordagens a literatura, é considerada subalterna. Tem reforçado semioses estigmatizantes ao reinserir as próprias identidades, recorrendo à inconsciente servidão maquínica ou aos modos dominantes do capitalismo que delineiam a sujeição social, o que se tornou uma problemática diante da crítica literária mais contemporânea. Em contrapartida,

1. Graduada em Letras (UFCG), Mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB), Doutoranda em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB).

é importante subverter o modo de ler a literatura contemporânea, trazendo um olhar mais desconstruído e expondo os subentendidos que se escondem no discurso das personagens mulheres, sobretudo.

Dessa forma, parte-se de uma leitura de três personagens mulheres, Maria Taiaôba (1605-1671), Clara Joaquina (1711-1740) e Diva Felícia (1876-1925), presentes na obra da autora Maria José Silveira, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), a qual, em uma linha genealógica faz um percurso histórico-ficcional do Brasil, trazendo a cada capítulo uma mulher que representa uma época, desde as indígenas do século XVI até as mulheres do mundo pós-moderno do século XX. O objetivo deste artigo é perceber como as personagens secundárias mulheres, sob a perspectiva do trabalho imaterial e da descentralização da identidade, produzem subjetividades em suas experiências de troca.

Por fim, a fim de pautar a discussão acerca da análise de tais figuras femininas, o arcabouço teórico escolhido pauta-se em Lazzaratto (2014; 2019) e Negri (2013), para a discussão acerca do trabalho imaterial; em Hollanda (2020) e Hall (2019), para o debate acerca da crise de identidade, tão pertinente à contemporaneidade; bem como em Dalcastagné (2019) e Rodrigues (2016), teóricas do campo da literatura, para os aspectos da análise literária e da representatividade de personagens mulheres na literatura contemporânea; entre outros autores.

Literatura e trabalho imaterial

O conceito de imaterialidade a partir dos estudos de André Gorz (2005), em sua obra *O imaterial*, aborda sobre a expressão do “capital do conhecimento”, referindo-se a um saber que não se permite ser manipulado como mercadoria. Desde a sua ponderação sobre o capital humano, ele aponta para o saber vivo – experiência, capacidade de organização e de comunicação etc – como sendo além da lógica do capitalismo de mercado, uma vez que explora o componente comportamental do sujeito, e não mais o tempo despendido para determinada atividade. Tornando-se “empresário de si”, o empregado se depara em uma rede subjetiva de relações de trabalho, pois “o marketing e a propaganda fabricam valores simbólicos, estéticos e sociais” (GORZ, 2005, p. 11).

O trabalho material, segundo Marx (1998), é executado pelos operários, gerando mais-valia e tornando possível a sua apropriação pela

propriedade privada da classe dominante. No entanto, “no trabalhador precário, no jovem desocupado, trata-se ainda de pura virtualidade, de uma capacidade indeterminada, mas que já contém todas as características da subjetividade produtiva pós-industrial” (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p. 49-50). Tal constatação explica o fato de o trabalho material não ser suficiente para dar conta da demanda de subjetividades que são produzidas até pelos sujeitos “desocupados”, fazendo com que haja uma instância de trabalho intelectual pertinente aos debates sociais contemporâneos.

Nesse sentido, Negri (2003) afirma que o trabalho imaterial é compreendido como o conjunto de atividades intelectuais, comunicativas, afetivas, as quais são realizadas pelos sujeitos, bem como pelos movimentos sociais, o que, segundo a linha marxista, em algum momento da história, sobretudo do século XIX, ficou relegado a energias inessenciais e não-afetivas. Como ainda afirma o teórico Antonio Negri:

Hoje acontece o contrário, visto que o aumento da produção revela a expressão de atividades intelectuais. A relação do trabalho imaterial com o fora determina um indivíduo social e coletivo, em um trabalho cooperativo entre formas comunicativas e linguísticas, pois o tempo de vida também é de trabalho (NEGRI, 2003).

Já Paolo Virno (2013) considera este sujeito social e coletivo como “multidão”, uma vez que ela se torna um conjunto composto por formas de vida, uma constelação social, antropológica e ética. É esta multidão contemporânea que aparece, através da linguagem, e que se expande para as expressões de trabalho imaterial, pois “enquanto que a produção material de objetos é demandada ao sistema de máquinas automatizadas, as prestações do trabalho vivo assemelham-se cada vez mais às prestações linguístico-virtuosísticas” (VIRNO, 2013, p. 40). Esse trabalho vivo requer uma relação com o Outro, com a alteridade tão inerente à multidão, repleta de singularidades, não se enredando no capital fixo.

Por outro lado, é possível perceber que ao mesmo tempo em que o trabalho imaterial parece transcender o trabalho material, ao produzir subjetividade, ele também pode produzir valor econômico, o que pode ser confirmado no momento em que “materializa as necessidades, o imaginário e os gostos do consumidor” (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p. 66). Assim, vê-se que nem a produção de subjetividades escapa às mãos do maquinário capitalista, o qual devolve aos

sujeitos-consumidores produtos de seu trabalho imaterial, estendendo-se desde os seus até o campo das artes, quando são atravessadas pela indústria cultural.

Por meio deste arcabouço teórico, é necessário avançar a discussão para o campo literário, tomando como pressuposto que a literatura é um terreno propício à produção de subjetividades (trabalho intelectual), logo, como uma das artes, torna-se trabalho imaterial por meio da linguagem. Através dela, é possível perceber diálogos entre os sujeitos, muitos dos quais são observados sob a ótica da secundariedade. Nas palavras de Justino (2017, p. 7), “ao colocar a linguagem como motor da economia, o capitalismo cognitivo tem na literatura um dos lugares apriorísticos de semiotização desta produção imaterial em seu labor cotidiano”.

Ele afirma, ainda, que em nenhum outro lugar da produção discursiva, absolutamente, senão na literatura, a não divisão entre saber cotidiano e trabalho imaterial pode ser mais bem vista, estudada e avaliada. Por este aspecto, não é arriscado dizer que a literatura produz uma ciência não positivista do cotidiano nas sociedades do pós. Todavia, é comum encontrar modos tautológicos de ler as obras, isto é, repetitivos e alheios às novas demandas da literatura contemporânea, exercendo a domesticação das “multidões” presentes nessas narrativas e vertendo pela unicidade narcísica.

Crise de identidade e gênero

O sujeito individual não pôde mais se ver dissociado dos processos materiais produzidos pela grande máquina do Estado. Desse modo, o indivíduo passou a se sentir parte do maquinário capitalista, atribuindo a si mesmo a responsabilidade pelo fracasso político, econômico e social da nação, gerando, também, uma crise da própria noção de identidade. Junto a essa perspectiva de “depressão social”, surge o trabalho intelectual atrelado a essas transformações, borrando, em contrapartida, a cisão estabelecida entre trabalho material e imaterial.

Essa ressignificação do sujeito individual que sofre “metástases” oriundas da indivisão do trabalho intelectual e material, tornando-se parte indissociável desses processos abstratos, configura também um trabalho linguístico, através do qual a literatura pode aparecer como *ethos* significante. Dessa forma, enxergar nela a potência significante

e suas “pequenas brechas”, nem tão pequenas, onde moram a riqueza e a produtividade da literatura contemporânea, é um modo de demonstrar que “nenhuma identidade se basta a si e só num contexto de alteridades muitas é possível uma produção de subjetividade não apriorística e não estandardizada” (JUSTINO, 2017, p. 5).

Verticalizando ainda mais essa crise, percebe-se que muitas dessas problematizações estão ligadas à concepção do sujeito mulher, bastante discutido nos últimos anos devido à ascensão dos movimentos feministas e da imersão de personagens femininas em obras literárias. Dessa forma, Bell Hooks (2019) aponta uma discussão muito instigante no que diz respeito à politização feminista e ao lema da bandeira “o pessoal é político”, partindo do pressuposto de que é uma cultura narcisista, pautada no patriarcado de supremacia branca e capitalista, sendo, logo, uma afirmação arriscada.

Como vemos em Hall (2019), que demonstra a unidade como uma das etapas do processo de categorização do sujeito – para ele, esse sujeito se refere ao Iluminismo, não à pós-modernidade –, a teórica Bell Hooks (2019) incita o debate do “pessoal” e do “político”, quando afirma:

Não podemos nos opor à ênfase nas políticas identitárias invertendo a lógica e desvalorizando o pessoal. O movimento feminista não progride ao ignorar questões de identidade ou criticar a preocupação com o eu sem apresentar abordagens alternativas, sem abordar a questão da politização feminista de um modo dialético – o vínculo entre os esforços para construir socialmente o eu, a identidade, num âmbito contestador, que resista à dominação e permita um maior grau de bem-estar (HOOKS, 2019, p. 222).

Isto é, ao invés de apenas criticar o perigo do lema da bandeira, ela vai apresentando caminhos possíveis para a união das duas esferas – pessoal e política – em uma ação produtiva, a fim de transformar o eu e a sociedade, concomitantemente. Porém, quando a identidade é pautada em estruturas de dominação e sua consequente aceitação, isso pode comprometer a conscientização radicalizada, ou melhor, o questionamento do próprio privilégio, uma vez que a identidade não pode ser vista como um fim, mas como um meio (HOOKS, 2019).

Já Heloísa Buarque de Hollanda (2020) relaciona a construção da identidade, sobretudo do sujeito mulher, ao fenômeno da colonialidade, dado que ela atravessa o sexo, a autoridade coletiva, o trabalho

e a subjetividade/intersubjetividade, atravessando também a produção de conhecimento e, por isso, não fica restrita à classificação racial. Além disso, a teórica mostra a perspectiva da interseccionalidade, em que há uma atenção voltada não apenas para a categoria de gênero, mas também de raça. Ela afirma que:

A denominação categorial constrói o que nomeia. Enquanto feministas de cor, temos feito um esforço conceitual na direção de uma análise que enfatiza a intersecção das categorias de raça e gênero, porque as categorias invisibilizam aquelas que são dominadas e vitimizadas sob a rubrica das categorias “mulher” e as categorias raciais “negra”, “hispanica”, “asiática”, “nativo-americana”, “chicana”; as categorias invisibilizam as mulheres de cor (HOLLANDA, 2020, p. 59).

Alinhando-se ao discurso da Bell Hooks (2019) de uma problemática em torno do “eu mulher”, Holanda (2020) avança a discussão no momento em que descobre um sentido racista para a generalização do termo “mulher”, pois há uma seleção do grupo dominante – mulheres brancas, burguesas e heterossexuais –, o que esconde a brutalização, o abuso e a desumanização que a colonialidade de gênero implica. Ela ainda ressalta que as feministas da hegemonia branca “não entenderam a si mesmas em termos interseccionais [...]. Como não perceberam essas diferenças profundas, [...] assumiram que existia uma irmandade, uma sororidade, um vínculo já existente forjado pela sujeição de gênero” (HOLLANDA, 2020, p. 75).

Nesse sentido, tendo em vista a necessidade de fraturar esse “inconsciente maquínico”, torna-se imprescindível destacar que, ao contrário da boa manutenção das relações de produção baseadas na exploração e segregação social, a leitura das personagens secundárias – mulheres – nas obras contemporâneas pode ser uma forma de revertermos os caminhos estratificados da subjetividade. Os personagens secundarizados e subalternizados são sujeitos que não necessariamente devem permanecer à margem do linguístico, pois o estigma poderia ser considerado uma conformação do linguístico presente na crítica literária que invisibiliza tais personagens. O movimento é na contramão.

Eles avançam, pois o lugar dos secundários nas obras parte da grandeza das produções literárias, que lhes dão densidade literária, poética, política, humana (JUSTINO, 2017). A relação desses

coadjuvantes, por sua vez, migra para as trocas com o Outro, com a alteridade, através do literário, passando a estabelecer uma cooperação subjetiva de trabalho e borrando o conformismo linguístico:

Quando a cooperação “subjetiva” torna-se a principal força produtiva, as ações do trabalho mostram uma pronunciada índole linguístico-comunicativa, implicando a exposição perante os demais. Diminui o caráter monológico do trabalho: a relação com os outros é um elemento originário, básico, de modo algum acessório (VIRNO, p. 45, 2013).

Como afirma Justino (2017), é preciso não só afirmar sua relação espúria com a tradição identitária excludente, mas também mostrar-lhes os foras, seus movimentos de sentido inconfessáveis, suas deambulações chistosas. Em outras palavras, temos a noção que a crítica literária brasileira contemporânea deve “compreender os personagens e os espaços pelos quais trafegam e negociam suas formas de vida e produção de subjetividade [...], não como ‘individualidades identitárias’” (JUSTINO, 2017, p. 11). Na prosa de Maria José Silveira, por sua vez, tal fato pode ser tratado como possibilidade de via oposta a essa crítica mais hegemônica.

