



Anais do V COLÓQUIO *Mulheres em Letras*

mulheres.ufmg@gmail.com / www.mulheres.letras.ufmg.br

FALE / UFMG 2013



ORGANIZAÇÃO:

Aline Alves Arruda

Ana Caroline Barreto Neves

Constância Lima Duarte

Cristiane Felipe Côrtes

Marcelo Pereira Machado

Maria do Rosário Alves Pereira

Maria Imaculada Nascimento

Belo Horizonte/ MG

2013

C719a

Colóquio Mulheres em Letras (5. : 2013 : Belo Horizonte, MG)
Anais do V Colóquio Mulheres em Letras [recurso eletrônico]: escritura, valores, sentidos / Organização: Aline Arruda... [et al.]. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2013.
1 CD-ROM.

Trabalhos apresentados no V Colóquio Mulheres em Letras : escritura, valores, sentidos, realizado pela Faculdade de Letras da UFMG, nos dias 18 , 19 e 20 de abril de 2013.

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7758-170-2.

1. Mulheres na literatura – Congressos. 2. Personagens – Mulheres – Congressos. 3. Mulheres no cinema – Congressos. 4. Feminismo e literatura – Congressos. 5. Identidade (Psicologia) na literatura – Congressos. 6. Alteridade – Congressos. I. Arruda, Aline. II. Título.

CDD : 809.89287

APRESENTAÇÃO

Desde que o Grupo de Pesquisa Letras de Minas foi criado na Faculdade de Letras da UFMG, em 2006, com a proposta de realizar pesquisas e atividades relacionadas ao estudo de escritoras brasileiras, muito trabalho já foi realizado. E o V Colóquio Mulheres em Letras, que aconteceu no período de 18 a 20 de abril de 2013, na FALE, é um testemunho do dinamismo desse grupo. O evento, assim como nas edições anteriores, nos permitiu expor e debater os textos diante de um público mais amplo, trocar experiências com pesquisadores e estudiosos vindos de outras instituições, e, ainda, contribuir para preencher uma sensível lacuna no campo do estudo de escritoras no âmbito da academia.

O acolhimento que o V Colóquio recebeu da comunidade universitária comprova que estamos fazendo a coisa certa. Se, no primeiro, foram apresentados 25 textos, e tivemos um público de cerca de cinquenta pessoas, de lá para cá o evento só tem crescido. Agora, foram mais de 150 trabalhos representando a produção intelectual de colegas de instituições brasileiras e estrangeiras, e um público de mais de 250 pessoas. Estiveram presentes no V Colóquio professores e estudantes vindos de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Ceará, Santa Catarina, Maranhão, Piauí, Alagoas, Mato Grosso, Distrito Federal e Espírito Santo, além de um número expressivo de colegas da universidade de Viçosa, de São Joao Del Rei, de Montes Claros, de Juiz de Fora e da PUC Minas. Se em 2012 vieram colegas de Lisboa, em 2013 tivemos uma professora da Universidade de Iowa, EUA, estudiosa de Lygia Fagundes Telles, e outra da Universidade de Nanterre, França, estudiosa de Rachel de Queiroz.

A publicação em CD-ROM dos trabalhos apresentados durante o evento pretende contribuir para estimular a pesquisa sobre a literatura de autoria feminina, para avançar os estudos literários e culturais, bem como para estreitar o intercâmbio entre pesquisadores envolvidos no estudo da obra de escritoras.

Da organização

SUMÁRIO

JANE AUSTEN, ESCRITORA CONSERVADORA OU LIBERAL?, Adriana Sales Zardini

CARTA DO RIO: A ESCRITA CRONÍSTICA DE MARIA CLARA, Maria Alciene Neves / Adelaine LaGuardia Nogueira

JORNAL “MULIER” E O DESAFIO DE FAZER UM JORNALISMO DIFERENCIADO, Alessandra Soares Muniz Gomes

MARIA RIBEIRO E ANA PLÁCIDO NO “CAPÍTULO DAS ESCRITORAS”, Alex Sander Luiz Campos

ANGÚSTIA DE AMÉLIA BEVILÁQUA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS E RESSONÂNCIAS MEMORIALISTAS DA BELLE ÉPOQUE CARIOCA DO INÍCIO SÉCULO XX, Algemira de Macedo Mendes

A ESCRITA ARQUEOLÓGICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM *MEU ESTRANHO DIÁRIO*, Aline Alves Arruda

O TRAPEIRO DE BUENOS AIRES: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E FEMINISMO NA PRODUÇÃO JORNALÍSTICA DE ALFONSINA STORNI, Aline dos Santos/ Adelaine LaGuardia

A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS MASCULINAS SOB A ÓTICA FEMININA

EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN, Amilcar Figueiroa Peres dos Santos

DO QUARTO DE DESPEJO, A POESIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS, Amanda Crispim Ferreira

LINGUAGEM E DESEJO: O EROTISMO EM “CEM ANOS DE PERDÃO”, DE CLARICE LISPECTOR, Ana Caroline Barreto Neves

TRÁFICO SEXUAL DE MULHERES: REALIDADE E FATO, Ana Cristina Botelho

PROTEGER OS NORMAIS DOS MONSTROS: A METÁFORA DOS CIRCOS DE HORRORES EM *EXÍLIO*, DE LYA LUFT, André Pereira Feitosa

A CASA DA MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA, Andréia Araújo/ Benedito José de Araújo Veiga

O DISCURSO DA ALTERIDADE NA OBRA DE VANESSA BARBARA, Arthur Victor Ferreira Tertuliano

A INFLUÊNCIA DO FEMINISMO NA OBRA *MY FATHER HAD A DAUGHTER: JUDITH SHAKESPEARE'S TALE*¹, DE GRACE TIFFANY, Áurea Regina do Nascimento Santos

A PRESENÇA DE JACINTA PASSOS NO JORNALISMO BAIANO DOS ANOS 1940: UMA PROPOSTA DE INSERÇÃO DO PÚBLICO FEMININO NA POLÍTICA?, Beatriz Azevedo da Silva/ Nancy Rita Ferreira Vieira

JOYCE MANSOUR: UM CORPO QUE QUEIMA, UMA VOZ QUE GRITA, Bianka de Andrade/ Bruna Fontes Ferraz

MEMÓRIAS E RESGATE DA CULTURA AFRO- BRASILEIRA EM ANA CRUZ, Bruna Carla dos Santos
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA LITERATURA BRASILEIRA, Carlos Magno Gomes

MALDITAS E INSUBORDINADAS: A SOLTEIRONA NA LITERATURA E EM OUTROS DISCURSOS, Cláudia J. Maia

A. S. BYATT E A BELEZA DOS RESÍDUOS, Claudia Maia

FEMININO NEGRO NA LITERATURA E NO CINEMA: OS ESCRITOS E A HISTÓRIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS, Ceíça Ferreira

NOS GRITOS D'OXUM QUERO ENTRELAÇAR A MINHA ESCRIVÊNCIA, Conceição Evaristo

A VOZ DA MULHER E A ALIANÇA FEMININA, Danilla de Cássia Luz

UM CANTO À MATERNIDADE: *EU- MULHER*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, Denise Rocha

PERSUAÇÃO EM 'NATAL NA BARCA' E EM 'AS FORMIGAS' DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Diva Conceição Ribeiro

YUXIN, UMA PENÉLOPE TROPICAL NA INTERLÍNGUA DA FLORESTA, Domingas C. Alvim

UMA IMAGEM DE MULHER NA PROSA DE FICÇÃO: O QUINZE, Edimara Ferreira Santos

RECORDANDO A HISTÓRIA DE UM POVO: A MEMÓRIA IDENTITÁRIA NA POESIA AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, Emilene Corrêa Souza

O EXÍLIO DE SI: ZÉLIA GATTAI, Enói Maria Miranda Mendes

LITERATURA E HISTÓRIA NA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE, Erivelto da Rocha Carvalho

MARYSE CONDÉ: UMA ESCRITORA CONTEMPORÂNEA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NEGRA, Fabiana dos Santos Sousa

A FIGURA DO VAMPIRO EM OBRAS DE ESCRITORAS DO FINAL DO SÉCULO XX, Fernanda Sousa Carvalho

"ANTÍGONA FURIOSA": VOZES FEMININAS DE OPOSIÇÃO, Flávia Almeida Vieira Resende

ARMADILHAS DO OLHAR: A POLÍTICA DO CORPO EM ISABEL FERREIRA, Franciane Conceição da Silva/ Gracia Regina Gonçalves

AS DUAS MARIAS. A PERSONAGEM FEMININA NA OBRA TEATRAL DE

RACHEL DE QUEIROZ, Giulia Manera

UMA LEITURA DO CONTO "A MÃE DE UM RIO", DE AGUSTINA BESSA-LUÍS, Graciele Batista Gonzaga

GÓTICA HEROÍNA ERRANTE: *CIRANDA DE PEDRA* E OS MEANDROS DA TRADIÇÃO, Guilherme Copati/ Adelaine LaGuardia

LENÇÓIS A CONTRAPELO: PERFORMANCES DA EXPERIÊNCIA EM *AS FILHAS DAS LAVADEIRAS*, DE MARIA HELENA VARGAS DA SILVEIRA, Gustavo de Oliveira Bicalho

A EMERGÊNCIA DO FEMININO EM *A CASA DA PAIXÃO*, DE NÉLIDA PIÑON, Hilda Menezes da Silva Cordeiro

COMO SE FOSSE VERDADE A ESPERANÇA: SOBRE AS (IM) POSSIBILIDADES DO AMOR NOS *CANTARES* DE HILDA HILST, Igor dos Santos Alves / Maria Ângela de Araújo Resende

A ESCRITA FEMININA DE ANA CRISTINA CÉSAR, Imaculada Nascimento

RACHEL DE QUEIROZ: POETA? REGIONALISTA? AUTORIA FEMININA: LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DA ESCRITA FEMININA DO SÉCULO XX, Jeanne Cristina Barbosa Paganucci/ Zilda de Oliveira Freitas/ Adriana Maria de Abreu Barbosa

ELISA LUCINDA E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO, Joanna Ribeiro Nogueira

LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA: ALGUMAS RECEPÇÕES CRÍTICAS, João Lúcio Xavier

ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM MUNDOS DE EUFRÁSIA, DE CLÁUDIA LAGE, Josefina Ferreira Gomes de Lima

MARCAS DA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Josye Gonçalves Ferreira/ Edwrigens A. R. L. Almeida

DA LETRA À CENA: MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO, Kelen Benfenatti Paiva

A TRAJETÓRIA DE RACHEL DE QUEIROZ PELA IMPRENSA BRASILEIRA, Laile Ribeiro de Abreu

OLHARES SOBRE O TEMPO E O CORPO EM *AS HORAS NUAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Laís Maria de Oliveira

A ESCRITA FEMININA EM *O RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO, Ligia Maria Thomaz Bastos

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ: UM DOCUMENTÁRIO, Lyslei Nascimento

POR UM FEMINISMO PLURAL: ESCRITOS DE LELIA GONZALEZ NO JORNAL *MULHERIO*, Luana Diana dos Santos

CLARICE LISPECTOR E A TRANSFIGURAÇÃO DA DOR: APONTAMENTOS SOBRE *A HORA DA ESTRELA*, Luiz Lopes

A EXPRESSÃO E A LINGUAGEM CARNALIZADA DE MAURA LOPES CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS*, Márcia Moreira Custódio/ Alex Fabiano Correia Jardim

A CRÍTICA DA MÍDIA EM LYGIA FAGUNDES TELLES, Marcos Fabrício Lopes da Silva

RECORDAÇÃO E IDENTIDADE EM *BECOS DA MEMÓRIA* DE CONCEIÇÃO EVARISTO, Margarete Aparecida de Oliveira

UMA QUESTÃO DE AUTORIA INDÍGENA NO LIVRO HISTÓRIA DOS ÍNDIOS AIKEWÁRA POR MURUÉ SURUÍ, Maria Adriana da Silva Azevedo

O CORPO ENVELHECIDO: UMA LEITURA DE "APENAS UM SAXOFONE",

DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Maria do Rosário A. Pereira

O CONFINAMENTO DO CORPO FEMININO NAS OBRAS '*WITHOUT A NAME*' E '*BUTTERFLY BURNING*' DE YVONNE VERA, Maria Elizabeth P. Souto Maior Mendes

ENTRE CENARIOS DE VIOLENCIA, RISOS DE ESPANTO E IRA : CECILIA GIANETTI, VERONICA STIGGER E ANA PAULA MAIA, Maria Fernanda Garbero de Aragão

LYGIA FAGUNDES TELLES: DESDE SEMPRE, Maria Inês de Moraes Marreco

LABIRINTOS, REDEMOINHOS E SORVEDOUROS NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Maria José Somerlate Barbosa

"ENCONTROS E DESPEDIDAS": REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO ROMANCE *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Maximiliano Torres

METAFICÇÃO EM *O ANO DO DILÚVIO*, DE MARGARET ATWOOD, Melissa Cristina Silva de Sá

TSVETAEVA: AVENTUREIRA DO ABSOLUTO, Mercia Maria da Silva Procópio

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*, Milena Santos de Jesus/ Sandra Maria Pereira do Sacramento

DEPOIMENTO DA ESCRITORA, Natalina Jardim

SOMBRAS DO CRISTIANISMO EM *SUDÁRIO*, DE GUIOMAR DE GRAMMONT, Osmar Pereira Oliva

RACHEL DE QUEIROZ E AS CONTRADIÇÕES DO FEMININO – ENTRE A INDEPENDÊNCIA E A CONFORMAÇÃO, Osmar Pereira Oliva

FIGURAÇÕES DO FEMININO NA POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES, Ana Amélia Reis/ Nathalia Campos

‘TUDO É GUARDADO NO TEMPO’ – NAZINHA COUTINHO E A ESCRITA DE SI, Patrícia Giselia Batista

A *ANTOLOGIA DE POESIA PORTUGUESA ERÓTICA E SATÍRICA*, DE NATÁLIA CORREIA: UM EMPENHO MEMORIALÍSTICO E AUTORAL, Paulo Roberto Barreto Caetano

ANA LUISA DE AZEVEDO CASTRO: A ROMANCISTA E A FORMAÇÃO DO CÂNONE, Paulo José Valente-Barata

ENTRE A MENSAGEM E A COMUNICAÇÃO: A “ORALITURA” DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ, Pedro Henrique Souza da Silva

LÉSBIA: AUTORA DO SEU DESTINO, MULHER DE LETRAS E HISTÓRIAS, Renata Santos Maia/ Cláudia J. Maia

VIAGEM EM BUSCA DE SI: REFLEXÕES SOBRE A *EXISTÊNCIA* EM *FLOR DA MORTE*, DE HENRIQUETA LISBOA, Renata Maurício Sampaio

ORALIDADE, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM PONCIÁ VICÊNCIO E MINEIRIDADE DE CONCEIÇÃO EVARISTO, Rilza Rodrigues Toledo

INFÂNCIA E POESIA EM DIÁLOGO: “A PRIMEIRA LIÇÃO” DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRA NA PERSPECTIVA DE ZALINA ROLIM, Rita de Cássia Silva Dionísio

BISSAU ENTRE O DJAMU E O TCHINTCHOR SOB OS OLHARES E CANTARES DE ODETE SEMEDO, Roberta Alves

REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO POEMA “MULHER ADORMECIDA”, DE CECÍLIA MEIRELES, Roberta Donega Silva

AS MULHERES DE “PAPEL”, *NO QUINZE* DE RACHEL DE QUEIROZ, Carla Silva Machado/ Sandra Cristina de Medeiros

REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Suênio Campos de Lucena

A FORMAÇÃO DE UMA MULHER DE LETRAS EM *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE*, Tatiana Sena

O LABIRINTO LITERÁRIO DE MARIA ESTHER MACIEL: UMA LEITURA DE *O LIVRO DOS NOMES* NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO, Umbelina da Conceição Medeiros/ Anelito Pereira de Oliveira

ESCRITAS POÉTICAS DO COTIDIANO: UMA ANÁLISE DE *A DESCOBERTA DO MUNDO*, DE CLARICE LISPECTOR, Vivian Resende Jatobá

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, GÊNERO, HOMOSSEXUALIDADE E HISTÓRIA NAS OBRAS LITERÁRIAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES, Viviane Caminhas Santana.

JANE AUSTEN, ESCRITORA CONSERVADORA OU LIBERAL?

Adriana Sales Zardini²

Jane Austen Sociedade do Brasil / CEFET-MG

adriana@jasbra.com.br

Introdução

Desde o período da juventude até os últimos livros publicados, Jane Austen escreveu seus livros em meio a uma fase de agitação política, conflitos militares e efervescência religiosa, além de ser uma importante época na história do feminismo. Obviamente o conservadorismo ainda estava em alta e muitos escritores enfatizavam a posição da mulher como subordinada ao homem (Milton e Rousseau), além das inúmeras publicações totalmente dedicadas à formação de mocinhas com guias de conduta e normas para vestimenta, comportamento, entre outros.

Porém, em pleno final do século XVIII Mary Wollstonecraft já discutia os direitos das mulheres com a publicação de “*A Vindication of the Rights of Woman*” (1792) – sendo considerada como uma das primeiras filósofas feministas. A publicação de Wollstonecraft foi uma espécie de resposta aos teóricos políticos e educacionais do século XVIII que não acreditavam que as mulheres deveriam receber uma educação formal. Na opinião de Wollstonecraft, as mulheres tinham o direito à educação que visasse a formação do pensamento crítico, além de serem importantes para a sociedade pois educavam seus filhos e poderiam travar debates úteis com seus esposos, e não um serem apenas ‘donas do lar’. Na visão da autora, ao invés de meros ornamentos da sociedade ou ‘objetos’ para trocas vantajosas no valioso mercado dos casamentos, as mulheres eram seres humanos que possuíam os mesmos direitos dos homens.

Ainda no século XVIII diversos ensaios escritos por feministas moderadas como Priscilla Wakefield (1751–1832), Elizabeth Hamilton (1756?–1816), Jane West (1758-1852), Clara Reeve (1729–1807) e Maria Edgeworth (1768 – 1849) foram importantes para a ficção de Austen. As feministas moderadas acreditavam que as mulheres estavam aprisionadas em sistemas patriarcais incapazes de realizar qualquer mudança positiva, e que, portanto, só esforços heroicos e fragmentados em nome das mulheres poderiam ajudá-las a mudar esta sociedade (Suloway, 1989: 69).

Este artigo é fruto de pesquisas, ainda em desenvolvimento, a respeito da posição da mulher nas obras de Jane Austen junto à Jane Austen Sociedade do Brasil (JASBRA). Longe de colocar um ponto final à questão que deu origem a esta pesquisa, o objetivo é traçar um panorama e destacar alguns pontos

² Graduada em Letras / Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e Mestre em Educação Tecnológica pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (2009). Atualmente professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais e do Centro Universitário UNA. As áreas de atuação são: ensino e pesquisa de língua inglesa, tecnologias na educação, tradução e pesquisa a respeito da escritora inglesa Jane Austen.

em destaque na obra de Austen. O assunto é um tema que não cede espaço para respostas óbvias e diretas, pois não é possível fazer um retrato fiel da ‘verdadeira’ Jane Austen, visto que a maior parte de suas correspondências foi queimada por sua irmã Cassandra e as biografias existentes não conseguem traçar uma posição muito nítida da autora referente à questão do feminismo.

A mulher na sociedade inglesa do século XVIII

Esperava-se que as moças do século XVIII fossem submissas, modestas, puras e educadas, e as qualidades exigidas concentravam-se nos estudos superficiais e desenvolvimento de habilidades artísticas. Com a expansão das escolas públicas, no século 18, os meninos podiam receber a educação, de acordo com a disponibilidade financeira da família. Frequentar uma universidade era impossível para as moças, já que o acesso à faculdade não lhes era permitido e não era comum meninas e moças frequentarem escolas regulares. Somente no final da década de 1840 as faculdades Queen’s e Bedford, ligadas à Universidade de Londres, ofereceram vagas para moças, e, entre as décadas de 1860 e 1870, Oxford e Cambridge ofereceram vagas para o sexo feminino. Antes disso, as próprias famílias se encarregavam do ensino, quando possuíam uma vasta biblioteca e uma governanta. Jane e sua irmã chegaram a frequentar a escola em dois períodos diferentes – em 1783 elas foram educadas por Mrs. Cawley, mas permaneceram lá pouco tempo, pois tiveram problemas de saúde; depois foram para um internato em Reading, entre 1785 e 1787.

A família era a base de sustentação de todas as moças pertencentes à classe média e à aristocracia daquela época; por isso, era de se esperar que os pais as deixassem certa quantia após sua morte ou que os irmãos ficassem com a responsabilidade de ajudá-las, caso não se casassem. A herança e bens materiais eram transmitidos sempre ao filho primogênito ou parente mais próximo do sexo masculino, impedindo assim que as filhas recebessem a herança. Na verdade, esse era o sistema legal da época, criado para que a fortuna ficasse sempre em nome da família por várias gerações, e para que não fosse partilhada, caso o pai decidisse dividir as terras e bens entre todos os filhos, incluindo filhas³.

Entre as habilidades desejáveis para uma moça da época é possível destacar: línguas, conhecimentos básicos de geografia e história, música, pintura ou desenho, bordado e dança. As principais línguas que as moças aprendiam eram o francês e o italiano, principalmente para que pudessem traduzir as músicas. Os conhecimentos relativos à geografia e à história forneciam um embasamento para futuras discussões a respeito de outros países. Por outro lado, ser uma boa pianista (piano-forte) atraía muita atenção, principalmente dos futuros pretendentes; assim, a moça seria capaz de entreter as visitas em sua futura casa. As habilidades relativas ao desenho e pintura em aquarela, eram aspirações de todas as moças de família. Ser uma boa bordadeira era motivo de orgulho para a família da

³ MOODY, em *Marriage and the alternatives: the status of women*, explica o direito de primogenitura e sucessão de bens de forma mais detalhada.

moça ou para o marido, já que seus trabalhos com a agulha poderiam ser expostos nas salas de visitas e apreciados por todos. Por fim, a dança era um elemento importantíssimo na vida de qualquer moça daquela época, visto que os bailes ofereciam a oportunidade de conhecer e conversar com outros rapazes. A maioria das moças praticava as danças com suas irmãs, até que fossem apresentadas à sociedade.

A vida em sociedade era conduzida por regras de conduta, de etiqueta e padrões de moral. A maior parte da população inglesa vivia na zona rural, onde havia pouquíssimas oportunidades de as regras serem quebradas. Mesmo em Londres era praticamente impossível para qualquer pessoa não participar de eventos sociais, já que a maioria das famílias tinha hábitos parecidos quando iam às grandes cidades em determinadas épocas do ano. Tanto as moças quanto os rapazes deviam obedecer às regras impostas, principalmente se o objetivo era o casamento. A primeira observação que deve ser feita é em relação aos pares: inicialmente o rapaz deveria procurar saber se havia na família moça à qual desejava fazer a corte.

Ao socializar em público, era proibido para uma moça conversar com um rapaz nas ruas, praças e parques, sem que houvesse um acompanhante. Os jovens que não se conheciam deveriam ser apresentados uns aos outros pelo mestre de cerimônias do baile ou por outro conhecido. Ou seja, ninguém se apresentava diretamente à outra pessoa. Quanto ao vestuário⁴, era importante saber se vestir, mesmo com uma renda familiar pequena. As moças deveriam seguir um padrão ao se vestirem, por exemplo, elas tinham que considerar a roupa que vestiam pela manhã, feitas, em geral, de tecidos mais simples e jamais deveriam usar pérolas ou diamantes para não chamar a atenção. À noite, os vestidos eram mais elegantes e feitos com tecidos mais caros, usados principalmente em bailes e jantares.

Segundo Sullivan (2007) quando a mulher se casava, suas obrigações se restringiam a desenvolver uma boa relação com a empregada da casa, planejar os cardápios das refeições diárias e dos jantares, conduzir os empregados, ajudar aos mais pobres e doentes, decorar a casa, alfabetizar os filhos (se estes forem muito pequenos para terem uma governanta), entre outras responsabilidades. Sob o ponto de vista financeiro, sob o ponto de vista feminino o casamento era visto como uma tábua de salvação para as mulheres que não possuíam renda familiar e que não queriam viver na pobreza. Eram raros os casos de casamento por amor, prevalecendo assim, o casamento por interesses essencialmente masculinos e econômicos. O casamento era um “acordo” entre as famílias. As mais abastadas tinham o interesse em aumentar ainda mais suas rendas e propriedades; já os mais pobres vislumbravam a ascensão social. Jane Austen, que acabou não se casando, vivenciou muito bem a situação de ser dependente financeiramente do irmão mais abastado. Em Emma a autora retrata uma opinião a despeito da necessidade de um casamento por segurança financeira, Emma Woodhouse argumenta com a amiga Harriet Smith: “...é a pobreza que torna o celibato desprezível! Uma mulher solteira, sem renda, seria

⁴ Há um capítulo inteiro dedicado ao vestuário, acessórios e penteados, tanto masculino quanto feminino. Um guia interessante sobre o vestuário da época de Austen pode ser encontrado em: DOWNING (2010).

uma velha criada, ridícula e desagradável! Seria motivo de piadas!”(AUSTEN, 2012: 114)

Preocupadas com a velhice, algumas mulheres estavam dispostas a se casar, já que este era o único caminho para a estabilidade financeira ou até mesmo para escapar de uma família incompatível. Esse dilema é discutido entre as duas irmãs, Emma Watson e Elizabeth:

Emma: – Ser tão inclinada ao casamento – perseguir um homem por causa de uma situação – é algo que me choca; não consigo entender. A pobreza é um grande mal, mas para uma mulher educada e de sentimento, não pode ser dos males o pior. Eu preferiria ser professora em uma escola – e penso que nada poderia ser pior – do que me casar com um homem de quem não gosto.

Elizabeth: – Eu já frequentei a escola, Emma, eu conheço a vida que elas levam; (...) Eu não gostaria de me casar com um homem desagradável, assim como você, mas não creio que existam tantos homens desagradáveis; acredito que eu poderia gostar de qualquer homem bem humorado e com uma renda confortável. (AUSTEN, 2007: 60)⁵

O direito de propriedade e o controle do dinheiro eram exclusivos dos maridos e as leis inglesas da época colocavam a mulher em uma situação muito delicada. Somente após a o *The Married Woman's Property Act*, de 1870, é que as mulheres conquistam o direito de herdarem rendimentos e propriedades após o casamento; em 1882, conseguem manter o que conquistaram durante o casamento. Antes dessas leis, as mulheres eram tratadas como criminosas e até insanas. O *Matrimonial Causes Act*, de 1857, dava ao homem o direito de se divorciar, caso a mulher lhe fosse infiel. Porém, se uma mulher pedisse o divórcio por infidelidade do marido, esta perderia a guarda dos filhos e ficava proibida de vê-los. Somente em 1891 é que as mulheres conquistaram o direito do divórcio, sem restrições aos filhos. Os corpos das mulheres também pertenciam aos maridos, que foram proibidos, nesse mesmo ano, de aprisionarem suas esposas para obterem seus direitos conjugais relativos ao sexo.

Jane Austen e as influências feministas

Pouco se sabe a respeito das escritoras que influenciaram a escrita de Jane Austen, entretanto, é possível observar que a autora possuía uma biblioteca de tamanho razoável em sua casa e, portanto, tinha acesso aos livros escritos por suas contemporâneas. Tomalin (1997) afirma que há evidências de que Austen conheceu ou pelo ouviu falar das publicações de Wollstonecraft, já que um dos alunos do pai da escritora era o principal patrocinador de Wollstonecraft. As duas autoras ainda possuem algumas características em comum. Ambas tiveram seus trabalhos rejeitados: Mary (1792 - *A Vindication of the Rights of Woman*) e Jane (1798 – *Orgulho e Preconceito*), na época não consideravam que os escritos de uma mulher estivessem no mesmo nível dos homens.

De maneira resumida podemos identificar algumas peculiaridades comuns entre Austen e Wollstonecraft. Ambas consideravam as mulheres, assim como os homens, criaturas racionais. Um bom exemplo de mulher racional, na obra de Austen, é Elizabeth Bennet (*Orgulho e Preconceito*). O

⁵ Tradução livre da autora deste artigo.

casamento ainda era visto como uma instituição econômica, apesar dos finais felizes, as mulheres de Austen ainda se casavam para manter um *status quo*. Apesar de o casamento ser importante nos romances, o foco principal de Austen é a situação da mulher na sociedade inglesa de sua época. Em todos os livros, Austen retrata as mulheres vivendo em uma sociedade onde a educação não libertava as mulheres, apenas restringia ainda mais a situação feminina. Por sua vez, Wollstonecraft acreditava que o sistema educacional era falho, pois impedia as mulheres de seguirem carreiras e fazerem escolhas para si mesmas e suas famílias.

Críticos como André Brink (1998), Claudia Johnson (1990), and Gilbert and Gubar (1979) acreditam que Austen criou uma consciência feminista em suas obras. Entretanto alguns críticos não percebem uma posição feminista nos escritos de Austen. Armstrong (1987) *apud* Kollmann (2003) afirma que o objetivo de Austen não é criticar a sociedade mas apenas fazer uma redefinição de riqueza e status. Há ainda críticas como Seeber (1999) que consideram a obra de Austen como dialógica, citando como exemplo o processo de crescimento de Marianne Dashwood em *Razão e Sensibilidade*. Seeber ainda argumenta que as duas personagens principais de *Razão e Sensibilidade* vivem situações paralelas e justapostas, onde as heroínas vivenciam o mundo de maneiras diferentes. Ainda sobre a questão de indefinição quanto a uma postura feminista na obra de Austen, Seeber (1999: 231) destaque que: “... *Austen nos torna conscientes de lacunas, omissões e contradições... Ao incorporar contradições, Austen incorpora discursos contrários, oferecendo-nos um vislumbre de mundo polifônico que a ideologia dominante... precisa reprimir*”.

Elizabeth Kollmann (2003) considera Austen em relação ao seu social em que ela viveu e a herança patriarcal da sociedade da época. Segundo Kollman, Austen precisou fazer uma crítica secreta, possivelmente porque em seu tempo, para sobreviver enquanto mulher e escritora ela não poderia se rebelar contra o sistema. Sob a ótica feminista a obra de Austen pode ser considerada como foco principal a situação da mulher do século XVIII, questões como (falta de) educação das mulheres, falta de conhecimento, o casamento como instituição patriarcal de aprisionamento e de identidade das mulheres. Há muitos indícios como a mulher deveria ser criada apenas para uma vida doméstica e como a educação daquela época era tendenciosa, deixando as mulheres sem possibilidades de desenvolvimento do intelecto, subjulgando-as à tarefas corriqueiras e sem grandes responsabilidades. Austen faz questão de mostrar, em sua grande maioria, mulheres como seres racionais, apesar do preconceito e limitações da sociedade. Obviamente, Austen mescla mulheres em diferentes estágios de pensamento crítico, não se atendo apenas às vulgaridades de mentes osciosas ou racionalismo exagerado. A autora busca o equilíbrio ao desenvolver suas personagens femininas, mesmo que algumas tenham que passar por situações que as levaram ao crescimento intelectual e racional.

Conservadora ou liberal?

A resposta para a pergunta envolve bastante reflexão e talvez não seja possível apresentar uma resposta definitiva ao longo de tantos anos de pesquisas dos críticos supracitados. O objetivo aqui é fazer uma apresentação resumida, destacando alguns pontos de cada corrente político-filosófica a fim de que o leitor possa chegar às suas próprias conclusões.

Sendo assim, é possível resumir a obra de Jane Austen sob o ponto de vista conservador, pois a autora não apregoa mudanças radicais, apesar de saber que seus personagens iam contra a corrente e que estava fora de sintonia com seu tempo. Porém, acredita-se que Austen sofreu uma espécie de refreamento com as críticas negativas às suas obras e até mesmo foi incompreendida por seus contemporâneos. Até mesmo Chapman (1988), organizador e revisor das obras de Austen, não a destaca como uma mulher à frente de seu tempo. Ele coloca a escritora em uma posição de mera expectadora da sociedade de sua época, e enfatiza que “... *Austen não está no cânone literário por causa da sua visão social ou até mesmo por seu formidável talento, mas sim porque foi capaz de registrar as maneiras elegantes de sua época.*” Entretanto, Chapman pode ter se esquecido de que Austen ao falar de fatos corriqueiros, elevou o trivial a uma forma de arte e consagrou seu nome entre os mais expoentes de sua época.

Entretanto é necessário mesmo em face à tantas adversidades enquanto escritora de seu tempo, Austen foi pioneira ao expor o que antes era frívolo e considerado ‘sub-intelectual’ com muito humor e inteligência. Além disso, seus livros possuem uma sagacidade e cinismo incomuns para sua época. Austen tinha consciência de que certas atitudes de suas personagens poderiam não agradar ao grande público. Ao escrever Emma, a escritora chegou a registrar em uma correspondência para a irmã Cassandra o receio de criar uma personagem que ninguém, além dela mesma iria gostar, já que Emma é a única heroína de Austen que não tem a necessidade de se casar apenas para estabilidade financeira, visto que era herdeira direta do pai. Ao criar uma heroína assim, Austen foge completamente dos padrões de casamento e posição da mulher na sociedade.

Sob o ponto de vista liberal, Austen destaca-se por se recusar a escrever histórias nas quais suas personagens simplesmente defendem suas virtudes nas investidas masculinas (histórias como Clarissa ou Pamela de Richardson). O casamento é crucial porque é a única forma acessível de auto-definição para mocinhas de sua época (Gilbert and Gubar, 1979), porém, suas heroínas apresentam-se, em graus diferentes, independência suficiente para desejarem um casamento por afeição e não apenas por comodidade financeira.

Pode-se tomar cada uma de suas seis principais obras a título de exemplificação. Em ‘A Abadia de Northanger’, Austen inova por apropriar o gótico de maneira distinta e progressiva, através da paródia descreve os guardiões nacionais (oficiais do exército) e os domésticos como figuras socialmente desestabilizadoras. Em ‘Razão e Sensibilidade’ faz uma crítica social progressiva, pois o seio familiar é

representado como local de hábitos corruptos e ociosos. Já em ‘Orgulho e Preconceito’, Austen parece equilibrar o conservadorismo e o liberalismo ao trabalhar conceitos como felicidade e responsabilidade.

Nós três últimos romances, Austen usa um discurso mais aguçado. ‘Mansfield Park’, aparentemente é um romance ‘tranquilo’, porém não como negar a existência de divergências de opiniões femininas. Em ‘Emma’ o livro é praticamente controlado por mulheres: Emma, Mrs. Elton, Mrs. Churchill. Além de ofender muitos críticos, colocando uma heroína praticamente livre para escolher, com independência financeira e sem necessidade de se casar. E por fim, em ‘Persuasão’ Austen nos apresenta uma heroína com opiniões próprias e avançadas para seu tempo.

Há um diálogo muito interessante entre Anne Elliot e o Capitão Harville, em ‘Persuasão’, destacando a opinião forte a personagem principal. Harville afirma: *“não creio ter aberto um único livro em minha vida que não falasse da inconstância feminina. Canções e provérbios sempre falam da volubilidade feminina. Mas talvez me dirá que foram escritos por homens”*. (Persuasão, 1996: 278). Por sua vez, Anne Elliot defende as mulheres e responde: *“(…) por favor, não faça referência a exemplos de livros. Os homens levaram todas as vantagens sobre nós ao contar sua própria história. (...) A pena esteve em suas mãos. Não posso admitir que os livros provem alguma coisa”* (Persuasão, 1996: 277-278). Finalmente, em um outro exemplo, em Persuasão, é possível observar outro protesto na conversa entre Anne e o Capitão Harville: *“(…) vivemos em casa, tranqüilas, confinadas, e nossos sentimentos nos atormentam (...) (você) sempre têm uma profissão, atividades, alguma espécie de negócio para fazê-los voltar imediatamente ao mundo (...)”* (Persuasão, 1996: 278)

Conclusão

Austen fica em silêncio apenas em questões políticas de sua época, entretanto *“desmantelou mitos propostos por muitos escritores (conservadores) sem necessariamente propor uma sociedade radicalmente reconstituída (reformista)”* (Cláudia Johnson: 1990). Seus livros nos proporcionam interpretações que podem oscilar entre liberalismo e/ou conservadorismo. Austen oferece um panorama para que seus leitores examinem e possam questionar as instituições (família, religião, trabalho) e não destruí-las.

Em conclusão, é possível afirmar que Jane Austen encontrou um ponto de equilíbrio entre liberalismo e conservadorismo, pois confirma a importância da família tradicional em mundo em mudança, entretanto, em sua visão, a família sempre incorpora algo novo, novos valores e atitudes. Além de conduzir suas personagens à mudanças importantes ao longo da narrativa. Encerro essa discussão com uma citação interessante de Seltzer (2012): *“Austen não está no time das feministas ou no time das conservadoras. Todos somos do time Austen!”*

Referências

AUSTEN, Jane. *Persuasão*. Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

AUSTEN, Jane. *Sandition and The Watsons – Austen's Unfinished Novels*. New York: Dover Publications, 2007.