Uma leitura das mulheres de *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*

Em relação à produção de mulheres, em um contexto mais geral, Rodrigues (2016) considera que, com raras exceções, o material poético e ficcional das mulheres reverbera com fidelidade as práticas literárias dos autores homens, brancos, burgueses e falocráticos. A teoria ainda provoca, ao retratar a escrita de mulheres como minoria, dentro do espaço da ficção:

[...] é minoria no Brasil quem escreve literatura, quem publica, quem vende, quem lê e quem analisa as obras criticamente, e a condição autoral feminina deveria ser pensada sempre de dentro de mais uma outra minoria, que é a das mulheres escritoras de ficção, e não dentro dos vastos espaços dos vários feminismos, que considerem a escrita de mulheres, qualquer que seja essa escrita e como ela se apresente, sempre uma peça de manifesto de combate à dominação masculina (RODRIGUES, 2016, p. 232).

Essa noção merece uma atenção, uma vez que o gênero de quem escreve não determina o condicionamento de uma obra, pois existe a possibilidade de velhos estigmas femininos ainda perdurarem. Devemos, com isso, problematizar o horizonte trazido na obra, no que concerne ao discurso do narrador e a representatividade das vozes das mulheres, que, mesmo no “grito”, ainda continuam sendo abafadas pela “máquina literária” que repete a lógica da colonialidade e do capitalismo, mantendo as mulheres presas em suas engrenagens linguísticas.

Além disso, é necessário trazer aquilo que surge à revelia da lógica dessas engrenagens, partindo da linguagem, o que se confirma pela produção de subjetividade das mulheres presentificadas pelas personagens – Maria Taiaôba, Clara Joaquina e Diva Felícia –, pertencentes a períodos históricos distintos, mas unidas pela genealogia. Com isso, em seu romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), Maria José Silveira percorre a ficção, demarcando a ancestralidade feminina e suas singularidades.

A estrutura narrativa é dividida em cinco grandes capítulos intitulados: “Brevíssimo encanto”, “Desolada amplidão”, “Esplendor improvável”, “Viciosa modernidade” e “Signo do lucro”, contabilizando um total de 20 personagens protagonistas mulheres, atravessadas pelos fatos históricos ocorridos no Brasil. Desde o século XVI até o século XXI, Silveira passeia desde o Brasil-Colônia até a construção de Brasília, tendo em vista que as personagens migram para o Estado da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás e Brasília, tecendo um caleidoscópio geográfico e subjetivo.

Sabe-se que, no século XVII, o patriarcado ainda estava fortemente marcado, o que explica a participação da personagem Maria Taiaôba nos engenhos de açúcar em Pernambuco, sendo validada pela sua função, mas não pelo seu valor como sujeito:

Maria, viúva, era agora a única responsável pelo engenho. O feitor, homem de confiança de Duarte, continuava como braço direito, mas era ela quem saía para negociar o açúcar com os holandeses da Companhia das Índias Ocidentais, e era quem tomava todas as decisões. [...] Na cidade, porém, o respeito que tinham por ela certamente vinha muito mais da sua riqueza, vamos ser francos, do que do reconhecimento do seu valor (SILVEIRA, 2002, p. 97).

Ainda no quesito produção de subjetividade, é válido ressaltar que as mulheres de ascendência negra ficavam ainda mais à margem, a exemplo do referido contexto da chegada dos holandeses e da exploração de mão-de-obra escrava em Pernambuco, onde, “No engenho, as mulheres eram poucas e quase todas índias ou mamelucas. As duas negras iorubá da cozinha eram mais velhas e já tinham seus esposos” (SILVEIRA, 2002, p. 61). Não há uma identificação por nomes, nem a contemplação das materialidades produzidas para além do trabalho na cozinha, espaço bastante destinado às mulheres negras naquele tempo (e que não mudou totalmente, tendo em vista que as empregadas domésticas, no Brasil, ainda são de maioria negra, uma verdadeira herança histórica).

A produção de subjetividade de Maria Taiaôba pode ser observada, no entanto, por tudo aquilo que escapa ao sistema hegemônico de exploração, quando ela:

[...] entrava nas igrejas, admirava os santos e o cheiro cálido do incenso, passeava pelas calçadas e, das janelas e portas abertas, apreciava o interior das casas; entrava nas lojas e admirava as prateleiras; do alto do morro, olhava o movimento do porto, os navios carregando e descarregando, o brilho dos rios Capibaribe e Beberibe, o encanto azul do mar de Pernambuco. Maria amava tudo aquilo; seu coração se enchia com a beleza da paisagem [...] (SILVEIRA, 2002, p. 78).

Em outra perspectiva, seu *general intellect* também é atravessado pela sabedoria das ervas, da cura, das palavras, tendo como suporte uma Velha, cujo nome ninguém nunca soube: “[...] a cara de velha, as maneiras de velha, a sabedoria de velha” (SILVEIRA, 2002, p. 76). Ela corresponde ao estereótipo de uma mulher idosa, sem identidade, ao passo que é lida pela lupa do preconceito contra essas figuras tão marginalizadas social e literariamente. “[...] achavam que a Velha [...] era, afinal, uma bruxa, e uma vez bruxa, sempre bruxa, quem faz feitiço para o bem também pode fazer para o mal” (SILVEIRA, 2002, p. 97). Por isso, ela passou a ser:

[...] a sombra de Maria e um pouco de sua alma: contava-lhe histórias de seu passado nas vidas de Maria Cafuza e de Filipa, ensinava-lhe a sabedoria das ervas, mostrava os motivos de cada tom de verde da mata, explicava os animais e suas razões, indicava o caminho do espírito dos rios e suas águas e, mais que tudo, desde pequena,

ensinava-lhe a olhar fundo dentro de si mesma para descobrir a fonte de sua força única e seu poder” (SILVEIRA, 2002, p. 78).

A mão-de-obra – trabalho material – já aparece na narrativa como forma de “controlar os nativos e fazer deles a fonte da mão-de-obra para construir o país” (SILVEIRA, 2002, p. 47). País que foi desapropriado para os interesses europeus, os quais conferiram finais trágicos para as mulheres das aldeias, em busca do esvaziamento de suas subjetividades. Mas a voz da linhagem familiar que até pelo “nada” se revela, contou com a simbólica contação de história. Mais do que a constituição da árvore genealógica, o trabalho imaterial dessas mulheres é resistência e sobrevivência.

Já Clara Joaquina, no século XVIII, é irreverente à situação de opressão, desejando sempre a vingança pelos estupros de Diogo Ambrósio, seu companheiro. Em contraste ao trabalho material – aprender a bordar, coser, tocar piano e ler, escrever e contar –, “[...] ela preferia ficar à janela, vendo o que acontecia nas ruas. Ou ficava desenhando. Gostava de desenhar figuras de mulheres com vestidos requintados, sapatos e jóias” (SILVEIRA, 2002, p. 168). Dessa forma, Clara encontrava refúgio em sua subjetividade da apreciação e da arte do desenho, válvulas para manter vivo seu desejo de justiça. E, mesmo no momento da sua morte, ela estava “[...] com um sorriso de gelo nos lábios, certa de que então, sim, naquele último momento, completara sua magnífica vingança” (SILVEIRA, 2002, p. 174).

Quando a faca de Diogo Ambrósio penetrou em seu peito, depois de matar o amante *ad hoc*, ela se surpreendeu, é verdade, mas, passada a desconcertante percepção do sangue encharcando seu vestido de tafetá azul, ela realmente, no fundo, no fundo, não se importou tanto assim. Sentia-se vitoriosa, como nunca se sentira antes. Conseguira o que tanto queria, e isso era, de fato, tudo o que lhe importava” (SILVEIRA, 2002, p. 174).

Ou seja, todo o seu desejo de vingança e de escape à situação de violência pode ser revertido em sua imaterialidade enquanto resistência. Todos os seus pensamentos e desejos, pertencentes ao campo abstrato, foram molas propulsoras de uma ação-pensamento que envolve a morte como fuga, ainda que em um final trágico para a figura feminina. O ato de libertação se perfaz quando ela diz que a filha, a qual Diogo pensava ser dele, na verdade, não era. E deu-se sua vingança.

Em transição para a República, no século XIX, o Brasil adentrava na “Viciosa modernidade”, atravessando o massacre de Canudos, as novidades e o espírito de repulsa. Em meio a isso, havia Diva Felícia como mais uma mulher que, mesmo estando envolta por uma condição favorável de herdeira única de pai milionário, produz subjetividade para além das demandas capitalistas. A personagem se entrega à fotografia, à arte, ao intelecto, sempre atenta às coisas desimportantes:

Escolheu mostrar também a beleza das coisas que a cercavam, de coisas que são tão corriqueiras, comuns, acessíveis e tantas vezes vistas que nem somos mais capazes de perceber quanto têm de belo. Revelar a beleza das coisas banais: foi para isso que ela começou a fotografar no quintal da avó as espigas de milho mal tiradas das cascas, os cachos de banana, as bagas de jatobá, as inúmeras e desvalorizadas flores secas do cerrado. Fotografava legumes, frutos e flores em *close*, e ela mesma as revelava e ampliava no laboratório que montara em sua casa, enfatizando suas características e revelando formas surpreendentes porque nunca percebidas, embora, ou talvez até por isso mesmo, tão vistas e revistas (SILVEIRA, 2002, p. 272).

Seu ápice surge quando, em um de seus trabalhos, Diva resolve fazer um movimento inverso: em vez de retirar vegetais, flores e frutos e isolá-los em seu estúdio, ela coloca moças nuas ou seminuas como frutos da terra, tornando-as um elemento a mais da natureza. Esse tipo de mistura, em que as mulheres estavam integradas à natureza, a gênese do conceito de devir é revelada, em contraste com a produção capitalista.

Diante desse contexto, a identidade em crise relaciona-se à fragmentação do sujeito contemporâneo, pois percebe-se que a ação excêntrica da personagem Diva está inserida na contramão da produção meramente material, pois constrói uma identidade nada fixa para as personagens mulheres, alvo de suas fotografias. A personalidade da mãe, ampliada pela sua subjetividade, é, por outro lado, tolhida pela sua própria filha, Ana Eulália, quando ela distingue sua mãe das outras mães – com elegância francesa – das colegas do colégio: “Eulália se encolhia, olhando para o chão, e, enrubescida, puxava a mãe para que se afastassem depressa da porta do colégio” (SILVEIRA, 2002, p. 289).

Logo, a escolha dessas três personagens, muito embora sejam retratadas em tempos diversos, justifica-se pelo fio condutor que os

perpassa: o trabalho imaterial que se esconde na linguagem. Observa-se que há uma multiplicidade de vozes que se inter cruzam a fim de produzir subjetividades.

Considerações Finais

A sujeição social pelas quais passam as personagens relatadas na análise poderiam ser lidas como um aprisionamento de suas subjetividades e identidades, primeiramente por serem todas mulheres e, por conseguinte, por pertencerem a grupos oprimidos pelo maquinário capitalista e exploratório (desempregadas e indígenas). A servidão maquinica (sobretudo as violências de gênero e de exclusão social) poderia, ainda, restringi-las aos enredamentos dos sistemas de opressão. Mas o trabalho imaterial observado em suas partilhas enquanto personagens secundárias, subalternas em sua condição primária, lhes atravessa, não mais determinando modos tautológicos de ler a literatura, mas abrindo margem para um observatório dos seus foras, dos seus “chistes” repletos de riqueza e produção subjetiva.

Com isso, concluímos que é necessário não apenas perceber a possibilidade de leitura do trabalho imaterial nas obras contemporâneas, tal como a de Maria José Silveira, mas também problematizar os muitos agenciamentos possíveis dentro da própria literatura como lugar politicamente estratégico, passível de certo apagamento da produção de subjetividade de seus sujeitos fictícios. Com este recorte, percebe-se o debate ainda incipiente acerca da produção intelectual que parece inessencial e secundária, quando na verdade se torna primordial nas sociedades do pós, uma vez que desestabiliza uma crítica literária restrita ao plano significante e aos moralismos.

Referências

- DALCASTAGNÉ, R. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, R; LEAL, V. M. V (Org.). *Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2019, p. 40-64.
- GORZ, André. *O Imaterial: Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: elefante, 2019.
- MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. A crítica diante do trabalho imaterial da multidão. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: UERJ v. 18, n. 29. 2, 2017. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/view/402/394>>. Acesso em: 02 jun. 2020.
- LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Helsinque: n-1 Edições; Edições Sesc São Paulo, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Formas de vida e produção de subjetividade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- RODRIGUES, Rosângela. *Mulheres e amores em ficções de autoria feminina*. Campina Grande: EDUFCG, 2016.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.
- VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.

Florbela Espanca: as femininas faces da resistência

Tatiana Alves Soares (CEFET-RJ)¹

Introdução

Florbela Espanca, escritora portuguesa do início do século XX, é considerada uma das mais célebres poetisas modernas. Comum enfoque direcionado para a problemática feminina, sua poesia é marcada por uma constante insatisfação e pela busca do amor absoluto. A sucessão de experiências malogradas gera uma atitude a que Jacinto do Prado Coelho denomina *donjuanismo*, característica, segundo ele, decorrente da frustração amorosa, e traço que assinala o caráter inovador da obra da poeta.

Considerada por muitos uma precursora da emancipação feminina em Portugal – ao contrário de suas contemporâneas, ela recusava-se a adotar um pseudônimo literário, assinando seus versos com o seu verdadeiro nome – Florbela possui uma obra marcada por imagens e arquétipos referentes à mulher. Acreditando que sua maior ousadia esteja na subversão dos estereótipos femininos tradicionais, nosso estudo busca caracterizar a representação da figura feminina na produção literária florbeliana como marca da transição de *objeto* para *sujeito* do desejo. Mostraremos como *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923) e *Charneca em flor* (1930) apresentam uma linha evolutiva no que se refere ao processo de autorrepresentação, permitindo uma reflexão e uma tomada de poder por parte da mulher.