AUSTEN, J. *Emma*. Tradução: Adriana Sales Zardini. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BRINK, A. *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. Cape Town: University of Cape Town Press, 1998

CHAPMAN, R. W. *The Oxford Illustrated Jane Austen*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DOWNING, Sarah J. *Fashion in the time of Jane Austen*. Oxford: Shire Library, 2010.

GILBERT, S.M. and GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

JOHNSON, C. L. *Jane Austen – women, politics and the novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

MOODY, Ellen. *Marriage and the alternatives: the status of women*. The Republic of Pemberley, 2004b. Disponível em: <<http://www.pemberley.com/janeinfo/pptopic2.html#protofem3>>. Acesso em: 05 abril 2013

SULLIVAN, Margaret C. *The Jane Austen Handbook – A Sensible Yet Elegant Guide to Her World*. Philadelphia: Quirk Books, 2007.

SULLOWAY, Alison G. *Jane Austen and the Province of Womanhood*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1989.

TOMALIN, C. *Jane Austen, a life*. New York: Alfred and Knoff, 1997.

KOLLMANN, E. *Jane Austen Re-visited: A Feminist Evaluation of the Longevity and Relevance of the Austen Oeuvre*. 2003. Disponível on-line: <http://dspace.nmmu.ac.za:8080/jspui/bitstream/10948/299/1/KollmannE.pdf>. Acesso em: 05 abril 2013

CARTA DO RIO: A ESCRITA CRONÍSTICA DE MARIA CLARA

Maria Alciene Neves (IFS/UFAL)⁶
Adelaine LaGuardia Nogueira(UFSJ)⁷

Introdução

Flâneur. Eis a condição daquele que se propõe a “aprisionar” *Chronos* nas teias da escrita. Assim sendo, o cronista toma para si esse estado de flutuação e de devir constantes. É o narrador do vagar sem destino, da experiência flutuante, desavisada. Dono de um olhar cuja sensibilidade impregna de poesia as cenas da vida cotidiana, retirando delas o riso, a reflexão, a moral, o espanto.

Na passagem “*O flâneur*”, presente no ensaio intitulado “Paris no segundo império”, Walter Benjamin reflete sobre esse tipo humano que habitou o fim da modernidade na passagem do século XIX para o XX. Nesse texto, o autor menciona o gênero fisiologia, cuja artimanha seria o folhetim, produto da *flânerie* - *uma vez na feira, o escritor olhava à sua volta como em um panorama* (BENJAMIN, 1997, p. 33) e, assim, captava todos os tipos humanos: do vendedor ambulante do bulevar ao elegante *foyer* da ópera, enfim, todas as figuras da vida parisiense.

Na “feira”, conforme aponta Benjamin, o *flâneur* está em casa, a rua é a sua moradia. Graças a ele, *essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo* (op. cit., p. 35). Nesse sentido, o cronista – ao observar diretamente os fatos – permite, conforme Jorge de Sá (1987), o registro destes de tal forma que mesmo os mais efêmeros parecem ganhar certa concretude. Assim, cronista e *flâneur* se aproximam ao “aquarelarem” a vida *en passant*.

Enquanto cronista, Maria Clara da Cunha Santos foi uma das principais colaboradoras da revista literária *A Mensageira*, a qual circulou em São Paulo entre 1897 e 1899. A referida autora assinava a coluna intitulada “Carta do Rio”, que persistirá durante todo o período de edição da revista, ocupando dessa forma um espaço de ordem fixa. O título dessa seção justifica-se pelo fato de a jornalista residir na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, desempenhando, assim, a função de correspondente do periódico.

Segundo Laudelino Freire, em *Collectania Século XVII – XX. Sonetos Brasileiros* (s.d), Maria Clara Vilhena da Cunha (nome de solteira) era natural de Pelotas, onde nasceu a 18 de novembro de 1866, falecendo a 23 de outubro de 1911, no Rio de Janeiro. Foi casada com o Dr. José Américo dos Santos (Engenheiro abolicionista), sem filhos, teve uma significativa vida social, viajou bastante e dedicou-se às atividades jornalísticas e literárias.

⁶ Professora MSc. Instituto Federal de Sergipe - IFS. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. alciene.neves@ifs.edu.br

⁷ Professora Dra. Programa de Mestrado em Letras - Teoria Literária e Crítica da Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ. adelaineufs@gmail.com

Uma vez que se destacou por sua intensa atividade intelectual, há um consenso entre as informações sobre a multiplicidade de talentos dessa mulher. Foi poeta, contista, conferencista, cronista, jornalista, artista plástica, além de dedicar-se também à música. Escrevia, como diria Machado de Assis, com “a pena da galhofa”: seus textos eram leves e marcados por humor e ironia. Eliane Vasconcelos, em seu texto “Maria Clara Vilhena da Cunha Santos” (2004), afirma que Maria Clara, mais tarde, foi estudar em Alfenas, Minas Gerais, onde seu pai, o magistrado João Vieira da Cunha, exercia o cargo de Juiz de Direito. Filha então de tradicional família mineira – sua mãe era da família dos Alcântara Vilhena - como informa texto da Academia Pouso-alegrense de Letras, a Mimosa (apelido carinhoso) seria “uma jovem de rara beleza e extraordinário talento para as artes, [...]. Pertenceu à Aliança Libertária de Pouso Alegre, lutando pela emancipação dos escravos, saindo às ruas pregando seus ideais e angariando fundos para comprar alforrias.”.⁸

Essa jovem senhora será uma das mulheres, no contexto do *fin du siècle*, a flunar o cotidiano da capital da República. De lá serão enviadas as cartas que deverão compor a já referida coluna “Carta do Rio”, presente durante quase toda a publicação de *A Mensageira*⁹. De forma geral, esses textos constituem trechos da vida carioca de então, impressões da escritora sobre arte, considerações sobre comportamentos e relações familiares, breves notas sobre publicações e exposições, espécie de colunismo social tratando de festas e eventos importantes, algumas anedotas etc.

Os textos enviados pela autora vão compor um painel multifacetado, uma vez que suas contribuições passeiam entre gêneros diversos: são notícias expostas de forma narrativa, constituindo um híbrido de conto e crônica, cartas, críticas, colunismo social, como já nos referimos, enfim, um espaço de informação e entretenimento. Na maioria dos casos, podemos perceber as pinceladas de impressionismo da autora, numa linguagem frequentemente bordada de “encanto”.

O fato de a escritora estar inserida num contexto marcado por transformações políticas e econômicas relevantes para a história do país, como também participar ativamente do cenário intelectual que se forjava a partir das atividades de impressão, ajuda-nos a refletir sobre a participação da mulher na imprensa oitocentista, atividade esta, muitas vezes silenciada pela história oficial. Pouco se sabe a respeito das senhoras que produziram (e muito) no século XIX e sobre como foram importantes na construção de outra narrativa sobre o “belo sexo”.

No presente trabalho, detivemos nossa atenção, de forma especial, sobre as crônicas publicadas em *A Mensageira*, por representarem a produção mais significativa da autora. São trinta crônicas que representam uma construção textual relevante na formação inicial de muitos dos escritores brasileiros. Basta, para isso, lembrar a atividade cronística de Alencar, Machado, Bilac e João do Rio. Sem deixar de

⁸ Disponível em: <http://www.acadpousoalegrensedeletas.com.br/patronos/textos/Patronos.pdf>. Acesso em 11 de fevereiro de 2009.

⁹ Verificamos que a ausência da coluna “Carta do Rio” se dá em quatro números. No primeiro, a autora escreve uma carta através da qual participa aos leitores sua colaboração permanente na revista; os dois números do mês de abril de 1898 também não apresentam a coluna, uma vez que M.C. viajava a São Paulo, em companhia do marido. Há, também, na revista n. 36, uma justificativa para a ausência dos textos da escritora, informando ao leitor que esta padecia de “ligeiros incômodos de saúde”.

mentonar que, apesar de Maria Clara ser contemporânea de Machado de Assis, por exemplo, nada se sabe efetivamente sobre sua produção.

Assim, este estudo tem por objetivo identificar as características mais importantes das crônicas de Maria Clara que foram retiradas da coluna “Carta do Rio”. Neste trabalho, discutiremos o espaço da coluna em que a autora colaborou como sendo um importante locus para o exercício de sua escrita literária e também refletiremos sobre esse espaço enquanto instrumento veiculador do hibridismo textual responsável por fomentar o gênero crônica na produção de Maria Clara.

De Repente Crônicas

Carta do Rio. Ao fazer referência ao gênero epistolar, o título da coluna pertencente a Maria Clara parece estabelecer com o leitor uma relação de intimidade e familiaridade. O “eu” clariano revela a si e ao outro para um “outrem” desconhecido através de suas impressões acerca de política, costumes, moralidades, arte, enfim, uma miscelânea de assuntos que pretendem pintar o cotidiano da capital da República. Ora, o lugar de onde fala Maria Clara e a escolha, aparentemente despretensiosa, do gênero (carta) podem ser indícios importantes para se pensar a relação autor-leitor. Sobre o ofício de correspondente, Maria Clara chega a questionar a função do cronista:

É o caso de se prometter um premio – e bom premio – ao chronista que conseguir durante uma quinzena como esta – só de festas e alegrias – escrever duas linhas que não sejam discriptivas dos festejos esplendorosos e dizer duas palavras que não se refiram á [sic] festa, que tudo absorve.
Aos jornaes diários, exclusivamente, devia caber a tarefa de relatar, por miúdo, as festas e os festejos.
Aos escriptores que escrevem chronicas bem podia se poupar esse trabalho, aliás inútil. Mas como? Si elles próprios são os primeiros a não poderem se libertar dessa influencia!
(*A Mensageira*, ano II, n. 30, p. 119-120, 1899)¹⁰

Parece que a autora entende o “escritor que escreve crônica” como sujeito que não escapa inclusive ao fútil. Por isso, talvez, ela própria não se esquite desse trabalho inútil. Importante destacar que, nesse caso, a autora refere-se apenas à crônica entendida como registro do cotidiano dos festejos de uma determinada classe, o que hoje corresponderia ao que chamamos colonismo social. O fato é que, através das cartas do Rio, tomamos contato com uma infinidade de textos que se acomodam em gêneros diversos. O cotidiano é fotografado pelo olhar de Maria Clara em forma de poesia, de conto, de textos fabulares, de pequenas anedotas, de conselhos ao leitor, de cartas e de críticas literárias. Nessa verdadeira miscelânea de gêneros, suas crônicas vão ganhando formato, mesmo que às vezes sejamos surpreendidos pelas diversas faces com que elas se nos apresentam.

Como gênero escorregadio, zigue-zagueante que é, a crônica se faz detentora desse caráter polimórfico peculiar, o que nos ajuda a pensar o seu fazer sob óticas também plurais. É a presença de uma linguagem aparentemente mais descuidada, o toque do cotidiano e certa poeticidade que vão caracterizar o gênero. Em Maria Clara, a crônica também pode vir travestida de notícia, de carta, de

¹⁰ Optamos por não atualizar a ortografia dos textos de Maria Clara em respeito à originalidade dos mesmos.

conversa, de columnismo social, de piada, com ares de conto. Enfim, uma infinidade de construções possíveis.

A matéria colhida do circunstancial – que pode surgir da observação *in loco* ou do ouvir dizer – é o mote do gênero crônica. Como bem afirmou Vinícius de Moraes, em seu *O exercício da crônica*¹¹ – *com o prosador do cotidiano a coisa fica mais fino* – daí a leveza desse tipo de texto.

Na crônica I¹², “a trança postiça” representa o eixo que orienta as reflexões de Maria Clara acerca da “velhice”, da “caristia” e “da higiene das praias”. Tudo acontece muito brevemente, durante um formoso dia de verão, quando a narradora parece absorta ante a beleza do mar. Ao encontrar uma trança postiça de cabelo grisalho, presa ainda a um grampo de tartaruga, a autora personifica o referido objeto: *Pobre trança perdida! Disse eu! Quem és? A quem pertences? Quem seria a tua primitiva dona?*¹³ A partir de então, são feitas algumas conjeturas sobre a origem daquele objeto. A escritora constata que ele fora perdido por sua velha dona, quando lhe prestava o serviço de “esconder sua calva”. Acrescenta que *neste tempo de horrível caristia, aquella trança daria alguns nickeis em um Belchior qualquer da rua da Carioca*, lançando sobre o objeto toda a sua indignação: *que ignomínia! A falar a verdade, todas as tranças postiças deviam ter um fim trágico, não direi que fossem lançadas ao mar, por higiene e formosura das praias, mas lançadas às chamas de uma fogueira enorme!*¹⁴

A trança postiça – *desprezada aos balanços das ondas* – parece ser uma metonímia da repulsa à velhice, que leva consigo os fios que embelezam a juventude, ela é o símbolo da decadência dos anos. Além disso, é sinal de desrespeito à caristia, sendo também responsável pelo enfeioamento, inclusive, do mar.

Maria Clara também registrou sua indignação contra a injustiça social, precisamente no que se refere à abolição da escravatura. Na crônica XII, a autora relata o encontro com uma lavadeira, a qual havia sido cativa e depois liberta, através da Lei Áurea, no dia 13 de maio. Enquanto escrava, a lavadeira teria sido alugada como ama de leite de uma criança rica. Na fala da ex-escrava: *A criança que eu creava, eu a amava tanto que as vezes – que loucura! quando a beijava e affagava sentia que beijava o meu filho e que diferença – meu filho negro como carvão, e a criança alva como jasmim*¹⁵...

É preciso destacar que a autora, apesar de se posicionar contra a escravidão, não deixa de evidenciar, através da fala da lavadeira, os estigmas culturais relacionados à distinção de cor. No texto em questão, de forma um tanto quanto pejorativa (“Meu filho negro como carvão, e a criança alva como jasmim”), as cores branco/negro parecem corresponder respectivamente ao não-poético e ao poético (carvão/jasmim). Em seguida, Maria Clara continua a dar voz a sua interlocutora:

¹¹ Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/vinicius/poecc66.htm>. Acesso em 14 de abril de 2013.

¹² As crônicas referidas neste trabalho não são tituladas e podem ser encontradas tanto em *A Mensageira* quanto no Anexo 2.0. da dissertação de mestrado “Os brilhantes brutos de Maria Clara da Cunha Santos”, da autoria de Maria Alciene Neves.

¹³ *A Mensageira*, Ano I, n. 2, p. 19, 30 de outubro, 1898.

¹⁴ *A Mensageira*, op. cit.

¹⁵ *A Mensageira*, Ano I, n. 11, p.164, 15 de mar, 1898.

Eu era captiva e meu senhor me alugou para ama de leite dessa creança, de que eu falo, por 120\$000 por mez – o meu patrão chegou ao pé de mim e me disse que d’aquelle dia em diante eu era livre mas que continuasse a amamentar seu filho. Meu ordenado seria d’hai por diante de 40\$000 por mez porque o dinheiro era para mim mesma e seria loucura pagar-me o mesmo que pagava a meu senhor, que era um homem rico. (*A Mensageira*, Ano I, n. 11, p. 164-165, 15 de mar, 1888)

A autora se posiciona criticamente ante esse episódio e muitos outros casos ocorridos durante a escravidão, classificando-os como “hediondos, bárbaros e atrozes”. Se, por um lado, o texto parece sinalizar certo preconceito, quando faz referência ao contraste branco/negro, por outro, a autora desfia sua ironia ao comentar a posição do patrão, instigando o leitor com a interrogativa:

[...] do homem rico que entendia que o leite que amamentava o seu filho valia cento e vinte mil réis por mez enquanto um outro homem – também rico – recebia o aluguel para consumir-o em capitosos vinhos e luxuosas ostentações e que no momento em que a ama ficou liberta, só valia o seu leite o terço do seu valor! Edificante, não acham? (*A Mensageira*, Ano I, n. 11, p. 164-165, 15 de mar, 1888.)

As crônicas clarianas trazem em sua essência um caráter didático, uma possível lição de vida aos leitores, partindo sempre de provocações. Maria Clara tenta comover seu leitor misturando elementos referenciais a pitadas de ficcionalização. Além disso, promove, muitas vezes, a aproximação do texto escrito com a oralidade. Basta observar a presença constante das exclamações que surgem para enfatizar determinadas passagens, aproximando-as da expressão falada. Outra característica que marca essa produção diz respeito ao uso das injunções. O leitor é provocado por meio dos verbos na forma imperativa e das construções interrogativas, sem falar, é claro, do fechamento, sempre com o uso de uma frase de efeito. Todas essas marcas acabam por despertar no leitor reflexões acerca das mais diversas temáticas: política, existencial, social, amorosa.

Uma das temáticas mais freqüentes entre os cronistas do final do século XIX diz respeito à civilização e ao progresso. Maria Clara também tratará desses temas em duas crônicas. Na de número IV:

Os bonds, os bonds... que tormento! Não há lugar, passam os bonds repletos, e a gente, que não sabe gymnastica não se aventura a um assalto tão perigoso como o de embarcar em um Bond, nesta cidade, a certas horas do dia.

Sei de uma amiga que hontem perdeu duas horas e tanto a ver se arranjava lugar em um Bond de Villa Izabel para ir ás touradas, nas Laranjeiras. Eram precisos quatro logares, havia quatro senhoras nessa família. Os bonds passavam repletos, de vez em quando, á laia de consolação, lá um ou outro tinha um logarzinho, mas um só! ... ora ellas queriam quatro! – também que exigentes! – e esperaram, esperaram. Afinal, quando conseguiram os desejados logares, estavam já cansadíssimas e aborrecidas. Mas quem mora em Villa Izabel e que ir á Praça de Touros em Laranjeiras tem que tomar dois bonds; por conseguinte, supplicio duplo.

Para encurtar razões, quando as minhas amigas chegaram ás touradas, nem lá entraram; para que? O povo sahia em massa, acotovelando-se, contente, a discutir o mérito dos toureiros e a brabura dos bois: tinha-se acabado a função. (*A Mensageira*, Ano I, n. 5, p. 69-70, 15 de dez, 1897)

É possível perceber um tom de ironia em relação ao progresso, que traz consigo os “bonds e a civilização”. Paga-se um preço alto por isso, os bondes passam repletos, não há lugar, a cidade cresce e, com ela, a superlotação e a concorrência por espaço. O texto traz ainda algo de lúdico, de gracejo. Para

morar numa cidade grande, só “fazendo ginástica” para se conseguir um lugar no bonde “a certas horas do dia”. Há uma pitada de ironia na expressão “que exigentes!”, que, com a quebra da expectativa, ajuda a pincelar o riso condensado no final do texto. Todo o esforço é frustrado, “tinha-se acabado a função”.

Numa outra crônica (nº V), o ar de progresso e de ordem parece ser quebrado pela aparição de uma onça no bairro do Irajá:

Há dias appareceu uma onça pintada lá para os lados do Irajá, e tem pintado o sete a tal onça. Já foi vista muitas vezes pelos moradores d’aquelle bairro. Imagino que a forasteira veio explorar o logar e ver se lhe convem para trazer a família.

Sim, eu penso que a onça tal qual o homem, não é propheta em sua terra e por isso entende que de tempos a tempos um passeio a outra cidade, a outro paiz, instrue e fortifica a alma, do mesmo modo que fortifica e retempera o corpo. Uma onça em Irajá, tem graça! Amanhã si a onça ampliando mais o seu passeio, vier até aqui ao Engenho Velho, não nos poderemos queixar caso algum estrangeiro nos chame botocudos.

Decididamente a onça de Irajá é uma forasteira que procura novos sítios, certa de que ninguém é propheta em sua terra; ou é uma apaixonada que procura o bulício das grandes cidades para esquecer amores não correspondidos, ou é uma malvada que pretende abater o nosso orgulho de povo civilizado. A civilização e as onças são incompatíveis. (*A Mensageira*, Ano I, n. 6, p. 83-84, 30 de dez, 1897)

É ainda a reflexão sobre uma civilização que se constrói aos poucos, que está no “meio do caminho”, uma civilização que já começa a apresentar o inchaço provocado pela massa, pela superpopulação e pela rapidez. Mas que, ao mesmo tempo, ainda não se libertou do lado selvagem e primitivo. É um momento de transição, fotografado de forma levemente irônica.

Em algumas produções de Maria Clara, percebe-se, como já nos referimos, uma postura quase sempre moralizante e pedagógica, e um lirismo romântico e insinuante em outras. Sem falar no gracejo frequentemente provocador do riso. O fato é que a melhor realização de suas produções cronísticas se dá no elemento do humor. É o riso o carro-chefe dessa escritora que se arrisca no universo das belas letras, dominado, à época, pelos senhores. Destacamos o caso do jacu e da jacutinga (crônica XVIII), em que se narra a história de um casal muito apaixonado, que morava no sertão de Minas. Certo dia, ambos, que nunca haviam brigado, estavam sentados à varanda quando ouviram o pio de uma ave do mato:

- Que bello canto tem o jacu, disse o marido, escuta, elle está cantando.

- Não é jacu, é jacutinga, affirma a mulher.

- Estás enganada, é jacu.

- Não é, eu sei, é jacutinga.

- Não teimes commigo.

- Teimoso és tu, grandississimo malcreado.

E a discussão foi augmentando, augmentando... já nenhum dos contendores ouvia o que o outro dizia, cada qual queria mostrar maior conhecimento de adjectivos insultuosos.

E para encurtar razões, o marido como mais forte, venceu a discussão quebrando nas costas da cara metade uma bengala de junco.

A pobre mulher voltou para a casa dos Paes – refugio de quem naufraga no casamento. Não poudé mais tolerar aquelle bárbaro que se esquecera de seu amor, da deferência que devia á mulher, de tudo, tudo, para espancal-a assim.

Passaram-se muitos mezes. O marido já muito arrependido procurou reconciliar-se com a mulher. Lagrimas, rogos, perdões, promessas, tudo elle invocou em seu auxilio e o certo é que Ella perdoou a offensa e...reconciliaram-se. [...]

E a alegria, a paz e a felicidade voltaram também áquelle lar. Muito bem, estava tudo com dantes. Lá um bello dia, entre beijos e caricias, a mulher docemente suspirando, disse: faz hoje um anno, lembras-te? que brigamos por causa do jacu e da jacutinga, tu teimavas que era jacu.

- E era mesmo, tu não tinhas razão.

- Era jacutinha.

- Não era.

- Era.

- Não era.

Em resumo, repetiu-se a scena do anno passado, mais forte ainda, porque em vez da bengala de junco, quebraram ambos toda a louça da casa no bombardeio que improvisaram de repente.

E dessa vez então não foi possível mais a reconciliação. Os insultos recíprocos tinha sido de tal ordem que derribaram para sempre a felicidade conjugal d'aquelles dois teimosos!

(*A Mensageira*, Ano I, n. 20, p. 306-307, 31 de jul, 1898)

O riso surge na encenação dos desentendimentos pelas razões mais ordinárias possíveis. A teimosia leva ao fim sentimentos supostamente muito mais profundos - o amor, por exemplo. Assim, os motes para o gracejo são os mais variados: são as crianças e suas maneiras transparentes de lidar com as coisas, é o carnaval, as senhoras e suas chapeleiras, os nomes dos recém-nascidos, o fim do mundo, o homem bruto e o doutor.

E assim, brincando com os costumes sociais e culturais, fazendo do riso o elemento que provoca o leitor e o convida a (re)pensar sobre si mesmo, Maria Clara vai conquistando espaço e, ao mesmo tempo, desvelando a nossa própria memória no momento em que localiza aspectos importantes dos nossos costumes, hábitos e comportamentos historicamente construídos.

Considerações finais

Todos os textos caracterizados pelas diversas temáticas que observamos acima demonstram um exercício de escrita cuja maturidade ainda estava por vir. No entanto, é possível perceber algumas vigas que sustentam essas construções. Talvez a mais forte seja a que diz respeito ao eixo pedagógico, didático e moralizante, que plasma a maior parte dos textos analisados. Para conseguir esse efeito, a autora recorre a artifícios diversos, como pequenas narrativas (parábolas), verbos injuntivos e presença de interlocutores. Ainda se pode observar a presença de um lirismo ingênuo - quase romântico, de humor e ironia leves. Mas é do cotidiano que Maria Clara retira o material de suas crônicas, e numa conversa, aparentemente despretensiosa, o leitor é convidado a participar da mesa da cronista e com ela tomar “o cafezinho” oferecido à visita mais esperada.

Foi através da leitura das crônicas de Maria Clara que pudemos perceber a postura dessa mulher ante questões como família, educação, progresso, transformações sociais e políticas. Imbricada nas questões do cotidiano carioca, falando de um espaço socialmente privilegiado, a escritora representa uma voz feminina que, muitas vezes acanhadamente, ousava participar de um universo dominado pelos senhores das letras.

“Carta do Rio” narra, através das suas crônicas, cochichos sobre a capital do Império, cenário importante das transformações sociais e políticas de então. Os textos, sob a roupagem de crônica, são

exercícios de uma poética que namora o lirismo e flerta com um humor leve, tendo como compromisso um discurso quase sempre moralizante sobre a família e o comportamento social.

Os cochichos da crônica nos remetem à voz não totalizante da mulher escritora. Não compondo a voz altissonante da República das letras, essa produção feminina se faz pela lógica do residual, daquilo que na cultura não conta. Tal como a “trança postiça”, este fazer literário supostamente menor de um eu que se enuncia pelo humor, pela ironia e pela adaptação nos traz o desafio de questionar a quem pertence este fazer literário.

Se escrever crônicas, como preconiza Machado, é unir o útil ao fútil, Maria Clara realiza tal intuito com maestria num jogo que equilibra os dois termos ao sabor do poético e os colore com tons de ironia, marcas dessa escrita singular. Meio às mulheres do *bond* que se apertam e se acotovelam para ocupar um espaço mínimo na esfera pública, Maria Clara conquista um espaço de atuação pertinente e relevante, a partir do qual observa sua cultura e faz dela objeto de uma infatigável crítica.

Referências bibliográficas

A MENSAGEIRA: revista literária dedicada a mulher brasileira, directora Presciliana Duarte de Almeida. – Edição fac-similar. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, v. 1 e 2, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. João Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FREIRE, Laudelino. *Collectania Século XVII – XX*. Sonetos Brasileiros – 500 sonetos, 481 retratos. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. RJ, s/d.

NEVES, Maria Alciene. *Os Brilhantes Brutos de Maria Clara da Cunha Santos*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras, São João del Rei, Universidade Federal de São João del Rei, 2009.

NEVES, Maria Alciene; LaGUARDIA-RESENDE, Adelaine. Moralidades: breve reflexão sobre a recepção de o Mentor das Brasileiras. In: *Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL*, Ihéus – Ba, 2007.

PASSOS, Elizete. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In: *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte e Kátia da Costa Bezerra (Orgs.). Coleção Mulher e Literatura, Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. Vol. 1, p. 60-66

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.

VASCONCELOS, Eliane. Maria Clara Vilhena da Cunha Santos. In: *Escritoras Brasileiras do século XIX*. V. II. Muzart Zahidé Lupinacci (Org.), Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

Breve histórico da Imprensa Feminina

O primeiro periódico feminino que se tem notícia é o “Lady’s Mercury”, editado na Inglaterra, de 1693. No Brasil, jornais femininos e feministas são conhecidos desde as primeiras décadas do século XIX no Brasil. O primeiro que se tem notícia no país foi o “Espelho Diamantino”, lançado em 1827. Os principais temas dessas publicações eram literatura e moda.

Uma característica comum era o conservadorismo ao enfatizar as virtudes domésticas da mulher, “tais veículos desaprovavam qualquer ideia mais progressista; no máximo diziam que a educação beneficiava a mulher” (p. 41), afirma Dulcília Schroeder Buitoni, no livro “Imprensa Feminina”.

Em 1873, Francisca Senhorinha da Motta Diniz lança “O Sexo Feminino”, na cidade de Campanha (MG). Esta publicação inova por tratar de assuntos como educação, instrução e emancipação da mulher.

No início do século XX, as revistas femininas/feministas recebem influência do anarquismo e passam a reivindicar o direito ao voto para as mulheres. No entanto, após a conquista do voto, em 1932, verifica-se um marasmo nas pautas sobre direitos femininos nas revistas. Apenas na década de 1970, durante o Regime Militar, aparecem publicações alternativas com uma imprensa feminina mais reivindicatória.

Facsimile do jornal *O Sexo Feminino*, de 7 de setembro de 1873.

¹⁶ Jornalista, graduada em Comunicação Social pela UFJF. Mestranda em Comunicação PPGCOM-UFJF. Editora e jornalista responsável pelo Jornal *Mulier*. Consultora de organizações internacionais e governamentais que trabalham com direitos das mulheres.



Verifica-se que o principal problema da imprensa feminina contestadora é sobreviver fora do esquema da grande imprensa. A imprensa feminina como conhecemos hoje, segundo Buitoni, alicerça-se em três grandes eixos de sustentação: “moda, casa e coração” (p. 68).

Para a escritora norte-americana Naomi Wolf, no livro *O Mito da Beleza*, as leitoras têm sentimentos ambivalentes com as revistas femininas: um prazer mesclado com ansiedade pelos esforços exigidos para alcançar um ideal de beleza que exige sacrifícios.

“Sua fórmula inclui um tom otimista, individualista, estimulante, que diz à leitora que ela deve estar na sua melhor forma e que nada deveria impedi-la” (p. 90), lembra Wolf.

Característica

Para Dulcília Buitoni, “os veículos femininos quase sempre não têm pretensão de modificar o mundo (...) Muitos são dirigidos à maioria silenciosa que se interessa mais pelas rugas do rosto do que pelas injustiças sociais” (p. 78).

A autora chega a questionar se esta imprensa pode ser chamada de jornalismo. Dulcília diz que para muitos a imprensa feminina não é jornalismo: “com o desenvolvimento da publicidade, as revistas femininas só serviriam de pretexto para o catálogo de anúncios ficar mais interessante ... pessoas que

trabalham na imprensa feminina costumam qualificar o que fazem de jornalismo de amenidades, esclarecimentos, serviço, entretenimento” (p. 11).

No entanto, as revistas femininas tornaram-se peças fundamentais no mercado dos países capitalistas, principalmente pelo desenvolvimento da indústria de cosméticos, moda e produtos para família e casa, alfabetização e maior poder aquisitivo da mulher trabalhadora.

“A imprensa feminina não mostra a negra, a índia, a japonesa; não mostra a pobre nem a velha – apresenta como ideal a mulher branca, classe média para cima e jovem”, critica Buitoni (p. 78).

Ressaltando Pierre Bourdieu, não devemos esquecer que no caso da população feminina “as mudanças visíveis de condições ocultam, de fato, a permanência nas posições relativas: a igualização de oportunidades de acesso e índices de representação não devem mascarar as desigualdades que persistem” (p. 108 e 109).

O Jornal “Mulier” surge a partir desses questionamentos em fevereiro de 2004

Primeiramente por uma opção pessoal pelo empreendedorismo e por acreditar que a temática era pouco abordada com um teor mais crítico.

Os temas do Jornal *Mulier* são: mercado de trabalho, política, violência, sexualidade, meio ambiente, religião, saúde, demografia, História, Literatura, etc.

Há uma preocupação em retratar e ouvir além de mulheres, homens, população LGBTQT, apresentando uma diversidade étnico-racial, geracional e regional, internacional, movimentos sociais, instituições governamentais e não-governamentais, acadêmicos, assim como utilizar uma diversidade de informações baseadas em entrevistas, pesquisas, dados oficiais, internacionais.

Em 2013, o *Mulier* lançou um site e páginas nas redes sociais, para poder ser mais uma fonte de pesquisa e para alcançar um maior público. O site do Jornal *Mulier* disponibiliza valiosos material, como entrevistas e reportagens já publicadas na versão impressa, além de pesquisas, documentos e relatórios. Semanalmente traz notícias atualizadas sobre temáticas relevantes da semana. O endereço eletrônico é: www.jornalmulier.com.br.

A importância de fazer um jornalismo com tais características justifica-se pela pesquisa “¿Quién figura en las noticias? Proyecto de Monitoreo Global de Medios 2010. Informe GMMP” (2010), que mapeou a situação em 42 países.

Segundo o documento, as mulheres são a minoria absoluta das personagens das notícias: 24% das pessoas entrevistadas, ouvidas, vistas ou a respeito de quem se lê em transmissões e notícias impressas. Menos de um dentre cinco especialistas entrevistados é mulher e quase a metade (46%) de todas as matérias reforça estereótipos de gênero.

Os dados mostram um anacronismo, visto que as mulheres são mais da metade da população; 52% do eleitorado; 38% das chefes de família; 45% da população economicamente ativa; 60% das concludentes do ensino superior no Brasil.

Ressalta-se que os meios de comunicação são importantes espaços de representação e difusão de conteúdo simbólico, tendo o poder de determinar visibilidade e conseqüente valor público. Por isso a urgência em discutir a sub-representação feminina nos meios de comunicação, a estereotipação, a falta de pautas relevantes que questionam a situação ainda tão desigual das mulheres na sociedade.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Ática, 1986.

“¿Quién figura en las noticias? Proyecto de Monitoreo Global de Medios 2010. Informe GMMP. Septiembre, 2010 Proyecto de Monitoreo Global de Medios 2010”. Disponível em http://www.whomakesthenews.org/images/stories/website/gmmp_reports/2010/global/gmmp_global_report_es.pdf. Acessado em 19/09/2011.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MARIA RIBEIRO E ANA PLÁCIDO NO “CAPÍTULO DAS ESCRITORAS”*

Alex Sander Luiz Campos**

“Capítulo das escriptoras” foi a forma que um jovem colaborador d’*O Futuro: periódico literário*, nos seus 24 anos, escolheu com o intuito de chamar a atenção para a parte final de sua “Chronica” de 15 de março de 1863. Tratava Machado de Assis, então, da produção literária de autoria feminina, aquém e além Atlântico. De terras portuguesas, trazia para sua página no jornal *O Futuro* – jornal, aliás, fundado por um português, o poeta satírico Faustino Xavier de Novaes, no ano anterior – breve resenha do livro *Luz coada por ferros*, coletânea de Ana Augusta Plácido publicada naquele mesmo ano de 1863. Da literatura brasileira de autoria feminina o jovem cronista escolhe falar de outra escritora cuja vida foi não menos fascinante: a dramaturga fluminense Maria Angélica Ribeiro. Sobre ela, o título comentado é *Gabriela*, drama em 4 atos há pouco apresentado no Rio de Janeiro.

Trazer alguns aspectos relevantes, biográficos e bibliográficos, sobre Ana Plácido e Maria Ribeiro, dois nomes significativos da literatura oitocentista de autoria feminina em língua portuguesa, é o objetivo desta comunicação.¹⁷ O grande significado desses nomes pode ser explicado, entre outras razões, pelo fato de o século a que pertenceram ter sido adverso, em boa medida, à instrução da mulher; ambas as escritoras viveram em sociedades que, *mutatis mutandis*, não apostavam na capacidade intelectual feminina (cf. CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 76-77). Ainda assim, Maria Ribeiro e Ana Plácido conseguiram, cada uma a sua maneira, integrar-se à vida intelectual e literária, estabelecendo contato com o que era então produzido e fomentando a literatura de seus países com narrativas, poesias ou peças teatrais. Infelizmente, parecem não ter recebido, na contemporaneidade, a devida atenção por parte dos estudiosos das literaturas de língua portuguesa, e muito trabalho resta a ser feito. Até onde foi possível verificar, por exemplo, o texto de *Gabriela*, a peça de Maria Ribeiro comentada por Machado de Assis, não tem edição recente, pois está ainda desaparecido (cf. SOUTO-MAIOR. In: AQUINO; MALUF, 2004, p. 314).

Certamente, a crônica de Machado de Assis n’*O Futuro* deve ser vista, entre várias outras coisas, como uma das primeiras manifestações críticas elaboradas sobre as duas escritoras. Justifica-se, então, a citação dessa crítica feita “no calor da hora”:

O outro [livro] têm por titulo *Luz coada por ferros*. E’ uma serie de romances da Sra. D. Anna Augusta Placido. Traz na frente o retrato da autora.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

** Mestre e doutorando em Estudos Literários (Literatura Brasileira) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: alexslc@ufmg.br.

¹⁷ Sobre o resgate da produção e recepção crítica dessas escritoras, merecem destaque os estudos de Zenóbia Cunha sobre Ana Plácido (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002) e os de Valéria Souto-Maior sobre Maria Ribeiro (SOUTO-MAIOR. In: MUZART, 1999; SOUTO-MAIOR. In: AQUINO; MALUF, 2004).