Em *Livro de Mágoas*, dentre as diversas imagens utilizadas, destacam-se a da mulher maldita, proscrita, sugerindo uma crítica ao pensamento patriarcal. Numa consciência acerca da marginalização da mulher, a quem não era dada voz na sociedade, surge a denúncia de tal processo, na imagem da *morta*, como se verifica, por exemplo, no soneto *Tédio*, em que o eu lírico se apresenta como um ser entediado diante da vida:

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Portuguesa (UFRJ), Doutora em Literatura Portuguesa (UFRJ), é docente no CEFET-RJ.

Passo pálida e triste. Oiço dizer:
 “Que branca que ela é! Parece morta!”
 e eu que vou sonhando, vaga, absorta,
 não tenho um gesto, ou um olhar sequer...

Que diga o mundo e a gente o que quiser!
 – O que é que isso me faz? O que me importa?...
 O frio que trago dentro gela e corta
 Tudo que é sonho e graça na mulher!

O que é que me importa?! Essa tristeza
 É menos dor intensa que frieza,
 É um tédio profundo de viver!

E é tudo sempre o mesmo, eternamente...
 O mesmo lago plácido, dormente...
 E os dias, sempre os mesmos, a correr...

(ESPANCA, s/d, p. 60)

O *tédio* referido no título, que parece apenas denotar a falta de perspectivas do eu poético face à vida, assume, numa leitura mais atenta, uma conotação feminista: apesar da *palidez* e da *tristeza* características do *eu* – estereótipos românticos femininos –, a imagem da *morta* traduz o olhar do *outro* sobre o *eu* poético, que *não tem um gesto ou um olhar sequer*, atitude que, por um lado, parece confirmar a opinião que os outros têm de si, mas que, por outro, pode indicar uma atitude des preocupada em relação ao que possam dela pensar, atitude confirmada pelos versos “*Que diga o mundo e a gente o que quiser!/- O que é que isso me faz? O que me importa?..*” (Ibidem, p. 60)

Os dois tercetos explicam o motivo de tal indiferença: diante de uma vida desinteressante, marcada mais pela apatia do que própria mente pela dor, o eu lírico mantém-se adormecido, como uma princesa que espera ser resgatada e, enquanto isso não ocorre, vê a vida como *um lago plácido, dormente*, numa profusão de imagens que indicam estagnação e marasmo. A morte pode aqui sugerir um aniquilamento de ordem social, e, uma vez que o eu poético é caracterizado com o feminino, vemos em tal representação uma denúncia da sociedade que alija a mulher, numa morte por vezes simbólica, por vezes literal. Se a água constitui uma conhecida metáfora do tempo que flui, trata-se aqui de um *lago*, água em seu aspecto mais calmo,

simbolismo intensificado pelos adjetivos *plácido* e *dormente*, completando o retrato de um marasmo existencial.

Semelhante imagem aparece em *Lágrimas ocultas*, em que o sujeito poético se mostra dotado de um *rosto de monja de marfim, plácido como um lago*, num retrato que condensa passividade e castidade, ainda que seu íntimo seja repleto de angústia e tormento, devidamente dissimulados numa sociedade que espera que a mulher reprima seus impulsos e sentimentos:

Se me ponho a cismar em outras eras
Em que ri e cantei, em que era q'rida,
Parece-me que foi noutras esferas,
Parece-me que foi numa outra vida...

E a minha triste boca dolorida,
Que dantes tinha o rir das primaveras,
E bate as linhas graves e severas
E cai num abandono de esquecida!

E fico, pensativa, olhando o vago...
Toma a brandura plácida dum lago
O meu rosto de monja de marfim...

E as lágrimas que choro, branca e calma,
Ninguém as vê brotar dentro da alma!
Ninguém as vê cair dentro de mim!

(*Ibidem*, p. 40)

O isolamento que paralisa o eu lírico é, em grande parte, decorrente do contraste entre a imagem exterior e o seu verdadeiro estado de espírito, imperceptível aos demais, angústia verificada ainda em outros poemas, em que o *eu* se afirma *mais triste do que tudo*, padecendo de um sofrimento ainda mais atroz pelo fato de não ser percebido por ninguém – *ninguém as vê brotar dentro da alma!/ninguém as vê cair dentro de mim!* –, numa incompreensão que o aproxima do herói romântico, que sofre em silêncio.

Diante dessa falta de perspectivas, surgem imagens que dialogam entre si e convergem para o mesmo ponto: a clausura feminina. Além de se apresentar como um ser predestinado à infelicidade ou como alguém incompreendido pelo mundo, o *eu* florbeliano funde arquétipos femininos ao se utilizar das imagens da *monja* e da *princesa*, em

conventos e castelos, respectivamente, para metaforizar o aprisionamento feminino. Note-se que em ambas as referências há clausura e dor, numa inquestionável associação entre encarceramento e tristeza. Emblemático é, portanto, o soneto *Castelão da Tristeza, que mostra um eu aprisionado*, literal e figurativamente, em sua dor.

A associação entre aprisionamento e melancolia será retomada no poema *A minha Dor*, recuperando a ideia de alguém que se encontra refém da própria tristeza:

A minha Dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em convulsões sombrias
Tem linhas dum requinte escultural.

Os sinos têm dobres de agonias
Ao gemer, comovidos, o seu mal...
E todos têm sons de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios,
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro,
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém.

(Ibidem, p. 42)

A sensação de clausura presente no soneto anterior permanece, uma vez que o convento – símbolo de reclusão – é associado à dor que acomete o eu lírico, num emparedamento acentuado pela abundância de claustros existentes no lugar. Há indícios de que o que se encontra confinado é algo referente à sexualidade, pois há a alusão a *lírios*, flores cujo simbolismo ambivalente é elucidativo na leitura do poema. O lírio contém em seu simbolismo não apenas a pureza, mas também a tentação do prazer, como aponta Chevalier em seu *Dicionário de símbolos*:

O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade.

(...) Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. (...) Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 553-554)

A plurissignificação da simbologia do *lírio*, concentrando opostos, apontaria, portanto, um possível conflito por parte desse sujeito poético, que oscila entre pureza e desejo, metaforizando a angústia feminina da época no tocante à sexualidade. Note-se que se trata de *lírios dum roxo macerado de martírios*, fundindo imagens de sexualidade e de sofrimento, sugerindo algo reprimido que se tenta libertar:

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios,
Tão belos como nunca os viu alguém!

(ESPANCA, s/d, p. 42)

A estrofe citada traz ainda uma ambiguidade sintática relevante para a compreensão do texto: no verso tão belos *como nunca os viu alguém* não fica explícito a que o termo *belos* se refere, se a *lírios* ou a *martírios*, numa sugestiva aproximação entre sexualidade e sofrimento, compatível com a moral vigente na época. Além disso, se considerarmos que o adjetivo se aplica a *lírios*, notamos a angústia desse *eu* cuja sexualidade parece ter se desperdiçado, uma vez que jamais foi percebida por alguém. Por outro lado, se considerarmos que *belos* se refere a *martírios*, temos uma valorização do sofrimento, numa atitude quase beatífica, conduta desejável para as moças de então. Curiosamente, as possibilidades de leitura oferecidas pelo texto não se excluem, e ainda destacam a importância dada pelo eu lírico à observação de si feita pelos outros, atitude que se confirma com o verso final: *E ninguém ouve... ninguém vê...ninguém...*

O *Livro de Sóror Saudade*, posterior a *Livro de Mágoas*, também se caracteriza por um processo de representação feito de forma indireta, baseado na imagem do *eu* tal como apreendida pelos outros. Nesse sentido, elucidativo é o soneto *Sóror Saudade*, que abre o livro, poema em que o sujeito poético se dirige a quem assim o batizou, afirmando que desde então se tornou mais triste ainda, carregando consigo a mágoa e a doçura contidas no nome a ele conferido:

Irmã, Sórora Saudade me chamaste...
 E na minh'alma o nome iluminou-se
 Como um vitral ao sol, como se fosse
 A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de Outono o murmuraste,
 Toda a mágoa do Outono ele me trouxe,
 Jamais me hão de chamar outro mais doce;
 Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh'alma,
 Como bênção de sol que afaga e acalma,
 Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo,
 Digo as palavras desse nome lindo
 Que tu me deste: "Irmã, Sórora Saudade..."

(Ibidem, p. 71)

O soneto *Sórora Saudade* é altamente significativo no que tange à construção da identidade feminina em Florbela, uma vez que toca, simultaneamente, na imagem do *eu* poético tal como ela é percebida pelos outros, e nome do pelo qual o sujeito lírico lida com essa visão. A mudança de nome demarca, muitas vezes, uma mudança de atitude ou de estatuto. Dar nome significa, simbolicamente, *criar*, e o fato de ser batizado como *Sórora Saudade* parece intensificar, nesse eu lírico feminino, a resignação quase religiosa – *Sórora* – e a melancolia – *Saudade* – contidas nos termos que compõem o seu nome. Ao afirmar que *Com ele bem mais triste me tornaste...*, a instância narrante mostra-se fadada a obedecer a um modelo que lhe é imposto de fora. Curiosamente, o *nome lindo* com que foi presenteada amaldiçoa-a triplamente: o termo *irmã* marca uma interdição social – o incesto –, o termo *sórora* marca uma interdição religiosa – a castidade –, e o termo *saudade* parece predestiná-la à solidão e à melancolia, pressupondo um afastamento, já que é um sentimento normalmente ligado à distância e à ausência.

A maldição resultante de um nome conferido por outrem é observada também em *Princesa Desalento*, onde se vê uma criatura marcada pela angústia e pela melancolia, e que descobrimos tratar-se tão somente da alma do eu lírico, assim batizada por outro poeta:

Minh'alma é a Princesa Desalento,
 Como um Poeta lhe chamou, um dia.
 É revoltada, trágica, sombria,
 Como galopes infernais de vento!

É frágil como o sonho dum momento,
 Soturna como preces de agonia,
 Vive do riso numa boca fria!
 Minh'alma é a Princesa Desalento...

Altas horas da noite ela vagueia...
 E ao luar suavíssimo, que anseia,
 Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
 E vai traçar, fantástico e gelado,
 A sombra numa cruz à tua porta...

(Ibidem, p. 101)

Já na primeira estrofe, percebe-se a semelhança entre *Princesa Desalento* e *Sóror Saudade*: assim como no soneto anterior, este também nos apresenta um *eu* feminino cuja identidade parece ser validada pelo olhar um dia lançado por um poeta em relação a ela.

Os elementos que a caracterizam aproximam-na da heroína romântica, já prenunciada pela imagem de uma melancólica princesa, cuja alma é marcada por uma adjetivação que lhe confere um caráter intempestivo e passional: *revoltada*, *trágica*, semelhante a *galopes infernais de vento*, em imagens que falam por si, dotadas de uma força arrebatadora que, dada a sua passionalidade, oscila entre a intensidade e a angústia, como se verifica na estrofe subsequente. Nela, a fragilidade e o caráter sombrio da alma do *eu* poético são evidenciados, em passagens marcadas por um toque de morbidez, quando somos informados de que o riso vem numa *boca fria*, prenunciando um estado quase fúnebre da alma do sujeito lírico, que transita, errante, num exílio que sugere a morte.

E, no ápice do desgosto da Princesa Desalento, tem-se a possível razão de tanto sofrimento: o *tu*, a quem o *eu* se dirige, tem uma sombra em forma de cruz traçada à porta, numa imagem que associa símbolos de sofrimento e de morte – a cruz – a uma possível rejeição de ordem amorosa.

Note-se ainda que ocorre uma espécie de simetria entre *Sóror Saudade* e *Princesa Desalento*, em que os títulos – religioso ou de nobreza

– são especificados por um substantivo abstrato que adquire um estatuto de nome próprio, singularizando o sujeito lírico em seu infortúnio, como se à felicidade se interpusesse algum tipo de interdição.

Tal interdição, sobretudo no que se refere à temática do desejo, acompanha a maior parte dos sonetos do *Livro de Sóror Saudade*. Significativamente, em todas as vezes em que há uma pulsão de Eros – aqui tomado como *vida*, em todas as suas acepções –, surge Thanatos, pulsão de morte, a aniquilar tal perspectiva, como se pode depreender do soneto *O Que Tu És*, em que surge novamente a imagem da *princesa*, ironicamente referida como *Princesa Encantada da Quimera*.

Entretanto, *O Livro de Sóror Saudade* apresenta uma mudança expressiva em relação ao *Livro de Mágoas*: ainda que o *eu* poético perceba sua diferença em relação aos demais e sofra em consequência disso, tal diferença começa, paulatinamente, a ser caracterizada como positiva. A imagem da mulher que destoa dos padrões começa, aos poucos, a ser representada a partir de uma aura de superioridade.