Má idéia essa, que previne logo o espirito em favor da obra, por não poder a gente conciliar a idéia de menos boas produções com tão inteligentes olhos. Felizmente que a leitura confirma os juízos antecipados. [...]

A sensibilidade é o primeiro dom das mulheres escriptoras; a autora de *Luz coada por ferros* possui esse dom em larga escala; ha períodos seus que choram e fazem commover pelo sentimento de que se acham repassados; outras vezes a escriptora compraz-se em nos fazer enlevar e scismar.

E', talvez, por isso que não tomei nota, se os ha, dos senões do livro. Do nome e da obra tomei nota como obrigação firmada para futuros escriptos. Uma mulher de espirito é brilhante preto; não é cousa para deixar-se cahir no fundo da gaveta. (ASSIS, 1863, p. 436).

Logo a seguir, o jovem cronista passa a falar da dramaturga brasileira. É, aqui, igualmente elogioso, mas parece destacar, mais do que a peça em si, as potencialidades ali presentes que sua autora poderia desenvolver em trabalhos posteriores:

Estou no capitulo das escriptoras. Depois da portugueza ahi vem a brasileira, contemporaneas no aparecimento, para confirmar na ordem litteraria, a coincidência de que verifica muitas vezes na ordem politica entre os dous paizes.

Com o titulo de *Gabriella*, representou-se ultimamente no [Teatro] Gymnasio [Dramático] um drama da Sra. D. Maria Ribeiro. Circunstancias especialissimas não me permittiram assistir a essa estrêa, o que não importou nada a certos respeito, visto que eu já conhecia a peça em questão.

Fez-me a Sra. D. Maria Ribeiro a honra de comunicar a sua peça antes da exhibição scenica. Transmitti-lhe as minhas impressões em uma carta, impressões e não juizo, que tal não me cabia na ocasião fazer. Essas impressões foram das melhores, e, se não me fosse faltando espaço, as reproduziria aqui sucintamente.

A esta hora terão as grandes folhas dado o seu juizo acerca da peça; creio que serão unanimes e acordes comigo, salvo meros reparos de promenores.

Dandos sinceros parabéns á Sra. D. Maria Ribeiro e á litteratura nacional, conto e espero, como espera a segunda, novas e cada vez melhores irmãs de *Gabriella*. (ASSIS, 1863, p. 436).

Seguindo a ordem estabelecida por Machado, serão comentados primeiramente aspectos da vida e legado literário de Ana Plácido. Nascida em 1831 e morta em 1895, Ana Plácido é lembrada hoje na maioria das histórias literárias como a companheira de 30 anos do escritor romântico português Camilo Castelo Branco, o autor de *Amor de perdição* – curiosamente, também foi Camilo colaborador do jornal luso-brasileiro *O Futuro*. Com a cegueira progressiva do marido, passa Ana Plácido a ocupar muito de seu tempo secretariando o trabalho do companheiro, dedicando-se à sistemática função de leitora (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 79).

O ano de 1863, em que *Luz coada por ferros* é publicado, seria, de alguma forma, auspicioso para ela. Desde 1856 deixara o primeiro marido, Manuel Pinheiro Alves, para viver em adultério, desafiando a sociedade portuguesa oitocentista, com Camilo Castelo Branco. Em 1863, além da publicação do livro, via a oportunidade de casar-se com o homem com quem vivia e por quem tinha demonstrado tamanha ousadia, ao assumir, “perante o espanto das que a execravam, o adultério e o abandono do lar” (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 75). O casamento deu-se em 1888, mas não foi livre de problemas esse relacionamento: eram comuns as crises de mórbido ciúme e desconfiança por parte de Camilo (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 76).

A pesquisadora Zenóbia Cunha conta que, entre vários comportamentos ousados adotados por Ana Plácido, figura o “à vontade com que se punha a fumar seu charuto à janela de sua cela na Cadeia da Relação, sob a incrédula perplexidade dos transeuntes”, tudo no “intuito de chocar e desafiar a opinião pública” (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 75). Também incomum para o seu tempo foi o fato de, mulher, possuir uma biblioteca pessoal da qual não se separava: ao ser levada à prisão em 1860, condenada por adultério, exigiu que cerca de 500 livros fossem transferidos à cela. Como esses livros foram adquiridos ou já pertenciam a Ana Plácido na época do primeiro casamento, não se pode falar que foi a convivência com Camilo que nela incutiu o amor pelas letras. Mulher que sempre cultivou o amor pela literatura, não teria resistido à atração pelo homem de letras que foi Camilo Castelo Branco (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 77).

Embora viva hoje à sombra dos estudos sobre Camilo, pesquisas como a de Zenóbia Cunha defendem que, além de ter sido mulher fora do comum, dotada de uma personalidade invulgar, foi Ana Plácido também escritora de talento. Muito do que escreveu se encontra disperso em jornais oitocentistas, incluindo alguns poemas. No caso de *Luz coada por ferros*, Zenóbia Cunha pensa que, apesar de não constituir-se o melhor da produção de Ana Plácido, “tem grande importância na transformação interior que levou a autora a assumir a sua personalidade literária. E, sem sombra de dúvidas, o fez com a ousadia de quem aposta em si, de quem se reconhece como escritora e crê em sua capacidade de se impor como tal na ribalta da literatura.” (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 77). Quando fala de Ana Plácido, Machado de Assis (1863, p. 436) diz que “uma mulher de espírito é brilhante preto; não é cousa para deixar-se cair no fundo da gaveta”. A levar em consideração o que diz Zenóbia Cunha, Ana Plácido teria tido, então, consciência de seu valor, da capacidade de imposição de sua obra. É preciso lembrar que, no Brasil, Machado de Assis louvou a inteligência de seus olhos e a sensibilidade presente em sua escrita. Estudar a relação de Machado de Assis com a obra dessa escritora e de outros representantes da intelectualidade portuguesa no século XIX é o tema de um estudo de doutorado que desenvolvemos atualmente na Faculdade de Letras da UFMG, sob a orientação da professora Maria Cecília Bruzzi Boëchat.

Além da consciência de si, Ana Plácido parece ter tido consciência do lugar que a mulher deveria lutar para conquistar. Escreveu, nesse sentido, mensagens que, hoje, seriam consideradas “feministas”, incitando suas contemporâneas a libertarem-se do papel exclusivamente doméstico que lhes cabia (CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 76): deixará registrada a necessidade de que “nos desliguemos de certas apreensões, procurando no livro e nos estudos dos bons mestres um refrigério para os tristonhos dias da velhice” (citado por CUNHA. In: DUARTE; SCARPELLI, 2002, p. 76). Esse clamor não era exclusivo, no entanto, de uma escritora portuguesa. Também no Brasil do mesmo período tínhamos uma escritora com forte consciência da situação social da mulher: Maria Ribeiro. É ela quem escreve incisivo protesto em prólogo a um de seus trabalhos, a peça *Cancros sociais*, mostrando a ainda mais difícil condição da mulher na vida cultural brasileira:

Sei que uma mulher, especialmente, pobre, não pode elevar-se a certas regiões. O despeito de uns, a intolerância de outros, a injustiça de muitos, e sobretudo, a calúnia sempre ávida de vitimar a fraqueza feminina, cedo ou tarde, com aleives e injúrias, lá a despenham dessas alturas, se porventura soube atingi-las.

Cumpre-nos obedecer aos homens!

A mulher brasileira, se não quer sujeitar-se ao escárnio dos espirituosos e às censuras mordazes dos sensatos, não tem licença para cultivar o seu espírito fora das raias da música ao piano, e das de algumas frases, mãos ou menos estropeadas, de línguas estrangeiras! As européias, sim, essas inteligentes e talentosas podem estudar e escrever, poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer às ambições da sua alma, ter culto e conquistar renome... (citado por MUZART, 1999, p. 27).

É interessante como Machado de Assis traz para a mesma crônica mulheres que tinham tamanha consciência do que poderiam contribuir para a literatura. No caso de Maria Ribeiro, fala sobre peça – *Gabriela* – que, embora não tenha ido assistir à representação, dela teve conhecimento anteriormente. Ainda que não tenhamos hoje acesso ao texto da peça, sabe-se, por depoimentos de críticos que dela tiveram conhecimento, que sua trama, espécie de “elogio à esposa honesta”, foi tecida em volta da ideia de que os homens são os responsáveis por descaminhos e desvarios sofridos pelas mulheres (SOUTO-MAIOR. In: AQUINO; MALUF, 2004, p. 313-314). É conhecido o incentivo que Machado de Assis dava, desde seus primeiros textos, aos autores que procuravam fomentar a literatura brasileira. Embora hoje não receba o reconhecimento que lhe é devido, Maria Ribeiro teve um importante papel nesse desejo machadiano de que nossa literatura contasse cada vez com mais produções e produções de qualidade. Com esse espírito é que uma estudiosa, Valéria Souto-Maior, notará que, se o posto de primeira dramaturga da literatura brasileira não pertence a Maria Ribeiro, pertence a ela, certamente, o lugar de pioneira, “cuja obra marca decisivamente os momentos inaugurais de uma tradição dramática feminina brasileira” (SOUTO-MAIOR. In: AQUINO; MALUF, 2004, p. 318).

Maria Ribeiro nasceu na vila de Parati (hoje Angra dos Reis, RJ) em 1829 e faleceu em 1880. Não tinha 5 anos quando morreu o pai, o português Marcelino de Sousa Rego. Desde cedo demonstrou uma inteligência invulgar e, pelas mãos do tutor, Antônio Joaquim, foram-lhe abertas as portas de uma educação mais ampla. Com o pseudônimo de Nênia Sílvia, inicia colaboração para diversas revistas. Aos 14 anos casa-se, tem três filhos e só aos 25 anos poderá investir mais solidamente na carreira literária (SOUTO-MAIOR. In: MUZART, 1999, 315-316). Na esteira de um movimento de renovação da cena teatral no país (cf. SOUTO-MAIOR. In: AQUINO; MALUF, 2004, p. 307), Maria Ribeiro passa a, sistematicamente, publicar sua produção dramática. Uma peça, em especial, é escrita em momento triste de sua vida: *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros* foi elaborada em busca de alívio pela morte de um filho (SOUTO-MAIOR. In: MUZART, 1999, p. 316). Escreverá, entre outras, as peças *Paulina*, *A aventura de Vaucloix*, *O anjo sem asas*, entre outras, sempre com a aprovação elogiosa do Conservatório Dramático, órgão do qual Machado de Assis atuava, no período, como um dos censores. Em 1865, quando apresenta a aclamada peça *Cancros sociais*, receberá novamente uma crítica favorável de Machado de Assis, que mostra não ter se esquecido, em crônica de 16 de maio de 1865, da peça de 1863, *Gabriela*:

Há, com efeito, entre *Gabriela* e os *Cancros Sociais*, uma notável diferença, um incontestável progresso. A mão incerta no primeiro tentame, agora mais segura, mais conscienciosa; a autora desenha melhor os caracteres, pinta melhor os sentimentos; a ação aqui é mais natural, mais dramática, mais sustentada; as situações mais bem concebidas e os diálogos mais fluentes. (ASSIS, *acesso online*).

Assim como Ana Plácido, merece também Maria Ribeiro ser mais estudada pelos pesquisadores de hoje. Ambas as escritoras souberam desafiar os preconceitos das sociedades em que viveram e, utilizando-se da “ousadia” maior de escrever e daquela “sensibilidade” sobre a qual falou Machado de Assis como primeiro ‘dom’ das mulheres escritoras, procuraram contribuir para a produção literária em língua portuguesa, propiciando, certamente, que as mulheres que vieram depois pudessem encontrar um meio cultural em algum sentido mais amplo e receptivo, ou pelo menos não tão preconceituoso. Foram decisivas, assim, para que o “capítulo das escritoras” fosse um capítulo sem fim.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Chronica. O Futuro*: periodico litterario, Rio de Janeiro, anno 1, n. 13, p. 434-436, 15 mar. 1863. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060051-13>>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- ASSIS, Machado de. *Ao acaso* (crônicas da semana). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Disponível em: (acesso em: 10 jan. 2013) <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Ao%20Acaso,%201864.htm>>.
- CUNHA, Zenóbia Collares Moreira. Ana Augusta Plácido: sua vida e sua obra. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2002. p. 73-80. (Coleção Mulher & Literatura, v. 3).
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Pedantes e *bas-bleus*: história de uma pesquisa. In: (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 17-29.
- PLACIDO, Anna Augusta. *Luz coada por ferros*. Lisboa: A. M. Pereira, 1863. 214 p.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Gabriela e Cancros sociais*: a estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Org.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: EDUFAL, 2004. p. 305-318.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. Maria Angélica Ribeiro. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 315-331.

ANGÚSTIA DE AMÉLIA BEVILÁQUA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS E RESSONÂNCIAS MEMORIALISTAS DA BELLE ÉPOQUE CARIOCA DO INÍCIO SÉCULO XX

Algemira de Macedo Mendes/UESPI¹⁸

A inserção de obras de autoria feminina na sociedade brasileira do século XIX e limiar do século XX deu-se de certa forma marcada pelos ditames do sistema patriarcalista, o que resultou na exclusão de muitas escritoras do cânone literário, por esta razão o trabalho proposto visa apresentar a caracterização do romance *Angústia* da escritora piauiense Amélia Beviláqua.

O romance *Angústia* é ambientado na cidade do Rio de Janeiro, coração da burguesia no final do século XIX e limiar do século XX. Pelo contexto enunciativo de seu enredo, vê-se que a narrativa reflete o afã da modernidade. Percebe-se, outrossim, os ares europeizados e as transformações por que a sociedade carioca passava. A narradora encontra-se no Largo São Francisco de Paula, em direção as ruas: dos Andradas e do Ouvidor, Rua Gonçalves Dias e Largo Rocio, espaços recorrentes em narrativas da segunda metade do século XIX e início do século XX, a exemplo de autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio, dentre outros:

Era ainda cedo, talvez uma hora nessa tarde alegre do mês de agosto, acompanhada por um resto de frio, que adoçava a temperatura. *Entretanto já enfeitava as ruas a grande multidão de senhoras e senhoritas cobertas com modernos chapéus desabados, geralmente arroteados de rendas, fitas e flores...* [...] Um pingo de chuva outro caía do céu, cada vez mais pesado, quando passei pelo Largo de S. Francisco de Paula; mas o movimento se tornou muito agitado, notando-se no semblante dos passeadores uma espécie de angústia. *A confusão aumentava a cada instante, e, assim a enchente da rua e os encontros.* [...] Homens e mulheres, entrando em loja, tomado carros, correndo para o ponto dos bondes, uns carregados de embrulhos, outros levando pela mão crianças pequenas... [...] *A rua transformou-se no rio de lama. Os sapatos se encharcavam, pesavam com grilhões de ferro. Mal se conseguia caminhar.* [...] *As senhoras, preocupadas com o estrago que lhes podia trazer a chuva, apertavam e arregaçavam tanto as saias que deixavam, muitas vezes, em alto relevo, toda a perna de amostra.* (BEVILAQUA, 913 .p.11-12).

Pelo contexto enunciativo do excerto, o Rio é uma cidade com ares europeizados na arquitetura e nas vestimentas, circulam bondes em meio a postes de iluminação em estilo *art nouveau*, recentes conquistas da eletricidade. A transformação por que a cidade carioca passava ilustra a sociedade brasileira num momento historicamente sugerido pela expressão *Belle Époque* que refletia o mito da modernidade.

A questão da modernidade envolve uma série de idealizações e de novas padronizações de comportamento social, quando projetada no contexto da sociedade carioca dos primeiros anos do século XX, implica a consideração da grande reforma urbanística empreendida na então capital federal. É interessante ressaltar as reformas estruturais pelas quais o Rio de Janeiro passou, como o plano estrutural da administração do prefeito Pereira Passos, que consistiu no alargamento e extensão das avenidas Central e Atlântica, bem como no “embelezamento” de seus prédios. De acordo com os defensores da

¹⁸ Mestre em Teoria Literária pela UFPE (2002), e Doutora em Letras pela PUCRS (2006). É Professora da Universidade Estadual do Maranhão, da Universidade Estadual do Piauí, e do Programa de Pós Graduação em Letras/Uespi. Publicou os livros: *A imagem da mulher na obra de Amélia Beviláqua* e *Antologia das escritoras piauienses*. E-mail: algemacedcedo@ig.com.br

reforma, o propósito era transformar o Rio numa espécie de vitrine de um país mais modernizado. Essas transformações urbanas, a despeito de toda polêmica e truculência que envolveram sua efetivação, e do contingente populacional por elas prejudicado, de acordo com a citação anterior as condições de saneamento e tantas outras de infraestrutura ficaram a desejar, ganham imensa e positiva representação simbólica frente à sociedade abastada e oficialmente representada pelos governos municipal e federal. Como consta em Brito Broca,(1956) o *slogan* “O Rio civiliza-se”, proclamado no episódio, ajuda a entender a ideia de que, dentro da sociedade chamada elegante, vivia-se um momento de franca crença num progresso social aliado à ideia de modernização.

O historiador Nicolau Sevcenko (1998) aponta ainda a necessidade de compreender o cultivo do ideal de modernidade como um parâmetro de diversas balizas do processo de urbanização da sociedade, entre elas a diferenciação de castas sociais. A reforma urbana, aludida oficialmente na época como a “Regeneração”, representa para a elite social um importante rompimento com passado colonial e apoia, no mito de modernidade, o desejo de se parecer com a Europa, modelo exclusivo de padrões comportamentais e estéticos dessa burguesia. Ser mais moderno era ser, de qualquer forma, mais europeu e mais elitizado. Com o fim da sociedade senhorial e claramente segmentada entre ricos e pobres, senhores e empregados, era preciso, para a burguesia média, encontrar meios de não se parecer com o povo. A modernização dos hábitos e a atualização capitalizada com o mercado dos novos e variados produtos industriais surgiram para dar conta disto. A mudança recorrente da moda, que exige investimento constante de dinheiro, é um processo de antidemocratização, que separa o lugar da burguesia. Do surgimento da moda e dos modismos, aproveita-se Sevcenko para estender sua análise cultural até uma reflexão sobre a construção do gosto. No trecho em que segue, ficam sugeridas as transformações do novo espaço urbano na capital federal do Brasil de então:

Por toda a parte, muito luxo e muita, alegria, a sorrir, por entre a frescura da mocidade, que andejava e que se envolvia com a vibrante animação natural do momento. [...] *O Rio de Janeiro estava imponente. Fazia tempo que suas ruas não se enchiam de tanto esplendor nem suas vitrinas de mais atrativos.* [...] Todos os sábados *aparece na rua do Ouvidor*, arrastando um luxo desmesurado É por isso acompanhada por uma imensidade de olhares. (A cidade estava, neste dia, muito alegre, uma verdadeira festa. Isso me admirou, unicamente, por ser segunda feira, pois o geral é haver movimento mais notável aos sábados; porém, como sábado e domingo foram chuvosos, explica-se a alegria. (BEVILAQUA,p.33-36).

A apropriação desse pensamento era frequente nos escritos da época. Na obra de Luiz Edmundo, por exemplo que faz um registro histórico e um painel cultural do Rio dos primeiríssimos anos do século XX. Nele, o autor, entre jornalista, escritor e uma espécie de analista e crítico, alonga a vista, entre outros aspectos, sobre a sociedade elegante da capital federal, detectando interessantes hábitos, bem como de transformações dos mesmos. Registra, por exemplo, as primeiras mudanças no caminho de uma tolerância nas regras do comportamento feminino: “a mulher já tem outra instrução, que as viagens constantes melhoram e refinam; fala vários idiomas, e nas reuniões de família, já não é, apenas, o belo sexo que se expõe e agrada pelo palminho de cara e pela graça da *toilette*, mas companheira inteligente,

com a qual um homem pode conversar e discutir. Ainda não sai sozinha à rua, lá isso é verdade, mas já sai bastante [...]”. (1938,71).

Assim é em *Angústia*, a personagem Teresa passeia sozinha nas ruas sob o olhar de curiosos, demonstrando com isso um caráter emancipativo em relação às mulheres da época conforme postula June. E. Hahner, *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. 1981.

Para Luis Edmundo, estas saídas provocavam um acréscimo de vitalidade graças ao tradicionalíssimo passeio na rua do Ouvidor. Por outro lado, acresce ele, havia nesses passeios, assédio à mulher, prática bastante comum e disseminada, presença do “galanteador da esquina” que a despia com o olhar. Ressalta-se que Edmundo escreve como um apologista da elegância, da efervescência e da modernização, impacienta-se com os aspectos populares “feios” e “sujos” da cidade, sem, contudo, desprezá-los ou ignorá-los, ao contrário, relatando-os em abundância e detalhe. Faz lembrar a narradora de *Angústia*, ao mesmo tempo em que relata a elegância das senhoras, fala dos tipos como vendedores ambulantes e jornaleiros.

Além dos passeios na Rua Ouvidor e na Avenida Central, outro ponto de encontro foram os cafés, as pessoas da “alta sociedade” reúnem-se ou para os chás das cinco, imitando um costume inglês que se afrancesou. Essas confeitarias foram lugar ou para discussões políticas e/ou literárias. Continuam no século XX como um local de encontro também das senhoras:

Da confeitaria Castelhães, apreciei o borburinho, posso dar notícia exata da imensa multidão que enchia as ruas. [...] Em Dezembro, pelo Natal, o Rio de Janeiro tomou, como todos os anos, o sorriso alegre, com que sempre recebeu a encantadora festa de Jesus. Também, neste dia, sai à rua, e demorei alguns instantes no Colombo, onde aglomerava, aquela hora, uma grande de pessoas, uma em redor das mesinhas de mármore, outras pelos balcões. O que me comoveu muito foi avistar quando saímos, na casa Schidt, quase fronteira à Colombo, o Artur Lourenço olhando, maquinalmente, os diversos penteados que estavam no mostrador. [...] No largo Rocío, ainda o encontrei; seus olhos, sua grande tristeza me disseram claramente.(BEVILAQUA, p.48-118).

De acordo com o fragmento que segue, pode-se perceber que o discurso da modernidade e do progresso não atingiu todas as classes. Os tipos populares abordados nas crônicas de João do Rio, provenientes dos subúrbios, são vistos pela narradora de *Angústia* como tipos exóticos que vivem a praticar atos de selvageria. Acresce-se que, de certa forma, a narradora vê talvez sob o olhar de sua classe, que por um lado denominava certas atitudes como grotesca, bizarras, e, ao mesmo tempo se compraz em apresentar estes subúrbios como cenários campestres e bucólicos:

Na quitanda, situada na curva da rua o oposto habitual de ébrios, vadios, mercadores, criados, que vinham de todos os lados fazer compras de frutas e verduras, e ali se postavam, para regalar na selvageria de uma camaradagem detestável, somente para fazer mão comentários e a tassalhar a vida de todos aquele quarteirão; que lhe ficava ao alcance. [...] Morava muito isolado, na rua Torres Homem, quase na subida da montanha, num canto perfumado e cheio de flores.[...] Do quarto, em que dormia, devassava todo o interior da alegre vivenda dos jovens trabalhadores. O marido cultivava a terra, fazendo extensas plantações de verduras e flores, que, as vezes, vendiam juntos pela manhã; em casa a mulher fazia os serviços domésticos e lavava roupas, que recebia de fora.(Id.Ibid.191,p. 81-19-grifos nossos)

Os outros espaços privilegiados pela narradora na obra referem-se ao espaço privado, ou seja, espaço do lar. O que também reflete a mesma alegoria da modernidade, da *Belle Époque* carioca. A

descrição da casa, feita pela narradora, em discurso indireto, representa um momento em que a personagem Artur está a contemplar e ao mesmo tempo a questionar a importância de tanto luxo, se ele vive rodeado de tanta angústia:

[...] Detinha-se a olhar, com orgulho, sua casa muito formosa, guarnecida com um riquíssimo e admirável mobiliário. Defronte da mesa de jantar, estava pendurada uma grande moldura com a *Ceia de Jesus*, de tamanho quase natural, trabalho todo feito em *mármore*... Do outro lado, também apareciam paisagens notáveis. *Caçadas, campos infinitos, onde pastores brincavam, atravessando-os garbosos, a com o luzir seu rebanho, frutas, pássaros, conchas* desenhadas, aquarelas e muitas outras curiosidades. Por cima dos aparadores e *armários ainda se encontravam notabilidades: diversas estatuetas*, e busto muito interessantes, apropriados ao belo salão. (Id.Ibid.1913.p.60-grifos nossos).

A simbologia das palavras grifadas sugere, a princípio, aura da personagem, principalmente a referência a “Ceia de Jesus”, que no contexto da obra pode ser entendida como a ideia fixa que ele nutre de ter sido traído pela esposa, o “mármore” sugere a frieza também da esposa, além, claro, da representação social de quem habita naquela casa.

No entanto, a expressão “Caçadas, campos infinitos, onde pastores brincavam, atravessando-os garbosos, com o luzir do seu rebanho, frutas, pássaros, conchas” tem a conotação de uma moda literária na época no dizer de Brito Broca, (1956) uma volta ao helenismo, ao mundo grego, e as palavras, pastor, rebanhos, caçadas além da brancura do mármore e estatuas são comuns ao léxico do Parnasianismo, escola literária em voga no início do século, tendo como principais representantes, Olavo Bilac, Coelho Neto João Ribeiro, Gilka Machado e outros.

Referências:

- BEVILÁQUA, Amélia Freitas. Angústia. Rio de Janeiro: Besnard Frères, 1913
BROCA, Brito: *A vida literária no Brasil* – 1900. Rio de Janeiro: MEC, 1956.
EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
HAHNER, June. E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
MENDES. Algemira de Macêdo. *A imagem da mulher na obra de Amélia Beviláqua*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
MENDES. Algemira de Macêdo. *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX* [documento impresso e eletrônico] / Algemira de Macêdo Mendes, Porto Alegre, 2006.
SEVCENKO, Nicolau (Org.). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In. *História da vida privada no Brasil: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A ESCRITA ARQUEOLÓGICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM *MEU ESTRANHO DIÁRIO*

Aline Alves Arruda¹⁹

Quando passei perto da fabrica vi varios tomates. Ia pegar quando vi o gerente. Não aproximei porque ele não gosta que pega. Quando descarregam os caminhões os tomates caem no solo e quando os caminhões saem esmaga-os. Mas a humanidade é assim. Prefere vê estragar do que deixar seus semelhantes aproveitar. Quando ele afastou-se eu fui pegar uns tomates. Depois fui catar mais papeis.
(Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, p.69)

A epígrafe deste trabalho é um exemplo do olhar atento da escritora afro-mineira Carolina Maria de Jesus. Seu diário best-seller *Quarto de despejo* contém vários relatos semelhantes a esse, em que o cotidiano de uma catadora de papel é desvelado através de sua própria experiência e de seu ponto de vista. O excerto é um misto de denúncia, de memória individual e coletiva e de um olhar de dentro também sobre os resquícios da vida, especialmente a urbana, os “restos” que permeiam nossa existência e que, no caso de Carolina, entremeiam a sua. A escritora, nascida em Sacramento, Minas Gerais, morou a maior parte da vida em São Paulo, por muitos anos na extinta favela do Canindé, onde se tornou escritora. Em seu mais recente livro, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, a professora Regina Dalcastagnè observa a surpreendente determinação de autores como Carolina:

Pensem no quanto é grande o desejo de escrever, para que essas pessoas se submetam a isso – a fazer o que “não lhes cabe”, aquilo para o que “não foram talhadas”. Imaginem o constante desconforto de se querer escritor ou escritora, em um meio que lhe diz o tempo inteiro que isso é “muita pretensão” (2012, p. 9).

Carolina é um ótimo exemplo desse desejo enorme de escrever. Mulher, negra e mãe solteira de três filhos, ela sabia muito bem o que é estar no “quarto de despejo” de São Paulo e ter que sobreviver nele. Sua vida passa então pelo ato cotidiano de recolher os resíduos da sociedade paulistana e vendê-los para se sustentar. O que ela também recolhia em meio ao lixo eram os cadernos, os quais ela usou para escrever; dezenas deles. Além dos conhecidos diários, a escritora escreveu também poemas, romances, provérbios e contos. Tudo misturado a suas listas de compras, às contas que fazia com o pouco que ganhava e até aos deveres de casa dos filhos. Os fragmentos de vida que Carolina reunia nesses cadernos oriundos da rua, jogados fora por alguém na capital paulistana, tornaram-se pedaços de sua obra que viraram sucesso pelo mundo afora²⁰ e são estudados, embora timidamente, ainda hoje.

Meu estranho diário foi organizado pela própria autora em 1968, mas só foi publicado postumamente, em 1996, pelos cuidadosos pesquisadores Meihy e Levine. São fragmentos dos diários de Carolina em sua versão original. Contém três momentos distintos da vida da autora: no quarto de

¹⁹ Professora efetiva do IFSULDEMINAS, Câmpus Inconfidentes. Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG; membro do grupo de pesquisa *Letras de Minas*, da UFMG.

²⁰ *Quarto de despejo* foi traduzido em 14 línguas e vendeu mais que escritores como Jorge Amado.

despejo, na casa de alvenaria adquirida depois do sucesso com o primeiro livro e no sítio, em Parelheiros, no final de sua vida. Os relatos do livro começam em 30 de outubro de 1958 e vão até 18 de dezembro de 1963. Neles podemos perceber a trajetória de Carolina do anonimato no Canindé, passando pelo vigoroso sucesso e depois pelo esquecimento.

Assim como nos outros, *Meu estranho diário*, especialmente em sua primeira parte, quando a escritora ainda habitava a favela, revela-nos uma Carolina “arqueóloga” em sua escrita. Segundo Calvino, o arqueólogo

torna a descobrir utensílios cujo destino ignora, cacos de cerâmica que não se encaixam, jazidas de eras distintas daquela que ele esperava encontrar ali: sua tarefa é descrever peça por peça também e sobretudo aquilo que não consegue sistematizar numa história ou numa utilização, reconstruir numa continuidade ou num todo. (CALVINO, 2009, p.314)

Carolina vivia, como sabemos, dessa forma: recolhendo resíduos, muitas vezes sem saber exatamente onde, para se sustentar e a seus filhos. Os papéis eram sua principal mercadoria encontrada nas ruas, mas ela cita também latas, vidros e ferros. Além de recolher esses objetos e materiais para vendê-los e deles retirar sua subsistência, o que percebemos é que ao relatar isso em seus diários, juntamente com as denúncias e com a descrição de sua rotina marginal, a autora torna-se uma espécie de arqueóloga na escrita.

O conceito de escritor arqueólogo também é citado por Rancière: “O escritor é o geólogo ou arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história” (2009, p.38). Dessa forma, os resíduos encontrados por Carolina e mencionados em seu diário são mesmo uma parte fragmentada de sua existência como escritora e uma espécie de testemunhas de sua rotina e experiência narradas nos diários.

Segundo o professor Reinaldo Marques,

(...) os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias, que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador da nação, costumam se insinuar pelo vazio e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional.

É exatamente isso que acontece com nossa escritora. Alijada do cânone literário brasileiro mesmo tendo escrito um diário que virou best-seller, e sendo autora de um conjunto de obras significativo, insinua sua “escrita muda” (RANCIÈRE, 2009, p.34) através dos fragmentos de seu dia-a-dia.

Segundo os organizadores de *Meu estranho diário*, os cadernos de Carolina não apresentavam uma sequência e eram compostos por diversos gêneros. Faltavam também algumas páginas e não havia numeração dos cadernos, assim como existiam lacunas que aparentemente representavam textos desaparecidos; no entanto, os pesquisadores ressaltam o cuidado que Carolina Maria de Jesus teve em preservar as cópias. Ela copiava seus próprios textos e por vezes enxertava fragmentos e repetições,

quase sempre a caneta, numa forma de, segundo Levine e Meihy, “perpetuar o legado”. Essa consciência arquivística nos prova mais uma vez a necessidade arqueológica de Carolina de “reconstruir o seu todo” (RANCIÈRE, 2009).

Como dito anteriormente, os objetos recolhidos por Carolina permeiam a narrativa de seu cotidiano. No relato do dia 7 de novembro de 1958, por exemplo, a autora começa dizendo que não havia dormido porque a filha, Vera, estava tossindo. Ela se levanta às 5:30h da manhã para carregar água, prepara o café da manhã para os filhos e pede a uma vizinha um carrinho emprestado para levar alguns ferros, que havia recolhido na rua, para vender. A caminho do depósito, no meio desse relato, ela repentinamente conta ao leitor que ouviu uma mulher que lavava a calçada xingar o “dr. Adhemar”, prefeito de São Paulo na ocasião. Carolina reflete sobre a fala da mulher e critica o desagrado de sempre do povo, que nunca está satisfeito:

(...) pensei no Circulo Vicioso se chove, e tem lama, o prefeito não presta porque não calça as ruas. Se faz sol e tem pó, o Prefeito não presta porque não molha as ruas. Quando será que o povo vae compreender que quando chove tem lama. E quando tem sol tem pó. A carreira politica é espinhosa (JESUS, 1996, p. 51).

Em seguida Carolina volta a relatar sobre sua venda: “O senhor Manoel pesou os ferros ganhei 70. Comprei pão, e média para os filhos. Dois sabões 9 cruzeiros cada um”. E passa a criticar a alta dos preços e revoltar-se contra os políticos, na sua opinião, responsáveis por isso. No mesmo dia ela vai vender uns “papeis de cimento” com os quais ganha “21” e diz que não sairá para catar papel porque está cansada. Em seguida, retorna ao assunto política e elogia novamente o prefeito que promete acabar com a favela. Ainda no mesmo relato, revolta-se contra um vizinho que reclamou de seu filho José Carlos, critica as ciganas e os vizinhos, os quais julga preguiçosos. Antes do próximo relato, do dia 08 de novembro, há um fragmento de julho em que Carolina afirma estar reiniciando a escrever o diário. Esse aparente caos representa a “potência da palavra” (RANCIÈRE, 2009) de Carolina. A fragmentação discursiva de sua rotina revela sua tentativa de dar sentido à vida e,consequentemente, à sua literatura.

A escrita anda, portanto, lado a lado ao trabalho de recolher o lixo na vida dela. No relato de 15 de novembro de 1958, a autora, já no final do dia, lembra-se de dizer que comprou no “senhor Eduardo”: meio litro de óleo e um tinteiro, dois exemplos de produtos imprescindíveis para o sustento de Carolina e sua família, já que a escrita, pra ela, era uma necessidade viva: “crêio que, não poderei viver sem escrever porque os dramas, continuam acontecer enquanto vivemos” (Jesus, 1996, p. 54).

O lixo pode prover também para a família de Carolina outro sustento. No relato de 17 de novembro de 1958 ela diz ter encontrado uma bola no lixo, a qual dá para os filhos brincarem. Em seguida, como não poderia deixar de ser, ela protesta contra os “homens vagabundos” que roubam a bola das crianças porque estas jogaram pedra neles “e eles querem bater nas crianças. Quando me vê quietam. Porque ninguem quer ficar incluído no meu Estranho Diario” (JESUS, 1996, p. 74). O título do livro é aqui explicado. Além disso, notamos como o diário serve de ameaça àqueles que Carolina considera tão

diferentes dela, como observa Dalcastagnè, é a maneira que a autora encontra de mostrar-lhes a diferença entre uma artista e um “punhado de favelados sem eira nem beira”. A escrita fragmentária, denunciativa e potente, é a arma de Carolina Maria de Jesus.

A fome é o assunto mais forte nos diários de Carolina. Nas suas andanças pela cidade em busca do lixo que a sustenta, especialmente o papel, muitas vezes a comida é conquistada nos restos e sobras. Os relatos nos mostram que quase sempre ela levava a filha junto e quando estavam em frente ao frigorífico, a menina pedia uma salsicha e sempre ganhava. A Rua Araguaia é descrita por Carolina como o local onde ela mais encontra comida, no lixo ou nas casas das pessoas para quem ela pede. Com certas famílias que a ajudam, a escritora mantém um vínculo. No relato do dia 20 de novembro de 1958, novamente vemos os fragmentos e resíduos se misturarem à escrita de Carolina. Uma portuguesa que fornece papéis para ela repreende-a quanto à ideia de ser poeta, diz a Carolina que “todos poetas ficam loucos” (p. 84), ao que a escritora não deixa passar, recusando o rótulo e afirmando que os brancos continuam escravizando os negros e a escrita é sua forma de resistência a essa dominação. A escritora acrescenta ainda que não tem medo do trabalho, que já experimentou vários empregos e que se dá melhor catando papel. A autoafirmação da autora leva algumas linhas de protesto que emendam, sem pontuação, numa frase final do parágrafo em que Carolina afirma ter passado em um fábrica para catar tomates, a mesma citada na epígrafe, mas que agora tem um novo gerente, que entrega a ela os tomates diretos da caixa, limpos. Logo após, a autora volta a pensar nas palavras da portuguesa. A aparente desorganização revela a força do pensamento da escritora em meio ao trabalho e à obrigação de levar alimentos para casa.

Numa comemoração já no final do livro *Casa de Alvenaria*, diário que Carolina publicou depois de *Quarto de despejo* e que mostra sua vida fora da favela, quando comprou sua casa, que dá título à obra, Carolina resume o que a literatura pode lhe proporcionar:

Eu consegui enriquecer com o meu livro. O meu livro foi uma fada que transformou-me de gata borralheira a princesa. Os meus sonhos estão concretizando. Eu desejava uma casa de alvenaria. Consegui. O que emociona-me é introduzir a chave na fechadura e abrir a porta e saber que a casa é minha. Tem hora que tenho vontade de dar um grito para ser ouvido no Universo:
Viva meu livro!
Viva os meus dois anos de grupo escolar!
E viva os livros, porque é a coisa que eu mais gosto, depois de Deus (JESUS, 1961,p. 123).

Os vivas de Carolina nos ajudam na conclusão deste trabalho. Afinal, sua vivência literária e sua escrita é o que nortearam sua literatura de diários, seu testemunho de mulher negra, favelada (e ex-favelada) e cidadã, esses resíduos são apenas uma amostra do que a Carolina escritora foi e que, por isso, não deve ser apagada da literatura afro-brasileira e especialmente da brasileira canônica que teima em esquecê-la.

Referências

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. (Org.). São Paulo: Xamã, 1996.

_____, *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2000.

_____, *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

O TRAPEIRO DE BUENOS AIRES: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E FEMINISMO NA PRODUÇÃO JORNALÍSTICA DE ALFONSINA STORNI

Aline dos Santos²¹
Adelaine LaGuardia²²

“Tudo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele [o trapeiro] cataloga e coleciona”.
(W. Benjamin)

O presente trabalho é um dos produtos de uma pesquisa de Iniciação Científica, realizada entre 2010 e 2011, financiada pelo CNPq. Nosso intuito é fazer uma análise da categoria gênero e de uma possível proposta feminista em artigos escritos e publicados por Alfonsina Storni (1892-1938), sob o pseudônimo *Tao Lao*, na coluna *Bocetos Femeninos*²³, do jornal argentino *La Nación*, entre 1920 e 1921. A poeta e jornalista nasceu na Suíça, em 1892, e imigrou com sua família, aos 4 anos de idade, para a Argentina, passando o restante de sua vida naquele país, lutando, sempre, em busca de um espaço social e político. O resgate da memória de sua produção jornalística foi possível graças à publicação, em 2002, do livro *Narraciones, Periodismo, Ensayo, Teatro* e posteriores investigações feitas em fontes primárias localizadas na Biblioteca Dr. Raúl Prebich, em Buenos Aires. O presente trabalho respaldou-se, portanto, nos estudos em fontes primárias e nas teorias de gênero elaboradas pela crítica feminista.

O jornal *La Nación*, de domingo, dia em que se publicavam os artigos de Alfonsina Storni, era uma edição de 25 a 30 páginas, dividida em duas seções, sendo a primeira para assuntos políticos, econômicos e notícias dos acontecimentos no estrangeiro e a segunda, em que se situava a coluna *Bocetos Femeninos*, para ilustrações, literatura, teatro, arte, esportes e variedades. Pelas fontes originais dos artigos a serem analisados na próxima seção, podem ser obtidos alguns dados sobre a importância do feminismo na Argentina e o lugar que o debate feminista ocupava na sociedade. Geralmente, a coluna de Storni dividia espaço com propagandas de compra e venda, com fotos de mães cuidando de seus filhos, recortes da última tendência da moda em Paris e na Argentina, e ainda com artigos que se colocavam como oposição ao discurso feminista de Storni. Além disso, a maioria dos seus artigos era publicada em páginas pares, o que leva a inferir que eram pouco importantes para o diário, uma vez que o leitor, ao abrir um jornal, tende a focar sua atenção, primeiramente, sobre as páginas ímpares, e, portanto, é nestas que se situam as matérias de maior relevância.

Ao discutir a “materialidade do texto”, Roger Chartier afirma que “produzidas em uma ordem específica, as obras escapam dela e ganham existência sendo investidas pelas significações que lhes atribuem [...], seus diferentes públicos” (CHARTIER, 2002, p. 259). Assim sendo, os artigos de Storni eram investidos de significações, já no primeiro momento, pelo dispositivo de imprensa que, ao publicá-

²¹ Aluna do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei.

²² Professora Doutora do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei.

²³ Tradução: Esboços Femininos

los, declarava ser um jornal aberto a diversos discursos, mas também, um pouco à moda da censura (que, se apropriando do discurso, o desloca e subverte) estabelecia o lugar que tal discurso poderia ocupar. Como Storni foi, de certa maneira, rejeitada pelos movimentos de vanguarda dos anos 20, não era vista como uma referência das Letras, o que lhe impossibilitava também um lugar de destaque no diário.

Por outro lado, o *La Nación* foi um dos poucos dispositivos de imprensa que abriu as portas ao debate feminista. Podemos postular que a seção 2, na época, era a que talvez mais interessasse às mulheres, visto que estas se preocupavam, em demasia, com a moda – os artigos de Storni criticam incessantemente essa situação. Isso mostra, por um lado, que a intenção era fazer com que os artigos de Alfonsina chegassem às mulheres, que, a princípio, deveriam ser o público mais interessado. Por outro lado, o intento poderia ser também o de manter o discurso feminista longe da esfera masculina, o que não deixa de delimitar, uma vez mais, espaços distintos para ambos os sexos.

Outro aspecto marcante é a assinatura dos artigos de Storni, que levam o pseudônimo *Tao Lao*. Os dois nomes chineses significam, respectivamente, caminho e idoso. Ou seja, sugere que a autoria seja de uma pessoa já vivida, experiente, portanto capaz de apontar algum caminho. Talvez, somente com o nome de um velho chinês, recurso esse político e lúdico, Alfonsina poderia fazer suas críticas a bom resguardo e ser mais bem aceita pelo público, uma vez que a palavra masculina era a única e verdadeira.

Em seus artigos publicados no periódico supracitado, Alfonsina Storni escreve sobre as mulheres de Buenos Aires e o lugar que ocupam na sociedade, inaugurando tanto a escrita sobre a cidade, a partir do seu ponto de vista e de sua posição como mulher, quanto a história da “cidade das mulheres”, uma vez que as personagens que circulam por seus artigos são sempre femininas. É interessante, pois, ressaltar que foi Storni a primeira intelectual, na Argentina, a preocupar-se em registrar a história coletiva desses tipos femininos que habitavam aquela metrópole. De forma séria, e também burlesca, Storni vai fazendo, assim, o registro de um tempo, o registro de uma história que foi omitida na escrita da história oficial, como observadora que, de certa forma, se assemelha ao flâneur²⁴ benjaminiano do *fin de siècle* e nos evoca, ainda, a imagem do trapeiro baudelairiano, que, ao resgatar a matéria rejeitada, marginalizada pela sociedade, passa a constituir um novo arquivo, salvando, assim, a memória que se diferencia daquela oferecida pelo arquivo oficial. Seus artigos são recortes, retratos das mulheres portenhas, algumas da classe alta, refinadas, outras da classe média, trabalhadoras (que já começavam a participar da vida pública, não obstante as limitações que a sociedade lhes impunha), enfim quadros construídos pelo olhar de uma observadora atenta que circulava pelas ruas e registrava com sutileza uma galeria de personagens femininas que ali transitavam.

Assim, antes mesmo que fosse publicado o livro de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Storni já havia inaugurado, com seus artigos, uma espécie de contemplação (crítica) da cidade, povoada por uma classe que, antes, havia sido excluída, tão naturalmente, da historiografia. O *Fervor de Buenos Aires*, para Alfonsina, é outro, divergindo-se da proposta da tradição canônica, como este trabalho

²⁴Sobre o flâneur, vide BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (1994).

pretende mostrar, e talvez por isso a autora tenha sido rejeitada, inclusive por Borges – que, comentando outra poeta do momento, Nydia Lamarque, a separa das *borrosidades* (confusões) e a *chillonería de comadritas* (focacas de comadrezinhas) de Storni (PROA, 1925, apud Muschietti, 2002, p. 12) – nos movimentos de vanguarda dos anos 20, na Argentina. Sobre esse fenômeno, Pratt relata que

a exclusão da mulher tanto do movimento regionalista como do movimento de vanguarda é um sintoma do momento. Exclusões essas às vezes agressivas. As grandes poetisas dessas décadas – Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral –, apesar de serem tão requisitadas, não eram aceitas nos círculos de vanguarda. Hoje, na tipologia literária, elas são classificadas como pós-modernistas e por isso distintas do movimento de vanguarda. O experimentalismo de seus escritos ainda não é reconhecido por boa parte das instituições literárias (PRATT, 1994, p.139).

Para iniciar uma análise dos artigos de Storni, convém, antes de tudo, fazer uma apreciação do nome da coluna para a qual a intelectual escrevia, intitulada *Bocetos Femeninos* (Esboços Femininos). Segundo o dicionário Aurélio, esboçar é: planejar, projetar, traçar. Dessa forma, já se pode imaginar, desde o início, quais eram as pretensões da escritora ao inaugurar sua coluna. Através da escrita do presente, Storni projetava, planejava, traçava a sociedade que almejava para o futuro, isto é, uma sociedade que vislumbresse a igualdade de gênero, uma sociedade em que a mulher tivesse voz e na qual seus direitos seriam reconhecidos, não como luxo, mas como algo natural.

Os escritos de Alfonsina Storni, aqui analisados, podem ser classificados pelos seguintes assuntos abordados pela autora: a participação feminina na vida pública, agenciamento feminino e o direito das mulheres ao voto.

1.1. A participação feminina na vida pública

No artigo *Las heroínas*, Storni critica a timidez das mulheres que já começam a ocupar o espaço público, no momento de confessarem que também fazem parte das “duzentas mil mulheres” que trabalham naquela grande capital. Esse dado mostra que, mesmo por parte das mulheres, a entrada feminina na esfera pública ainda era revestida de certo tabu, sobretudo quando isso as colocava em um posto antes ocupado por homens. Dentre as heroínas das estatísticas da época, apresentadas pela escritora, estão apenas uma lustradora de móveis e uma carvoeira, que não demonstraram timidez ao declarar sua profissão. Quanto às demais trabalhadoras, “negaram sua profissão em um discreto pudor feminino de índole estética” (STORNI, 2002, p. 900), talvez para não revelarem que realizavam trabalhos até então masculinos.

Alfonsina também expõe, de forma tipicamente bem humorada, mais duas “heroínas”, que constroem jaulas e andam à caça de “bípedes”, ou seja, à procura de maridos, exercício típico das mulheres que encontravam no casamento um meio de proteção, ou até mesmo de ascensão social e, talvez, abandono do trabalho, situação essa muito criticada por Storni, também, nos artigos *Las*

casaderas, *La irreproachable* e *La costurerita a domicilio*, esta última pertencendo à “categoria feminina que se enamora do homem e não de “um homem” (STORNI, 2002, p. 927).

A intelectual relata outro dado importante, em relação à igualdade de gênero. Observa que, enquanto duas mulheres foram capazes de confessar que fazem trabalhos designados aos homens, “nenhum homem se atreveu, em troca, a penetrar em uma sagrada profissão de mulher” (STORNI, 2002, p. 901), o que mostra, claramente, a divisão do trabalho baseada no gênero; categoria esta que, para retomar as palavras de Scott, “é uma forma primária de dar significado às relações de poder e é [também] um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 86).

Já em *Las mujeres que trabajan*, Storni faz uma espécie de elogio àquelas que declararam suas profissões para as pesquisas de outro censo. No entanto, ainda faz observações em relação aos postos ocupados por elas. Algumas imigrantes lideravam o serviço doméstico, o que as mantinha no espaço privado, apesar disso lhes garantir, ao menos em parte, a independência econômica. Entre as trabalhadoras, estão também as educadoras, representando três quartos dessa classe (que, na área da educação, não ocupava postos muito altos), além das enfermeiras e parteiras, de onde se pode inferir que, mesmo saindo do domínio privado, a mulher continuava desempenhando tarefas ligadas ao cuidado com o outro; a professora lida com os pequenos futuros cidadãos da nação, cumprindo assim o papel designado à mãe. Da mesma forma, a enfermeira e a parteira estão diretamente ligadas ao cuidado dos outros. Nesse sentido, a participação no âmbito público foi, inicialmente, uma maneira de fazer com que as mulheres, ao saírem do espaço privado, continuassem se dedicando a tarefas muito próximas a ele.

Nas estatísticas, que são também uma forma de narrativa da nação (muitas vezes, uma escamoteação de dados), a mulher aparece, na maioria das vezes, ocupando seu lugar como um ser totalmente altruísta (professora, enfermeira, etc.), que se doa, livremente, para o serviço em prol dos outros. Esse fato é também alvo de uma das ferrenhas críticas de Storni. Quanto às letras, às ciências, às belas artes e ao comércio, a proporção de mulheres que transitam por esse espaço é mínima, seguramente pelo fato de a maioria delas não fazer parte do grupo que tinha acesso ao capital cultural. Em relação à ausência do trabalho feminino no comércio, torna-se claro que a intenção seria manter a mulher distante das relações de poder econômico da nação, uma vez que esse ramo é uma das principais “máquinas” que movem o país.

Em *La emigrada*, há referência à desvantagem em que ficava a mulher pelo fato de não dispor de instrução sequer para lidar com o próprio salário que recebia. A emigrada é a mulher ingênua, ignorante e inculta, que vem do campo para trabalhar na metrópole, e que é explorada, economicamente, pelos homens da família ou amigos. A seguinte passagem, referindo-se a um envelope que a emigrada recebe, relata em tom de denúncia:

Ela não abriu esse envelope, e o preserva inviolado, recordando, por acaso, aquela opinião paterna de que as mulheres não necessitam saber ler, opinião esta que, substancialmente compartilhada por seus parentes ou amigos masculinos, costuma deixá-la com as mãos limpas depois de alguns anos de constantes excursões ao banco onde guarda suas economias (STORNI, 2002, p. 938).

Assim, manter a mulher longe da educação formal era, obviamente, um dos meios de dominá-la também intelectualmente e explorá-la. Apesar disso, Storni defende o direito da mulher à educação, até mesmo para sua segurança própria, caso ela venha a perder o pai ou o marido, que a sustentam. A escritora denuncia, portanto, a marginalidade da mulher como resultado de uma cultura ginofóbica, já que são os próprios pais que negam às filhas o direito à educação.

1.2. Agenciamento feminino

Em *La médica* e *¿Por qué las maestras se casan poco?* são retratadas mulheres que se “embelezam” intelectualmente. *La médica*, em virtude dos seus estudos, era chamada a abandonar, mais rapidamente que outras, todas as classes de falsos conceitos sobre a “verdadeira” natureza humana. Isto é, para a análise dos sujeitos, baseava-se em questões que estavam muito além da sanção social e dos costumes que se apresentavam ao ambiente, porque, para observar o ser humano, a natureza, tal como foi criada e idealizada, com seu essencialismo exacerbado, já não basta ao estudioso. As “maestras” se casam pouco, pelo fato de terem independência financeira, por serem intelectuais e “salvo reduzidos casos os homens desejam uma esposa o menos intelectual possível” (STORNI, 2002, p. 978). Assim, pode-se afirmar que, na proposta do feminismo de Storni, independência financeira e intelectual caminham juntas, culminando na liberação das mulheres.

No artigo *La mujer como novelista*, Storni antecipa, em 1921, o que seria escrito por Virginia Woolf, em 1929, em seu célebre ensaio *A Room of One's own*, onde a autora discorre sobre a mulher escritora e os limites que a cultura impõe ao exercício de sua criatividade. Segundo a escritora argentina, para “escrever com alguma propriedade, a mulher precisava abandonar, ao menos em parte, as tarefas do lar e colocar-se a observar a vida” (op.cit., p. 982). Nas palavras de Virginia Woolf, seria necessário a escritora ter “um teto todo seu”, um lugar reservado, onde ela não tivesse que lidar com as constantes interrupções do dia a dia. Isso explica por que a maioria das mulheres, ainda que fosse levada a escrever, não se ocupava de gêneros mais complexos, como a poesia, que demandariam contínua concentração e tempo para serem elaborados. Daí, em vez de explicar a pouca atuação literária da mulher como resultado de uma deficiência natural, Woolf, assim como Storni, atribui o fato de a mulher ter sido relegada à margem da produção literária, durante tanto tempo, à necessidade de conciliar suas exaustivas tarefas domésticas com o exercício intelectual. Alfonsina Storni vê o lar, portanto, como uma limitação para *La mujer como novelista*, pois

se a mulher, suponhamos, educada em um ambiente familiar, limitado, honesto, em uma palavra, quisesse escrever um romance, seus personagens não poderiam oferecer outro matiz e outro interesse que o de sua vida limitada: não poderia, logicamente, tratar de fenômenos psicológicos que desconhece, e resolverá os problemas presentes em seu romance com as vulgares e comuns normas pelas quais sua vida se rege (op.cit., p. 982).

Nesse sentido, a literatura produzida pelas mulheres se marcaria pela superficialidade e não poderia ser comparada à literatura produzida por homens, pois, para escrever, era necessário que a mulher rompesse com os moldes morais que, tão estrategicamente, a resguardavam do que mais necessário é para um escritor: a liberdade de refletir sobre as questões humanas (e para isso, obviamente, é preciso conhecê-las); a própria ousadia de aventurar-se, chegando ao sublime e caindo na “infâmia”, saindo do sagrado e sondando o profano, questionando-os; o deslocamento espacial; o conhecimento do novo, do inesperado que causa impacto. Assim, a literatura produzida por mulheres seria empobrecida, pois que suas vivências eram limitadas, vigiadas e punidas.

Virginia Woolf, em 1929, na Europa, afirmava que uma mulher precisa ter dinheiro e um quarto próprio, se quiser escrever ficção; e Storni, em 1921, na América do Sul, afirma o mesmo, comprovando assim que a subordinação da mulher é algo histórico e universal, pois, de fato, ela “parece ocorrer em todas as partes e em todos os períodos históricos conhecidos” (PISCITELLI, 2005, p. 44). A escritora argentina afirma: “se possuir fortuna, e para conseguir aquilo rompe com tudo, talvez lhe seja possível lográ-lo; se carece dela e precisa viver do que ganha, sua vida econômica será difícil e obscura” (op.cit., p. 983). Pode-se dizer que, nessa passagem, a intelectual escreve aquilo que fez parte da sua vida, pois a própria Storni, sendo “mãe solteira”, na Buenos Aires dos anos 20, teve que sustentar o filho a duras penas, trabalhando como balconista de farmácia, como vendedora em uma loja, como professora e como escritora – não muito reconhecida na época. O teor dos artigos aqui analisados se altera ainda mais quando comparados com a vida de Storni, o que leva a inferir que a escrita dos artigos é também uma espécie de revelação autobiográfica.

1.3. O voto feminino

Por fim, no artigo *Un simulacro de voto*, a feminista expõe sobre uma eleição que a *Unión Feminista Nacional* (UFN)²⁵ organizou para saber sobre as intenções das mulheres, caso o direito ao voto lhes fosse concedido. Mas os resultados não são nada alentadores, pois mostram que, se as mulheres pudessem votar, não se faria mais que duplicar os votos da época, sem alterar sua proporção. A jornalista denuncia também a manipulação por parte dos homens, uma vez que “as mulheres cujos esposos tivessem interesses criados em um partido os acompanhariam com seu voto” (op.cit., p. 971). Nesse sentido, o voto feminino seria mais uma conquista moral do que material, já que as mulheres casadas, de certa forma, eram obrigadas a compartilhar da mesma orientação ideológica dos maridos, neutralizando o direito de escolha e escondendo sua personalidade, mais uma vez, quando ela mais

²⁵Fundada, entre outras mulheres, por Alicia Moreau (1885-1986), conhecida militante da causa feminista, que, já em 1906, fundou o *Movimiento Feminista en Argentina*.

deveria se afirmar. A isso se poderia chamar de sacrifício da intimidade ideológica da mulher pela orientação ideológica do marido.

2. Considerações Finais

Alfonsina Storni utilizou sua coluna para denunciar as desigualdades percebidas entre os gêneros, denunciar a desigualdade de salários, reivindicar os direitos básicos das mulheres como cidadãs, em uma cultura misógina que lhes negava o direito à voz, o direito à Educação, que é o meio pelo qual o ser humano torna-se crítico de si próprio e das leis que regem sua vida. Nota-se que todas as desigualdades sociais entre homens e mulheres eram tidas como naturais, uma vez que o corpo considerado como feminino era o “sexo frágil”, incapaz de pensar, de se autogerenciar e, por isso, incapaz de ocupar altos postos no trabalho. Pelas mesmas razões, não poderia receber o mesmo salário que os homens e não caberia a ela o direito de escolher o futuro da nação.

Como militante feminista, a escritora propõe mudanças não apenas no modo de ser e agir das próprias mulheres, mas em toda a sociedade portenha, na medida em que critica os discursos essencialistas que constroem o gênero feminino e, muito a favor da classe dominante, lhe impõem padrões de conduta. Dessa maneira, a escritora desloca a doxa, “subvertendo” certos princípios, sagrados até então, tomando, às vezes, como exemplo sua própria condição feminina. O feminismo storniano, recorrendo, muitas vezes, ao humor – sua principal estratégia retórica – desconstrói os lugares comuns dos quais emana a discriminação e aponta soluções plausíveis para se obter a igualdade de gênero.

Referências Bibliográficas

- CHARTIER, Roger. Materialidade do Texto, Corporalidade do Leitor. In: *À Beira da Falésia – A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 255-271.
- MUSCHIETTI, Delfina. Prólogo. In: *Alfonsina Storni – Poesía, Ensayo Periodismo, Teatro I*. Buenos Aires: Losada, S.A., 2002. p. 9-31.
- PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005, p. 43-66.
- PRATT, Mary Louise. Mulher, Literatura e Irmandade nacional. In: Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 127-157.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação & realidade*. Porto Alegre, 20(2), julho/dezembro 1995, p. 71-99.
- STORNI, Alfonsina. *Narraciones, Periodismo, Ensayo, Teatro II*. Buenos Aires: Losada, S.A., 2002.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro, 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS MASCULINAS SOB A ÓTICA FEMININA EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, DE JANE AUSTEN

Amilcar Figueiroa Peres dos Santos²⁶
amillcar@gmail.com

Introdução

Estudar obras literárias leva sempre a um olhar atento para a contextualização, a realidade da época de sua produção, assim como instiga um entendimento a respeito da motivação de sua criação e de sua recepção. As discussões a respeito das relações de gênero, avaliando o papel social e o grau de importância de cada um, sempre perpassaram as produções literárias, desde Adão e Eva, Cleópatra e Júlio César, ou na ficção literária, com Sherazade e o Rei Shariar, Aurélia e Fernando Seixas, de José de Alencar, Capitu e Bentinho, de Machado de Assis, e assim por diante. As personagens femininas se firmando como expectadoras ou protagonistas da própria realidade, mulheres atuantes, fortes, ou mulheres dóceis e frágeis. Na posição contrária, aparecem os homens, retratados na literatura, sob a ótica masculina, num mundo predominantemente masculino, com um olhar que não contempla o enfoque e os sentimentos femininos.

Assim, o contato com leitores, estudiosos e admiradores de Jane Austen, principalmente com a empolgação de alguns com a fundação da Jane Austen Sociedade do Brasil (Jasbra), foi suficiente para que um olhar mais atento fosse direcionado às produções dessa autora inglesa – uma das poucas escritoras da aristocrática Inglaterra Georgiana. Aos poucos, a descoberta de que ela viveu dentro de casa todas as alegrias e mazelas de pertencer a uma classe subalterna²⁷, incluindo dificuldades financeiras de seu pai, mas também teve acesso a pessoas de diferentes condições sociais, foram indícios de que o contexto doméstico mostrava uma realidade que era retratada em suas narrativas – as mulheres se encontrado em uma condição tão desfavorável, que depositavam suas esperanças em uma possível relação, um casamento, que pudesse garantir uma definição de futuro promissor. Tudo isso tendo como pano de fundo uma padrão de comportamento social que tinha grande rigor e cobrança em situações públicas, sejam em bailes, nas praças, nas ruas, ou mesmo nas recepções de visitantes ou convidados dentro de casa. É importante ressaltar que a biografia da autora não se amalgama à sua produção, mas foi bem percebida por ela, para a elaboração de suas obras.

Desta forma, suas obras apresentam um painel das relações sociais e dos diversos comportamentos de seu tempo, e para este estudo das personagens, a obra escolhida foi de *Orgulho e Preconceito*, mas é importante fazer três esclarecimentos: o primeiro indica que se trata de uma leitura

²⁶ Licenciatura em Letras / Língua Portuguesa pela UFMG e Mestre em Educação Tecnológica pelo CEFET-MG. É professora do CEFET-MG, da Rede Estadual do Estado de Minas Gerais e da Prefeitura Municipal de Vespasiano – MG. Trabalha com Língua Portuguesa, Literatura e Produção de Textos, com ênfase em Educação & Tecnologia, gêneros textuais, semiótica, literatura e uso de recursos digitais na escola.

²⁷ De acordo com a pesquisadora e presidente da Jasbra, Adriana Zardini, a família da escritora pertencia à classe denominada gentry (classe média ou baixa aristocracia), com uma renda anual de cerca de 300 libras, conforme http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-2/TEXT0%201%20ADRIANA.pdf

crítica das personagens presentes na obra literária²⁸, não levando em consideração os filmes e minisséries produzidos à partir dela e que apresentam atores escolhidos por diretores, roteiristas, adaptadores e por estúdios cinematográficos e emissoras de televisão, com a intenção de agradar e atrair o público predominantemente feminino, mas que não são, necessariamente, o que o livro apresenta ou descreve. O segundo esclarecimento é que este trabalho é apresenta um perfil das personagens masculinas, descrevendo e tentando explicitar o que despertavam nas mulheres, principalmente nas irmãs Bennet, jovens filhas de um proprietário rural da fictícia Meryton, em Hertfordshire, nas imediações de Londres. O terceiro esclarecimento refere-se ao conceito de “personagem” que precisa ser bem determinado, desta forma, em Mesquita (1994), ela define que:

Personagem *dramatis personae*, agente (actante), sujeito do enunciado. Modernamente, há a recusa de conceber a personagem como pessoa (character, em Forster), como ser, preferindo-se considerá-la como um participante, agente ou paciente, na ação.

e, Antonio Candido afirma que:

a personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, et. al)

Neste trabalho houve opção por tratar a personagem como um “participante na ação”, que mantém uma “verossimilhança diretamente ligada à verdade existencial e à concretização do ser fictício”, ainda que não tenha vida ou existência.

Orgulho e preconceito e suas personagens

Orgulho e Preconceito, de Jane Austen, é uma obra que apresenta as relações sociais de uma preconceituosa Inglaterra oitocentista, com uma visão feminina, mas também, com cuidado e critério, típicos do período de transição entre o séc. XVIII e XIX. No texto literário, a autora descreve rapazes, moças e famílias de diferentes classes sociais e com diferentes formas de passatempo – de um lado, os jovens que não trabalhavam e pertenciam à classe média alta ou à nobreza tinham como lazer e obrigações a caça, a pesca, jogos de cartas, mas deveriam se portar com discrição. Por outro lado, as moças podiam jogar cartas, e fazer apostas de pequenos valores, ler e escrever, costurar e bordar, desenhar e pintar, ter aulas de canto e tocar algum instrumento. Porém, o comportamento público deles deveria ser de cortesia e recato, e as moças só poderiam conversar com um rapaz se houvesse uma

²⁸ A obra literária que serviu de base para este estudo foi a 1ª edição da Editora Landmark, publicada em 2008, com 400 páginas, porque é uma edição bilíngue e permitia a consulta ao texto original imediatamente.

pessoa acompanhando-a, e deveriam ser apresentados uns aos outros por uma pessoa com relações comuns, ou por um mestre de cerimônias nos bailes.

Tudo isso mostra que a construção das personagens deveria ter um refinamento que alguns editores tinham dúvidas sobre a competência da produção literária feminina, ridicularizando as mulheres que se atreviam a escrever, porque não acreditavam que elas fossem capazes de apresentar todos os detalhes do comportamento e das relações humanas e

grande parte delas não era incentivada a ser artista e, se elas tivessem um pendor para a escrita literária eram levadas a crer que uma mulher escrever um livro seria ridículo, e até mesmo mostrar-se-iam perturbadas, Woolf (2004) e Gilbert & Gubar (1984)

Assim, Jane Austen teve papel importante na literatura, ao se manter firme na luta pela publicação de suas obras, ainda que inicialmente tivesse que vencer diversos percalços, para marcar a posição e a competência feminina, porque, de acordo com Ferreira (2010), Jane Austen descreve:

(...) um novo tipo de herói, um novo papel para o homem, para a mulher e uma nova concepção de casamento no qual o elemento amor é acrescentado. Na esfera do doméstico, mundo que ela bem conheceu, Jane Austen apresentou visões alternativas para suas heroínas e dramatizou a situação da mulher em seus romances. (Ferreira, 2010, p. 4-5),

Desta forma, Austen imprime verossimilhança ao entrelaçar personagens, enredo, conflito, clímax e desfecho, construindo uma narrativa que valoriza comportamentos característicos e realçando nos protagonistas um perfil que se contrapunha à aristocracia patriarcal. Seu enredo apresenta mulheres fortes, autônomas, racionais e independentes, que procuravam a realização e a felicidade, como o fez Elizabeth Bennet. Assim, descrever e discutir o papel de personagens masculinos, contribui para lidar com este perfil feminino tão pouco retratado e, ao mesmo tempo, serve de apoio à trama principal.

As personagens

Abaixo há um cenário de relações apresentado as relações estabelecidas entre as personagens:

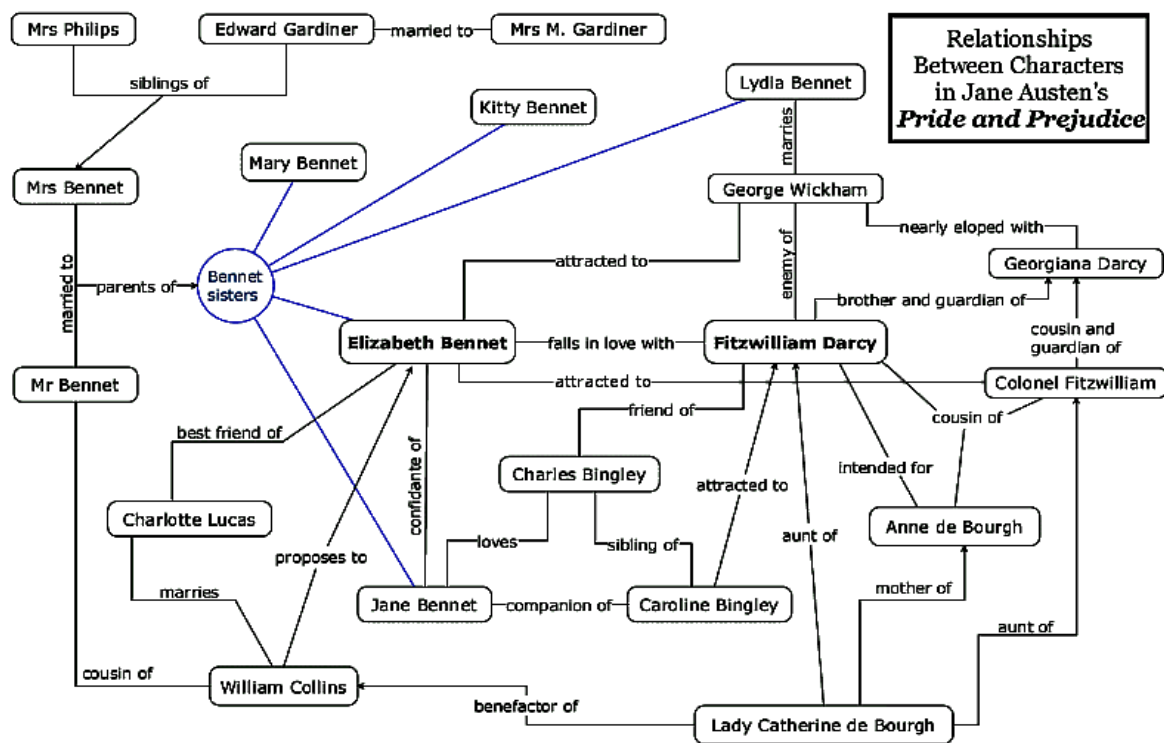


Figura 1

Partindo do esquema apresentado, sentimentos, comportamentos e atitudes das personagens masculinas, bem como sua descrição e correlação com trechos da obra literária serão apresentados – em alguns casos fazendo referência, em outros se contrapondo às esperanças e aos anseios das personagens femininas, principalmente das irmãs Jane, Elizabeth e Lydia Bennet. Para isso, apresentaremos as personagens e os detalhes de cada uma delas.

Mr. Fitzwillian Darcy: é o protagonista masculino, porque faz par romântico com a protagonista feminina, Elizabeth Bennet e é descrito como um homem alto e esguio, inteligente, de belos traços e ar nobre, deixando evidente o estereótipo do homem decidido e que sabe o poder (do dinheiro e da família nobre) que tem, inclusive é o proprietário da famosa Pemberley, em Derbyshire e tem um alto nível de exigência em relação às moças, considerando que quase não há uma que seja prendada (pág. 44). Isso também mostra uma postura extremamente orgulhosa, maneiras sofisticadas, mas pouco convidativas, deixando claro que considera isso uma qualidade, não um defeito, aceitando ser um homem vaidoso (pág. 64 e 92). Mostra-se um leitor ávido (pág. 62) e com alguma sensibilidade ao crer que a poesia é como um alimento para alma. Talvez, por essa relação com a leitura, tenha um tom solene e elaborado ao redigir cartas (geralmente endereçadas à família e aos negócios), usando palavras longas (com 4 sílabas). Porém, tem preferência por estabelecer relações socialmente mais reservadas, por isso chega a ser rude, desagradável e faz questão de “não se misturar” a grupos de pessoas desconhecidas. No entanto, seu distanciamento está mais relacionado a uma “timidez”, que é apresentada no primeiro Baile de Netherfield, mas que a autora confundirá os leitores, levando-os a pensar que é arrogância, quando, de fato, se trata de timidez, que somente será revelada ao leitor, quase no desfecho, quando ele conseguir

confessar essa característica para Elizabeth. Sua postura extremamente crítica e soberba, apresentada no início do texto, é um artifício importante da autora, para mostrar o quanto essa personagem vai se transformando e acaba cedendo ao sentimento que passa a ter por Miss Elizabeth Bennet. Um exemplo disso é o elogio que faz a Miss Jane Bennet e o desprezo com que se refere às demais garotas do primeiro baile, argumentando que somente Miss Jane era bonita o suficiente para uma dança – no entanto, depois deste evento, ele acaba tendo que dar o braço a torcer, porque se apaixona por Elizabeth Bennet, elogiando-a com vigor e eloquência por sua beleza, rara inteligência, olhos escuros e expressivos, enfatizando a importância de sua figura leve, agradável e com uma alegria tranquila. Ele admira o charme e a beleza do rosto suado e brilhante de Elizabeth, quando ela vai visitar sua irmã Jane, que ficou doente e estava convalescente em Netherfield, demonstrando também discrição, ao não mencionar a anágua suja de barro, mas é crítico e ácido em relação aos Gardiner, tios de Miss Bennet, que moram em Cheapside, apresentando uma postura de grande discriminação social. Tudo indica que, ao ser esnobado por Elizabeth Bennet, ele acaba criando uma fantasia de afeição, que vai se transformando em amor. Inicialmente ele tenta se afastar da atração que passa a sentir por ela demonstrando seu interesse por ela com galanteios e um atípico pedido para dançar (pág. 58) Um exemplo disso é a crítica à astúcia de Elizabeth. Em visita ao presbitério, vence o orgulho e a timidez e se declara para Elizabeth com intensidade (cap. 34), mas somente nos capítulos 43 e 44 ocorre o clímax dessa personagem, porque marcam a transformação / metamorfose de Mr. Darcy, sucumbindo ao amor por Elizabeth. Desta forma, faz um bondoso gesto de pagar as despesas do casamento de Miss Lydia (Mrs. Wickham) porque sente remorso e acredita que essa situação só ocorreu devido à sua omissão, uma vez que não contou, na primeira oportunidade, toda a verdade sobre a falta de caráter e a ambição desmedida daquele rapaz – conforme é revelado em carta de Mrs. Gardiner (p. 337). A humanização e o declínio do orgulho dessa. Enfim, é uma personagem com características pessoais, físicas e comportamentais marcantes, que acentuam sua posição social, e do tipo redonda, porque apresenta um perfil complexo, com diferentes traços, mudanças de atitudes, algumas contradições e imprevisibilidade, buscando surpreender o leitor.