A angústia de não possuir um lugar no mundo, levando-a a uma sensação de exclusão, conduz a outro arquétipo: o da *exilada*, da *proscrita*. O epíteto *Maria das Quimeras*, um dos muitos que perpassam a obra da autora, acentua a sensação de não pertença dessa mulher que se constitui no eu poético florbeliano. Uma das causas dessa inadequação residiria justamente no fato de sua alma vislumbrar o impossível, como se percebe no soneto que tem na *Maria das Quimeras* seu título.

Já na primeira instância, tem-se a reiteração da construção identitária do *eu* a partir do olhar do *outro*, uma vez que ela é assim porque afirma ter sido assim denominada por alguém. Note-se que o sujeito poético sequer sabe quem de fato o nomeou assim, mas seu caráter sonhador parece aceitar – e confirmar – a alcunha. Após adormecer, embalada pelas próprias quimeras, acorda sem nenhuma, tendo sido todas impiedosamente levadas por *Alguém*. Significativamente, tanto o epíteto que a identificava quanto aquilo que ela mais prezava lhe foram dados/retirados por alguém, sugerindo certa passividade no tocante à própria vida. Ou, sob outra perspectiva, poder-se-ia especular que justamente pelo fato de ser guiada por quimeras, foi presa fácil nas mãos de alguém que se aproveitou de sua essência sonhadora para arrancar-lhe os sonhos.

Além de se definir como uma *Maria das Quimeras sem quimeras* – o que a destitui de sua própria identidade, uma vez que teria sido

despojada daquilo que a caracterizava –, a instância narrante desnuda o niilismo de quem se sabe espoliada daquilo que trazia de mais precioso.

A imagem da princesa enclausurada à espera do príncipe alterna-se com a da monja que renuncia à vida, num emparelamento de caráter religioso. Em ambas, temos a situação da mulher silenciada, prisioneira de seu tempo. Em *Renúncia*, talvez um dos mais expressivos poemas do *Livro de Sóror Saudade*, vê-se o conflito diante de um desejo que se choca com os padrões vigentes, num tom amargo que sugere a opressão feminina.

O próprio título já parece indiciar que a situação retratada envolve uma perda. Trata-se de um autoconfinamento melancólico (*no tranqüilo convento da tristeza*), voluntário (*eupus*), de alguém ainda jovem (*a minha mocidade*), e que talvez tenha optado pela segurança da prisão (*sempre presa*), como se pode depreender dos símbolos contidos na primeira estrofe. As referências a *olhos fechados* e a *mãos em cruz* marcam a perda de contato com o mundo exterior, reiterando a *renúncia* expressa pelo título.

Entretanto, a instância subsequente aparece marcada por elementos que se opõem aos apresentados na anterior: a *Noite*, em seu caráter misterioso e sedutor, tenta o eu lírico, que, mesmo da clausura de sua cela, consegue vislumbrar o brilho de fora – *a minha cela é como um rio de luz*. A associação de tais elementos à figura de Satanás surge como contraponto à suposta elevação espiritual representada pelo convento, efetuando uma oposição dentro/fora, e intensificando a ideia de confinamento como salvação. O *beijo ardente* a que a Natureza é comparada atribui a esta uma sensualidade que se opõe diametralmente ao convento, em tese um espaço de pureza e de castidade.

Toda a tentação ofertada é, entretanto, contida por uma voz em que se desdobra a fala do sujeito lírico, que, como num eco, o impele a não se deixar persuadir, como se verifica na terceira estrofe: “Fecha os teus olhos bem! Não vejas nada!/Empalidece mais! E, resignada, Prende os teus braços a uma cruz maior!”(Ibidem, p. 97)

As formas verbais no Imperativo acentuam o tom opressor que caracteriza o calar de seus impulsos. Note-se que aqui a *renúncia* assume ares de um verdadeiro martírio, quando o eu lírico, na tentativa de resistir ao chamado externo, é simbolicamente crucificado, tendo de *fechar os olhos*, *empalidecer* e se *crucificar*, numa morte que metaforiza a situação da mulher na cultura patriarcal.

Coroando o ritual de autoimolação, tem-se ainda a imagem da *mortalha*, de *cinzas* e de *terra*, concluindo o processo de morte em vida sofrido pelo sujeito lírico.

Surge, então, *Charneca em flor*, livro de Florbela considerado o apogeu de sua produção literária. Além de possuir traços de um erotismo cada vez mais revelado, a obra assinala o emergir de um *eu* poético feminino que se coloca como *sujeito*, e não mais como *objeto* de desejo. Marcado por situações que refletem um *donjuanismo* explícito, o livro caracteriza-se pela afirmação da sexualidade, abrindo espaço para uma atitude mais ativa por parte do sujeito poético. A temática da infelicidade, recorrente em Florbela, continua presente, mas o ponto de vista do *eu* revela-se sob outra perspectiva, muito mais incisiva e otimista.

Desse modo, não é de se estranhar que os arquétipos femininos encontrados nessa obra traduzam diferentes representações da mulher, agora ligados aos estereótipos da sensualidade e do paganismo. Aos poucos, os elementos de um imaginário cristão cedem lugar a figuras pagãs, no redimensionamento de uma moral judaico-cristã que sempre oprimiu a mulher.

Charneca em flor, poema que dá título ao livro, já prenuncia, através de uma profusão de símbolos sensuais, a atmosfera pagã e transgressora que pautará a obra, como se observa a seguir:

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meus era como um afago!

E nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E, já não sou, Amor, Sórór Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!

(Ibidem, p. 111)

Já na primeira estrofe, pode-se sentir a ânsia desse *eu* que vibra diante do mistério da vida. É de plenitude que se trata, e o *encanto mago* opera-se a partir da negação da melancolia de outrora, numa fertilização posterior à destruição, sugerida pelas *rosas que nascem sob as urzes queimadas*, ou do *apagar das lágrimas*, marcando a mudança de postura do *eu* a partir de então. As *urzes queimadas*, que remetem ao simbolismo cristão da *sarça ardente*, convertem-se em *rosas*, flores que sugerem, por seu aspecto, a própria representação da genitália feminina. A repressão cede lugar ao desejo, numa substituição de valores e de atitudes ligados diretamente à imagem do *eu* feminino.

Nas instâncias subseqüentes, termos como *anseio* ou *asas abertas* indiciam não somente o impulso sensual com o também o desejo de liberdade, que será conseguida quando, por meio dessa *febre* que acomete o eu lírico, ele finalmente decidir se despir da imagem que lhe era imposta, a saber, a atitude passiva e abnegada de Sórora Saudade. A morta em vida despe-se da *mortalha* e do *burel*, símbolos de sua renúncia à vida, e renasce, como uma fênix, das próprias cinzas, mais bela do que nunca. O *êxtase* que a acompanha prenuncia as delícias do amor livre, num sensual convite que transforma a terra árida e estéril (*charneca*) em solo fértil, pronto para desabrochar (em flor).

Em *Versos de orgulho*, outro soneto expressivo no que se refere ao processo de empoderamento mencionado, surge novamente a imagem da princesa. Entretanto, diferentemente da descrita nos livros anteriores, esta desperta inveja em função de sua superioridade. O resgate de imagens já utilizadas, mas retomadas sob nova perspectiva, revela-se expressivo no despontar de uma nova atitude, verificada no poema em questão.

A supremacia do *eu* – marcadamente feminino – já é apresentada na primeira estrofe, presentificada, sobretudo, pela imagem das *asas*, símbolo ascensional por excelência. Sua atitude diante da diferença que representa em relação aos demais a enche de orgulho e mesmo de desdém em relação àqueles que não a compreendem. Expressiva é a sugestão de que se trata de uma mulher (*Princesa*) que é maldita (*o mundo quer-me mal*) justamente em virtude de possuir algo que a distancia da pequenez e da mesquinha humana, confirmando o autorretrato de alguém que se sabe pleno e capaz de conter em si a eternidade.

Além de ser dotada de uma condição especial – seu reino é, de algum modo, superior –, a instância narrante afirma *trazer no olhar os*

vastos céus, numa assertiva que, a um só tempo, singulariza-a em relação aos reles mortais e atribui a ela todos os elementos de brilho e de esplendor (*os oiros e clarões são todos meus*). O trecho mais significativo talvez seja justamente o segundo verso da referida estrofe, pois supostamente explica a origem de sua condição: ao afirmar *porque trago no olhar os vastos céus*, o *eu* poético evidencia que, nesse momento, o olhar que tem em relação a si é o seu, e não mais a visão de fora que até então lhe era imposta. Nisto talvez resida toda a diferença, pois metaforiza a atitude de construção de sua própria identidade, que atinge o seu ápice no último verso: *Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém*, evidenciando que a dádiva que a distingue dos demais é o olhar de autovalorização lançado em relação a si. A opinião exterior já não se revela tão importante, fato que será fundamental no processo de autoafirmação que perpassa o texto, e que demarca *Charneca em flor* como uma ruptura em relação à obra de Florbela até então.

Ciente de seu potencial, ela sabe conter em si a eternidade, patente tanto na identidade recém-adquirida, quanto na percepção pagã e panteísta da existência. Nesse processo, o corpo da mulher, como nos ritos pagãos, torna-se o cálice da comunhão, num erotismo sagrado que se presentifica em um simples *Passeio ao campo*, em que o convite feito pela amada para que *nela se beba a hora divina* coloca-a no papel de agente desse processo. É ela a Pedra Filosofal na erótica alquimia que se estabelece. É ela quem traça o caminho mágico e convida o amado a segui-la, para que juntos atinjam o infinito. Os adjetivos *alegre e forte*, presentes na primeira estrofe, contrastam de forma explícita com a imagem da mulher triste e lânguida das primeiras produções. Toda a sensualidade do convite é perceptível nas estrofes subsequentes, numa sagração da sexualidade, sugerida por uma sinestésica integração com a natureza, onde *papoilas rubras nos trigais maduros* sugerem a maturidade desse *eu* que agora se encontra pronto para o amor. A imagem de *alfombras*, tapetes naturais feitos de relva, bem como a dos *caminhos selvagens e escuros*, reitera a afirmação do amor sensual. A sensualidade exacerbada, que aproxima o eu lírico do arquétipo da mulher fatal, é vista ainda em poemas como *Se tu viesses ver-me*, em que o desejo assume proporções avassaladoras.

A primeira impressão, a julgar pelo título, é a de uma espécie de nostalgia latente, sugerida pela condicional *se* e pela forma verbal no subjuntivo. As reticências ao final do poema conferem às palavras

do *eu* um tom quase melancólico, como se houvesse um desejo em suspenso, na expectativa de um encontro que não ocorreu. Entretanto, como que a contrariar a frustração das fases precedentes, o que se nota no soneto acima é um desejo que, assumido e revelado, marca a expectativa de uma concretização de ordem carnal, subvertendo a imagem romântica da mulher inefável. Os adjetivos *linda* e *louca* com que o sujeito poético se autor retrata marcam, respectivamente, a consciência acerca do próprio poder de sedução e o desvario motivado pelo desejo, e sua afirmação de forma despudorada traduz a libertação desse *eu* feminino das amarras impostas à mulher. Não por acaso, tais imagens aparecem impregnadas de arquétipos pagãos, principalmente nos momentos em que a instância narrante se oferece ao amado. A simbologia do *vermelho*, revestida de sensualidade, surge não apenas na imagem do *cravo* representado pela *boca* que se oferece, como na *seda vermelha* e pelo crepúsculo (*à tardinha*), momento em que o *eu* mais parece ansiar pelo encontro amoroso. Os *olhos cerrados de desejo* e os *braços estendidos* para o outro reiteram e intensificam o convite feito pelo *eu* ao ser amado.

Outro poema expressivo no que tange à afirmação da sexualidade feminina é o soneto *As minhas mãos*, que apresenta uma mulher cujas mãos são plenas de magia – *mãos de ninfa, de fada, de vidente* –, revelando imagens de um poder feminino negado pela tradição e caracterizado pela sensualidade. Um dos aspectos que mais se destacam no referido soneto é a aproximação do *eu* poético com algumas das principais referências femininas ligadas à magia, numa linha pagã que legitimaria a sensualidade emanada pela mulher que ali se apresenta.

A representação de uma figura feminina que encarna alguns dos principais arquétipos do imaginário pagão – *a princesa, a feiticeira, a ninfa* –, surge ainda no soneto significativamente intitulado *Conto de fadas*, que traduz a imagem do amor predestinado, invocando um resquício pagão da mulher feiticeira, detentora de filtros e magias, trazendo em si a natureza e a vida. A relação amorosa surge como vislumbre de equilíbrio do mundo, invertendo a perspectiva normalmente encontrada nos *contos de fadas* aludidos no título: ela se apresenta como a princesa, mas, significativamente, é ela quem surge como redentora, capaz de dar ao amado *o mundo que Deus fez*. Ela é *Aquela*, e a maiúscula subverte a expectativa normalmente criada em relação à chegada do príncipe. Além disso, apesar de se enxergar

como princesa, ela traz consigo o poder mágico e pagão, fundindo imagens femininas antagônicas em relação aos contos de fadas tradicionais, em que à princesa cabiam apenas atitudes de passividade e espera. A princesa florbeliana da última fase, ao contrário, apresenta-se como a portadora de unguentos que curariam o amado de todos os males, assinalando, simbólica e literariamente, o tom panteísta dessa feiticeira que irrompe no lugar da monja casta e solitária, desafiando um pensamento patriarcal que sempre reprimiu a mulher.