Mr. George Wickham: é um oficial alojado perto de Meryton, com patente de tenente, bastante jovem e falante, que se destacava pelos modos e robustez. Demonstrava ser uma pessoa muito feliz e agradável (pág. 87), e suas atitudes espontâneas e alegres, somadas à sua franqueza e alegria contagiam e vão seduzindo os membros da família Bennet (pág. 150). No passado foi uma pessoa muito próxima da família de Mr. Darcy, convivendo com todos desde a infância, mas é o antagonista da obra literária, porque faz uma oposição direta com o protagonista, Mr. Darcy – sendo este um ex-amigo de infância, que acaba sendo rotulado como um homem soberbo, mau e imponente por Wickham. Aparece bons modos ao se esquivar de falar ou "julgar" Mr. Darcy para Elizabeth, mas é bastante ardiloso ao desmerecer Mr. Darcy (filho) para Elizabeth e elogiar o patriarca Mr. Darcy. Elogia o condado de

Meryton e mostra-se sensível, frágil e solitário para Elizabeth (pág. 90), criando um jogo de sedução, no qual aproveita a primeira oportunidade com ela para confessar que queria ser pastor, mas que diversas circunstâncias (que não revela), acabaram levando-o a perder o legado deixado por Mr. Darcy (pai), que gostava de seu temperamento sincero e acolhedor. Neste momento, tenta manchar a imagem de Mr. Darcy (filho), alegando fora injustiçado porque este tomou tudo que era seu direito devido a ciúmes. Para completar suas críticas, faz um julgamento a respeito de Lady Catherine, chamando-a de ditadora e insolente (pág. 95)

É uma personagem aproveitadora, identificada por sua forma de agir e sua condição social, que mantém um comportamento uniforme, mas demonstra falta de caráter e de escrúpulos e, não demonstrando mudanças no decorrer da narrativa.

Coronel Fitzwillian: é uma personagem coadjuvante ou secundária, uma vez que é um homem de cerca de 30 anos, sem beleza física, mas muito educado e com fala agradável, primo e amigo do protagonista, Mr. Darcy, assumindo a função de guardião de Miss Georgina Darcy, irmã do protagonista. É, identificado por um comportamento sem mudanças ou aprofundamento, apenas era um grande cavalheiro – em trato, conversa, prontidão e tranquilidade. (pág. 182)

Mr. Charles Bingley: é uma personagem importante, que assume um papel de coprotagonista, uma vez que é amigo e tutelado pelo protagonista, Mr. Darcy, estando sempre próximo e ajudando seu amigo. É um jovem cavalheiro bem apessoado, com semblante agradável, modos naturais e simples, animado, simpático, inteligente, bom dançarino, sensível, bem-humorado e espirituoso, que aluga uma propriedade em Netherfield, perto de Longbourn, no início da história. Desde a primeira aparição demonstra bons modos, um temperamento afável, generosidade e boa educação. A autora o mostra com um “caráter completo”, contrastando com seu amigo Darcy por ser mais alegre, brincalhão e charmoso, ficando muito popular em Meryton. Mr. Bingley é o estereótipo do bom moço, do rapaz certinho e perfeitinheiro demais, tendo como um de seus poucos defeitos o fato de se deixar levar pelas opiniões alheias, como ocorre ao sair de Netherfield, seguindo conselho de sua irmã e de Mr. Darcy. Desde o início deixa claro que o casal Bingley e Jane Bennet terão um final feliz, fazendo a corte a ela, dançando 2 vezes na noite do primeiro baile e outras duas vezes em ocasiões distintas, totalizando 4 danças em 15 dias. Para os padrões da época, ele se mostra interessado e deixa clara sua intenção de matrimônio – apesar de o desfecho feliz só ocorrer depois de algum sofrimento. Inclusive, vale destacar que no episódio em que Jane se adoenta, ele demonstra ser muito atencioso, solícito, amoroso e preocupado, aguardando a melhora da saúde de Miss Jane Bennet. Outra oposição entre Mr. Bingley e Mr. Darcy se dá quando Bingley considera-se ocioso e pouco apreciador da leitura, além de ter uma postura crítica em relação ao excessivo refinamento das jovens damas (moças prendadas). Mantinha uma postura “patriarcal”, tomando conta e exigindo modos da irmã (pág. 51), mas é relativamente dependente da

opinião dela e dos amigos – como Mr. Darcy e por isso acaba saindo de Netherfield. É uma personagem típica e plana, identificado por sua condição social e econômica e pelo comportamento padronizado, sem grande mudanças ou aprofundamento psicológica no decorrer da narrativa.

Mr. Bennet: é o patriarca da família Bennet, tem uma esposa e 5 filhas, mostra-se um cavalheiro culto e inteligente, com hábito de ler em sua biblioteca e fica irritado com interrupções e a ruptura desta rotina.. Mantém uma postura de desaprovação diante do comportamento da esposa e das três filhas mais novas, que estão sempre em busca de bons pretendentes (a maridos), porque ele se preocupa mais com a felicidade das filhas, do que com um “futuro promissor” conquistado por um casamento arranjado. Por isso chama de “imaturidade” o comportamento das filhas mais novas (sempre encantadas com os oficiais de uniforme vermelho) como se fossem meninas tolas – o que vai ser confirmado com Lydia deixando-se seduzir com as promessas de Wickham. Mantém um relacionamento especial com as duas filhas mais velhas, a primogênita Jane e Elizabeth, mas tem predileção pela segunda. Valoriza tanto a felicidade das filhas, especialmente Elizabeth, que aceita e incentiva a atitude dela, quando declina do pedido de casamento do primo, Mr. Collins – ainda que isso custasse o futuro das filhas, em relação à propriedade deles. Então, aceitou bem e feliz a união de Miss Charlotte e Mr. Collins porque: a) livrava a filha Elizabeth de Mr. Collins; b) considerava Miss Charlotte como uma filha. Ao longo do texto, pode ser identificado como uma personagem com função secundária, sem uma ação mais relevante na trama, e plana, devido ao seu comportamento padronizado, sem profundidade psicológica e por sua condição social subalterna.

Mr. Willian Collins é primo de Mr. Bennet, personagem secundária, identificado por seu status social de clérigo ou pastor, mas tem uma função importante, porque está em busca de um matrimônio com uma das primas, uma vez que irá herdar a propriedade do primo, Mr. Bennet, que não tem filhos homens, já que suas filhas ainda não tinham se casado e, portanto, não havia um homem, um varão para assumir a propriedade na ausência do patriarca. É alto, com aparência rústica, tem 25 anos, é bondoso, cortês e cheio de elogios para as primas Bennet. Homem observador, olhava para as primas com interesse num casamento e tinha um olhar avaliador para os bens da propriedade, então o golpe do casamento com a prima parecia-lhe “generoso e desinteressado”, por isso foi impetuoso e oportunista ao pedir para dançar com Elizabeth Bennet no baile de Mr. Bingley – mas não contava com a negativa dela. Tem um certo orgulho por sua educação e seus estudos (pág. 110) além de satisfação em discursar, mas assume que não sabe cantar (pág. 112). Tem um comportamento único no decorrer da narrativa, mostrando-se insensível, bajulador de todo mundo e interesseiro, principalmente de Lady Catherine de Bourgh e Mrs. Phillips – a quem serve e venera, humilhando-se e submetendo-se às ordens da Lady. É um jovem polido e consciente (flexível e equilibrado), que aparece em busca de uma esposa e acaba se casando com Miss Charlotte Lucas – mas ela só aceitou casar com ele, por interesse no *status* social.

Sir Willian Lucas: é uma personagem coadjuvante ou secundária, um negociante que se era tratado como um Mister e se tornou cavalheiro, passando a ser tratado como Sir. É casado com Lady. Lucas. Tem uma casa que funciona como elemento agregador, como ponto de encontro das demais personagens, uma vez que os bailes costumavam acontecer nela, e que foi em um desses eventos sociais que ele e a esposa apresentaram Mr. Bingley a Miss Jane Bennet e Mr. Darcy a Miss Elizabeth Bennet. É uma personagem típica, porque se identifica por sua condição depois da ascensão social, mas deixa claro que com essa mudança social não, não tentou, nem se preocupou em refinar seus modos de acordo como o novo “*status*”, como fica claro no contato com os Bingley. Também é uma personagem plana, porque mantém um comportamento padronizado, sem mudanças ou aprofundamento no decorrer da narrativa, demonstrando ser um homem amigável e que tenta ser bom anfitrião.

Mr. Hurst: é uma personagem coadjuvante, com comportamento egocêntrico, indolente e preocupado com coisas fúteis, como comer, beber e jogar cartas. Na condição de cunhado de Mr. Bingley, tem mais pose do que posses. É típico, porque é identificado por sua condição social, mantendo um comportamento “padrão”, de um sujeito de sua posição social, e plana, porque mantém um comportamento uniforme, ao longo da narrativa.

Mr. Gardiner: é irmão de Mrs. Bennet, acolhe e cuida atentamente das meninas Bennet, durante a estadia delas em Londres e região. Apesar de uma personagem secundária, assume a função importante, porque acompanha Elizabeth até a mansão de Mr. Darcy, em Pemberly, de guardiã de Miss Georgina Darcy, irmã do protagonista. É personagem típica, identificado por sua condição social e plana, porque mantém um comportamento padronizado, sem aprofundamento no decorrer da narrativa. No decorrer da narrativa, é descrito como um homem sensível, cordial e cavalheiresco (pág. 151), que, apesar de ser comerciante, era refinado e agradável. Mostra perseverança e bom coração ao se empenhar na busca por Miss Lydia Bennet, quando esta foge com Mr. Wickham.

Mr. Robinson: é uma personagem coadjuvante, com aparição única no quinto capítulo como interlocutor de Mr. Bingley no mesmo momento em que Mr. Bingley e Mr. Darcy estão conversando durante um baile.

Mr. Deny: é um oficial que elogia Meryton e foi responsável pela chegada de Wickham ao condado, assumindo apenas um papel coadjuvante.

Conclusão

Este trabalho não pretende esgotar a análise das personagens masculinas de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, mas apresentar mais um estudo crítico a respeito da construção de personagens a partir do olhar feminino da autora inglesa, que escreve na transição do séc. XVIII para o

séc. XIX, acreditando que a perspectiva dela colaborou para a mudança na forma de se ver e compreender a sociedade e suas relações – socioeconômicas, afetivas, etc.

Assim, a personagem de Mr. Darcy torna-se tão importante, porque atende ao ideal de “homem romântico”, que povoa o imaginário feminino, uma vez que ele é nobre, superior e orgulhoso, mas se arrependeu do que fez e das ofensas que disse, e está disposto a se “rebaixar”, casando-se com uma mulher de posição social inferior, e sucumbindo diante de um amor intenso, que superou a razão e o equilíbrio dele. Provavelmente por este motivo, Mr. Darcy continua sendo alvo de tantos olhares e estudos, brilhando como um protagonista.

Referências bibliográficas:

- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Landmark, 1ª ed. (Edição Bilingue), 2008, (Tradução de Marcella Furtado).
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Decio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção*. Coleção Debates, 2a edição, São Paulo: Editora Perspectiva.
- FERREIRA, Carla Alexandra. “Jane Austen revisitada: além de histórias de amor e casamento”. In: 1 COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS e 4 COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1, 2010, Maringá. Jane Austen revisitada: além de história de amor e casamento. Maringá: UEM-PLE, 2010. p. 1-10. Disponível em: <<http://anais.cielli.com.br/ficha>> Acesso: 15 de março de 2012.
- GILBERT, Sandra & SUSAN, Gubar. *The Madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática. 3ª Ed. 1994.
- SOUZA, Dignamara Pereira de Almeida. Contexto da escrita de Jane Austen. In Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura. São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, V. 4, 3 e 4 de maio de 2012. . Disponível em <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_191.pdf>. Acessado em 17/04/2013.
- ZARDINI, Adriana. “O universo feminino nas obras de Jane Austen”. *Revista Em Tese*, v. 17 n. 2. mai/ago 2011, Letras / UFMG Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-2/TEXT0%201%20ADRIANA.pdf>. Acessado em 17/04/2013.
- WILSON, Jennifer Preston. “One has got all the goodness, and the other all the appearance of it”: The Development of Darcy in *Pride and Prejudice*. Jane Austen Society of North America. V.25, NO.1. Winter 2004. Disponível em: <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol25no1/wilson.html>>. Acessado em 17/04/2013.
- WOOLF, Virginia. Jane Austen. In: WATT, Ian. *Jane Austen: A Collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, INC., 1963.
- _____. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (Tradução de Vera Ribeiro)

DO QUARTO DE DESPEJO, A POESIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Amanda Crispim Ferreira²⁹

Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que o poeta escreve livros, pedi: - Eu quero um livro de poeta. O livreiro deu-me, de Casimiro de Abreu. E assim fiquei sabendo o que era ser poetisa.
Carolina Maria de Jesus

O dia 19 de agosto de 1960 amanheceu diferente, na cidade de São Paulo. Carolina Maria de Jesus saiu da favela do Canindé³⁰ em direção a Livraria Francisco Alves, para o lançamento do seu primeiro livro, o *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. A obra tratava-se de uma reunião de alguns dos seus diários, que narravam o seu cotidiano na favela, editado pelo jornalista Audálio Dantas, que foi quem também descobriu Carolina catando papel, no Canindé. Mineira, chegou a São Paulo, iludida pela esperança de melhores condições de vida na cidade grande, nas indústrias que estavam nascendo, nas promessas do presidente da época, Getúlio Vargas, o “pai dos pobres”. Mas, esse pai, acabou rejeitando alguns de seus filhos, negando-lhes a “herança” prometida, restando-lhes somente a favela, o analfabetismo, a pobreza, a fome, a ausência de oportunidades.

Seu avô, escravizado alforriado, único pai que conheceu, contava-lhe narrativas sobre a escravidão. Sua mãe trabalhava como empregada doméstica e, uma das suas patroas, possibilitou que Carolina frequentasse o grupo escolar e aprendesse a ler. Acredita-se que sua primeira obra lida, tenha sido *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, e depois dela, não parou mais de ler. Passaram-se 2 anos e Carolina teve que ir trabalhar na roça com a mãe e, conseqüentemente, abandonar a escola, contra sua vontade, como ela mesma relatou em sua autobiografia, publicação póstuma intitulada *Diário de Bitita* (1982): “Minha mãe encaixotava nossos utensílios, eu encaixotava meus livros, a única coisa que eu venerava.” (JESUS, 2007, p. 158).

Em São Paulo, depois de várias tentativas de emprego, o papel tornou-se sua fonte de sobrevivência, pois uns eram trocados por alimentos para ela e seus filhos, e outros se tornavam matéria prima para seus diários. Nos cadernos, papéis em branco que Carolina encontrava no lixo, escrevia os seus dias, como uma forma de enganar a fome, extravasar sua raiva, conhecer-se, fazer memória. A escrita dava a Carolina uma outra posição, permitia-lhe sair da condição de favelada e adentrar a condição de escritora, a escrita devolvía-lhe a vida que a favela tinha-lhe roubado.

A publicação de *Quarto de despejo* afetou, não somente o público de São Paulo, mas o Brasil e outros países do mundo, por essa surpresa: uma favelada que escreve. E ela não só escreve, como

²⁹ Mestre em Teoria Literária pela FALE/UFMG, pesquisadora do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade e professora municipal de Belo Horizonte.

³⁰ Extinta favela em São Paulo.

publica e vende, e vende muito. O sucesso do livro lhe rendeu mais de 100 mil cópias vendidas no ano de seu lançamento, traduções em 13 línguas e publicações em 40 países.

No ano seguinte, Carolina publicou seu segundo livro *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, que narrava a sua vida fora do Canindé. Este já não vendeu tanto como o primeiro e os outros dois seguintes *Provérbios* e *Pedaços de fome*, publicados pela própria autora em 1963, renderam-lhe menos ainda, dando-lhe, na verdade, prejuízo. Assim Carolina passou do sucesso ao esquecimento, pois, a mesma mídia que a aclamou, concedendo-lhe lugar de destaque em jornais e revistas da época, já não tem mais interesse pela favelada. A abertura do país as questões sociais foi sufocada pelo golpe de 1964 e Carolina acabou morrendo em 1977, esquecida, em seu sítio, em Parrelheiros, interior de São Paulo.

Carolina escreveu muito e “passeou” por vários gêneros como, a autobiografia, provérbios, cartas, letras musicais, peças de teatro, contos, romances, poesias, porém, o mais conhecido pelo público foi o diário. Isso fez com que ela se tornasse conhecida pelo público e pela crítica, apenas como a mulher do testemunho, da memória, da pré-Literatura e não da Literatura, como era o seu desejo. Acredita-se que essa imagem foi construída pelo próprio Audálio Dantas ao editar seu diário. A pesquisa de Elzira Divina Perpétua pode corroborar essa afirmação, pois ao analisar os manuscritos de Carolina e compará-los com o livro publicado, a pesquisadora percebeu a opção do editor pelas palavras mais comuns e a rejeição ao léxico precioso de Carolina, optando pela obra testemunhal e não pela literária, ocultando a Carolina escritora:

Em relação à Audálio, a análise dos manuscritos mostrou que a escrita individual de Carolina foi moldada no livro com o fim de estabelecer uma imagem ideologicamente coerente com o modelo configurador de um sujeito a quem era dada uma voz de protesto contra o modelo econômico brasileiro então vigente. Para compor essa imagem, o editor dos manuscritos declinou de várias outras apresentadas por Carolina em seus cadernos. Neles descobrimos uma Carolina inédita nas páginas do diário, configurada por uma personagem complexa, atormentada, dividida por suas contradições. Vemos de que modo ela se debruça diariamente sobre seus cadernos não apenas para registrar a efervescência da favela, mas para refletir sobre a realidade em que vivia e, sobretudo, para registrar suas interrogações sobre a linguagem poética e extravasar na escrita do cotidiano os sonhos de escritora de que se alimentava. Nesses últimos está manifesto o desejo de ser reconhecida não como escritora do diário da favela, mas como poeta. Na leitura dos manuscritos, vamos compondo uma outra imagem de Carolina, a que ela quer que se conheça, a que é vencida pelo peso do que ela denomina “pensamento poético”. (PERPÉTUA, 2002, p.38-39).

E sobre essa outra Carolina, desconhecida de muitos, que pretendemos analisar neste artigo.

A poesia de Carolina Maria de Jesus

Carolina sempre revelou o desejo de ser reconhecida pelo público por sua obra poética, contudo, seus poemas nunca foram publicados em vida. Foram rejeitados pelas editoras, assim como suas outras obras não testemunhais. Somente em 1996, a editora UFRJ, publicou uma *Antologia Pessoal* que reuniu mais de 80 poemas da escritora, sob a organização de José Carlos Sebe Bom Meihy e a revisão de

Armando Freitas Filho. Em seus poemas percebemos a coragem e originalidade da escritora em ultrapassar os limites do testemunhal, reservado à escrita de mulheres na época, e adentrar um espaço que era difícil até para as mulheres brancas, a poesia.

Uma poesia que feriu o cânone brasileiro, não só ao adentrar um lugar que não era considerado seu, mas também ao “deixar escapar” seus desvios gramaticais, inadmissíveis em poesia. O que há é uma tolerância a infração, porém não se tolera o desconhecimento do que se infringe, que era o caso de Carolina. O “erro” em Carolina, não era estratégico, como nos escritores modernistas, mas desconhecimento da forma culta, pois, uma das marcas de Carolina era justamente a hipercorreção. Como os escritores que influenciaram sua escrita, ela fazia questão de recorrer ao dicionário, pesquisar novas e belas palavras, imitar a linguagem do Romantismo, Parnasianismo, entre outras Escolas, que unida à linguagem da favela, revelavam a sua escrita singular.

Outras marcas de sua poesia são a presença da sua história de vida traduzida em seus versos, a melancolia, o lirismo e a musicalidade. Marcas, que revelam suas preferências, opiniões, a ideologia da época. Versos que surgem de seu cotidiano, ora realistas, ora líricos, ora estereotipados.

A leitura da obra de Casimiro de Abreu também influencia a sua obra. Percebemos que tal poeta a marcou de forma a conduzir sua escrita, fazendo com que percebamos os traços do poeta romântico em seus poemas. Observemos os trechos a seguir:

Saudades de Mamãe

Oh! Meu Deus quantas saudades
Da minha infância ridente
Não conhecia a degradingolada
Que atinge a vida da gente
Era criança não pensava
Que existia o sofrimento
Os brinquedos me fascinavam
A todos os momentos.

Quando a aurora despontava
Eu rodava o meu pião...
Aos meus colegas eu contava
Estórias de assombração.

Hoje, é bem triste a minha vida
Porque não vivo contente
Estou distante esquecida
Longe dos meus parentes.
Um dia deixei minha terra
Minha mãe e me irmão.
Mas, não sabia que era
Eterna separação
(...)

(JESUS, 1996,81)

A leitura dessas estrofes nos fazem lembrar de outros saudosos versos de Casimiro de Abreu, no poema “Meus oito anos” (1859):

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!
(...)

Carolina, assim como Casimiro, trata em seus poemas da saudade de alguém que passou, de um tempo bom, em que o sofrimento é imperceptível, que não volta mais, como a infância. Tratam da brevidade da vida, das emoções, das decepções que o amor pode trazer, tecendo metáforas ligadas a infância, a morte.

Riso do poeta

Poeta, por que chora?
Que triste melancolia.
É que minh'alma ignora
O esplendor da alegria.
Este sorriso que em mim emana,
A minha própria alma engana.

Passei a vida a idealizar
Sem concretizar
Um sonho sequer.
Pretendia casar
E ter um lar
Com os filhos e a mulher!

Mas nem sempre se realiza
O que a mente idealiza.

Vim ao mundo predestinado
A viver só e abandonado
Como coisas abjetas.
Hoje sou desiludido:
Amei e não fui correspondido.
Deus não protege o poeta.
(JESUS, 1996, 108)

Ao lermos o poema, percebemos novamente a influência do Romantismo, principalmente na sua segunda fase, pelo caráter melancólico, pelo “tom” de desabafo do eu lírico, que traduz a imagem do poeta como um ser que sofre, egocêntrico e desencantado com a vida. Um eu lírico masculino, permite-nos concluir que, a imagem do poema revela a imagem que Carolina Maria de Jesus, assim como os demais leitores da geração do Ultra-Romantismo ou mal do século, tem sobre os poetas. Podemos pensar também, que tal imagem, aproximava Carolina, dos poetas, a sua vida era marcada pelo sofrimento e pela melancolia, assim como a vida dos poetas, como se o sofrimento fizesse dela uma poetisa.

Porque

Porque vivo abandonada
E amargurada,
Sentindo no peito a dor
Eu quero alguém que me embala
E fala:
“Sonho”
Eu gosto de uma pessoa
muito boa.
Tenho por ela simpatia.
Se eu lhe dissesse ao ouvido:
Meu querido
Será que me corresponderia?

Canto-o nos meus versos
E peço:
Oh! Não me faças sofrer
Longe do teu olhar vou penar
Tu não me queres, por quê?
Uma noite eu sonhei
E delirei.
Estávamos nós dois sozinhos
Minha boca ele beijava
E me falava:
Com meiguices e carinhos.

(...)

(JESUS, 1996, 105 - 106)

O trecho acima, também apresenta características românticas como a melancolia, o lirismo e o sentimentalismo. Há a idealização do amor e da pessoa amada revelam uma Carolina apaixonada, que ficou escondida no *Quarto de despejo* (1960).

Outro momento oculto no diário e revelado na obra poética foi a morte de uma filha:

Minha filha

A minha filha morreu!
Deixou-me só, e aflita,
Peço, diga-me se és feliz
Aí no céu, onde habita.
Eu vi minha filha expirar
Quase morri de paixão
Este golpe veio abalar
Para sempre meu coração.

Minha filha era tão bela!
Quantas saudades deixou.
Eu gostava tanto dela.
A morte intrusa a levou.
Resta-me apenas a saudade
Da minha filha: minha boneca.
Morreu na maternidade
Na rua Frei Caneca.

Ela morreu eu me lembro

Dia 29 de setembro
A mãe nunca esquece
O filho que fenece.

(JESUS, 1996, 86).

Percebe-se também, em seus poemas, a condição social a qual pertence, e qual é o lugar de sua fala, como vemos nos poemas, “Rico e Pobre”, “Súplica do encarcerado”, “ O Marginal”, entre outros. Observemos o trecho de “O colono e o fazendeiro”:

Diz o brasileiro
Que acabou a escravidão
Mas o colono sua o ano inteiro
E nunca tem um tostão

Se o colono está doente
É preciso trabalhar
Luta o pobre no sol quente
E nada tem para guardar

Cinco da madrugada
Toca o fiscal a corneta
Despertando o camarada
Para ir à colheita.

Chega à roça. O sol nascer.
Cada um na sua linha
Suando e para comer
Só feijão e farinha.

Nunca pode melhorar
Esta negra situação
Carne não pode comprar
Pra não dever ao patrão

Fazendeiro ao fim do mês
Dá um vale de cem mil-réis
Artigo que custa seis
Vende ao colono por dez.
(...)
O colono quer estudar
Admira a sapiência do patrão
Mas é escravo, tem que estacionar
Não pode dar margem a vocação.
(...)
O colono é obrigado a produzir
E trabalha diariamente
Quando o coitado sucumbir
É sepultado como indigente.
(JESUS, 1996, p. 147-149).

O poema narra a realidade em que viviam os colonos, nas fazendas, logo após a Lei Áurea. Não dizemos, logo após o fim da escravidão, pois esses colonos eram uma extensão da escravidão. Enganados pelos fazendeiros, trabalhavam a vida inteira para poder pagar uma dívida, que eles mal

sabiam como tinham contraído. Durante muitos anos essa forma de escravidão perdurou no país, até hoje, temos denúncias, de pessoas vivendo como escravizadas em fazendas pelo Brasil.

Ao se referir à mulher, apresenta poemas que revelam principalmente, os valores e julgamentos da elite na época, a respeito da mulher e de temas que a envolvem como o casamento, a criação dos filhos, entre outros. Sua poesia é “marcante pela posição conservadora da visão de mundo que expressa” (LAJOLO, 1996, p. 57). Em “Noivas de maio”, por exemplo, a autora, por meio de sua poesia, concede à leitora, conselhos de como ser uma boa esposa:

Ó minha filha querida
Parabéns pois vais se casar:
Queres ser feliz na vida,
Ouça-me o que vou citar.

Dizem que é a mulher
Que faz feliz o seu lar
É feliz se ela souber
Viver e pensar.

Trate bem o teu marido
Com toda dedicação.
Não deixes aborrecido
Não lhes faça ingratidão.
Se teu marido falar
Não lhe custa: obedecer.
O que se passa no seu lar
Ninguém precisa saber
(...)
Seja uma mulher decente
Quando o teu esposo ausentar-se
Ele há de ficar contente
Encontrando-lhe no lar.
(...)
A mulher que quer predominar
Como se fosse uma imperatriz,
Estas desfazem o seu lar:
Não deixam o homem ser feliz
(...)
(JESUS, 1996, 132-134).

Por meio da leitura desse poema, percebemos a incoerência de Carolina Maria de Jesus que consegue ser conservadora e moderna ao mesmo tempo, pois mesmo expressando ideias tradicionalistas, incorporadas ao discurso dominante, o fato de ela, sabendo-se mulher, negra, favelada, mãe solteira, desejar aventurar-se na atividade da escrita, prova sua oposição ao sistema. Por essa questão, percebemos que no contexto em que Carolina viveu, leu e produziu, o conservadorismo era também uma estratégia para inserir-se nesse mundo poético, masculino e branco.

O retorno de Carolina

Vê-se na escrita de Carolina, que ela não foi picada pelo “bichinho modernista” e que se recusou a se encaixar nos moldes que a sociedade branca e culta lhe reservava. Representava a poesia que não passou pela academia, que não passou pela semana de 1922, pois esse foi um movimento da elite. Há em seus poemas, claramente o apego a outras estruturas poéticas como as rimas, a musicalidade, a melancolia, o saudosismo, além da influência dos poetas aos quais ela teve acesso, como Casimiro de Abreu, por exemplo. Mesmo, desavisada da onda Modernista que “varria” os saraus na época, Carolina era poetisa, letrada, intelectual, mesmo não tendo passado pela academia, basta ler seus textos. Em suas rimas, em suas palavras encontradas no dicionário, nos restos dos livros, nos restos das escolas literárias, no resto do dia, no resto de forças, no resto do papel, a autora fazia a sua Literatura, baseada em uma “estética de restos”, se assim podemos nomear. A Literatura de denúncia, de revolta, de sonhos.

Seu desejo era inserir-se no campo da Literatura, espaço difícil até para as mulheres brancas, porém, a relevância e o mérito de Carolina Maria de Jesus estão justamente na coragem de inserir-se no mundo e tentar modificá-lo por meio da escrita, nisto está, sua resistência. Para corroborar este aspecto, citamos Lajolo e Meihy (1996):

Mas, como a poética de Carolina poderia não ser de extração parnasiana e de feição conservadora? Como fugir a uma poética na qual as palavras raras e as inversões para preservar a rima são consideradas senha de ingresso no universo letrado? Como poderia não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? Como escapar da incorreção poética e política quem só teve acesso – quando teve – às *franjas* desses universos, que se mostram pelo que *não* são, mas que talvez acabam sendo o que apregoam não ser? (LAJOLO, 1996, p. 58, grifos da autora).

Independente da cobiçada *qualidade textual*, a explicação que justifica zelo face a estes textos remete ao quilate social da mensagem e à expressão da vontade comunicativa de uma mulher que, sabendo-se segregada, jamais aceitou a condição de submissa, favelada, mãe solteira, inferior. (MEIHY, 1996, p. 11, grifos do autor).

Feia na forma, suas poesias eram uma espécie de *primos pobres* da beleza consagrada. Coetânea dos concretistas, Carolina era a encarnação da resistência do tradicionalismo e da memória que fugia do novo. Os versos *tosc* de Carolina eram, contudo, rima rica da essência do que de mais miserável tinha o nosso progresso. Eram também a depravação da beleza pura e a subversão de uma ordem da qual contatavam Vinícius de Moraes, Lygia Fagundes Telles, João Cabral de Mello Netto, Carlos Drummond de Andrade *et alli...* (MEIHY, 1996, p. 17-18, grifos do autor).

A sua escrita pungente, a “estética de restos”, a linguagem singular que é um misto de hipoconcordância e hipercorreção, as conquistas dos estudos de Literatura afrofeminina, possibilitaram um retorno de Carolina Maria de Jesus. Dessa vez, não pela mídia, mas pela academia. A escritora do povo, que ficou tantos anos no esquecimento, fere novamente nosso cânone, protagonizando teses, dissertações, eventos e discussões em várias áreas da ciência, principalmente na Literatura. E remetendo a Lajolo (1996, p.60), quando concluiu, em seu artigo sobre a poesia de Carolina Maria de Jesus, que a publicação dos poemas de Carolina, 19 anos após sua morte, poderia ser um ajuste de contas, tardio,

porém, legítimo, hoje, com o crescente debruçar de leitores e pesquisadores sobre sua obra, podemos dizer que esse ajuste tem realmente se legitimado. E assim, “com certeza abre caminho para outras contas e outros contos, de muitas e muitas outras Carolinas.” (LAJOLO, 1996, 60)

Referências

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais de Mata. *Muito bem, Carolina!* : biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LAJOLO, Marisa. Carolina Maria de Jesus. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 1.v. (Humanitas) p. 439-457.

_____. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 37-61.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O inventário de uma certa poetisa. In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

PERPÉtua, Elzira Divina. Produção e recepção de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus: relações publicitárias, contextuais e editoriais. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, v.5, p.33-42, dez.2002.

LINGUAGEM E DESEJO: O EROTISMO EM “CEM ANOS DE PERDÃO”, DE CLARICE LISPECTOR

Ana Caroline Barreto Neves³¹

Décimo conto dos vinte e cinco que compõem o livro *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector, publicado em 1971, “Cem anos de perdão” foi, antes, publicado nas páginas do *Jornal do Brasil*.

O conto rememora e reinventa as “peregrinações” e brincadeiras da menina Clarice pelas ruas do Recife. A filha de imigrantes pobres, de origem judaica, vindos da Ucrânia longínqua, moradora de um sobrado velho e pobre, diverte-se com a amiguinha a imaginar a propriedade dos palacetes das ruas dos ricos, naquilo que denominam brincar “de essa casa é minha”: “Aquele branco é meu.” “Não, eu já disse que os brancos são meus.” “Mas esse não é totalmente branco, tem janelas verdes.” (LISPECTOR, 1994, p. 68). Ao mesmo tempo, vão caminhando por aquelas ruas e às vezes, com as carinhas nas grades, buscam conhecer melhor as respectivas “propriedades”, tão diferentes das casas que de fato conheciam e viviam.

Numa dessas paradas em busca de satisfazer a curiosidade infantil, a menina vislumbra uma rosa no jardim fronteiro de uma daquelas mansões, que parecia um pequeno castelo, e estaca “feito boba”, a olhar “com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita não era.” (LISPECTOR, 1994, p. 68). E a partir desse “alumbramento”, a posse não pode mais permanecer apenas no plano do imaginário: “E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria”. (LISPECTOR, 1994, p. 68).

Tomada pela paixão, mas colocando a seu serviço também a razão, a menina concebe o plano do furto. A outra menina, a amiguinha, é convocada a ajudar. Ela irá vigiar para não serem pegas, enquanto a menina Clarice executa o plano. O roubo não é isento de consequências. Além do medo, o sangue dos dedos, machucados pelos espinhos, que a menina chupa ao correr para casa com a rosa nas mãos. Ao chegar lá, a narradora mesma se pergunta: “O que é que eu fazia com a rosa?” E imediatamente responde: “Fazia isso: ela era minha” (LISPECTOR, 1994, p. 69).

O episódio, porém, não pára por aí e não se resume a um único ato transgressor, marcado por um impulso irreprimível. O gosto da transgressão se instaura quase como um vício: “Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas.” (LISPECTOR, 1994, p. 70) E por fim, a “confissão” de que também roubava pitangas, para concluir e retomar o título do conto, parafraseando o adágio popular: “Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem cem anos de perdão” (LISPECTOR, 1994, p. 70).

³¹ Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa Letras de Minas. Professora do CAD - Universidade Gama Filho e Orientadora Metodológica da Fundação UNIMED.

Em entrevista ao MIS-RJ, em 1976, Clarice afirmou: “A meu modo feminino, também fui moleque de rua.” (...) Era “muito pobre, muito pobre. Filha de imigrantes”, (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 59). Esse “fui moleque de rua” ecoa (ou é eco d) o momento em que no conto a narradora afirma que, se o jardineiro estivesse por ali, ao pedirem que lhes desse a rosa, ele as expulsaria “como se expulsam moleques”. Mas o que dá a singularidade do conto e da literatura de Clarice Lispector é aquele “a meu modo feminino”, porque o conto não é apenas a imagem de como aqueles que quase nada têm buscam escapar pela transgressão da miséria, como também, e sobretudo, a da menina que transgride e que, nesse ato, ao mesmo tempo em que supera de certo modo a condição de pobreza, descobre a sua feminilidade. Essa transgressão tem um caráter nitidamente erótico e os índices desse erotismo se espalham pelo conto: a rosa vermelha, o sangue chupado dos dedos, o desejo de posse, o gozo proibido e escondido: “Foi tão bom”... Mas é ao tratar das pitangas roubadas que esse sentido quase se explicita:

Havia uma igreja presbiteriana perto de casa, rodeada por uma sebe verde, alta e tão densa que impossibilitava a visão da igreja. Nunca cheguei a vê-la, além de uma ponta de telhado. A sebe era de pitangueira. Mas pitangas são frutas que se escondem: eu não via nenhuma. Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha. Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados. (LISPECTOR, 1994, p. 69).

Esse episódio não deixa também de (re)ligar o erotismo ao sagrado na imagem do espaço da igreja sendo profanado, penetrado pelas mãos da menina. Aparece aqui então mais uma transgressão, agora por parte da escritora adulta, como aquela outra o fora por parte da menina. Georges Bataille afirma que o erotismo e a transgressão foram expulsos do campo do sagrado pelo Cristianismo, assim como a mancha, a impureza e o pecado: “O diabo – o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – era expulso do mundo divino” (BATAILLE, 1988, p. 15).

As carências e sua eventual superação, os impulsos e sua eventual satisfação, a meninice e os momentos nela em que já desponta o que é próprio do adulto, o erótico e o sagrado, a linguagem e o desejo, tudo isso só se pode separar de modo abstrato. Assim, a transgressão que contém em si um matiz erótico pode ser o meio (ou um dos meios) de explicitar também a transgressão da linguagem, dos padrões estéticos vigentes na literatura der seu tempo. Ao concluir que o roubo de rosas e de pitangas tem cem anos de perdão e que, além disso, são as próprias pitangas “que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens”, Clarice não acaba por questionar a propriedade e por afirmar a prevalência do desejo?