Referências

- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas / Porto, 1987.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- SOARES, Tatiana Alves. *Ser ou não ser: a dialética do eu em Florbela Espanca*. In: *Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

“Seus romances tornam os meus possíveis”: leituras de Sylvia Plath e Virginia Woolf

Vanessa Cezarin Bertacini (UNICAMP)¹

Se a tentativa de definição do que vem a ser uma “leitura de mulheres” aponta para diferentes direções – leitura feita *por* mulheres, leitura feita de *textos* de mulheres, leitura das *representações* de mulheres –, uma possibilidade de trabalho é tentar lidar, cuidadosamente, com todas elas. O presente trabalho propõe uma aproximação entre as escritoras Sylvia Plath (Estados Unidos, 1932 – Reino Unido, 1963) e Virginia Woolf (Reino Unido, 1882 – 1941), relativamente distantes em termos geográficos, históricos e até mesmo psicológicos, de modo a refletir sobre a leitura de Woolf por Plath, sobre as leituras de ambas pelas ensaístas Elaine Showalter (1981) e Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e sobre a possibilidade da existência de uma tradição literária de mulheres da qual fazem parte ambas as autoras.

Em uma entrada de diário datada de 20 de julho de 1957, publicada em *Os diários de Sylvia Plath: 1950 – 1962* (2018), Plath, ao comentar um dos aspectos de sua relação com uma de suas maiores influências literárias, afirma que “Virginia Woolf ajuda. Seus romances tornam os meus possíveis” (PLATH, 2018, p. 335). Como aponta Linda Wagner-Martin, em *Sylvia Plath: A Literary Life* (1999), Plath admirava e amava o trabalho de Woolf: “O modelo de prosa para Plath era a ficção de Virginia Woolf” (WAGNER-MARTIN, 2003, p. 139). Tal percepção é corroborada pela própria poeta, que, em outra entrada de diário, de 25 de fevereiro de 1957, admite: “Eu a amo - - - desde a leitura de Mrs. Dalloway para o sr. Crockett - - - e ainda posso ouvir a voz de Elizabeth Drew me causando um arrepio na espinha na imensa sala de aula do Smith, quando lia *Ao farol*” (PLATH, 2018, p. 311).

De acordo com Steve Axelrod, em *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words* (1990), Plath teve seu primeiro contato com Woolf durante o ensino médio na *Bradford High School*, nas aulas do professor Wilbury Crockett, e então continuou suas leituras, como aluna, nas aulas da professora Elizabeth Drew, no Smith College, e, como professora, nas próprias aulas que ministrou na mesma instituição.

1. Graduada em Letras (UNESP/FCLar), Mestre em Estudos Literários (UNESP/FCLar), doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP/IEL).

Mesmo que Tracy Brain, em *The Other Sylvia Plath* (2001), tenha buscado mostrar que a relação existente entre Plath e Woolf vai muito além de suas conturbadas biografias – afinal, ambas optaram por dar um fim à própria vida, ação derradeira que permeia as leituras e os estudos sobre suas obras –, Axelrod, mais de dez anos antes, havia justamente abordado pontos biográficos comuns entre ambas as autoras. Segundo Axelrod,

Plath took Virginia Woolf as a model very early in her career. She undoubtedly considered Woolf the greatest woman writer of the century. But beyond that appeal, she must have identified her own emerging life pattern with the one she saw in Woolf. Woolf too suffered loss at an early age; she too had a writer-father who was remote and demanding; and she too had an ambivalent, “obsessed” relationship to her mother, who remained an “invisible presence” in her life and art. Moreover, Woolf, like Plath, suffered through periods of intolerable mental pain. Woolf reputedly attempted suicide at thirteen; had a second breakdown at twenty-two; took a lethal dose of Veronal at thirty-one; had recurrences of mental illness from her early thirties on; and drowned herself in the river Ouse at the age of fifty-nine. When Plath at twenty tried to drown herself at Nauset Beach and then took an overdose of sleeping pills, she clearly had her Woolf in mind. [...] Plath may have well been thinking about Woolf again during the black autumn and winter that ended her life. (AXELROD, 1990 p. 116).

A própria Plath, ao refletir sobre uma de suas tentativas de suicídio – a do verão de 1953, posteriormente representada em seu romance *A redoma de vidro* (1963) –, confessa em seu diário: “Seu suicídio, senti que o reproduzi no negro verão de 1953. Só não consegui me afogar” (PLATH, 2018, p. 311).

É inegável que as correspondências biográficas entre ambas as escritoras sejam inquietantes. Como nota Dorottya Tamás, em *Sisters of Sylvia Plath: The Discourse of Feminized Madness and the Communication of the Mad Female Artists* (2016), Plath reflete em seus diários acerca da loucura que acometia as escritoras mulheres, perguntando-se: “Por que Virginia Woolf cometeu suicídio? Ou Sara Teasdale – ou outras mulheres brilhantes – neuróticas?” (PLATH, 2018, p. 179). Igualmente notável, no entanto, é a conexão entre ambas as autoras em sua perspectiva criativa, como afirma Axelrod (1990), e nas ligações textuais, psicanalíticas e mesmo culturais entre a escrita de ambas, como aponta Brain: “[b]y evaluating the textual relationships between

the work of these [two] writers, we can read them as literary mothers and daughters – as progenitors and inheritors” (BRAIN, 2014, p. 141).

Em *In Search of the Self: Virginia Woolf's Shadows across Sylvia Plath's Page* (2005), Pamela St Clair afirma que os diários de Plath revelam sua afinidade em relação à Woolf, tanto a escritora quanto a mulher, e que Plath lê suas próprias experiências, como escritora e como mulher, na visão criativa de Woolf:

Sylvia Plath's journals reveal her affinity for Virginia Woolf, both the writer and the woman. In Woolf's creative vision, Plath reads her own experiences, as writer and woman. Plath's underscores and marginalia in her copies of *Mrs. Dalloway* and *Jacob's Room* manifest her writerly interest in Woolf's craft, and particularly in Woolf's methods for unfolding identities haunted by feelings of selflessness. Informing Plath's work is her empathy with Woolf. In Woolf's writing, Plath discerns a creative vision that parallels her own: a disciplined approach to art and explorations of the self that resonate for Plath with her own experiences. (ST CLAIR, 2005, p. 171).

De acordo com Jo Gill, em *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath* (2008), embora a produção literária de mulheres fosse marginalizada nos *syllabus* escolares e universitários, alguns nomes tinham grande importância para Plath e para sua geração: em seus diários, Plath faz referência, entre outras, a Safo, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Edith Sitwell, Sara Teasdale, Edna St Vincent Millay, Phyllis McGinley, Elizabeth Bishop, Marianne Moore, as irmãs Brontë, Willa Carter e, principalmente, Virginia Woolf. Axelrod (1990) aponta que, durante sua estadia na Inglaterra, apesar de possuir em sua estante apenas 16 livros de autoria feminina, a metade deles eram livros escritos por Woolf. Como pondera Brain (2014), se tomarmos a palavra de Woolf quando ela declara, em *Um teto todo seu* (1929), que “pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres. É inútil recorrermos aos grandes escritores como ajuda” (WOOLF, 1991, p. 94), uma das mães literárias de Plath é, indubitavelmente, a própria Woolf.

Ao refletir acerca da influência de Woolf sobre Plath, Brain (2014) se refere a um ensaio escrito por Plath à época de seu ensino médio, o qual mostra a profunda impressão que a escrita de Woolf teve sobre a jovem estudante leitora de *Mrs. Dalloway*: “você pula da linha desconectada de pensamento de uma pessoa a outra. Imagine que você possa observar o cérebro de qualquer transeunte à vontade” (BRAIN,

2014, p. 143). Em estudos sobre essa influência, podemos citar a análise de Brain, que coloca “A Comparison”, de Plath, lado a lado com *Orlando*, de Woolf, em termos de estilo; o conto “The Wishing Box”, de Plath, ao lado do conto “The Legacy”, de Woolf, em questões temáticas, e *A redoma de vidro*, de Plath, como eco de *Um teto todo seu*, de Woolf, na busca da protagonista de Plath por modelos de mulheres a seguir. Como pontua Brain, “Plath’s poems and prose forge new patterns, as Woolf’s did before her” (BRAIN, 2014, p. 144).

Além disso, Sandra Gilbert, no capítulo “In Yeats’ House”, de *No Man’s Land: Letters from the Front* (1994), aproxima a peça radiofônica “Three Women: A Poem for Three Voices”, de Plath, ao romance *As ondas*, de Woolf, em termos de padrões narrativos e estilísticos empregados nas obras; Elizabeth Abel, em *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (1989), afirma haver relações entre *Mrs. Dalloway*, *O quarto de Jacob* e *A redoma de vidro*; Axelrod (1990), entre outros, aponta elementos de *Ao farol*, de Woolf, no conto “Sunday at the Mintons”, de Plath. Como afirma Wagner-Martin (1999), a poesia presente na prosa de Woolf fazia com que Sylvia se conectasse a ela, especialmente em relação ao seu estilo de escrita: “Qual é a minha voz? Woolfiana, ai de mim, porém implacável.” (PLATH, 2018, p. 364). Em cartas enviadas a sua mãe, Plath comenta: “Li três romances de Virginia Woolf essa semana e os acho um excelente estímulo para minha própria escrita” (PLATH, 2010, n.p.). De acordo com Plath, em uma carta enviada à mãe, os rapazes de Cambridge a viam como uma “second Virginia Woolf” (PLATH, 2010, n.p.).

Plath atribui à literatura de Woolf uma “luminosidade [...] – a captura dos objetos [...] e a infusão da radiância: um luzir do plasma que é a vida” (PLATH, 2018, p. 396 – grifo da autora). Leitora voraz de sua predecessora, Plath adquire os romances de Woolf, os lê, grifa e faz copiosas anotações ao longo das páginas. St Clair (2003) aponta para o fato de que Plath demonstra um enorme entusiasmo ao descobrir que Woolf lidava com a rejeição de seus escritos limpando sua cozinha ou cozinhando: “E ela supera a depressão causada pela recusa da Harper’s [...] limpando a cozinha. Preparando hadoque & linguça. Bendita seja. Sinto minha vida ligada à dela, de certo modo” (PLATH, 2018, p. 311).

Ademais, como aponta Brain, ambas as autoras apresentam percepções ambivalentes sobre os efeitos do casamento e da maternidade na criatividade das mulheres autoras: “Plath and Woolf shared

a strong ambivalence about the effects of marriage on a woman's potential creativity. [...] The two writers were as dubious about babies as they were about husbands" (BRAIN, 2014, p. 145):

Plath's 1956 story "The Wishing Box" seems to be a direct revision of Woolf's story "The Legacy". Both plots concern the repressive effects of marriage and husbands on the wife's creativity. "The Legacy" appeared in *A Haunted House and Other Short Stories*, a copy of which Plath owned. [...] Plath's story, like the precursor by Woolf, ends in the wife's suicide, and for similar reasons. (BRAIN, 2014, p. 146).

A ambiguidade de Plath, entretanto, vai além, uma vez que, se, por um lado, ela questiona duramente as consequências de ser esposa e mãe em sua atividade como escritora, por outro, ela também vem a equacionar maternidade e criatividade em determinado momento de sua vida e obra. Tal percepção a distância de Woolf – que não foi mãe –, sobre a qual declara: "É disso que a gente sente falta em Woolf. Suas batatas e salsicha. Ou seja, seu amor, a falta de filhos, como seriam, ela deixa escapar, exceto em Mrs. Ramsey, em Clarissa Dalloway" (PLATH, 2018, p. 571).

Segundo Axelrod, "if [Plath] makes Woolf a trope for herself, she also makes her a rival, an image of what she is not" (AXELROD, 1990, p. 106). Como afirma novamente Axelrod, nas palavras de Brain, "Woolf's vision of sexual politics and women's oppression threatened Plath's own hopes for her marriage" (BRAIN, 2014, p. 147). Deste modo, "Woolf [is positioned] as a (literary) mother who exhibited 'a need to control and to withhold, a wish to reprove, and a reluctance to grant autonomy'" (BRAIN, 2014, p. 147).