Não deixa de ser curioso a autora atribuir à menina o papel de defloradora de virgens. Mas não há como negar que as descrições das rosas e das pitangas são sugestivas evocações do órgão sexual feminino. A evidência da proibição e a presença marcante de uma culpa que deveria, mas não é sentida, são contrapostas à excitação do roubo e à detalhada descrição do processo, feito em dupla: “a menina

vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava” (LISPECTOR, 1994, p. 69). A satisfação do resultado contribui para a perpetuação da brincadeira: “Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas” (LISPECTOR, 1994, p. 69).

O que se percebe é a presença do erótico se firmando nas entrelinhas do texto. Há uma insinuação, como que num jogo de sedução do narrador para envolver o leitor, na medida em que este se deixa seduzir pela linguagem do texto. Conforme afirma Lúcia Castello Branco,

essa ação se realiza em função de um mesmo impulso para totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica (BRANCO, 2004, p. 12).

Ao contrário dos demais contos de *Felicidade Clandestina*, nos quais as personagens centrais imploram a outros a satisfação de seus desejos, ou cede à frustração dos mesmos, em *Cem anos de perdão* ela não espera nem se conforma, ao contrário, tece os seus ardis e vai em busca daquilo que deseja, sem se importar com as conseqüências. É como se toda a exuberância e alegria alheias pudessem ser experimentadas por vias sorrateiras, ilegais, mas tão legítimas quanto quaisquer outras.

O conto é permeado por símbolos: há a alusão ao jardim ou pomar, que evoca o Paraíso bíblico; há a interdição às crianças, ou aos não-iniciados, da experiência das delícias e dores do conhecimento; há os diversos motivos ocultistas que ligam à paixão física à Paixão mística, como a rosa e seus espinhos. O erotismo não se expressa explicitamente, portanto, mas na escolha dos objetos roubados: rosas e pitangas; no motivo elementar e ausente do roubo: roubava simplesmente para possuir as rosas, para comer as pitangas; mas, sobretudo, nas descrições ardentes e sensuais da flor e do fruto, cuja adjetivação generosa não deixa dúvidas quanto ao papel alegórico desses elementos na narrativa: “A flor soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava e seu coração quase parecia vermelho” (LISPECTOR, 1994, p. 69). Vermelho como as pitangas, que ao serem colhidas, muitas vezes com “pressa”, deixava-lhe os dedos “como ensangüentados”, imagem que também é utilizada na descrição da colheita da rosa: “Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos” (LISPECTOR, 1994, p. 69), chega a sugerir sucessivos defloramentos, dedução que a autora reforça no último parágrafo, quando diz que “as pitangas pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens” (LISPECTOR, 1994, p. 70).

Se pensarmos ainda nos objetos roubados – a rosa e a pitanga, temos a flor e o fruto. Neles, uma relação biológica: a flor é fecundada, após a polinização, sofrendo uma modificação donde sobram apenas o pedúnculo e o ovário. O restante degenera. O ovário, por sua vez, também sofre transformação, se desenvolve e vem a ser o fruto. Em seu interior, os óvulos se tornam sementes. Desta relação, entrevemos o processo metanarrativo. Dentro da flor está o fruto, dentro do fruto, a semente. Sob essa

perspectiva, flor e fruto não estão em oposição, feminino/masculino, mas ambos se interpenetram e se inter-relacionam. Um está para o outro em relação dialógica sem hierarquia. O ciclo biológico remonta ao ciclo textual, uma história dentro da história, quebrando as barreiras estético-formais tradicionais, como dissolvendo as fronteiras entre essencial – a pitanga, fruto, alimento – e estético – a rosa, flor, beleza.

A rosa, símbolo de beleza, arte e estética, é o elemento que fisga a menina através do olhar. E a contemplação da beleza da rosa criou nela uma necessidade de posse. Tal necessidade de posse se tornou uma necessidade de ser uma com a rosa, por isso a quebrou entre os dedos, arranhando-se com os espinhos. Elas se tocaram, e a menina e a rosa não podiam mais serem as mesmas que eram antes desse contato, primeiramente, visual e então físico. As barreiras que existiam entre as duas foram rompidas.

No caso da pitanga, símbolo de alimento, vida, essencialidade, a necessidade, não parte da menina, é despertada pela pitanga, que pede para ser colhida, numa inversão de papéis. As pitangas querem ser vistas de outra maneira, tocadas, transformadas. E a menina as retira do pé e também em contato direto suja as mãos com o sumo do fruto que a deixa com aspecto de ensanguentada, imagem que remonta ao contato com a rosa, com o erotismo, com as mudanças do corpo que deixa de ser criança, entre outras imagens possíveis.

Então o conto clariciano mostra que o estético e o essencial se misturam na tessitura do texto e que não estão em relação de oposição, mas permeiam o espaço narrativo numa construção literária capaz de produzir uma multiplicidade de sentidos. Percebemos que através da forma como a narradora opera os elementos textuais, o conto ultrapassa a narração de uma memória de criança e empreende uma complexa narrativa de encaixe, onde o fruto está dentro da flor, o essencial está dentro do estético e a história dentro da história numa cadeia infundável de possibilidades de leitura que giram em torno do próprio fazer literário.

Desse modo, a forma do conto sobrepõe o conteúdo e eleva o texto a uma capacidade mais elaborada de reflexão, a ponto de tratar questões complexas como o essencial e o estético como elementos que se misturam e que podem contribuir juntamente para a construção literária. Essa dificuldade em delimitar a divisão entre essencial e supérfluo se resolve no conto clariciano pela fusão de ambos. Ao invés de tomá-los como elementos que devem estar devidamente compartimentados, a autora apresenta uma forma textual capaz de unir os dois e a partir dessa construção produzir diferentes sentidos possíveis, abrangendo o horizonte de leitura e também o horizonte de escrita.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 3. ed. Trad. de João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

TRÁFICO SEXUAL DE MULHERES: REALIDADE E FATO

Ana Cristina Botelho³²

The literature on women – both feminist and anti-feminist – is a long rumination on the question of the nature and genesis of women's oppression and social subordination – Gayle Rubin³³.

O tráfico de mulheres para fins de exploração sexual é considerado um problema internacional desde o século dezenove, com o início da migração de mulheres para o comércio do sexo no cenário internacional. Por se tratar de tráfico internacional, possui como fator relevante e diferencial a exploração e comercialização do corpo, neste caso, feminino, para o sexo através das fronteiras. Nos últimos anos as políticas voltadas para o enfrentamento do tráfico internacional de pessoas têm se modificado tanto no Brasil como no exterior e um dos maiores problemas diagnosticados é o fato do tráfico de mulheres ainda estar diretamente relacionado à prostituição, e não a uma forma de crime. Além disso, a definição de tráfico internacional de mulheres tem suscitado imensas controvérsias, visto que na maioria das vezes este tema está imbricado na questão da migração ilegal.

A “voluntariedade” das vítimas do tráfico impõe uma série de questionamentos. O objetivo deste texto é entender os diversos posicionamentos das teorias feministas sobre o tráfico sexual de mulheres e migrações voluntárias, tomando como objeto de análise a reportagem intitulada “Rede de intrigas: A novela do tráfico no Brasil”, da jornalista Elaine Trindade, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em dezembro de 2012.

Pretende-se destacar as diversas vozes das vertentes feministas, analisar suas lutas e militâncias. Trata-se de observar e destacar a importância de um assunto evidente na esfera pública e social, dentro de uma conjuntura ainda repleta de preconceitos e falsos moralismos, destacando o descaso e a falta de informações que omitem a verdadeira realidade do tráfico sexual de mulheres.

O Tráfico de Mulheres para fins de exploração sexual é considerado a terceira atividade econômica ilícita de maior rentabilidade no mundo, perdendo apenas para o tráfico de drogas e armas³⁴. A “explicação” para esse dado alarmante é de que o tráfico de mulheres costuma ser mais vantajoso para um criminoso do que o tráfico de drogas, uma vez que a mulher explorada não é descartável e pode ser reutilizada por meio de diversas vendas, sendo esse ciclo encerrado apenas com a morte ou o enlouquecimento da vítima.

A frase que serve aqui de epígrafe sugere a longa opressão sofrida pelas mulheres ao longo da história. É, na verdade, a primeira frase do famoso artigo de Gayle Rubin, *The traffic in women* (O

³² Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras (Promel) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) na linha de *Memória e Estudos Culturais*. Bolsista Capes/ Reuni. Pós-graduada em Educação Empreendedora pela UFSJ e em Design Instrucional para EaD virtual pela UNIFEI. Graduada em Letras pela UEMG.

³³ A literatura sobre as mulheres – feminista e antifeminista – é uma longa ruminação sobre a questão da natureza e gênese da opressão e da subordinação social das mulheres (tradução do autor).

³⁴ Dados da organização Internacional de Migrações (OIM). Organização das Nações unidas (ONU).

tráfico de mulheres, sem tradução para o Português), publicado nos primórdios da segunda onda do feminismo.

Para entender o artigo supracitado e também a título de contextualização histórica, vale lembrar que o feminismo é dividido em três momentos. O primeiro movimento feminista se refere à luta pelo direito ao voto e à educação para as mulheres, no século XIX. A segunda onda feminista, a partir década de 1960, vê as desigualdades culturais e políticas das mulheres como questões intimamente ligadas. O feminismo passa a encorajar as mulheres a refletirem sobre diversos aspectos de suas vidas pessoais como estando profundamente relacionadas ao poder.

De forma geral, esses movimentos afirmavam que o privado era político e que a desigualdade ia além do econômico. Alguns, mais ousados e de forma vanguardista, também começaram a apontar que o corpo, o desejo e a sexualidade, tópicos antes ignorados, eram alvo e veículo pelo qual se expressavam relações de poder. A luta feminista pela contracepção sob o controle das próprias mulheres, dos negros contra os saberes e práticas racializadores e dos homossexuais contra o aparato médico-legal que os classificava como perigo social e psiquiátricos tinham em comum demandas que colocavam em xeque os padrões morais (Miskolci, 2012, p.22).

O terceiro movimento, conhecido como *Queer*, surge nos anos 1990 a partir desse “espírito” de ruptura com as antigas regras moralistas, com movimentos sociais que lutam para desvincular sexualidade e reprodução, dando importância ao prazer e a ampliação de possibilidades de relacionamentos.

No que diz respeito ao artigo “Tráfico de Mulheres”, o que chama muito a atenção são as abordagens feministas da autora, refletindo a subordinação das mulheres.

The “exchange the women” is a seductive and powerful concept. It is attractive in that it places the oppression of women within social systems, rather than in biology. Moreover, it suggests that we look for the ultimate locus of women’s oppression within the traffic in women, rather than within the traffic in merchandise. It is certainly not difficult to find ethnographic and historical examples of trafficking in women. Women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought, and sold. Far from being confined to the “primitive” world, these practices seem only to become more pronounced and commercialized in more “civilized” societies³⁵. (Rubin, 1975, p.779).

A autora afirma que, obviamente, homens também são traficados como escravos, prostitutos, estrelas do atletismo, ou qualquer estatuto “social”, antes que como homens, diferentemente das

³⁵ A “troca das mulheres” é um conceito sedutor e poderoso. É atrativo, na medida em que ele coloca a opressão das mulheres dentro de sistemas sociais, em lugar da biologia. Além disso, ele nos sugere procurar o último locus da opressão das mulheres no tráfico destas, em lugar do tráfico de mercadorias. Certamente não é difícil encontrar exemplos etnográficos e históricos do tráfico de mulheres. As mulheres são dadas em casamento, ganhas nas batalhas, trocadas por favores, enviadas como tributo, comercializadas, compradas e vendidas. Longe de serem confinadas ao mundo “primitivo”, estas práticas parecem apenas tornar-se afirmadas e comercializadas nas sociedades mais civilizadas (tradução do autor).

mulheres, que são transnacionadas como escravas, servas e prostitutas, mas também “simplesmente” como mulheres. Enquanto os homens são “trocadores” como sujeitos sexuais, as mulheres são “semi-objetos-sexuais-presentes” durante a maior parte da história da humanidade. Nesse ínterim, observa-se que a “troca de mulheres” é uma profunda percepção de um sistema na qual as mulheres não têm direitos sobre seus corpos e sobre si próprias. O poder é dos homens.

Muito tem sido feito no Brasil e no mundo, mas as medidas tomadas estão longe da erradicação do tráfico sexual de mulheres. O Código Penal brasileiro, artigo 231, redação original³⁶, ainda considera o tráfico de pessoas com finalidade de exploração sexual apenas a migração voluntária, apesar de ter sofrido inúmeras alterações no decorrer dos anos. No artigo original, o sujeito passivo de crime era apenas a mulher e não havia inclusão de situações dentro do território nacional. O tráfico interno de pessoas não era considerado crime, além de ressaltar que somente para finalidades sexuais o tráfico de mulheres caracterizava o crime. Com a *Convenção Internacional para a Supressão do Tráfico de Mulheres Maiores*³⁷, de 1933, em Genebra, o aliciamento passou a ser crime. Em 28 de março de 2005, o artigo 231 do Código Penal foi alterado pela Lei nº 11.106/2005³⁸ e passou a definir o crime como “tráfico internacional de pessoas”. Diante disso, o sujeito passivo do crime pode ser qualquer pessoa, independente do sexo. A nomenclatura do tipo penal também foi corrigida, passando para “internacional”. Em 26 de outubro de 2006, com o decreto nº 5.948³⁹, foi aprovada a Política Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas e instituiu o Grupo de Trabalho Interministerial com o objetivo de elaborar proposta do Plano Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas - PNETP. Mais recentemente, outra alteração foi realizada no artigo citado através da Lei nº 12.015/2009⁴⁰, porém as mudanças continuaram tênues. O crime passou a ser chamado “Tráfico internacional de pessoa para fim de exploração sexual”, afirmando, em sua denominação, que o crime só ocorre se houver a finalidade da prostituição. Observa-se que a Lei 231 do Código Penal permanece quase inalterada e sempre vinculada a prostituição e a finalidades sexuais.

Em 12 de março de 2004, com a ratificação do “Protocolo adicional à Convenção das Nações Unidas contra o Crime Organizado Transnacional Relativos à Prevenção, Repressão e Punição do Tráfico de Pessoas, em Especial Mulheres e Crianças”⁴¹ – o Protocolo de Palermo, a visão do tráfico e suas punições passaram por modificações.

³⁶ Art. 231. Promover ou facilitar a entrada, no território nacional, de mulher que venha exercer nele a prostituição, ou a saída de mulher que vá exercê-la no estrangeiro. – Código Penal brasileiro.

³⁷ Artigo 1º Quem quer que, para satisfazer as paixões de outrem, tenha aliciado, atraído ou desencaminhado, ainda que com o seu consentimento, uma mulher ou solteira maior, com fins de libertinagem em outro país, deve ser punido, mesmo quando os vários atos, que são os elementos constitutivos da infração, forem praticados em países diferentes. - Convenção Internacional relativa à repressão do tráfico de mulheres maiores, firmada em Genebra, a 11 de outubro de 1933.

³⁸ Sobre essa lei, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111106.htm.

³⁹ Sobre esse decreto, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/Decreto/D5948.htm.

⁴⁰ Sobre essa lei, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/12015.htm.

⁴¹ Sobre esse decreto, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5017.htm.

A expressão "tráfico de pessoas" significa o recrutamento, o transporte, a transferência, o alojamento ou o acolhimento de pessoas, recorrendo à ameaça ou uso da força ou a outras formas de coação, ao rapto, à fraude, ao engano, ao abuso de autoridade ou à situação de vulnerabilidade ou à entrega ou aceitação de pagamentos ou benefícios para obter o consentimento de uma pessoa que tenha autoridade sobre outra para fins de exploração. A exploração incluirá, no mínimo, a exploração da prostituição de outrem ou outras formas de exploração sexual, o trabalho ou serviços forçados, escravatura ou práticas similares à escravatura, a servidão ou a remoção de órgãos (art. 3º).

Este decreto não limita o conceito de exploração sexual e não restringe a ideia de tráfico sexual somente às mulheres, se diferenciando dos outros protocolos e leis citados.

Todavia, o trabalho proposto não tem a intenção de discutir sobre a legislação penal aplicada no Brasil. A proposta é entender como funcionam as leis brasileiras para uma melhor abordagem dos posicionamentos atuais feministas e seus questionamentos transpondo estas questões com o artigo já citado - "Rede de intrigas".

O tráfico sexual e a exploração sexual de mulheres é o novo tema abordado pela teledramaturgia brasileira e vem suscitando controvérsias entre as feministas abolicionistas, ativistas pró direitos humanos, que entendem a prostituição como atividade degradante por reduzir a mulher a objeto, e as feministas transnacionais, militantes dos direitos das prostitutas, que defendem o direito da mulher de dispor do seu próprio corpo. A reportagem publicada no dia 9 de dezembro de 2012, no caderno *Ilustríssima*, da *Folha de São Paulo*, de autoria da repórter Elaine Trindade⁴², aborda esse assunto e traz opiniões diversas sobre a questão do tráfico.

A autora da telenovela *Salve Jorge* (canal Rede Globo), Glória Perez, conta que se inspirou nas histórias de duas jovens que foram vítimas do tráfico de mulheres brasileiras para criar uma de suas personagens. A primeira, Simone Borges, 25 anos, saiu da cidade de Goiânia rumo à Espanha, no ano de 1996, com a promessa de trabalhar em um bar para juntar R\$ 6.000,00 para o seu enxoval de casamento. Ao chegar a Bilbao foi obrigada a se prostituir. Conseguiu pedir à família que avisasse a polícia. Kelly Fernanda Martins, 26 anos, saiu do Rio de Janeiro para tentar a sorte como garçonne, em Israel, no ano de 1998. Em uma escala em Paris teve seu passaporte confiscado pela máfia russa. Relatou ter sido forçada a manter relações sexuais com dez homens por dia, em jornadas de até treze horas. As duas jovens jamais retornaram. Simone morreu no hospital em decorrência de uma pneumonia e o corpo de Kelly foi encontrado na rua, em Tel Aviv. O atestado de óbito da jovem apontou morte por overdose de drogas e remédios. Para as famílias de ambas as vítimas as mortes só tiveram uma causa: assassinato.

Glória Perez relata, na reportagem, que quando começou a dizer que ia escrever sobre o tráfico de mulheres ouviu pessoas intelectualmente bem informadas afirmarem que este assunto era

⁴² Formada em Comunicação Social pela Universidade de Brasília, a jornalista Eliane Trindade iniciou sua carreira em 1990 e em 1993 fez pós-graduação em Ciências Políticas na Universidade de Pisa (Itália). É autora do livro *As meninas da esquina*, que aborda o cotidiano de adolescentes que se prostituem e traz questões importantes sobre a exploração sexual no Brasil. Atualmente, é editora da revista dominical da *Folha de S. Paulo*.

“lenda urbana”. Fernando Gabeira, ex-deputado federal pelo PV-RJ já apresentou projetos ligados aos direitos das prostitutas e afirma que existem os dois lados da história.

Existem brasileiras em situação de semiescravidão nos países ricos e existem também muitas prostitutas – travestis, mulheres – vivendo lá fora de forma estável, sustentando suas famílias aqui e mandando divisas para o Brasil (Gabeira, 2012).

Gabeira defende que o preconceito, a xenofobia e o interesse dos países ricos em fechar suas fronteiras são a verdadeira razão da luta antitráfico. Argumenta que a crise financeira da Europa não quer mais estrangeiras pois, como se trata de um serviço, a oferta de sexo é regulada pelas forças de mercado e ressalta que existe uma hipocrisia moral com relação às trabalhadoras do sexo.

O relatório da ONU, denominado Globalização do Crime, de 2010⁴³, aponta o Brasil como maior fornecedor de escravos sexuais da América Latina e constata dados alarmantes com relação à Europa.

Há uma estimativa de 140 mil vítimas de tráfico humano para fins de exploração sexual apenas na Europa, gerando uma renda bruta anual de US\$ 3 bilhões para os exploradores. Em todo o mundo, existem milhões de escravos modernos negociados a um preço, em termos reais, não superior ao da escravidão dos séculos passados (UNODC, 2010).

Bullshit! É assim que o antropólogo americano e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Thaddeus Blanchette⁴⁴, reage diante dos dados do relatório da ONU com relação ao Brasil. O antropólogo utiliza o conceito do filósofo Henry Frankfurt para explicar seu posicionamento.

É a indiferença em relação a como as coisas realmente são. Não há preocupação com a verdade. Um “bullshitter” pode estar falando uma verdade ou uma mentira, mas isso é secundário diante de seu principal objetivo, que é impressionar e persuadir uma plateia (Blanchette, 2012. p.2).

Diante desta declaração e tomando como base todos os dados sobre o tráfico de mulheres apresentados até o momento, Blanchette pode muito bem estar se referindo a si mesmo. Seus opositores o acusam de insensibilidade e desorganização da unidade em torno da defesa dos direitos humanos. Há vinte e cinco anos no Brasil, é casado com a também antropóloga Ana Paula Silva, da Universidade Federal de Viçosa (UFV), e relata que seu “biotipo” estrangeiro ajuda na aproximação de seu objeto de estudos, os turistas sexuais. Já sua esposa, negra, diz não ter dificuldades em transitar por pontos de prostituição. O casal não mede esforços para contestar a principal base das políticas de combate ao

⁴³ Sobre esse relatório, consultar <http://www.unodc.org/southerncone/pt/frontpage/2010/06/17-crime-organizado-se-globalizou-e-se-transformou-em-uma-ameaca-a-seguranca.html>.

⁴⁴ Thaddeus Gregory Blanchette possui graduação em Português (University of Wisconsin-Madison, 1997), graduação em sociologia (University of Wisconsin-Madison, 1997), Graduação em Latin American Studies (University of Wisconsin-Madison, 1997), mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). É ligado a ONG DAVIDA, uma organização fundada no Rio de Janeiro em 1992, que promove a cidadania das prostitutas.

tráfico de mulheres e recentemente publicaram um artigo com o título provocativo “Sobre o papo-furado e o tráfico das mulheres: empreendedores morais e a invenção do tráfico de pessoas no Brasil”. O antropólogo afirma seu posicionamento e diz:

Essa questão do tráfico de mulheres no Brasil é uma grande fantasia. Tráfico pressupõe ser dominada, ter o passaporte retido. Não digo que não existe, mas é numa escala muito menor do que se alardeia. O que existe são mulheres que foram trabalhar como prostitutas no exterior por conta própria, mas vão e voltam (Blanchette, 2012, p.3).

Com essa afirmação, Blanchette vai de encontro ao Protocolo de Palermo de 2004, que enquadra toda a prostituição, forçada ou voluntária, como forma de escravidão sexual. Além disso, o casal se vale das pesquisas da Pestraf⁴⁵, Pesquisa sobre Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes para fins de Exploração Sexual Comercial, realizada em 2002, para impor suas teorias, criticando a metodologia, resultados e um pseudo “fundo moralista” de seus patrocinadores. Independente da metodologia, a pesquisa da Pestraf é um documento político que assume a existência do tráfico de seres humanos para fins de exploração sexual. O trabalho também foi o ponto de partida para a comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) instalada em 2003, com o intuito de investigar a exploração sexual de crianças e adolescentes.

Outro fator importantíssimo que Thaddeus Blanchette e sua mulher ignoram e até acabam estimulando é a não noção das vítimas como traficadas e seu silêncio diante da situação. Adriana Piscitelli⁴⁶, em seu artigo *DOSSIÊ: tráfico de pessoas*, explica que a não identificação como a noção de vítima que ocorre com as mulheres é frequente, bem como seu silêncio.

Na literatura sobre o tema há algumas explicações relativas ao não reconhecimento da sua condição por parte das vítimas. De acordo com alguns autores, pessoas traficadas não se autodeclaram vítimas por medo de represálias dos grupos criminosos organizados; porque estiveram numa situação de exploração por um longo período e constituíram uma dependência psicológica em relação aos exploradores; porque não reconhecem que a situação em que se encontram constitui um crime contra elas próprias ou ainda porque, no caso das pessoas que trabalham na prostituição, temerem qual foi a atividade que desempenharam no exterior (Piscitelli, 2011, p.13).

Além disso, muitas famílias tratam suas vítimas com preconceito, acreditando que elas não foram escravizadas e sim foram se prostituir por livre arbítrio. A vergonha desses parentes faz com que muitos crimes não sejam denunciados. A relação entre mulher e silêncio pode ser vista de maneira ampla. Na historiografia colonialista, a construção ideológica de gênero mantém a dominação

⁴⁵ Sobre essa pesquisa, consultar http://www.namaocerta.org.br/pdf/Pestraf_2002.pdf.

⁴⁶ Antropóloga, feminista, pesquisadora nível A da Unicamp, no Núcleo de Estudos de Gênero PAGU, e nível 1D do CNPq. É autora de “Looking for New Worlds: Brazilian Women as International Migrants”, in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 33, 2008, p. 784-793; “Shifting Boundaries: Sex and Money in the Northeast of Brazil”, in *Sexualities*, v. 10-4, 2007, p. 489-500. Nos últimos 10 anos têm trabalhado na integração do Brasil na transnacionalização dos mercados do sexo.

masculina, pois, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2012, p.85).

Portanto, o tráfico sexual de mulheres não é “papo-furado” ou uma “grande fantasia” e muito menos um embate entre as feministas abolicionistas e as feministas transnacionais. O tráfico sexual de mulheres é uma realidade avassaladora que deve ser combatida em várias frentes políticas e sociais.

A disseminação de informações na mídia e nas campanhas de prevenção, além das ações das políticas públicas são determinantes no combate ao tráfico humano. Com o marketing social da telenovela *Salve Jorge*, o número de denúncias aumentou de forma vertiginosa e o Governo Federal não tardou em implantar novas medidas contra o tráfico de pessoas. A Presidenta da República, Dilma Rousseff, instituiu, no dia 8 de fevereiro de 2013, pelo decreto nº 7.901⁴⁷, a Coordenação Tripartite da Política Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas e o Comitê Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas (Conatrap). A Coordenação Tripartite, composta pelo Ministério da Justiça (MJ), Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM-PR) e Secretaria de Direitos Humanos (SDH), passa a ser responsável pela gestão da Política Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas e pela implementação do II Plano Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas (II PNETP), para o período de 2013 a 2016. Os resultados já são visíveis. De 3 a 7 de fevereiro de 2013, a Central de Atendimento à Mulher - Ligue 180, da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM-PR), recebeu 58 denúncias do tráfico de mulheres, o equivalente à quantidade recebida no ano inteiro de 2012. A busca intensa pelo serviço Ligue 180 pode ser associada tanto à propagação da mídia quanto aos recentes esforços do Governo. No dia 30 de janeiro de 2013, a “Operação Planeta”, composta pela Polícia Federal brasileira e o Cuerpo Nacional de Policía espanhol, conseguiu resgatar quatro brasileiras e duas estrangeiras numa boate em Salamanca, norte da Espanha, além de prender cinco pessoas (três no Brasil e duas na Espanha). A ação policial foi reproduzida em vários canais de televisão. Uma ligação ao Ligue 180 motivou a ação da Polícia Federal, que acionou a polícia espanhola para prisão das quadrilhas de aliciadores de mulheres para exploração sexual. Essa denúncia partiu da mãe de uma das mulheres traficadas e já resgatadas. Ela reconheceu a situação de tráfico e exploração sexual retratada pela novela *Salve Jorge* e vivida pela filha na Espanha.

Concluindo, o tráfico sexual de mulheres é um fator histórico mundial e constitui o legado de submissão das mulheres, sendo considerada a terceira atividade econômica ilícita de maior rentabilidade no mundo atual. Estudos acadêmicos abordam essa questão e nem sempre entram em acordo, porém um ponto deve ser consensual em todas as vertentes feministas: o tráfico sexual de mulheres existe e em uma escala muito maior do que a população mundial imagina. No Brasil, esse processo de reconhecimento caminha lentamente, porém, no atual momento, o Governo Federal está severamente empenhado na luta contra esse crime. A intervenção da mídia é de suma importância para o

⁴⁷ Sobre esse decreto, consultar http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D7901.htm.

esclarecimento e combate eficiente ao tráfico. O que se espera é que o Governo Federal continue com suas ações ativas e preventivas, pois, somente desta maneira o tráfico sexual de mulheres poderá ser considerado, algum dia, apenas “papo-furado” ou “uma grande fantasia”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BONIS, Gabriel. Quatro brasileiras são libertadas de boate na Espanha. **Revista Carta Capital**. Disponível em < <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/quatro-brasileiras-sao-libertadas-de-boate-na-espanha/>> . Acesso em 03 de fevereiro de 2013.
- BRASIL. *Código penal*. Colaboração de Celso Delmanto, Roberto Delmanto, Roberto Delmanto Junior e Fabio Machado de Almeida Delmanto. 6ª edição. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.
- BRASIL. Organização das Nações Unidas no Brasil. Disponível em: < <http://www.onu.org.br/>> .
- BRASIL. *Planalto do Governo Federal*. Disponível em < <http://www2.planalto.gov.br/imprensa/noticias-de-governo/em-menos-de-uma-semana-spm-recebe-denuncias-de-trafico-de-mulheres-correspondentes-a-todo-o-ano-de-2012/view>> . Acesso em 08 de fevereiro de 2013.
- BRASIL. Portal Brasil do Governo Federal. Disponível em: < <http://www.brasil.gov.br/>> .
- BRASIL. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Disponível em < http://www.sepm.gov.br/noticias/ultimas_noticias/2013/02/08-02-2013-spm-integra-coordenacao-tripartite-para-enfrentamento-ao-trafico-de-pessoas> . Acesso em: 08 de fevereiro de 2013.
- BUTLER, Judith. Tráfico sexual – entrevista. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a08.pdf>> . Acesso em: 25 de outubro de 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- MEDEIROS. Monique Ximenes Lopes de. Tráfico sexual de mulheres e as teorias feministas. III Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: olhares diversos sobre a diferença. Disponível em < <http://www.itaporanga.net/genero/3/09/13.pdf>> . Acesso em 06 de janeiro de 2013.
- MISKOLSCI, Richard. Origens históricas da Teoria Queer. In: *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora UFOP, 2012, p. 21-34.
- NÉRI, Felipe. Comissão convoca suspeitos de tráfico de mulheres para a Europa. **G1**. Disponível em < <http://g1.globo.com/politica/noticia/2013/02/comissao-convoca-suspeitos-de-trafico-de-mulheres-para-europa.html>> . Acesso em 05 de fevereiro de 2013.
- PISCITELLI, Adriana. Procurando vítimas do tráfico de pessoas: brasileiras na indústria do sexo na Espanha. *Revista interdisciplinar da mobilidade humana*. Ano XIX, nº37, p. 11-16, 2011.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women. In: *Literary Theory : an anthology*. Julie Rivkin & Michael Ryan (eds). Malden : Blackwell, 2004, p. 533-559.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TRINDADE, Elaine. Rede de intrigas: a novela do tráfico de mulheres no Brasil. **Folha de São Paulo**. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/82675-rede-de-intrigas.shtml>> . Acesso em 05 de janeiro de 2013.

PROTEGER OS NORMAIS DOS MONSTROS: A METÁFORA DOS CIRCOS DE HORRORES EM *EXÍLIO*, DE LYA LUFT

André Pereira Feitosa⁴⁸

A Casa Verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguai. [...] O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificá-los os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade.
Machado de Assis. “O Alienista”.

Então colocaram-na na Casa Vermelha, onde estava nem ela sabia há quantos anos.
Lya Luft. *Exílio*.

Lya Luft nasceu em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, em 1938. Além de ser romancista e crítica literária, a autora também se dedica à tradução de autores renomados como Virginia Woolf, Doris Lessing, Sylvia Plath, Günter Grass, e Thomas Mann. Conhecida por abordar em suas obras algumas caracterizações do grotesco, nas quais se observa uma óptica questionadora de modelos pré-estabelecidos de normalidade feminina, Luft coloca em xeque alguns valores cristalizados de comportamento nos quais o corpo e o comportamento das mulheres se encontram amarrados. A crítica literária Maria Osana de Medeiros Costa afirma, em *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft* (1996), que a autora utiliza-se do grotesco como uma ferramenta para fazer emergir um “discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher” (COSTA, 1996, p. 20).

Lya Luft é conhecedora da marginalização que certos indivíduos sofrem por não se adequarem às regras de normalidade que dividem e segregam as pessoas entre perfeitas e imperfeitas. *Exílio*, publicado em 1987, apresenta diversos personagens grotescos que são relegados a um espaço destinado pela sociedade para abrigar aqueles que não correspondem às normas padronizadas de corpo e de comportamento. Constância Lima Duarte, em “Lya Luft e a identidade feminina”, afirma que as narrativas de autoria feminina pós-64 no Brasil têm em comum “a preferência esmagadora pelo uso da primeira pessoa, o tom confessional, a intimidade entre narradora e personagem, a busca de identidade, a investigação no âmago das personagens” e, como ingrediente principal, “a abordagem do tema da mulher na sociedade contemporânea, a partir de uma óptica feminina” (DUARTE, 1999, p. 391). Carmem Chaves Tesser, em seu estudo biográfico sobre Luft, declara que a autora, durante sua infância em Santa Cruz do Sul, cidade “colonizada por imigrantes alemães no fim do século XIX”,⁴⁹ já compreendia bem os conceitos separatistas de “nós” e “eles” na sociedade em que vivia. As pessoas de ascendência alemã, como a autora que vivia em uma família na qual se falava apenas o alemão, apesar de estarem em território brasileiro, se referiam “aos Silvas e aos Souzas – os brasileiros – como ‘eles’;

⁴⁸ Graduado em Letras pela UFMG (1999), Mestre em Literaturas de Expressão Inglesa pela UFMG (2003) e Doutor em Literatura Comparada pela mesma instituição, em parceria com a University of Guelph, Canadá (2011). É professor da Universidade Federal de Itajubá – Campus Itabira (Unifei).

⁴⁹ “[...] colonized by German immigrants during the late nineteenth century”.

os Neumanns e Fretts – os alemães – eram ‘nós’”.⁵⁰ Para Tesser, perceber tal cisão em sua sociedade perturbava a romancista desde sua juventude. Luft, desde sua infância, percebe que a sociedade já se apresentava a ela subdividida em pessoas que são segregadas de acordo com suas diferenças.

Na história das sociedades ocidentais percebe-se que as pessoas são separadas em normais e anormais, perfeitos e imperfeitos, sadios e doentes, de acordo com os códigos artificialmente criados para segregar as pessoas. Como exemplo de alguns dos espaços que esses seres indesejáveis habitam estão as casas de prostituição, os manicômios e os circos de horrores. Na obra de Luft, a Casa Vermelha é o lugar que abriga tais personagens indesejáveis, cujos nomes não são revelados aos leitores, que os identificam apenas por seus rótulos. A casa é um lugar que “arfa e geme” (LUFT, 2005, p. 105), como se fosse viva, mas que é vista por alguns como um “hospício” (LUFT, 2005, p. 106), ou até mesmo um “circo” (LUFT, 2005, p. 96). A pensão de *Exílio* se assemelha, de forma metafórica, aos tradicionais museus de horrores.

Luft afirma em sua entrevista a Marco Antonio de Carvalho que sua produção da década de 1980 contém uma linguagem mais densa e enigmática, como se ela jogasse com o leitor. Em suas palavras: “O jogo me diverte imensamente, e é assim mesmo: o real não é bem real, o irreal é sempre possível. [...] Meus livros são todos quebra-cabeças, cheios de alusões, pequenos enigmas, jogos. Quem entende, se diverte. Quem não entende lê igual” (LUFT entrevistada por CARVALHO, 2006, p. 24). Talvez o termo mais adequado para quem monta os quebra-cabeças presentes nas obras luftianas não seja “divertir-se”, mas, sim, “ater-se” com mais afínco à leitura. Os leitores se sentem ao mesmo tempo repelidos e atraídos pela narrativa de Luft, que, como bem afirma a autora, não é composta de “textos bonzinhos” (LUFT entrevistada por CARVALHO, 2006, p. 24). São textos que frequentemente questionam os valores de poder e criticam as violências aplicadas aos marginalizados na sociedade.

Em seu texto crítico “Transgressões positivas” (2006), Luft discute o constante medo da morte e daquilo ou de quem é diferente da maioria. Esse medo do que é estranho está ligado ao sentimento de abjeção. Sobre tal temática, Luft afirma que:

O medo do diferente é o nascedouro de nossos preconceitos: começa inconsciente, é atávico, demarca territórios injustos, promove o ódio, a humilhação, a morte, e muitas das guerras que devastam este nosso mundo estranho. Mais que tudo, provoca isolamento e dor além do necessário. [...] Embora a gente faça de tudo para não notar, a morte está empoleirada em nosso ombro, espiando com seu inquietante olho de coruja: o que fazer com tal inquietina e com o tempo que ela ainda nos concede? Talvez aproveitar o susto para pensar: primeira boa transgressão. Ou para cultivar melhor a ética, palavra que começa a se desgastar aqui entre nós. (LUFT, 2006d, p. 83-84).

Direcionar o olhar para o que causa horror pode, em uma primeira instância, causar repúdio. Porém, o que Luft sugere a seus leitores no excerto acima é exercitar um questionamento mais profundo daquilo que lhes causa medo para, assim, tornarem-se seres humanos melhores. O grotesco na literatura muitas vezes está atrelado ao questionamento dos valores sociais e, de certa forma, funciona como uma denúncia social, exigindo um novo

⁵⁰ “[...] Silvas and Souzas – the Brazilians – were ‘them’; the Neumanns and Fretts – the Germans – were ‘us’ [...]”.

olhar àqueles que se encontram apartados do poder e da vivência de sua cidadania. Esse texto de Luft também toca de forma explícita na dor que os seres grotescos sentem ao serem rejeitados e postos à margem da sociedade.

Como bem nos explica Duarte, os livros de Luft, de forma geral, “tematizam o universo feminino, onde a mulher representa sempre o lado fraco de uma sociedade repressora e injusta, vítima das relações de gênero, marcada ora pela loucura, a doença ou a morte” (DUARTE, 1999, p. 392). A personagem de *Exílio*, cujo nome não é mencionado, além de se perceber como uma perdedora por não conseguir concretizar os valores patriarcais de normalidade, tais como manter um casamento feliz, exercer sua maternidade e ser submissa à infidelidade do marido, vive na interface da loucura e da sanidade, da doença e da saúde, da vida e da morte, convivendo com os seres grotescos da Casa Vermelha.

Como bem nos lembra Luft em “Alegria ou aflição de espírito?”, “[t]ão rígidos somos, que qualquer coisa que fuja ao nosso gosto pessoal, tantas vezes duvidoso, é posto no índice do nosso preconceito” (LUFT, 2006, p. 99). Luft também demonstra ter preocupação com os nomes estigmatizantes. O poeta Mário de Andrade afirma que “[a] humanidade carece de rótulos para compreender as coisas. Falando de modo geral, a humanidade não compreende as coisas, compreende os rótulos” (ANDRADE, 2003, p. 83). Em “Rotular para descartar”, a autora afirma que as pessoas que se consideram normais têm “tanta facilidade em rotular” que, de forma cruel, tacham as pessoas de “burro, arrogante, falso, preguiçoso mentiroso, omissor, desleal, vulgar, gordo, magrela, baixinho, pigmeu, girafa, vesgo, gay” e que não mais percebem as pessoas como seres humanos, apenas como “etiquetas” (LUFT, 2006, p. 120). As pessoas separam os diferentes em “gavetas conceituais nada positivas”, nas quais se ataca “o outro” como se “fosse uma ameaça” e perdem a possibilidade de “encontro e descoberta” (LUFT, 2006, p. 121). A protagonista sem nome de *Exílio* observa tal segregação na qual as pessoas são rotuladas, estudadas e separadas de acordo com a função de seus corpos, postas no “índice de preconceito”, perdendo parte de suas identidades, sendo muitas vezes relegadas ao esquecimento.

Os espaços reservados aos seres considerados anormais recebem diversos nomes. Machado de Assis publica em 1882 o conto “O Alienista”, em que o Dr. Simão Bacamarte, médico que deseja especializar-se no “recanto psíquico” e no “exame da patologia cerebral” (ASSIS, 2007, p. 39), confina, de forma arbitrária, “todos os loucos de Itaguaí” na Casa Verde, um lugar separado dos demais cidadãos que se destinava ao estudo da loucura e a uma suposta preservação da integridade dos sãos.

Em *Exílio*, o local de enclausuramento dos seres grotescos é uma pensão que se chama Casa Vermelha. A protagonista afirma que “esta Casa Vermelha” é “um lugar onde se reúnem os errantes e os desgarrados, uma ligação fortuita e sem raízes” que ela qualifica de “[d]uro exílio” (LUFT, 2005, p. 96). Talvez se referindo à obra machadiana, Luft apresenta um diálogo entre uma das internas e a sua protagonista, em que elas dizem:

– Isto aqui [A Casa Vermelha] é um hospício – disse a Morena outro dia, comentando a relação da Menina Gorda com o seu pai.

– O mundo é um hospício – respondi, com um riso amargo [...]. (LUFT, 2005, p. 106).

Na verdade, em *Exílio*, todos os habitantes da Casa Vermelha, com exceção de Gabriel, irmão mais novo da protagonista, são desprovidos de nomes próprios, sendo caracterizados apenas por seus rótulos sociais, também repudiados pela autora em seus textos críticos.⁵¹ A pensão de *Exílio* funciona como um depósito de pessoas que, por serem consideradas imperfeitas, estão à margem da sociedade. Nas palavras da protagonista do romance, a Casa Vermelha:

[...] carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Cada um com sua grande nostalgia, sua insaciável sede e sua aflição, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas [...] outras vezes parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga, longe do meu mundo arrumado e certo? (LUFT, 2005, p. 42).

As etiquetas de identificação coletiva, que muitas vezes são pejorativas ou massificantes, qualificam e estratificam as pessoas de forma estereotipada, explicitando sua profissão ou, na maioria dos casos, sua imperfeição física mais marcante. A protagonista identifica ainda alguns internos como sendo duplamente isolados porque, além de se encontrarem reclusos na Casa Vermelha, se apartam ainda mais dos outros integrantes da pensão, escolhendo transformar os seus aposentos em ilhas. Os que optam por interagir uns com os outros estão, na verdade, carentes, e mesmo com as diversas tentativas de aproximação com as pessoas da Casa Vermelha, a protagonista constantemente fracassa em construir laços de amizade com os habitantes da pensão. Vale também lembrar que o espaço destinado aos seres grotescos necessita do “mundo arrumado e certo” (LUFT, 2005, p. 42), vivido um dia pela protagonista, para existir como contraponto do mundo desordenado presente na Casa Vermelha, um lugar decadente que abriga seres grotescos.

Em *Exílio*, Luft tece um caos que é paradoxalmente organizado, bastando ao leitor abrir as diversas portas dos aposentos da Casa Vermelha aleatoriamente dispostas em um labirinto de escadas. Cada compartimento esconde um personagem grotesco, assemelhando-se aos modelos clássicos dos museus de horrores. É curioso perceber que Luft camufla um circo de horrores com roupagens de pensão e distribui pistas para os leitores, que aos poucos percebem a Casa Vermelha como um clássico museu de aberrações do século 19. O renomado estudioso de circo de horrores Robert Bogdan, em seu artigo “The Social Construction of Freaks” [A construção social das aberrações] (1996), relata que os “shows de aberrações” dos séculos XVIII e XIX eram “exibições formalmente organizadas de pessoas com supostas diferenças físicas, mentais ou comportamentais”,⁵² e que de 1840 até 1940 eram uma “prática aceita, popular e lucrativa”⁵³ nos “circos, feiras, carnavais e outros locais de entretenimento”

⁵¹ As edições de *Exílio* publicadas na década de 1980 contêm personagens que na edição de 2005 têm seus nomes retirados, substituídos, ou mesmo acrescentados pela autora. Para minha análise utilizo a edição mais recente, a 8ª edição, publicada em 2005.

⁵² “[...] the formally organized exhibition of people with alleged physical, mental, or behavioral difference [...]”.

⁵³ “[...] an accepted, popular, and lucrative practice [...]”.

(BOGDAN, 1996, p. 23, tradução nossa).⁵⁴ Bogdan ressalta a importância do “pregoeiro”⁵⁵, ou “apresentador”⁵⁶, cuja função era fazer o público em potencial “dar um passo à frente”⁵⁷ nesse ambiente aterrorizador, atraídos por histórias nas quais realidade e ficção se amalgamavam em tentativas de seduzir o expectador com visões fantásticas (BOGDAN, 1996, p. 27, tradução nossa). Bogdan descreve o formato tradicional dos circos e museus de horrores no parágrafo que se segue:

A função do “pregoeiro” ou do “apresentador” [do museu de horrores] era convencer pessoas a “darem um passo à frente” e comprarem um ingresso. Os melhores eram os oradores que já tinham se especializado na arte da persuasão. Utilizando-se de exagero e falsificação, eles contavam aos pedestres as maravilhas que esperavam por eles pelo preço de dez centavinhos. Para ajudar a atrair a multidão o pregoeiro frequentemente oferecia uma “isca” – uma das atrações era posta do lado de fora para atrair os fregueses. Uma mulher em trajes pequenos com uma píton envolta em seu pescoço ou uma pessoa em roupas coloridas com uma gritante deformidade física servia para esse propósito. Pelo lado de dentro [do museu de horrores], uma série de plataformas formavam palcos separados para cada “aberração humana”. Um “apresentador” assumia o controle, indo de atração para atração narrando em detalhes fabricados “a vida e os fatos verídicos” de cada aberração. Alguns deles apenas se sentavam olhando as pessoas que os observavam, mas a maioria deles ativamente executava números. O homem-elástico esticava sua epiderme, o homem-selvagem punha um olhar feroz e andava de um lado para o outro, e a mulher-sem-braços dava autógrafos usando seus pés. Algumas aberrações tocavam instrumentos ou cantavam e dançavam. Muitos davam palestras sobre si próprios. O que quer que fizessem, deveria corresponder à imagem fabricada que foi criada para eles. O espetáculo tinha que ser breve porque o palestrante do lado de dentro tinha que manter a multidão em movimento para dar espaço para o novo grupo de fregueses. (BOGDAN, 1996, p. 27, tradução nossa).⁵⁸

A narrativa de *Exílio* aborda esse formato clássico de museus de aberrações descrito acima por Bogdan, com plataformas individuais e compartimentos que exibem as aberrações como se fossem objetos a serem observados em um museu tradicional. O papel dos apresentadores, além de fabricarem biografias para aumentar a autenticidade do monstro para os expectadores e fornecerem os nomes artísticos que cada prodígio da natureza recebia de acordo com sua *performance*, era guiar as multidões nesse labirinto de horrores do qual esses museus se constituíam. A Casa Vermelha de *Exílio*, apesar de não ser oficialmente um museu de horrores, tem forte ressonância com esse modelo descrito por Bogdan, e mostra internos que são percebidos como seres abjetos. Os leitores fazem o papel de plateia e a protagonista-narradora desempenha a função de pregoeira, convidando todos a “dar um passo à frente”

⁵⁴ “[...] at circuses, fairs, carnivals, and other amusement venues [...]”.

⁵⁵ “Barker”.

⁵⁶ “[...] outside lecturer [...]”.

⁵⁷ “[...] step right up [...]”.

⁵⁸ “The job of the ‘talker’ or ‘outside lecturer’ was to get people to ‘step right up’ and buy a ticket. The best of them were orators who had mastered the art of persuasion. Using exaggeration and falsification, they told passerby of the wonders that awaited within for the price of a thin dime. To help attract the crowd the talker often had a ‘badly’ – one of the exhibits out front as lure to move the customers closer. A scantily clad woman with a python around her neck or a colorfully dressed person with a blatant physical deformity would serve the purpose. Inside, a series of platforms formed separate stages for each ‘human oddity.’ An ‘inside lecturer’ would take over, going from attraction to attraction telling in fabricated detail ‘the life and true facts’ behind each one. A few exhibits would just sit observing the observers, but most actively performed. The elastic skin man would stretch his epidermis, the wild man would look ferocious and pace up and down, and the armless woman might sign autographs with her feet. Some played musical instruments or sang and danced. Many lectured about themselves. Whatever they did, it had to correspond to the fabricated image that was created for them. It also had to be short because the inside lecturer had to keep the crowd moving to make space for the next batch of customers”.

e observar os prodígios que habitam os labirintos desse circo luftiano. Após sua separação, a protagonista de Luft perde a guarda de seu único filho, Lucas, para o seu ex-marido, Marcos, e decide se mudar para a Casa Vermelha, na qual é tomada por sentimentos de exclusão e “solidão, no meio da gente esquisita daquela casa” (LUFT, 2005, p. 33).

Bogdan afirma que uma aberração do museu era oferecida gratuitamente para o público, com o intuito de atrair pessoas para o espetáculo. No romance é possível identificar essa isca circense na figura da “Mulher Manchada, vestida com decote alto e mangas longas apesar do calor”, e que, assemelhando-se às aberrações passivas descritas por Bogdan, ou seja, àquelas que não desempenhavam nenhum número para os expectadores e que deviam apenas ser observadas, ficava “sentada à sombra de sua folhagem imaginária que lhe desenhava a pele” e “fingia não perceber nada” (LUFT, 2005, p. 35).

A protagonista de Luft metaforicamente irá desempenhar o papel de “pregoeira”, conduzindo o leitor a observar aquele museu de aberrações no qual ela habita, mas com o qual não compactua. Aproveitando o momento das refeições, ocasião em que a maioria dos que residem na pensão está reunida, para, assim, dar início a seus espetáculos grotescos, a protagonista narra:

O salão de refeições é mal iluminado por dois lustres sempre empoeirados e lâmpadas fracas. Dois ventiladores tentavam em vão espantar o calor. Eu comia sem vontade. As Criadas corriam entre as mesas, servindo, atrapalhadas. No fundo do salão, o soturno Enfermeiro palitava os dentes; logo iria subir com a bandeja de Gabriel. A Velha mais sonhava do que comia: pelas maneiras via-se que fora uma dama. As Moças beliscavam sua sobremesa entre longos silêncios, por fim a Loura passou para a companheira o seu pudim quase inteiro. Atrás da mesa da Velha, a Mulher Manchada estava como sempre com uma revista aberta junto do prato: fingia ler, ou realmente lia? Passava tanto tempo sem virar a página que acredito que a revista era apenas um truque: assim, não precisava comunicar-se com ninguém. Os estudantes, em duas mesas mais afastadas, pareciam as únicas pessoas realmente vivas: falavam animadamente, riam alto. Não faziam parte da Casa Vermelha. (LUFT, 2005, p. 34).

O excerto acima é relevante porque ele condensa alguns detalhes fundamentais para se apreender o grotesco na obra de Luft sob a ótica circense. O espaço grotesco é bem delimitado na obra, com pouca iluminação e muita sujeira e calor, remetendo às imagens clássicas do *locus horrendus* caracterizado por Harpham, o qual abriga “aquelas espécies que são impuras [...], aqueles que são membros imperfeitos de sua classe, ou cuja própria classe atrapalha o esquema geral do mundo” (HARPHAM, 2006, p. 83, tradução nossa).⁵⁹ Enquanto o museu descrito por Bogdan é dotado de certa energia motriz, no qual pessoas entram e saem, prodígios da natureza desempenham números artísticos e apresentadores comunicam-se com plateias ávidas por espetáculos, o museu luftiano se distancia um pouco desse modelo, por apresentar uma quase completa ausência de verve nos personagens grotescos.

Ainda analisando o excerto acima, percebe-se uma breve descrição do “espetáculo” com o qual a protagonista se depara quase todos os dias, na qual ela discorre sobre alguns dos personagens grotescos que a sociedade não deseja em seu convívio. São eles: a Madame (LUFT, 2005, p. 56); as Criadas de

⁵⁹ “ [...] those species which are unclean [...], those which are imperfect members of their class, or whose class itself confounds the general scheme of the world”.

“ar apalermado [...] baixinhas e vesgas, pernas tortas, orelhas de abano” (LUFT, 2005, p. 21), que remetem aos gêmeos siameses comuns no modelo clássico dos integrantes de circo de horrores; a Velha, que tem quase oitenta anos e narra com dificuldade para “costurar os detalhes” da sua história de vida à protagonista que a escuta com paciência (LUFT, 2005, p. 74); a Mulher Manchada, portadora de vitiligo, para a qual “olhavam com disfarçada curiosidade” (LUFT, 2005, p. 35); a Moça Morena e a Moça Loura, que “são professoras do interior” mas, talvez pelo fato de serem lésbicas, e tratadas com preconceito, se refugiam na Casa Vermelha em busca de proteção (LUFT, 2005, p. 14); o Enfermeiro, que tem “voz de treva e sangue” (LUFT, 2005, p. 57); o Torturador (LUFT, 2005, p. 98), que por vezes é referido pela narradora como o Enjaulado ou “vizinho de cima” (LUFT, 2005, p. 80), por gostar de ficar recluso em seu quarto; e a Menina Gorda, personagem clássica dos museus de horrores, “que come, sem controle nem educação, toda a comida que o pai lhe bota continuamente no prato” (LUFT, 2005, p. 97). Em um diálogo com as Moças, “uma delas” diz referindo-se ao Enjaulado: “É meio doido”. Ao ouvir essa frase a protagonista questiona: “Acho graça. Alguém por aqui [na Casa Vermelha] seria normal?” (LUFT, 2005, p. 80). Ou seja, sob a óptica da protagonista, todos os integrantes da pensão carregam em si características grotescas.

Preocupada com os estereótipos de normalidade que reforçam os preconceitos das sociedades ocidentais, Luft questiona tais valores com sua obra e repudia os valores de normalidade que ditam os valores a serem adotados por homens e mulheres que desejam ser vistos como normais.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. Poesia ou texto? In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil: obras completas*. São Paulo: Globo, 2003. p. 69-83.
- ASSIS, Machado de. O Alienista. In: GLEDSON, John (Org.). *50 Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 38-81.
- BOGDAN, Robert. The Social Construction of Freaks. In: THOMSON, Rosemarie Garland. (Ed.). *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1996. p. 23-37.
- CARVALHO, Marco Antonio de. Lya Luft: “Eu não ligo nada para a crítica”. *EntreLivros*, São Paulo, n. 15, p. 20-25, jul. 2006.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 191.
- DUARTE, Constância Lima. Lya Luft e a identidade feminina. In: AUAD, Sylvia Maria von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher: cinco séculos de desenvolvimento na América*. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999. p. 391-396.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora: Davies Group Publishers, 2006. 273 p.
- LUFT, Lya. Alegria ou aflição de espírito? In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 99-101.
- LUFT, Lya. Escrever, por quê? In: LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 179-181.
- LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 175 p.
- LUFT, Lya. *Exílio*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991. 201 p.
- LUFT, Lya. *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 189 p.

- LUFT, Lya. Rotular para descartar. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 119-121.
- LUFT, Lya. Transgressões positivas. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 83-86.
- TESSER, Carmem Chaves. Lya Luft. In: LUIS, William; GONZÁLEZ, Ana (Ed.). *Modern Latin-American Fiction Writers*. Detroit: Gale Research Inc., 1994. p. 163-169.

A CASA DA MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA

Andréia Araújo⁶⁰
Benedito José de Araújo Veiga⁶¹

*Na varanda/ainda está.
Sozinha,/A velha cadeira
Opaca e ôca,/quieta...
Esperando pelas vozes,
pelos dias do passado.
Espera vã e solitária
Infinita espera,
silenciosa.
(Rita Nasser)*

Uma viagem de volta pra casa é o mote para o desdobramento da narrativa de *Sinfonia em Branco* (2001), de Adriana Lisboa. Depois de uma vida inteira, *depois de tudo*, a personagem Maria Inês retorna à casa de sua infância, onde a esperam sua irmã Clarice e Tomás, seu amante de juventude.

Ressignificando o adágio segundo o qual “o bom filho à casa torna”, Maria Inês volta à casa da qual um dia partiu, por determinação familiar, sua irmã Clarice, e da qual ela mesma também partiria, anos depois, para o Rio de Janeiro.

O retorno da personagem em nada se relaciona com as tradicionais narrativas de volta ao lar. Não se fala de um filho pródigo, que regressa à casa paterna em busca de abrigo, tampouco se fala de um retorno nostálgico ao cenário de uma infância feliz: [...] A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois, regurgitara pesadelos. Fazia dez anos que ela não punha os pés lá. Fazia dez anos que ela não via Clarice, sua irmã [...] (LISBOA, 2001, p. 40).

Para a casa da infância convergem segredos, silêncios e mágoas, pedaços de uma memória inconveniente, que deixou marcas e cicatrizes sob as quais profundas feridas ainda latejam, sufocadas pela superfície opaca de uma vida de aparências e sem sobressaltos: *uma vida em branco*, metáfora das (im) possibilidades.

A casa não assume, portanto, o significado tradicional de ambiente acolhedor, identificado como proteção frente ao mundo, ao qual estamos mais habituados, sendo o “[...] local onde supomos ter nossa existência física e emocional ‘a salvo’ de interferências do mundo exterior [...]” (CAMARGO, 2010, p. 30).

Em *Sinfonia em Branco*, o ambiente doméstico perde seu caráter de proteção e acolhimento para se configurar como o espaço da primeira violência e da primeira omissão. Habita a casa de Clarice e

⁶⁰ Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana, em 2009, e Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela mesma instituição, em 2011. É estudiosa da obra de Autran Dourado e membro do Grupo de Pesquisa Memória da Vida Literária Baiana: Década de 60, sob a orientação do Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga. Seu campo de pesquisa abrange a Literatura, a Crítica Cultural e os Periódicos Literários.

⁶¹ Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras com Francês pela Universidade Católica do Salvador (1969), graduação em Bacharelado em Direito pela Universidade Católica do Salvador (1967), Mestrado em Letras e Linguística pela UFBA (1979) e Doutorado em Letras e Linguística pela UFBA (2001). Atualmente é Professor Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana..

Maria Inês um monstro doméstico, que lhes cravará para sempre as garras na alma: [...] A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. [...] (LISBOA, 2001, p. 53).

A perda da inocência, o sepultamento precoce dos sonhos e das possibilidades das irmãs será definitivo para a trajetória de vida de ambas. O amadurecimento temporão, advindo de um episódio traumático, marca de forma incontornável a consciência de Clarice e Maria Inês, roubando-lhes a infância e constituindo uma profunda cicatriz em suas memórias: “[...] Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas [...]” (LISBOA, 2001, p. 53).

Persiste, ao longo da vida de ambas, em sua memória, como uma sombra viva e branca, quase palpável, aquele “[...] momento capaz de aniquilar todos momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. (LISBOA, 2001, p. 53).

Nesse romance de Adriana Lisboa, a volta à casa se confunde com uma reflexão a respeito do tempo e do destino de cada uma das personagens centrais da história. A narrativa começa abordando as personagens já na maturidade, após os 40 anos, e visita o que foi feito de suas vidas.

A consciência que atravessa o romance é de uma conciliação serena com o mundo e com o tempo, e o entendimento tácito de que “o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (LISBOA, 2001, p. 22). Segundo Lopes, 2006:

A volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua própria mediocridade, mas de uma percepção serena dos seus limites. Nem angústia, nem êxtase, mas contemplar tanto o passado como o futuro sem temores maiores.

A narrativa de Adriana Lisboa significativamente transcorre a partir de um *não-lugar* : o *depois do fim*, o *depois de tudo*, o espaço em branco e suspenso dos que *são* e se *sabem* sobreviventes. É desse ponto que o olhar das personagens se dirige para o passado consumado: sem culpa e sem nostalgia: “[...] não era bom ficar revisitando com a imprudência da dúvida as decisões tomadas havia tanto tempo [...]” (LISBOA, 2001, p. 22).

Para o passado não há redenção, já que não pode ser modificado. Aos sobreviventes, resta apenas o desejado esquecimento: “[...] Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar [...]” (LISBOA, 2001, p. 76).

À diferença do anjo benjaminiano da História que, diante da ruína, e de costas para o futuro, “[...] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos [...]” (BENJAMIN, 1996, p. 220), as personagens de *Sinfonia em Branco* olham o passado sem a intenção de redimi-lo. *Depois de tudo*, resta aos sobreviventes o curso natural da vida, resta-lhes o futuro em branco: “[...] Um dia, o esquecimento.

Um dia, o futuro. Um dia, a morte. [...]” (LISBOA, 2001, p.23). Resta a Maria Inês, Tomás e Clarice a vida – *sem mistificação* – como a folha ou quadro em branco sobre o qual se inscreverá uma nova história, se ensaiará um recomeço: *talvez e apesar* de tudo.

A volta de Maria Inês é o dínamo da narrativa, que se desenvolve a partir do relato das impressões e da memória das personagens por um narrador onisciente, que escava as lembranças de Tomás, Clarice e Maria Inês. A chegada de Maria Inês é causadora de expectativas, como sentencia o período inicial do romance: “Ainda havia algum tempo antes que ela chegasse” (LISBOA, 2001, p. 9).

Para Clarice, a chegada de Maria Inês ameaça o silêncio da ordem estabelecida, do pacto que fizera com o esquecimento. A presença vivaz de sua irmã traz a perturbação dos ritmos que a muito custo alcançaram um equilíbrio tênue e frágil, conquistados por meio do aniquilamento do desejo e das expectativas de vida:

[...] Agora, aos quarenta e oito, ela havia praticamente conseguido aniquilar as expectativas. Apequenar-se, restringir-se como o bicho que hiberna. Aquele estado de quase-paz devia necessariamente, pelos motivos óbvios, excluir Maria Inês [...] (LISBOA, 2001, p. 135).

O esquecimento foi a empresa a qual se dedicou Clarice desde que deixou a casa de seus pais para residir com a tia-avó Berenice, no Rio de Janeiro: “[...] Clarice percebeu que estava a salvo mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória [...]” (LISBOA, 2001, p. 76). Esquecer tornou-se, para Clarice, a única condição de sobrevivência, a única forma de aniquilar a dor, cujo mistério “[...] estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto ou o sétimo, um sentido além do tato [...]” (LISBOA, 2001, p.76).

Todavia, a despeito de seus esforços, mirar o passado com indiferença, ou com o alento daquilo que ficou esquecido mostrou-se impossível. Havia as cicatrizes em seu corpo e em sua alma, e o esquecimento completo exigiria parte de sua vida, um pedaço de sua própria existência: “[...] O Esquecimento Profundo não existia. Clarice sabia. Nunca fora capaz de esculpi-lo – de reivindicá-lo para si. Também não existia algo como uma lembrança inócua, uma ferida cauterizada [...]” (LISBOA, 2001, p.214).

O passado nunca se acercaria de Clarice como um animal domesticado, “[...] um bicho sem as presas e sem os dentes, sendo, apenas. A pacificação do passado com tudo aquilo que ele comportava [...]” (LISBOA, 2001, p.214). A memória, para Clarice, não é passível de acordos, permanece como ferida incurável, mas não letal: “[...] Haveria como reverter aquela memória? Como atualizá-la? [...]” (LISBOA, 2001, p.214).

Vivendo na casa de infância agora vazia, após a morte de seus pais, e *depois de tudo*, Clarice observa os cômodos, cheios de nada, silenciosas virtualidades de toda uma vida que se amontoaram em suspenso: “[...] Três dos quatro quartos estavam calados e dormentes. Eram como possibilidades apenas,

ou quase-possibilidades, eram tudo o que não havia sido e não poderia vir a ser [...]” (LISBOA, 2001, p.25).

Todavia, uma nova vida, ainda que frágil, incipiente e pobre de emoções se ensaia para a personagem, uma sobrevivente da grande catástrofe: “[...] Existia uma cidade na memória de Clarice, uma cidade destruída pela guerra ou por terremoto. Agora, havia construções novas construções e o entulho já fora removido e os mortos, enterrados [...]” (LISBOA, 2001,p.214). Um diminuto fio de vida e de esperança, inconsciente de si mesmo se contorce entre os escombros, sem fazer promessas: eram os braços de Tomás.

Para Tomás, Maria Inês era “Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude” (LISBOA, 2001, p. 14). A chegada daquela que foi o grande amor e a grande frustração de sua vida, todavia, não provoca grandes revoluções em sua alma, deserto calcinado. Assim como Clarice, Tomás encontrou formas de sobreviver:

[...] Tomás lembrava-se dela. O amor. Onde estaria? O amor era como a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida sobre uma mesma parede. O amor produziu um vago intervalo em seu espírito, na transparência dos seus olhos, na pintura envelhecida de sua existência. Um dia, o amor gritara dentro dele, inflamara suas vísceras. Não mais. [...] (LISBOA, 2001, p. 9)

Até mesmo a memória se figura para Tomás como uma improvável possibilidade. A lembrança de Maria Inês não é uma marca positivamente deixada em sua consciência, como um espinho. Ao contrário, é um vestígio que se impõe negativamente, pela falta, pela ausência – um fóssil recortado contra o relevo da lembrança. Impossível revisitar o passado mais que perfeito dos fatos irremediavelmente consumados, aos quais foi possível sobreviver:

[...] Mesmo a memória era incerta, fragmentada, pedaços do esqueleto de um monstro pré-histórico enterrados e conservados pelo acaso, impossível recompor um todo íntegro. Trinta anos depois. Duzentos milhões de anos depois. [...] (LISBOA, 2001, p. 9).

Tomás havia encontrado, finalmente, aquele ponto de equilíbrio próximo da inexistência, o *não-lugar* indeterminado e em branco do presente, quando a alma não tem maiores perturbações. Mas foi graças a Maria Inês que conseguiu alcançar tal estágio, precisava sobreviver à ausência *dela*:

[...] O percurso estava terminado e Tomás podia agora sentar-se a uma sombra, diante da linha de chegada que vinha a coincidir com o ponto de partida, como se ele não houvesse se movido, ou como se tivesse vivido um arco, 360 graus. [...] (LISBOA, 2001, p. 14)

Deixar-se passar pelo tempo, silenciosamente, diminuindo todas as rotações da vida, é o recurso do qual lançam mão todos os personagens de *Sinfonia em Branco*. Um esquecimento ativo e deliberado, que não tem sua origem na indiferença, mas na falta. A única saída para essas vidas destroçadas é um leve desencanto – sem dor e sem palavras, sem desespero, até mesmo alentador, rumo ao simples existir e à finitude de todas as coisas: “[...] Mas o infinito pode morrer em um segundo. Ou: o infinito pode

morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, a finitude absoluta [...]” (LISBOA, 2001, p.53).

Para Maria Inês, a volta à casa de fazenda é um último gesto de ousadia. É o gesto que põe a descoberto todas as suas estratégias para burlar o passado, e que denuncia as artificialidades que, se anestesiavam uma dor profunda, tornando-a suportável, também lhe custavam um pedaço de vida:

[...] Ela se decidira pela viagem até a fazenda uns dez dias antes. Na noite de Natal. Uma decisão ousada, quebrando um punhado de itens daquele protocolo que ela mesma concebera e adotara. Sua forma. Não iria acompanhar João Miguel na viagem aos domínios do *vecchio* Azzopardi, *papa* Giulio. E isso era triste e alegre feito carnaval e cinzas, equivalia a perceber que as fantasias estavam ficando apertadas, ou larga demais, ou feias, amarrotadas, puídas. [...] (LISBOA, 2001, p. 39)

A volta pra casa é um lampejo de possibilidade para Maria Inês, que acalenta secretamente uma esperança tímida e enviesada, que se faz proceder por um cauteloso ‘talvez’: “[...] Agora, porém, ela queria o movimento [...] Durante aquela noite Maria Inês mais uma vez voltou a acreditar que talvez fosse possível. [...]” (LISBOA, 2001, p. 81).

Após tantos anos, Maria Inês reencontrará Tomás, seu amor de juventude e pai de sua filha Eduarda – mais um de seus segredos: “[...] Há alguém que quero reencontrar lá, além de minha irmã [...]” (LISBOA, 2001, p. 47). Todavia, para Maria Inês também não se descortinam prognósticos, para ela também não há futuro, só a falta que é, ao mesmo tempo, libertadora, e lhe oferece a realidade palpável do presente, e uma tímida esperança, como uma borboleta sobre o abismo – *talvez*.

A visão da casa de sua infância após tantos anos se imprime em sua consciência pela negatividade, sob o signo da ausência de dor – o que seria mais desejável, a dor ou o vazio? “[...] A casa parecia-se com aquela sensação que ela própria, Maria Inês, experimentava depois de uma crise de enxaqueca: um alívio vazio, a ausência demasiada da dor [...]” (LISBOA, 2001, p. 174).

Para Lopes (2006), “[...] a volta à casa é um gesto simples, banal, para além de toda mágoa, rancor, como se na velhice fosse possível a redescoberta de uma outra infância, apesar de toda lembrança a aposta em aberto, o horizonte das coisas concretas [...]”.

Adriana Lisboa parece concluir, em seu romance *Sinfonia em Branco*, que àqueles que sobreviveram ao passado, recebendo por herança um futuro incerto, sem prognósticos, resta ainda, *depois* de tudo, e *apesar* de tudo, um pedaço da eternidade, ao qual denominamos *presente*.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAMARGO, Érica Negreiros de. *Casa, doce lar: o ambiente doméstico percebido e vivenciado*. São Paulo: Annablume, 2010.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em Branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. A volta da Casa na Literatura Brasileira Contemporânea. Disponível em:
<http://www.germinaliteratura.com.br> Acesso em: 10/01/2013.

O DISCURSO DA ALTERIDADE NA OBRA DE VANESSA BARBARA.

Arthur Victor Ferreira Tertuliano⁶²

No dia 6 de julho de 2012, em uma coletiva de imprensa da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), foram anunciados os vinte brasileiros que comporiam a lista dos melhores jovens escritores brasileiros da Granta – uma tradicional revista britânica. Edições semelhantes já haviam sido publicadas com sucesso na Inglaterra, nos Estados Unidos e na Espanha, apontando nomes como Ian McEwan, Salman Rushdie e Julian Barnes quando eles ainda possuíam menos do que 40 anos de idade – limite adotado para atender ao critério de “juventude” de tais listas.

A aura da revista – que, além da edição em inglês, também é publicada no Brasil, na Bulgária, na Espanha e na Itália e planeja para breve edições no mercado chinês, turco, norueguês e sueco – aliada à projeção internacional que a literatura brasileira tem ganhado – principalmente pelo país ser, este ano, homenageado mais uma vez na Feira de Frankfurt – gerou grande expectativa a respeito dos nomes que seriam escolhidos.

Dos vinte listados, seis eram mulheres. O presente trabalho pretende abordar a obra de uma delas, Vanessa Barbara, cuja produção é consideravelmente mais diversificada do que a das outras cinco escolhidas. A partir de um breve resumo deste, pretendemos avaliar a representação da alteridade em seus livros.

Sobre sua obra

No ano de 2008, dois livros escritos por ela foram publicados. O mais conhecido deles foi intitulado “O livro amarelo do terminal”, o qual resultou de meses de pesquisa, feita em 2003, para a reportagem de conclusão do curso de jornalismo. A obra, que ganhou o Prêmio Jabuti de jornalismo literário no ano seguinte, tem como tema o Terminal Rodoviário do Tietê. Tal como numa compilação de crônicas, organizadas em capítulos por afinidade temática, o leitor tem acesso a inúmeros pontos de vista, todos de pessoas que se relacionam de alguma forma com o terminal do título – desde as pessoas que nele trabalham (moças do balcão de informações, carregadores, locutores da sala de controle, assessores de imprensa, funcionários responsáveis pela manutenção dos banheiros ou pelo setor de achados e perdidos), até as que por ele passam periodicamente (passageiros, parentes que os aguardam, pedintes, motoristas de ônibus). O primoroso e premiado projeto gráfico do volume utilizou-se de um papel amarelo de gramatura menor que se assemelha ao tipo utilizado em passagens rodoviárias e nas páginas amarelas em que se costumava buscar informações.

⁶² Mestrando em Estudos Literários pela UFPR e bolsista CAPES.

Seu outro livro publicado em 2008 foi intitulado “O verão do Chibo”. O romance, escrito em conjunto com o escritor e editor Emilio Fraia, narra a história de um menino de sete anos, utilizando a linguagem peculiar e característica de meninos com essa idade. As aventuras nas férias de verão, em um milharal numa cidade do interior, junto com seus amigos são contrabalanceadas pelos momentos de melancolia em que o personagem rememora o desaparecimento de seu irmão, o Chibo do título.

Em 2010, foi lançado seu primeiro livro infantil, com ilustrações de Andrés Sandoval: “Endrigo, o escavador de umbigo”, que conta a história de um menino que, com um senso científico de investigação e o auxílio de uma assistente, passa a estudar o próprio umbigo e nele descobre coisas das mais diversas: um mosquito fossilizado, um toco de lápis, um besouro, entre outras.

Em 2011, a Editora Olhares publicou um livro de fotografias em homenagem à cidade de São Paulo. Em “São Paulo: 1971-2011”, além do conjunto de belas imagens, há uma série de retratos do local, em quatro décadas diferentes, por meio de contos de autores convidados. A Vanessa Barbara coube a década entre os anos de 2001 e 2011. O seu conto, “A fila”, se debruça sobre as disparatadas consequências de uma fila que se inicia em determinado ponto e que, aos poucos e no decorrer de anos, se torna um microcosmo em que mais e mais pessoas aderem a ela, mesmo sem saberem a sua finalidade.