Assim, em sua relação maternal com Woolf – bem como acontece em sua relação com sua verdadeira mãe, Aurelia –, Plath admite o desejo de ultrapassar sua mãe literária, de ser mais forte que Woolf, como escritora e como mulher. Dianne Hunter, em *Family Phantoms: Fish, Waterly Realms and Death in Virginia Woolf, Sylvia Plath, and Ted Hughes* (2009), alude ao fato de que a ideia de maternidade e concepção presente em Plath, segundo ela própria, faltava em Woolf: "Serei mais forte: escreverei até que meu profundo eu comece a se manifestar, depois terei filhos, e minha voz terá mais profundidade ainda" (PLATH, 2018, p. 331). Entretanto, como afirma Brain (2014), a rejeição momentânea de Plath em relação a Woolf não exclui o entusiasmo e o respeito que demonstra por ela, da mesma forma

que o ódio de uma filha por sua mãe não apaga seu amor. Mesmo assim, Axelrod (1990) lista Woolf como uma das escritoras rivais que Plath deseja derrotar:

Even at this early stage, however, Plath was beginning to view her precursor ambivalently. She described herself as being similar to Woolf in that she was “overvulnerable, slightly paranoid,” and yet different in that she was “so damn healthy & resilient” (J 152). The latter feeling was probably more wish than reality. Plath continued: “Only I’ve got to write. I feel sick, this week, of having written nothing lately. The Novel got to be such a big idea, I got panicked” (J 152). Thus, thoughts of Woolf and her novels made Plath feel “healthy” but also “overvulnerable,” “paranoid,” “sick,” and “panicked.” Woolf was a kindred spirit, but she was also one of the “Big Ones” who released the Panic Bird in Plath’s heart (J152). Plath’s divided reaction to her precursor, conditioned by the ambivalent structure of her bond with her mother, typified her reflections during these formative years. In a letter to her mother, for example, she claimed that reading Woolf’s diary empowered her, but her sentence reveals that it also enfeebled: “I get courage by reading Virginia Woolf’s *Writer’s Diary*, I feel very akin to her, although my book [a now-lost autobiographical novel] reads more like a slick best-seller” (LH 305). Woolf’s prose exposed the “slick” and shallow nature of her own. In a similar vein, she wrote to her mother that Woolf’s novels provided “excellent stimulation for my own writing” (LH 324), while she confided to her journal that they put her off. She anxiously wished she could be “stronger” than Woolf (J 165). [...] At this point Plath seems to have had an ambiguous relationship to her precursor: she felt nurtured by Woolf (the good mother), awed by Woolf (the too-powerful mother), and endangered by Woolf (the bad mother). (AXELROD, 1990, p. 102-103).

Apesar dos sentimentos conflitantes de Plath relativamente a Woolf, a presença da segunda na vida e na obra da primeira é singular e definitiva. Como pontua Hunter, Woolf, “along with Aurelia Plath [...] is at the core of Plath’s imaginative identity” (HUNTER, 2009, p. 106). Além disso, a conexão entre ambas as mães de Sylvia – a biológica e a literária – também perpassa a experiência biográfica e a força criativa:

Plath [is a] depressive poet, with images of a bereaved mother at the core of their respective subjectivities, a psychic foundation [she] share[s] with Virginia Woolf. [...] The maternal figure in Part One

of *To the Lighthouse* contains a well of sadness; in Part Three, she is dead. Virginia Woolf and Mrs. Ramsay are creative mental images for Sylvia Plath, whose penned underlinings in her copy of the novel archived at Emory University emphasize the theme of Mrs. Ramsay's creative force. (HUNTER, 2009, p. 122).

Deste modo, aqui, é possível propor uma aproximação entre a ligação entre Plath e Woolf e as considerações de Elaine Showalter (1981) e Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) no que se refere à ideia da existência de uma tradição literária de mulheres. Em “A crítica feminista no território selvagem” (1981), Showalter apresenta aquilo que chama de *ginocrítica*, isto é, a vertente da crítica feminista cujo objetivo é empreender o estudo da mulher como escritora, tendo como tópicos

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).

Na contemporaneidade, as tendências da crítica feminista se voltam para quatro diferentes teorias, como explica Showalter (1981): a biológica, a linguística ou textual, a psicanalítica e a político-cultural. Dentre elas, a ensaísta afirma que a última é aquela mais apropriada para promover uma discussão sobre a literatura de autoria feminina, uma vez que engloba os elementos abordados nas demais e os interpreta em relação aos contextos sociais e ambientes culturais em que ocorrem. Como afirma Zolin, em *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009),

O enfoque político-cultural da crítica feminista engloba linhas diversas: tendências marxistas que estabelecem a relação entre gênero e classe social como categoria de análise [...]; tendências que tomam a noção de experiência ligada às práticas culturais dos sujeitos femininos na sua relação com a produção literária; tendências que analisam a arte literária da mulher tendo em vista o contexto histórico-cultural no qual se insere. (ZOLIN, 2009, p. 228).

Após a transformação de mentalidade proposta pelo movimento feminista – “uma experiência poderosa e perturbadora”, como definido por Showalter (1975, p. 436) –, muitas escritoras passaram a adentrar o mundo da ficção. Segundo Zolin, tais escritoras entraram nesse mundo “engendrando narrativas povoadas de personagens

femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher” (ZOLIN, 2009, p. 329). Em suas obras, Showalter chama a atenção para certos padrões, imagens, temas e problemas que aparecem com recorrência nas obras escritas por mulheres, o que ela denomina de “tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

De acordo com Showalter (1994), essa tradição literária pode ser definida como uma subcultura de mulheres escritoras construída dentro da própria sociedade patriarcal. Tal subcultura permitiu às mulheres a construção de uma tradição literária que reflete sua autoconsciência em relação à condição feminina. Como afirmara Virginia Woolf anos antes, “[a]s obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, [...] de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (WOOLF, 1991, p. 82).

Gilbert e Gubar, em seu ensaio *The Madwoman in the Attic* (1979), localizam Plath dentro da tradição literária de mulheres aludida por Showalter:

Ao ler os escritos de mulheres de Jane Austen e Charlotte Brontë a Emily Dickinson, Virginia Woolf e Sylvia Plath, ficamos surpresas com a coerência de tema e imagem que encontramos nos trabalhos de escritoras que frequentemente estavam distantes umas das outras geograficamente, historicamente e psicologicamente. De fato, mesmo quando estudamos as conquistas de mulheres em gêneros radicalmente distintos, nós encontramos o que começou a parecer uma tradição literária de mulheres, uma tradição que havia sido abordada e apreciada por várias leitoras e escritoras [...]”² (GILBERT; GUBAR, 2000, p. xi).

Gilbert e Gubar (2000, p. 189) reconhecem em Plath o que elas chamam de “ansiedades” em relação à produção literária patriarcal, considerada paradigmática; assim, podemos dizer que Plath faz parte de tal tradição literária por tentar lidar, em sua literatura, não apenas

2. No original: “Ao ler os escritos de mulheres de Jane Austen e Charlotte Brontë a Emily Dickinson, Virginia Woolf e Sylvia Plath, ficamos surpresas com a coerência de tema e imagem que encontramos nos trabalhos de escritoras que frequentemente estavam distantes umas das outras geograficamente, historicamente e psicologicamente. De fato, mesmo quando estudamos as conquistas de mulheres em gêneros radicalmente distintos, nós encontramos o que começou a parecer uma tradição literária de mulheres, uma tradição que havia sido abordada e apreciada por várias leitoras e escritoras [...]”

com a misoginia presente nos textos literários escritos por homens, mas também com os efeitos que as definições patriarcais do que era ser mulher causavam em sua vida e em sua arte. Como postula Tamás:

Virginia Woolf had the most influential role in Sylvia Plath's writing and the way she dealt with her madness. She highly mentions the British writer in her journals referring to the similarities of their writing style. [...] Sometimes she even refers to her as an inspiration, as a mentor of her writer career [...]. Yet, she could never become the saint of female victimization [...] and a feminist icon of "sad girls" [...] if there was not a tradition of women writing about madness. (TAMÁS, 2016, p. 15-16).

Também, Showalter certifica a presença de Plath como uma “grande escritora” (SHOWALTER, 1975, p. 439), “a poeta da poeta feminista” (SHOWALTER, 1975, p. 440), “uma heroína trágica” (SHOWALTER, 1975, p. 441) e uma de “nossas irmãs e nossas santas” (SHOWALTER, 1985, p. 4) quando a história literária feminista mostra o preço pago pelas mulheres que ousaram exercer sua criatividade em uma cultura dominada pelos homens. De acordo com a autora, Plath lida, em sua obra, com questões como a identidade feminina, o aprisionamento promovido pela sociedade patriarcal sobre o corpo e a sexualidade da mulher, a divisão entre criatividade e feminilidade, as experiências de colapso mental e institucionalização, os processos de purgação e renascimento, tudo em uma forma de protesto contra a mística feminina dos anos 1950 e de modo a se tornar um ser livre, ativo e criativo em um contexto social que negava tais opções às mulheres.

Desta forma, embora Woolf seja uma autora inglesa que viveu do fim do século XIX a meados do século XX, sendo uma das mais importantes autoras do Modernismo, ao passo que Plath, escritora norte-americana do século XX, é considerada uma das representantes do Confessionalismo, e que ambas tenham vivenciado e lidado com seus transtornos cada uma a seu modo, é inegável que as duas autoras compartilham de um território comum: “Woolf’s writings haunts Plath’s. Indeed, there is a strong presence of Woolf’s texts in Plath’s own” (BRAIN, 2014, p. 142).

Dentre os mencionados padrões, imagens, temas e problemas comuns a Plath e a Woolf, podemos citar a questão da identidade fragmentada, do “eu” dividido e perdido, do sentimento de alienação em relação aos outros e a si mesma, da condição da mulher e de sua posição dentro da ideologia patriarcal, das experiências cotidianas da

mulher, do casamento, da maternidade e da criatividade, da sobrevivência e do suicídio, da invisibilidade, do sufocamento, da necessidade de destruir o ideal de feminilidade em prol de si própria, da completude por meio da escrita, da tentativa de autodefinição, da tradição, das opções disponíveis às mulheres e da luta para resistir às definições e imposições de um mundo “de homens”. Nas palavras de St Clair,

Sylvia Plath's journals reveal her affinity for Virginia Woolf, both the writer and the woman. In Woolf's creative vision, Plath reads her own experiences, as writer and woman. Plath's underscores and marginalia in her copies of *Mrs. Dalloway* and *Jacob's Room* manifest her writerly interest in Woolf's craft, and particularly in Woolf's methods for unfolding identities haunted by feelings of selflessness. Informing Plath's work is her empathy with Woolf. In Esther Greenwood, the frangible self of *The Bell Jar*, Plath creates the literary descendent of Clarissa Dalloway and Jacob Flanders. Through characters' feelings of alienation from themselves and from others, Plath, like Woolf, exploits the female position in a patriarchal system as “other,” a secondary self, defined by Simone de Beauvoir as measured against the absolute self, the male. Like Woolf, Plath uses tropes of invisibility and duality to emphasize this disconnected self. A literary double, an “other,” manifests a female creative vision divided between an inherent sense of self and a socially constructed self. Arguably, Woolf and Plath sought to reconcile their disparate selves through their art. The page becomes a mirror, the “cold glass” in which Woolf and Plath envision an authentic, rather than an “other” self. They use their fiction to declare “I am,” rather than “I am not.” (ST CLAIR, 2003, p. 171).

A partir disso, podemos, portanto, considerar a relação entre Woolf e Plath como aquela de precursora e herdeira, uma mãe e uma filha literárias, que traz a admiração, o respeito, mas também a competição e o desdém característicos de uma ligação hereditária e, neste caso, também literária.

Referências

- ABEL, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1989.
- AXELROD, Steven Gould. *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1990.

- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. EUEM, Maringá, 2009.
- BRAIN, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. New York: Routledge, 2014.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (ed.). *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century – v. 3: Letters from the Front*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (ed.). *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GILL, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- HUNTER, Dianne M. *Family Phantoms: Fish, Watery Realms and Death in Virginia Woolf, Sylvia Plath, and Ted Hughes*. Plath Profiles, p. 103-134.
- KUKIL, Karen (org.). *Os diários de Sylvia Plath: 1950 – 1962*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.
- PLATH, Aurelia, ed. *Letters Home: Correspondence, 1950-1963*. London: Faber & Faber, 2010.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SHOWALTER, Elaine. Literary Criticism. Chicago, Signs, vol. 1 (2): 1975.
- SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 1985.
- ST CLAIR, Pamela. *Search of the Self: Virginia Woolf's Shadow across Sylvia Plath's page*. In: KUKIL, Karen (org.). *Woolf in the Real World: Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*. Smith College, 2003.
- TAMÁS, Dorottya. *Sisters of Sylvia Plath: The Discourse of Feminized Madness and the Communication of the Mad Female Artists*. Corvinus University of Budapest, 2016.
- WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. 2 ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

Performance e trauma em “Her kind”, de Anne Sexton

Virgínia Derciliana Silva (USP)¹

Introdução

Anne Sexton (EUA, 1928-1974), expoente da chamada poesia confessional, publicou extensa obra durante a década de 1960 e início da seguinte. Inicialmente, a poeta tratava a produção de poesia como processo terapêutico, proposta por seu psiquiatra, após sua depressão pós-parto, aos 29 anos², mas em pouco tempo profissionalizou-se e travou contato com importantes nomes de sua época, tais como Robert Lowell e Sylvia Plath. Embora não se busque, aqui, dar enfoque na biografia da poeta, a contextualização é interessante, especialmente se pensarmos sua poesia como “confessional”; primeiro proposto por Macha Rosenthal, em 1959, para se referir ao *Life Studies*, de Robert Lowell, a ideia de “poesia confessional” propõe que, nela, o eu-lírico é indissociável do próprio poeta (ROSENTHAL, 1959). Tal termo é questionado nesta nossa abordagem, ainda que de forma sucinta, já que entendemos que há algumas problemáticas em torno de seu uso. Quanto a Sexton, quando confrontada sobre aspectos pessoais de sua poesia, teria afirmado que “cada poema é dono de si mesmo e tem voz própria” e que podia ser “profundamente pessoal e, muitas vezes, não [estar] sendo pessoal a respeito de [si] mesma” (Middlebrook, p.157) Em outra ocasião, declarou: “eu uso o pessoal como se ajustasse uma máscara ao meu rosto” (Ibid, p. 333) Gill (2004), estudiosa de Sexton, questiona: “como é possível distinguir o texto da ‘identidade’ que supostamente reside por trás dele? Como podemos conhecer essa identidade sem antes encontrar a ‘forma’ ou ‘artefato’ que é o texto?” (p.431) A partir desses apontamentos é que fazemos nossas reflexões: não assumimos que a identidade se esconda para dar lugar ao texto, mas que sua relação com o texto é perpassada por outras complexidades.

1. Licenciada em Letras (UEMG). Mestranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP).
2. Todas as informações acerca da vida da poeta são retiradas da biografia Anne Sexton: *A morte não é a vida, uma biografia*, de Diane W. Middlebrook (1994).

Her kind, o poema de que trataremos mais a fundo aqui, é um dos mais conhecidos de Sexton, e também um dos mais expressivos de sua produção. Do volume de estreia, *To Bedlam And Part Way Back* (1960), inspirados na experiência da poeta com internações psiquiátricas, *Her kind* destaca-se pela imagética peculiar da qual se utiliza para expressar o tema geral do livro. Seu eu-lírico, uma “bruxa possuída” (SEXTON, 1981, p.15), fala de si e da vida que leva; mas o olhar velado que lhe é dirigido é presente de forma tão pungente quanto a própria figura arquetípica descrita: uma metáfora para a mulher (ou, mais especificamente, a mulher “louca”) e a sociedade que a hostiliza por sua condição.

Pautando-nos no que diz Eagleton (2007) sobre poema enquanto performance, pretendemos fazer aqui uma análise estilística. O autor sustenta que “o próprio ato de escrever um poema, não importa quão desesperadamente particular seja sua matéria [...] implica uma certa comunalidade de resposta” e que, por sua própria forma, “oferece um significado que é potencialmente compartilhável” (p.31-2). Mais adiante, levantaremos a questão da mulher no contexto histórico da autora e como acreditamos que a “confissão”, nesse caso, pode ser uma fala coletiva. Nos atentamos aqui, portanto, à bruxa, figura central do poema, como representativa de um grupo social; a saber, as mulheres que fogem dos padrões de gênero que lhes são impostos pela sociedade capitalista patriarcal de forte influência cristã. Sexton se vale da bruxa em diversos momentos de sua obra, e consideramos que performance e trauma interligam-se e comunicam-se em sua escrita, já que a performance é inerente à forma do poema, e trauma pode ser interpretado como a experiência pessoal traumática que impulsiona à arte, mas também diz respeito à cultura e, dentro da literatura, é um conceito à guisa de explicação (CARUTH, 1996).

Propomos, então, uma relação entre as ideias de magia como análoga à loucura e bruxa como análoga a mulher “louca” no poema. Essa associação se faz com base, principalmente, nos estudos de Federici (2017) a respeito da caça às bruxas europeia na Idade Moderna como projeto de controle social que visava degradar as mulheres e limitar suas possibilidades de ação na sociedade que passava do feudalismo ao capitalismo. A autora considera que a imagem da bruxa relacionada a crimes contra a vida (aborto, assassinato de bebês, união carnal com o diabo, etc.) permanece na psique coletiva das mulheres e na repressão feminina que perdura até nossos dias. Mais tarde, essa

demonização da mulher passou pela ideia de que a histeria era uma doença inerentemente feminina, pela disseminação da crença de que mulheres não podem controlar as próprias emoções, e na sua inferiorização ratificada na forma de negação de seus direitos perante a sociedade, muitos dos quais ainda são reivindicados nos nossos dias.

É importante destacar que Sexton traz a bruxa, neste primeiro momento em sua carreira, como representante de uma subversão e da marginalização de certo grupo social, mas que sua bibliografia aborda diversos outros aspectos da condição de mulher, e vários também da figura da bruxa. Como exemplo, podemos citar as recriações que a autora faz de contos de fadas dos Irmãos Grimm nos poemas de *Transformations* (1970), tomando o papel de contadora de histórias, em *The Gold Key*, questionando de forma peculiar os papéis representados a personagens como a Rainha Má da história de Branca de Neve e a tia de Rapunzel. Em outros momentos, Sexton flerta, ainda, com um misticismo que enxerga e reverencia uma sacralidade na natureza feminina, como em *In celebration of my uterus*, de *Love Poems* (1966). Dessa forma, *Her kind* apresenta uma primeira elucidação sobre o tema recorrente na obra da poeta. Quando falamos em trauma, entretanto, buscamos sair da noção do termo como evento pessoal e trazê-lo à luz do conceito de trauma cultural, discutido por Caruth (1996), pensando os aspectos biográficos sempre em relação ao contexto sociocultural em que tiveram lugar.

Embora nunca tenha sido ativamente engajada em nenhum movimento, e tentasse se desviar do rótulo de feminista, Sexton sempre foi lida como tal. Ostriker, teórica feminista que aborda a emergência de autoras de poesia na literatura norte-americana moderna, ressalta que Sexton “fornece variações extremas, mas esclarecedoras de uma posição feminina essencial [e] testemunha que o poema plural, autoexploratório, aberto fala de e para algo maior que um único eu.” (1971, p.207) Da mesma forma, é interessante lembrar que no fim da década de 1960, a frase “o pessoal é político” tornou-se um slogan para a segunda onda feminista e que esse tipo de pensamento era imperativo nas ações de *consciousness-raising*: acreditava-se que, trabalhando juntas seus sentimentos e opressões, as mulheres poderiam chegar à mobilização social.³

3. “Excavating experience: Anti-Psychiatry, Second-Wave Feminism, and Women of Color” (ROSENFELD, 2019).

Pensando as estratégias de sobrevivência da literatura de autoria feminina, Ostriker destaca que “no século XIX, quando a poesia estadunidense foi dominada por ideais de pureza sexual e gentileza burguesa, mulheres usaram heroínas como Safo e Eva para escrever versos eróticos e heroínas como Medeia e Ariadne para o tema proibido da fúria feminina”. A relação entre figuras insólitas calcadas no imaginário popular e a expressão de temas “proibidos” para as mulheres é justamente o que vemos refletido na poesia de Sexton, quando se utiliza dessas imagens. Ostriker prossegue dizendo que Emily Dickinson, embora não tenha se utilizado de heroínas místicas, escreveu “meia-dúzia de poemas empregando uma figura que subseqüentemente tornou-se importante para nós: a bruxa.” (p.214) Além de sua importância como representação na arte, desde então, a bruxa foi também mais diretamente reivindicada por movimentos feministas, como símbolo de poder e resistência, além de ser abordada nas artes de formas mais diversas.

Assim, é latente a necessidade de pensar obras de autoria feminina para além da biografia dessas autoras, especialmente quando falamos de uma autora que tratava de temas considerados femininos, categorizada como confessional e suicida. Autoras que têm um ou mais desses elementos em comum com Sexton costumam ser vendidas pelo mercado literário como misteriosas amantes da morte, e sua obra como um meio — autobiográfico — para desvendar o que lhes aconteceu. Não pretendemos ignorar as circunstâncias biográficas que deram lugar à expressão poética, mas ir além. Portanto, destacamos a busca por uma aproximação da obra que não recaia numa categoria geral e acrítica como “poesia feminina”; é preciso pensar outros vieses e especificidades. Investigamos, assim, como se dá a performance do trauma por meio do poema.

Desenvolvimento

Her kind tornou-se um representante da poesia sextoniana desde o seu lançamento: a autora o escolheu para abrir suas récitas, o que denota o senso de representação presente na performance poética. De acordo com Middlebrook, o poema “parecia-lhe perfeito para passar de pessoa a persona: dizia ao público que o poema mostraria a todos ao mesmo tempo que tipo de mulher ela era, e que tipo de poeta”

(p. 118) Devemos considerar, também, quão diferente este é dos outros poemas de *To Bedlam...*, já que, em lugar de descrever dinâmicas opressoras, Sexton enfoca aqui o sujeito nessas dinâmicas e o coloca numa posição diferente.

A primeira estrofe é dedicada à descrição da protagonista/eu-lírico do poema:

Eu saí por aí, bruxa possuída,
 assombrando o ar negro, mais corajosa à noite;
 sonhando com o mal, eu fiz minha ronda
 por sobre as casinhas iguais, de luz em luz:
 coisa-solitária, doze-dedos, fora-de-si.
 Uma mulher assim não é bem uma mulher.
 Eu tenho sido sua espécie.

(SEXTON, 1980, p.15)⁴

O retrato que temos da bruxa a partir daí é a de uma criatura anormal e essencialmente obscura, bem parecida com aquela caçada na Europa durante a Idade Moderna: a poeta resgata essa bruxa da memória coletiva e lhe empresta voz. É interessante destacar também o verso em que Sexton introduz o feminino como problema para essa figura (“uma mulher assim não é bem uma mulher”). Com isso, temos a ideia de que ser mulher é intrínseco para a bruxa, ela parte do feminino, mas a recíproca não é verdadeira. Nessa lógica, a bruxa é o oposto do que se espera que uma mulher seja: todas essas características são as características de uma mulher amaldiçoada. Entretanto, ao invés de rejeitar o lugar execrado que ocupa, ela o toma para si como sua identidade. Identidade essa que se encontra no coletivo: afinal, ser de determinada espécie pressupõe uma categoria de outras iguais. O uso do termo “kind”, aqui traduzido como “espécie” é ambíguo. Significa espécie, que evoca uma certa animalização do sujeito a que se refere, mas também significa “tipo”, o que pode ser razoavelmente neutro em juízo de valor, mas na chave depreciativa poderíamos até mesmo ler como “laia”, “a laia dela”. Por isso, é possível pensar que a personagem adquire poder a partir do que tem de negativo.

4. “I have gone out, a possessed witch, / haunting the black air, braver at night; / dreaming evil, I have done my hitch / over the plain houses, light by light: / lonely thing, twelve-fingered, out of mind. / A woman like that is not a woman, quite. / I have been her kind.” (SEXTON, 1980, p.15) Tradução nossa.

O que se tem de negativo é apresentado como inato, mas pensemos a partir da ideia de trauma. Caruth, explorando o conceito de trauma na literatura, afirma que o trauma não está localizado no evento original, mas na maneira em que não é completamente assimilado quando ocorre. (p.4) Quer pensemos o evento original ocasionador do trauma da personagem do poema como a caça às bruxas na Europa Moderna, um evento histórico literal, quer consideremos o trauma proveniente das opressões patriarcais aceitas como norma social na época contemporânea à autora, é possível interpretar essa personagem como uma tentativa de deslocamento da vítima do evento original para um outro plano. Como afirma Caruth, trauma não é “apenas o ato inconsciente do sofrimento indesejado e sua repetição indesejada e inadvertida, mas a voz [...] que grita, uma voz que é paradoxalmente liberada *por meio da ferida* [grifos da autora]” (p.2). Pensamos, portanto, o evento traumático, ou como coloca Caruth, a ferida, como veículo para que uma voz seja liberada, sendo trauma o mecanismo que isso ocorra. Já quanto à ideia de deslocamento, vale trazer o pensamento de Eagleton, que ressalta que poemas lidam com declarações morais. O autor destaca que o uso do termo “moral” não se refere a julgamentos baseados em código de conduta; antes, dizer que poemas são declarações morais significa que estes lidam com valores, significados e propósitos, e que um termo oposto a “moral”, nesse ponto de vista, seria “empírico” (2007, p. 29). O poema opera sob essas razões, portanto, mas de maneira ficcional: “ficcionalizar, então, é afastar o texto de seu contexto empírico e imediato e colocá-lo em usos mais amplos”. (EAGLETON, p.31). Ficcionalizando a bruxa do imaginário medieval, vendo-se como ela, a protagonista do poema dispõe em perspectiva tanto as opressões sofridas pelas mulheres estadunidenses dos anos 60 quanto aquelas sofridas pelas mulheres da Europa moderna, desloca o sofrimento de uma para a voz da outra, e essas duas expressões de feminino comungam de certa maneira. Na segunda estrofe, principalmente, vemos as semelhanças entre ambas mais detidamente.

O estilo que Sexton emprega associa a imagem mítica da mulher-bruxa a uma narrativa cadenciada misteriosa. É possível notar, já nesse primeiro momento, a presença das rimas de fim de verso, versos esses que têm mais ou menos a mesma extensão — tais características não são associadas à poesia confessional, em geral, já que se tem a ideia de que o poema é quase que psicografado, liberado como

num transe. Algo musical, o poema pode mesmo evocar a ideia do transe, mas sua musicalidade é planejada e contrabalança com essa qualidade as imagens grotescas que apresenta. Eagleton coloca que rimas e métrica, embora peculiares à poesia, são menos determinantes para um poema do que a decisão do poeta a respeito de tais convenções: “Um poema é uma declaração moral, ficcional e verbalmente inventiva na qual o autor, ao invés do editor ou do processador de textos, é quem decide onde as linhas devem acabar.” (2007, p. 25). Devemos, portanto, ter em mente que as rimas e a cadência nesta primeira estrofe não são meramente casuais, querem dizer algo (uma hipótese quanto à forma é que a autora busque remeter a cantigas populares), e destoam das próximas estrofes.

Eu encontrei as cavernas quentes na mata,
as enchi de frigideiras, estatuetas, estantes,
armários, sedas, artefatos inumeráveis;
preparei as ceias pros vermes e pros elfos:
queixosa, rearrumando o desalinhado.
Uma mulher assim é mal interpretada.
Eu tenho sido sua espécie.⁵

(SEXTON, p.15)

Na segunda estrofe, Sexton prossegue na determinação de um lugar social por meio da imagética mística; desta vez entrelaçando os dois mundos: o da mulher comum e o da bruxa encerrada na caverna. O ambiente doméstico é comum mesmo à mulher que se encaixa naquilo que dela se espera, o que vem causar um segundo desconforto: a caverna quente na mata, significante de selvageria e desconforto, é de certa forma claustrofóbica, como a casa da dona-de-casa que, via de regra, não possuía outro ambiente para ser e estar no mundo à época de Sexton⁶, além de possível imagem do útero. Caruth sugere que o trauma explorado na literatura é um tipo de dupla-narrativa, na medida em que é tanto o encontro com a morte

5. “I have found the warm caves in the woods, / filled them with skillets, carvings, shelves, / closets, silks, innumerable goods; / fixed the suppers for the worms and the elves: / whining, rearranging the disaligned. / A woman like that is misunderstood. / I have been her kind.”
6. Sexton tem, inclusive, poemas em que se detém na relação da mulher com a casa, tais como “Housewife” e “The house”, ambos contidos no volume seguinte, “All my pretty ones”, de 1962 (SEXTON, 1980, p.71-7).

quanto a experiência contínua de ter sobrevivido a ela: entre a história da natureza insuportável de um evento e a história da natureza insuportável da sobrevivência a ele. Segundo a autora, ambas são incompatíveis, tanto quanto inextricáveis. (p.7) Dessa forma, a dupla-narrativa empregada por Sexton é, ao mesmo tempo, a história da mulher comum e a da bruxa, mas também o ato de reviver e recontar o trauma: um movimento seguinte, um mecanismo de enfrentamento para aquele sujeito que sobreviveu. Tomamos, aqui, o ato estratégico de recontar por via literária como a própria performance.

A dinâmica da dupla-narrativa também nos permite refletir sobre as relações entre confessional e biográfico, mulher e bruxa, magia e loucura. Especialmente nessa segunda estrofe, Sexton tensiona as barreiras entre o mundo feminino comum e o amaldiçoado, a começar pela caverna, e em segundo lugar com o que há dentro dela: frigideiras, estantes, armários, estatuetas são itens de mobília completamente inofensivos em outro contexto que não o da caverna de uma bruxa. Quando a personagem prepara a ceia para “os vermes e os elfos”, e se queixa, e arruma novamente o que não está mais arrumado, vemos aí uma dinâmica semelhante à de uma mãe com os filhos. Vale notar que se tomarmos os vermes e elfos como a prole da bruxa, mais uma vez se reitera a imagem dessa bruxa como de natureza aberrante, vagamente lembrando também as ideias medievais e modernas de bruxas como aquelas que copulavam com o diabo. Quando volta a declarar sua identidade, a relação da personagem com o feminino se transforma: na primeira estrofe, ela não era bem uma mulher; agora, sim, mas incompreendida. Indiretamente, assim, ela questiona a insanidade como categoria de diferença: outras mulheres foram caçadas como bruxas, depois, seu sofrimento e comportamento considerado problemático foi tido como diretamente ligado à sua natureza feminina, se pensarmos na histeria, doença cujo próprio nome vem do grego *hystéra* (útero), e que só foi retirada dos manuais de diagnóstico em 1980⁷. A própria Sexton foi diagnosticada como histérica, à época. Não é do escopo deste trabalho se aprofundar na questão, mas vale a nota de que a histeria “sempre ocupou lugar de destaque na medicina, sobretudo quando se investigam comportamentos disfuncionais, desordens convulsivas ‘funcionais’

7. “Histeria e somatização: o que mudou?” (ÁVILA et. al., 2010).

doenças psicossomáticas ou transtornos de personalidade, notadamente em mulheres.” (ÁVILA et. al., 2010, p.334).

A forma dessa segunda estrofe é visualmente semelhante à da primeira, mas algumas diferenças já se fazem notar: não há mais rimas, a enumeração caótica de itens da casa parece descarrilada, e a volta à elaboração da personagem da própria identidade muda de forma. A repetição do último verso traz um aspecto ainda musical, mas antes como ladainha, como um aviso reiterado. Ser “da mesma espécie” que essa mulher, dessa vez, traz um aspecto de identificação que tem ainda mais potencial de reverberar na leitora, já que os limites entre um e outro mundo estão difusos. O ato final do poema, porém, quebra as identificações que acabaram de ser estabelecidas e vai mais fundo na imagem mítica-histórica da bruxa caçada:

Eu montei na sua carruagem, cocheiro,
acenei os braços nus pros vilarejos passando,
aprendendo o brilho da rota final, sobrevivente
das chamas que ainda me mordem a coxa
e minha costela estala onde sua roda gira.
Uma mulher assim não tem vergonha de morrer.
Eu tenho sido sua espécie.⁸

(SEXTON, p. 15)

Alguns elementos merecem atenção na interpretação desta estrofe final: em primeiro lugar, o que até agora parecia um monólogo interno ganha um interlocutor, o “cocheiro”, que, num instante parece ser um piloto de fuga, mas no seguinte, pode ser percebido como o condutor para a sentença de morte. A bruxa acena para os vilarejos passando, seja num gesto de despedida, desprendimento, no caso da fuga, ou num gesto de empáfia frente à sociedade que a rejeita e a condena, no caso da fogueira. Para aumentar a ambivalência, nos versos que descrevem o aprendizado do “brilho da rota final”, a protagonista se afirma sobrevivente das chamas: seja de fato, como fugitiva, seja numa morte que não apaga sua identidade, mas a ressalta. As chamas que lhe “mordem a coxa” sugerem não fazer mais do que

8. “I have ridden in your cart, driver, / waved my nude arms at villages going by, / learning the last bright routes, survivor / where your flames still bite my thigh / and my ribs crack where your wheels wind. / A woman like that is not ashamed to die. / I have been her kind.”

cócegas, colocando a bruxa numa posição superior à do sofrimento infligido. Este sofrimento é, pela primeira vez, abordado no poema diretamente, também na imagem da costela em contraste com a roda, que remete à tortura, mas também pode fazer alusão a uma jornada, um caminho e a uma certa parte da bruxa que fica ao longo dele.

De qualquer maneira, com a vantagem da distância proporcionada pelo lugar mítico que ocupa, a bruxa de Sexton pode, de fato, desprender-se da dinâmica social que a oprime e deixar a sociedade em que não se encaixa para trás, mesmo que em meio a sofrimento. Dizer que essa mulher “não tem vergonha de morrer” é uma declaração que, a esta altura, causa estranhamento, mas se justifica. A autora reconcilia a tensão dramática entre morte e sobrevivência de forma inesperada: não se questiona o medo frente à morte, mas a desonra, o estigma ligado a tal destino. Mais uma vez, essa “morte” pode ser tanto a morte nas fogueiras quanto a morte como conceito mais abstrato, metáfora para o desligamento de uma realidade anterior. A terceira repetição do verso “I have been her kind” — na primeira estrofe algo como uma confissão de culpa, na segunda algo agourento — parece indicar, por fim, alguma aceitação. E, se estamos falando de rejeitar a vergonha, até orgulho.

Segundo Eagleton, “um poema [...] é uma performance retórica, mas (ao contrário da maioria dos exercícios retóricos) não é tipicamente instrumental. Ele faz coisas conosco, apesar de geralmente não nos levar à ação.” (p.89). É assim que Sexton desenvolve sua tese intrincada em *Her Kind*: estrategicamente, com o que Eagleton chamará, em seguida, de “force” (força) (2007, p.90):

A noção de estratégia ou performance nos lembra de que palavras têm força tanto quanto têm significado. ‘Força’ significa o efeito ou impacto pretendido de uma peça de linguagem, que pode não estar completamente alinhada ao seu significado. [...] Retórica significa linguagem organizada de modo a alcançar determinados fins, e isso envolve levar em consideração: a natureza material da linguagem em si; o modo como seus vários dispositivos formais operam tipicamente; a natureza e capacidades de seu público; e a situação social na qual tudo isso tem lugar.

Assim, o poema de Sexton opera por meio de sua musicalidade ambígua, de suas rimas aparentemente despreziosas, um efeito que oscila entre o prazeroso e o incômodo, entre a identificação e o

estranhamento. Sua disposição visual não prenuncia subversão, se organiza e se disfarça numa forma mais ou menos clássica. As declarações morais que dá são simples, mas não se explicam; requerem uma interpretação que, como Eagleton diz, absorva o que o poema *faz* antes de *dizer*, à sua força antes de seu significado, que tenha um olho atento para o contexto social mas não ignore ou subestime o componente insólito, que está presente ali em igual medida e força.

Considerações finais

Analizamos brevemente, aqui, algumas possibilidades de leitura do poema *Her Kind*, de Anne Sexton, partindo da teoria de Eagleton e dialogando com as noções de trauma propostas por Caruth. Levamos em consideração alguns aspectos biográficos da poeta, bem como o panorama político e cultural da época. Abordamos o poema à luz da crítica literária feminista, tendendo a aproximar-nos de abordagens que contemplem a mulher e os papéis sociais de gênero representados na obra de Sexton. Recorremos a Federici para buscar relações entre a bruxa mítico-histórica e a mulher da sociedade do século XX, bem como citamos de passagem o contexto da luta feminista em que vivia Sexton e quais eram as suas pautas e estratégias. Ostriker pensa a poesia de Sexton em meio à emergência de outras autoras e sua recepção, e Gill nos ajuda a pensar a poesia confessional para além do comumente disseminado.

Em *Her Kind*, a mulher-bruxa é desafiadora e provocativa; aspectos que emergem dentre descrições grotescas e (auto)depreciativas, uma estratégia de resistência, tal como reclamar heroínas míticas para escrever sobre o proibido. A bruxa é tradicionalmente vista como alguém que se rejubila em seus pecados e subversões, e Sexton a emprega de forma que não nega o estereótipo, mas o questiona e o explora, até que dele sobressaia a sua complexidade. Atualmente, diríamos que ela a ressignifica. A figura da bruxa ainda é vista de forma menos positiva neste poema do que será no futuro da produção sextoniana, assim como ela tratará do corpo de uma outra forma, evocando a natureza como louvável e digna de ser abraçada, ao invés de amaldiçoada.

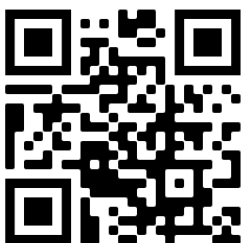
Referências

- ÁVILA, L. A., TERRA, J. R. *Histeria e somatização: o que mudou?* J. bras. psiquiatr. [online], Rio de Janeiro, v.59, n.4, p.333-340, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0047-20852010000400011>. Acesso em: 17 jul 2021.
- CARUTH, C. *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.
- EAGLETON, T. *How to read a poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GILL, Jo. *Anne Sexton and confessional poetics*. The Review of English Studies, New Series, Vol. 55, No. 220 (Jun., 2004), pp. 425-445. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3661307?origin=JSTOR-pdf>> Acesso em: 03 nov 2021.
- MIDDLEBROOK, D. W. *Anne Sexton: A morte não é a vida: uma biografia*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. Siciliano: São Paulo. 1994.
- OLIVEIRA, R. M. de. *Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada*. 2004. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270242>> Acesso em: 16 jul 2021.
- OSTRIKER, A. *Writing like a woman*. 1983. University of Michigan Press.
- OSTRIKER, A. *Stealing the language: the emergence of women's poetry in America*. 1986. Boston: Beacon Press.
- ROSENFELD, J. *Excavating experience: Anti-Psychiatry, Second-Wave Feminism, and Women of Color*. Orientadora: Jennifer Lambe. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes) - Brown University, 2019. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1gcJbxXKv_X3uHB2agL1hU173FTTYXM9we8rq9BdWImA/view>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- SEXTON, A. *The complete poems*. Boston: Houghton MifflinCo, 1981.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“A escrita de mulheres e as figurações de gênero foram exploradas em várias perspectivas ao longo dos artigos aqui apresentados, evidenciando a profundidade e pertinência do debate promovido pela pesquisa no Brasil. Os textos ajudam a pensar a literatura como um elemento fundamental no mundo globalizado, que tende a dispersar as atenções para objetos de rápida assimilação, como aqueles veiculados pela mídia e redes sociais. Ao nos exigir a atenção mais prolongada, a literatura nos leva oportuniza o pensamento crítico e a tomada de consciência sobre o lugar que ocupamos no mundo e o papel que podemos exercer nele para melhorá-lo.”