No final de 2012, foi publicada a primeira *graphic novel* da autora – romance gráfico, em português, termo utilizado para denominar narrativas longas em quadrinhos. Com o roteiro de Barbara e ilustrações de Fido Nesti, “A máquina de Goldberg” apresenta a história de um garoto com excesso de peso que foi enviado para um acampamento de férias com toques de treinamento militar. Lá, além de sofrer bullying, ele conhece um funcionário idoso, especializado em máquinas de Goldberg. Estas nada mais são do que máquinas em que diversos mecanismos são acionados sucessivamente a fim de executarem uma ação simples, como fechar uma porta ou assoprar uma bebida quente – um exemplo notório seria a máquina retratada na vinheta de abertura do programa televisivo “Rá Tim Bum”, exibido pela TV Cultura.

A autora também escreve crônicas e reportagens para veículos diversos, tais como a *Folha de S. Paulo*, a revista *Piauí* e o “Blog da Companhia”, além de ser tradutora e editar o periódico *A Hortalixa*. Um capítulo de seu próximo romance, “Noites de alface” (ainda inédito), lhe valeu inclusão na Granta dos melhores jovens escritores brasileiros. O trecho dá a entender que o protagonista da trama será um senhor idoso, recém-viúvo, mas uma sinopse mais acurada só poderá ser feita após a publicação.

Sobre o discurso da alteridade em sua obra.

Em fevereiro de 2013, o site “Ponto Eletrônico” publicou um infográfico representando algumas das conclusões de quinze anos de pesquisas da professora e pesquisadora Regina Dalcastagné, da UnB, a respeito dos modelos sociais construídos e validados pela literatura brasileira contemporânea. Tais

pesquisas resultaram em um livro publicado pela Editora Horizonte, “Literatura brasileira contemporânea: um território contestado”, mas foi a forma ilustrativa dada à informação por meio do infográfico citado que a fez se tornar conhecida nas redes sociais.

Alguns dos dados em questão apontam que a maioria dos escritores seriam homens, brancos, jornalistas, graduados em ensino superior e moradores do eixo Rio – São Paulo, enquanto o personagem médio seria homem, adulto, branco, heterossexual, pertencente à classe média e retratado após o ano de 1985. A homogeneidade dos dados, para além das limitações do escopo da pesquisa (por exemplo, foram levados em consideração “apenas” 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, pelas editoras consideradas expressivas no setor: Companhia das Letras, Rocco e Record), nos leva a questionar onde estaria a alteridade na literatura contemporânea de nosso país.

Não tenciono afirmar que um dos deveres do escritor seja o de dar representatividade às minorias em sua atividade artística (falo de minorias tanto na vida em sociedade quanto na mimese literária, tal como nos dados citados). Também não pretendo dizer que tenha sido em atendimento a esse suposto dever que a alteridade tenha obtido “voz” na obra de Vanessa Barbara. Minha hipótese é de que a própria diversidade dos gêneros literários que compõem a obra dessa autora, aliada a uma arguta observação do espírito humano, tenha produzido tal efeito.

Durante a leitura de *O livro amarelo do terminal*, surpreendi-me ao descobrir que se tratava de uma obra de jornalismo literário. A descrição das vidas que compunham o texto parecia ser resultado de imaginação intensa da autora ou produto de extensa investigação de dados que suportassem a produção ficcional. A fluidez do texto e seu tom cômico e afetuoso são características inauditas para o leitor acostumado ao jornalismo sucinto, seco e monocórdico que se tem praticado em muitos veículos.

Na orelha do livro, João Moreira Salles diz: “Enquanto desvenda quase todos os nós, a repórter entra em contato com a vasta humanidade: gente que chega, parte, se perde, espera, beija, chora, se enamora, tem fome, é ou está só e depende da gentileza de estranhos. [E, aqui, ele lembra da famosa citação da personagem Blanche, de “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams: “Sempre dependi da bondade de estranhos”. E continua.] Este livro prova que esses estranhos existem. Vanessa é um deles.” Percebo, então, que a orelha não poderia ter sido melhor escrita.

Mas não é só de pessoas que orbitam um terminal rodoviário que é composta a obra de Vanessa Barbara. A homogeneidade característica dos dados citados em momento anterior aponta para a idade adulta do personagem médio. Essa característica é subvertida tanto em “O verão do Chibo” (em que o menino não é prodígio, apresentando, portanto, linguagem, imaginação e digressões bastante semelhantes às de garotos de idade semelhante) quanto em “A máquina de Goldberg” (em que, além da criança discriminada, há também um idoso que foge à homogeneidade apontada). E essa presença da alteridade, pelo que já se sabe de seu novo romance, parece ser algo que persistirá.

Considerações finais.

Em meio a tantos temas abordados no presente trabalho, que hoje podem ser discutidos e amanhã, quando passar a moda, não mais serão – entre eles, a crescente tradução de autores brasileiros para publicação no exterior e a investigação da homogeneidade da representação na literatura brasileira contemporânea –, está a literatura de Vanessa Barbara. E esta é um autora em que, ao que tudo aponta, devemos estar atentos.

A INFLUÊNCIA DO FEMINISMO NA OBRA *MY FATHER HAD A DAUGHTER: JUDITH SHAKESPEARE'S TALE*⁶³, DE GRACE TIFFANY

Áurea Regina do Nascimento Santos⁶⁴

O objetivo deste trabalho é analisar a influência do feminismo na escrita de Grace Tiffany ao contar a vida de Judith Shakespeare, a filha mais nova de William Shakespeare, que se apresenta como uma jovem se descobrindo mulher e ousando fazer o que nenhuma mulher na sua época ousou. A obra *My Father had a Daughter: Judith Shakespeare's Tale* mostra uma jovem curiosa e decidida que não se preocupava com o que os outros iriam pensar ao mesmo tempo em que corria atrás do seu sonho e de conhecer melhor seu pai.

Ao estudarmos sobre a literatura mundial sempre nos deparamos com o nome de William Shakespeare e sua obra indefectível. O Bardo da literatura inglesa tem influenciado a produção literária ao longo dos séculos. A forma como ele apresenta seus personagens, homens ou mulheres, nos mostra alguns aspectos da vida na sociedade em diversas épocas, inclusive a sua, o século XVI.

De acordo com Rose (1986), durante a Renascença, as mulheres eram consideradas como propriedade dos homens, fracas, não inteligentes; não podiam atuar e nem eram reconhecidas por seus feitos. Porém, aos homens, não havia impedimento intelectual para que se destacassem. Elas eram impedidas de atuar; os homens atuavam nos papéis femininos. Não podiam se defender e, se fizessem algo que as desonrassem, deveriam morrer. A mulher deveria ser obediente, silenciosa, casta, piedosa, humilde, constante e paciente para a preservação da ordem social. E o casamento era obrigatório e deveria acontecer entre os 20-25 anos de idade.

Dudková (2011) afirma que às mulheres era dada a tarefa de cuidar do lar e não falar muito; uma mulher que fosse instável e não ficasse muito tempo em casa era considerada perigosa porque ela deixava o marido inseguro quanto à sua fidelidade. Dudková ainda afirma que a mulher reservada era uma boa mulher, enquanto uma mulher muito falante representava rebeldia.

Clara Claiborne Park afirma, em *Feminist Criticism of Shakespeare* (1980), que:

“As mulheres se disfarçavam de homem para serem atrevidas como queriam ser, mas se não usassem roupas masculinas, a mesma atitude em mulheres seria considerada hostilidade. E ao se disfarçarem, se sobressaiam na atuação. Mas quando tiravam os disfarces, voltavam a atender as expectativas dos homens.” (PARK, p. 75)

⁶³ “Meu pai teve uma filha: a história de Judith Shakespeare”, tradução livre.

⁶⁴ Aluna especial da disciplina Literatura e Relações de Gênero, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Algemira de Macedo Mendes, Mestrado em Letras-Literatura (UESPI), 2012.2. Especialização em Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos-PROEJA (IFPI). Graduação em Letras-Inglês (UESPI). Docente de Língua Inglesa-Instituto Federal do Piauí. Bolsista FLTA-CAPES/Fulbright, Universidade de Nebraska-Lincoln, EUA (2011-2012). E-mails: aureasantos@ifpi.edu.br / aureaifpi@hotmail.com

Em *Um Teto Todo Seu* (1985), Virgínia Woolf descreve o que teria acontecido a uma irmã fictícia de Shakespeare, Judith, se ela também tivesse a genialidade dele. Woolf diz que “devido à falta de opções para que ela se tornasse uma grande escritora, ela não passaria de uma dona-de-casa, remendando meias e cozinhando”.

A personagem de Virgínia Woolf é fictícia. Mas uma Judith Shakespeare existiu. Ela era uma das filhas de William Shakespeare. Na obra de Grace Tiffany, ela é uma combinação de fatos reais e imaginados. Daí surgiu o interesse em observar a influência do feminismo nessa obra que não só relata um pouco da vida de um dos maiores escritores de todos os tempos, mas tem como personagem principal uma mulher na Renascença.

O Feminismo identifica-se pela causa de ruptura e desconstrução do cânone literário, hegemonicamente europeu e patriarcal até o fim do século XIX. Esse movimento tem o objetivo de proporcionar mudanças e de dar voz a quem não possui espaço na formação do mundo contemporâneo. (BONNICI, 1999, p. 198)

Para a maioria dos filósofos iluministas, apenas a paixão e a imaginação constituíam-se como qualidades das mulheres (CHARTIER, 1995, p. 40-44). Elas não seriam capazes de invenção, e mesmo quando tinham a possibilidade de acesso à literatura e a determinadas ciências, estariam excluídas da genialidade. A inferioridade da razão era um fato incontestável para elas, bastando-lhes cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer e ser fiel ao marido, e cuidar dos filhos. As mulheres não eram tratadas como sujeito e buscava-se impedir a sua fala e a sua atividade, eram submissas.

Essa submissão e discriminação constituem-se em violência simbólica. Uma violência que substitui a agressão física e que representa a normatização do discurso masculino. A partir da luta contra essa violência, temos a construção da identidade feminina, que busca combater as representações dominantes das diferenças entre os sexos como, por exemplo, a divisão das atribuições e espaços.

A teoria feminista contemporânea estabelece o princípio da diferença como a constituição do outro, da alteridade, indo contra os teóricos europeus e norte-americanos que reduzem a luta feminina ao essencialismo do ponto de vista da mulher branca anglo-saxã (BONNICI, 1999, p. 199).

Atualmente, a mulher pode ter suas próprias opiniões e conclusões ao se deparar com os cânones literários e com as possibilidades da liberdade, construída a partir da necessidade da igualdade entre homens e mulheres, como indica Mary Wollstonecraft em *A Vindication of the Rights of Woman*, de 1792 (MOTTA, 2003).

Ao retratar as mulheres da família Shakespeare, Grace Tiffany dá voz a elas, aos seus sentimentos, às suas angústias e questiona o papel da mulher no século XVI ao mostrar uma protagonista que não segue as normas sociais da época.

Esse questionamento se apoia em Stuart Hall que afirma, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1997), que:

“O feminismo teve impacto tanto como crítica teórica quanto como movimento social, questionando noções que eram tidas como universais e trazendo à discussão assuntos como a família, a sexualidade, a maternidade e o trabalho doméstico”. (HALL, p. 45)

A história da obra *My father had a daughter: Juduth Shakespeare's Tale* (Meu pai teve uma filha: a história de Judith Shakespeare, tradução livre) concentra-se entre os anos de 1590 a 1616. Passa-se em Stratford-upon-Avon, cidade natal de William Shakespeare e de sua família, e em Londres, onde Shakespeare morava a maior parte do ano devido às apresentações de suas peças nos teatros da cidade e, depois, no seu próprio teatro, *The Globe*. A narradora-personagem, Judith Shakespeare, filha mais jovem de William Shakespeare, tem sua vida contada em 22 capítulos que podem ser divididos em três partes: Antes de Londres; Londres e Depois de Londres. Essa divisão é necessária para entender as evidentes transformações que acontecem na vida de Judith no decorrer dos capítulos que descrevem sua história.

Antes de Londres, Judith é apenas uma garotinha que perde o irmão gêmeo em uma brincadeira pela qual ela se culpa. Esse fardo só aumenta quando ela descobre uma nova peça do seu pai em que ele descreve a sua tragédia familiar através de uma comédia. Ao pensar que o pai não se preocupa com as circunstâncias da morte do irmão e com a dor que ela sente, Judith decide que vai a Londres desmascará-lo no dia da estreia dessa nova peça. Ela quer mostrar que o pai é uma pessoa fria e cujo único interesse é o de apresentar novas peças.

Judith decide partir para Londres e assume uma identidade masculina, incluindo roupas, um novo nome e um emprego. Ela trabalha como ajudante até conseguir um pequeno papel em uma das peças de seu pai sem que ele saiba quem ela realmente é. Mas a farsa não dura muito tempo e no dia da estreia da peça que ela julga ser baseada na história da morte do seu irmão, William Shakespeare a reconhece e a manda de volta para casa. Depois de Londres, Judith Shakespeare comporta-se como uma jovem mulher independente que se descobriu durante o período em que morou lá.

A história é envolvente porque a autora, Grace Tiffany, mostra-se bastante habilidosa ao descrever as frustrações de Judith ao mesmo tempo em que a descreve como uma garota-mulher talentosa e independente.

Natural de New York, Grace Tiffany cresceu na Virgínia e hoje mora em Kalamazoo, Michigan. Terminou seu doutorado em Inglês pela Universidade de Notre Dame, em 1989. É professora de Literatura Renascentista, e Shakespeareana, na Universidade de Western Michigan desde 1995. Teve trabalhos publicados em periódicos como *Shakespeare Studies* e *Renaissance Quarterly*. Além disso, ela escreve para o periódico *The Shakespeare Newsletter* por mais de 10 anos e pesquisa sobre conflitos de gênero, crescimento espiritual, escolhas trágicas, redenção e perdão nas obras de Shakespeare.

Grace Tiffany escreveu livros que analisam o drama Shakespeareano como literatura e dramaturgia. Dentre eles estão: *Will*, que apresenta uma visão particular das rivalidades teatrais e do sucesso de William Shakespeare em Londres, bem como os conflitos domésticos com sua esposa, Anne Hathaway; *The Turquoise Ring*, uma versão de O Mercador de Veneza recontada através da perspectiva de cinco mulheres da peça; e *Ariel*, uma adaptação ficcional para jovens da obra *The Tempest*.

Segundo Elaine Showalter, em *A literature of their own* (1977), o texto deve refletir a experiência do escritor; quanto mais autêntica a experiência descrita, mais válido o texto é para o leitor. E a experiência e o conhecimento de Grace Tiffany sobre a vida e obra de William Shakespeare se refletem na descrição das emoções dos personagens da obra e na apresentação dos valores da sociedade Renascentista, mesmo que rica em detalhes fictícios.

Como algumas das mulheres descritas nas obras de Shakespeare, as personagens femininas de Grace Tiffany não são passivas; elas interagem com os outros personagens ativamente.

A personagem principal, Judith Shakespeare é a filha mais jovem de William Shakespeare e irmã gêmea de Hamnet, que morre ainda criança ao escorregar dentro de um rio perto de onde moravam. A morte de Hamnet torna Judith uma garota introspectiva e carregando a culpa da morte do irmão.

Susanna Shakespeare é a irmã mais velha de Judith. Mulher tradicional e prendada que recrimina Judith por ser tão aventureira e brincalhona, fora dos padrões para uma mulher da época.

Anne Hathaway é a esposa de William Shakespeare. Dona-de-casa tradicional que guarda um grande rancor em relação à carreira de Shakespeare porque ele a deixa para viver em Londres durante a maior parte do ano.

A autora utiliza características de personagens criadas por Shakespeare em suas criações: Judith, por exemplo, tem atitudes que Rosalind, de *As you like it*, também teve. Na peça, Rosalind veste-se de homem e foge, vai viver em uma floresta, aventurar-se. Judith faz o mesmo, mas vai para Londres, uma cidade grande, aventurar-se no teatro, ela veste-se de homem para atuar no teatro já que mulheres não podiam atuar na época: “Levei cinco dias para coletar as roupas que eu iria precisar. Além das minhas próprias vestimentas, eu precisava daquelas que um jovem homem deveria vestir”. (TIFFANY, p. 73)

Segundo Rose (1986), as mulheres criadas por Shakespeare sujeitam-se aos personagens masculinos em algum ponto de suas peças, mas também possuem atitudes masculinas, são mulheres fortes, conscientes e usam a razão quando fora do ambiente familiar. O mesmo acontece com Judith Shakespeare. A culpa pela morte do irmão gêmeo na infância a acompanha até o momento em que decide ir ao encontro de seu pai para confrontá-lo sobre uma peça que ele escreveu e que ela acredita ser uma comédia baseada em sua tragédia pessoal. A partir de então, ela foge e veste-se de homem para atuar no teatro sem que seja reconhecida.

Entretanto, sua mãe e irmã não são tão independentes quanto ela. O maior desejo de Susana é casar-se. Ela critica Judith por não querer casar e por agir de modo muito independente. Casa-se pouco tempo depois de conhecer um médico que chega à cidade de Stratford-upon-Avon. A mãe, Anne Hathaway, recusa-se a ir a Londres acompanhar o marido por acreditar que ele a trai. Mesmo vivendo durante anos com essa desconfiança, ela não se arrisca a descobrir o que acontece na cidade em que o marido escolheu para viver e trabalhar. Como ele passa longos períodos fora de casa, o irmão dele Gilbert assume o papel de protetor da família, ajudando a todos como se fosse responsável por eles. A

presença de Gilbert é tão marcante que Judith reconhece que ela e Hamnet acreditavam que ele era seu pai até os nove anos de idade.

Outro personagem de destaque é Nathan Field, um ator da companhia de teatro de Shakespeare que se torna seu amigo no início, quando ela está disfarçada de home e assume a identidade de Castor Popworthy. Pouco tempo depois, Nathan descobre que ela é uma mulher e a chantageia a fazer sexo com ele em troca do seu segredo. Mesmo assim, Judith apaixona-se por ele.

Embora disfarçada de homem e atuando nas peças teatrais, mostrando sua capacidade e competência como ‘ator’, ao ser descoberta como mulher, é subjugada e tratada como objeto sexual. De acordo com Janet Wolff, em *Feminine Sentences* (1990), as mulheres são identificadas unicamente por sua anatomia, como objeto de subjugação patriarcal, que tem sido marcada como a base da resistência feminista. O perigo é que seu significado pré-existente, como objeto sexual, pode sempre prevalecer e reapropriar-se do corpo. Essa reapropriação acontece quando é chantageada, não por dinheiro, não por privilégios, mas por sexo, pelo uso do seu corpo.

Após ser descoberta por Nathan Field e por seu pai, Judith retorna para casa. De volta a Stratford-upon-Avon, Judith é pressionada pela irmã a casar-se com o jovem Thomas Quiney que demonstra grande admiração por ela e até a resgata de uma noite em que ela vai a um bar na cidade e fica embriagada.

Após essa noite no bar, sua irmã a ignora ainda mais e ela torna-se o assunto das mulheres mais velhas da cidade que chegam a procurar sua mãe para pedir que ela a leve para confessar os seus pecados na igreja.

Quando o pai de Shakespeare morre, ele retorna para sua cidade natal. Ele deixa Londres quando um incêndio destrói *The Globe*, o teatro construído por ele e que o fez ficar muitos anos longe de sua família. Prestes a morrer, ele pede a Judith que se case com alguém que possa cuidar dela para que ela não fique só. Shakespeare era tão conhecedor da personalidade forte da filha que ele a aconselha dizendo:

“Você quer um marido em quem possa mandar, mas você não amaria alguém que se permitisse ser mandado. Aí está o seu paradoxo. Você se acha valente por ter ido a Londres, atuado como homem e trabalhado em bares, mas a verdadeira coragem é comprometer-se com alguém” (TIFFANY, p. 287).

Ao casar-se com Thomas Quiney, aos 31 anos, ela o descreve como uma pessoa boa, que a ajuda nas compras, pois ‘carrega suas sacolas’ (p. 290):

“Então, casei-me com Thomas Quiney para honrar meu pai, e mantive minhas dúvidas para mim mesma. Eu visito o túmulo do meu pai com Thomas, que aguenta minha esquisitice e que fala de forma que não entendo bem, algo que acredito que meu pai escreveu em alguma peça por aí”. (TIFFANY, p. 288)

A postura de Judith Shakespeare em relação a quem ela realmente é apoia-se em Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1986), que critica a generalização da mulher. Para Beauvoir, a busca da identidade feminina é bem evidenciada através da consciência da existência do corpo feminino em

primeiro plano. Judith Shakespeare, apesar de casada, permanece com sua personalidade forte e consciente do seu 'eu'. Segundo Sigmund Freud, em *Female Sexuality* (1978), uma mulher só poderá se tornar mulher, no sentido feminista, quando for capaz de trabalhar seus conflitos interiores e encontrar seu lugar numa certa estrutura de relações.

No decorrer da obra, podemos observar que Judith Shakespeare trabalha seus diversos conflitos interiores, desde a morte do irmão até a morte do pai. Conflitos que a tornam uma mulher consciente de sua identidade e permitem que ela vivencie aventuras nunca imaginadas para uma garota-mulher do século XVI.

O resgate que a autora faz a partir de uma personagem real dá à história um aspecto contemporâneo sem fugir à realidade da época renascentista. Devido às características da personagem principal, essa obra pode ser considerada como uma obra com características da escrita feminista, que se declara em rebeldia e polemiza, questionando o papel da mulher; e características da escrita fêmea, que se concentra no autodescobrimento (SHOWALTER, 1994). Porém, ao observar as características de Susana e Anne Hathaway, temos, então, os aspectos da escrita feminina, escrita que se adapta à tradição e aceita o papel da mulher como definem os homens.

Ao observar as características apontadas por Elaine Showalter, surge o questionamento sobre a intenção da autora ao escrever essa obra. Grace Tiffany nos apresenta duas mulheres que vivem segundo as normas da sociedade, sem se rebelarem ou mudarem o curso de suas vidas, mesmo insatisfeitas. Ao mesmo tempo, ela nos apresenta outra mulher, a principal, que corre atrás do seu sonho proibido, atuar no teatro; que faz sexo sem estar casada e que está em busca da sua própria identidade. Talvez a morte do irmão gêmeo ainda criança a tenha feito perceber que ela não era apenas uma irmã gêmea, um espelho, mas sim uma pessoa com personalidade forte e única.

Sobre a intenção da autora, Lois Tyson afirma, em *Critical Theory Today*, (2006), que:

“Às vezes o texto literário não representa a intenção do autor. Às vezes ele é muito mais significativo, rico e complexo do que o que autor imaginou. E, às vezes, o significado do texto é simplesmente diferente do que o que autor queria.” (TYSON, p. 8)

Apesar de não ter vivido no século XVI, Grace Tiffany captou nos seus estudos sobre literatura renascentista as inquietações do período em que Judith Shakespeare viveu e deu corpo e voz aos seus conflitos e esperanças. Embora, algumas personagens se mantivessem ligadas ao papel tradicional da mulher, elas servem como alerta, e até protesto, para que aquele 'papel' não seja considerado aceitável. A heroína levanta questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal longe de ser absoluta; muitas mulheres, aparentemente subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema.

Ao estudar a obra de Grace Tiffany, observamos uma grande influência do movimento feminista na sua escrita. Judith Shakespeare realmente existiu, mas nessa obra ela é descrita com características ficcionais, apresentada como uma mulher ousada e à frente do seu tempo, que foi em busca do que

acreditava mesmo fugindo de casa, passando-se por homem, atuando no teatro renascentista, vivendo um relacionamento com um homem sem serem casados, frequentando bares e embriagando-se ao ponto de precisar ser levada para casa por um amigo.

O charme de Judith baseia-se na dualidade da vida para uma mulher com limitadas escolhas, mas que busca um mundo diferente para si. Ela é um espírito que nunca será reprimido. Na descrição do comportamento ousado, independente e feminista da personagem principal repousa a riqueza dessa obra pouco conhecida do grande público.

Ao apresentá-la nesse artigo, reconhecemos que o significado dessa obra não é algo fixo que pode ser completamente explicado através de uma única discussão. Todos os seus personagens trazem consigo características do período renascentista e que teriam uma percepção diferente para uma leitura contemporânea. Entretanto, é devido à influência do feminismo que encontramos aspectos tão diferentes dos padrões da época retratada na obra. Aspectos que enfatizam a falta de emancipação da mulher do século XVI, mas que revelam a astúcia da autora em ‘criar’, a partir de analogias com a vida e obra de William Shakespeare, uma heroína atemporal.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- BONNICI, Thomas. *Tendências do Feminismo no contexto pós-colonial*. In: PORTO, Maria Bernadete; REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena. *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica* (nota crítica). *Cadernos Pagu - Fazendo história das mulheres*. n. 4. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero, 1995.
- DUDKOVÁ, Zuzana. *Shakespeare's Portrayal of Women*. Brno: Masaryk University, Faculty of Education, Department of English Language and Literature, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Female Sexuality*. In ROWMAN & LITTLEFIELD, *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and University press Services, 1966.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- MOTTA, Ivania Pocinho. *A importância de ser Mary: uma defesa dos direitos da mulher por Mary Wollstonecraft*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: USP, 2003.
- PARK, Clara Claiborne. *Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- ROSE, Mary Beth, ed. *Women in the Middle Ages and the Renaissance*. Syracuse Press, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In BUARQUE DE HOLLANDA. H. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own – British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University press, 1977.

TIFFANY, Grace. *My father had a daughter: Judith Shakespeare's Tale*. New York: Berkley Books, 2003.

TYSON, Lois. *Critical Theory Today*, 2nd. Edition. New York: Routledge, 2006.

WOLFF, Janet. *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1990.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

A PRESENÇA DE JACINTA PASSOS NO JORNALISMO BAIANO DOS ANOS 1940: UMA PROPOSTA DE INSERÇÃO DO PÚBLICO FEMININO NA POLÍTICA?

Beatriz Azevedo da Silva⁶⁵
Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira Vieira⁶⁶

Eu sou a humanidade que sofre .
As minhas raízes profundas mergulham no ventre da terra,
O meu espírito como uma antena prodigiosa domina o espaço
E capta todas as vibrações, as mínimas vibrações
trazidas pelos ventos que sopram de todos os lados .
Eu sou a humanidade
Experimento no meu espírito e na minha carne
Este instante de dor universal. [...]

Jacinta Passos (1940)

A década de 1940 foi marcada principalmente pelos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial e aqui no Brasil pelo regime do Estado Novo, que, instaurado em 1937, desencadeou diversas mudanças nas áreas política e social brasileira e definiria os rumos do país por mais sete anos.

Getúlio Vargas assumiu a presidência através de eleições indiretas pela Assembleia Nacional Constituinte, passando a controlar o poder Legislativo e Judiciário, promoveu a dissolução do Congresso Nacional e a extinção de partidos políticos:

[...] O regime foi implantado no estilo autoritário, sem grandes mobilizações. O movimento popular e os comunistas tinham sido abatidos e não poderiam reagir; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica. O Congresso dissolvido submeteu-se, a ponto de oitenta de seus membros irem levar solidariedade a Getúlio a 13 de novembro, quando vários de seus colegas estavam presos. [...]. (BOSI, 2006, p. 200).

Na Bahia, alguns periódicos acompanharam os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e os desdobramentos do governo de Vargas sobre o país. Segundo José Santos (1985), o surgimento da grande imprensa na Bahia ocorre nos primeiros anos de século XX e estava representada principalmente pelos jornais: *Diário da Bahia*, *Diário de Notícias*, *A Tarde* e *O Imparcial*, que se adaptaram ao modelo de empresa jornalística da fase industrial, acompanhando os avanços de urbanização da cidade de Salvador e fazendo a cobertura dos acontecimentos cotidianos.

O jornal *O Imparcial*, que nos interessa para a presente análise, foi fundado em 04 de maio de 1918 por José Gabriel de Lemos Britto, e caracterizou-se, principalmente, pelo tom combativo de suas reportagens em relação aos assuntos políticos do momento histórico em que circulou.

Segundo Consuelo Sampaio (2005), entre o período de 1918 a 1930 o jornal *O Imparcial* assumiu uma postura considerada conservadora, representando os interesses dos setores industrial e agrário da

⁶⁵ Licenciada em Letras pela UCSAL, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA, atualmente desenvolvendo pesquisa na área de estudos feministas analisando a obra da escritora e jornalista baiana Jacinta Passos.

⁶⁶ Orientadora do projeto de mestrado

Bahia. A partir dos anos 40, após a compra do jornal pelo coronel Franklin Lins de Albuquerque, o jornal assumiu uma posição ideológica contundente contra o fascismo e a favor da entrada do Brasil na guerra, conforme afirma Janaína Amado (2010).

O jornal contou com alguns colaboradores ilustres como o escritor e jornalista Jorge Amado, responsável pela coluna diária “A Hora da Guerra”, com crônicas sobre a Segunda Guerra Mundial entre 1942 a 1945 e o jornalista, escritor e redator-chefe Wilson Lins, que escrevia crônicas diárias sobre assuntos diversos e rodapés semanais de crítica literária. Neste mesmo período, o diário teve dentre suas colaboradoras a escritora e historiadora Hildegardes Vianna, a professora Edith Mendes da Gama e Abreu, que teve uma importante atuação política na luta pelo sufrágio feminino na Bahia e a escritora, militante política e jornalista Jacinta Passos. Esta última será, no presente artigo, nosso objeto de análise. O objetivo deste artigo é buscar compreender como Jacinta Passos, ao assumir a direção da coluna semanal “Página Feminina” construiu um discurso político voltado às mulheres baianas da época e entender a filiação desta jornalista e escritora com o feminismo.

O periodismo feminino no Brasil foi uma importante ferramenta de divulgação da escrita de mulheres, embora, nos primeiros jornais e revistas produzidos, os temas fossem geralmente voltados para assuntos considerados “femininos”, como moda, culinária, trabalhos manuais, eles possibilitaram a inserção de mulheres em um espaço social de produção intelectual do qual estiveram excluídas.

A imprensa se tornaria, então, uma das possibilidades de que diversas romancistas, jornalistas e poetisas puderam utilizar como meio para travar suas lutas por diretos e mudanças sociais como poderemos verificar a partir das matérias, artigos e entrevistas feitas por mulheres n’*O Imparcial*, dentro da coluna semanal “Página Feminina”.

Ao apresentar a poetisa Narcisa Amália de Campos como uma das pioneiras na escrita em periódicos no Brasil, Norma Telles problematiza a questão da interdição à fala a qual as mulheres estiveram submetidas e mostra as estratégias utilizadas por elas para burlar este sistema:

No Brasil do século XIX, várias mulheres fundaram jornais visando esclarecer as leitoras, dar informações chegando, no final do período, a fazer reivindicações objetivas. Muitas vezes esses jornais pertenciam a mulheres de classe média, algumas das quais investiram todos os seus recursos neles [...]. (TELLES, 1997, p. 426).

Ao longo do percurso histórico de emancipação cultural feminina no Brasil, muitas escritoras como Nísia Floresta Brasileira Augusta, possibilitaram a conquista de espaços de produção literária e artística que mais tarde puderam ser apropriados por outras escritoras em instâncias de produção como a escrita em periódicos:

Um dos veículos dessa emancipação, que possibilitou a divulgação dos textos das mulheres, tanto literários quanto mais propriamente políticos, foi a imprensa. E, dentro da imprensa, o periodismo feminino. O primeiro deles foi provavelmente, segundo Dulcília S. Buitoni, o jornal carioca *O Espelho Diamantino*, lançado em 1827. Desde então, outros jornais feitos por mulheres foram fundados com a intenção de tratar de questões ligadas às mulheres e, por vezes, problematizando questões importantes de caráter político, incluindo aí o direito ao voto. [...] (GOTLIB, 2006, p.11).

A presente análise concentra-se na participação de Jacinta Passos como colaboradora de um veículo de comunicação importante da Bahia nos anos 40 que possuía uma coluna semanal voltada especialmente ao público feminino. Ao assumir a direção da “Página Feminina” em 1943, Jacinta Passos, suas colaboradoras e colaboradores propuseram outra forma de diálogo com seu público-alvo: priorizavam o conteúdo político e a divulgação da participação das mulheres no trabalho de auxílio aos países envolvidos na guerra.

Jacinta Veloso Passos nasceu em 30 de novembro de 1914 no município baiano de Cruz das Almas, foi professora, escritora, jornalista e militante política pelo Partido Comunista Brasileiro. Nos anos 1930, participou juntamente com seu irmão, Manoel Caetano Filho, de círculos literários e de movimentos políticos de esquerda em Salvador e com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, atuou de forma mais intensa na política, conforme Janaina Amado (2010). Em 1942, a autora passa a ser colaboradora d’*O Imparcial*, no qual escreve artigos sobre temas diversos como a literatura, os assuntos políticos locais e principalmente os acontecimentos relacionados à guerra. Inicialmente ela escreve artigos sobre esses temas diversos, mas as notícias sobre a Segunda Guerra Mundial foram as mais recorrentes em seus artigos e crônicas. Durante o ano de 1942, publicou com regularidade e seus textos eram claros e objetivos sem perder o poder de análise crítica:

[...] Muitos brasileiros jovens, como Jacinta, amadureceram em meio às discussões tensas e apaixonadas sobre a luta entre o fascismo e a democracia, sobre a ascensão do socialismo, sobre o papel do Brasil- que então vivia sob a ditadura do Estado Novo- naquela guerra mundial e naquele novo mundo que se desenhava. [...] Jacinta participou ativamente desse período. Durante a década de 1940, tornou-se jornalista muito atuante na Bahia, uma figura conhecida assumindo posições públicas sobre temas como a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, os caminhos para a organização das mulheres, os rumos da política nacional, o papel dos intelectuais nos destinos do país [...]. (AMADO, 2010, p. 263)

Muitos artigos e entrevistas publicados na “Página Feminina” tinham um apelo à conscientização das mulheres baianas sobre a importância da adesão à Legião Brasileira de Assistência -LBA - órgão criado em 1942 com o objetivo de auxiliar as famílias dos soldados enviados à guerra- como é possível identificar através da entrevista feita com Jacinta Passos em 1943 publicada no jornal com o título “Palestra radiofônica de Jacinta Passos na semana de propaganda da Legião Brasileira de Assistência”, além de outros artigos como “As mulheres baianas e a guerra” ou “O trabalho das mulheres na mobilização da retaguarda nacional”, dentre outros.

No artigo “A caricatura do Nazismo”⁶⁷, Jacinta Passos analisa o forte apelo humanístico do filme *O Grande Ditador* de Charles Chaplin refletindo sobre momentos da narrativa fílmica fazendo analogias com a situação política mundial da época. Em outro texto, “Sugestões para um Programa”⁶⁸ Jacinta Passos lança questionamentos sobre a força com que o nazismo conseguiu dominar tantos países. Ela

⁶⁷*O Imparcial*- publicado no dia 23 de outubro de 1942 p. 2

⁶⁸*O Imparcial*- publicado em 09 de outubro de 1942 p.2

elencar algumas perguntas que serviriam para questionar esta “nova ordem”⁶⁹ a partir de aspectos políticos, econômicos e culturais: “Há condições na “nova ordem” para a cultura humana, a plena realização do ser humano? Outra pergunta: “Como a “nova ordem” resolve o problema da mulher?”, “Qual a situação da criança e o sentido da palavra educar na “nova ordem”?”, “Por que o nazismo conseguiu se organizar contra quase o mundo inteiro? Quais as forças que o ajudaram?”.

É possível observar nestes trechos que a autora é bastante crítica ao analisar a forma como o nazismo se instaurou como uma “nova ordem” mundial e uma de suas perguntas reflete sua preocupação com a situação das mulheres. Jacinta Passos busca em muitos de seus textos jornalísticos, e na própria seleção do conteúdo jornalístico que compunha a “Página Feminina”, problematizar a condição social e política feminina de seu tempo. Ela assumiu uma postura autoral enquanto escritora e jornalista de modo a deixar clara sua visão política de mundo.

Tendo em vista que este artigo se propõe a discutir a postura autoral da escritora e jornalista Jacinta Passos como feminista, é necessário refletir sobre a possibilidade de uma “escrita de mulheres” e como este tema/conceito reverbera dentro dos estudos feministas contemporâneos. Nelly Richard (2006) problematiza essa questão ao se perguntar: “Falar de “escrita feminina” é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas de diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?”. A autora prossegue na problematização da ideia de uma “escrita feminina”, à qual ela não trata de maneira reducionista, questionando a improvável neutralidade que os textos apresentam em relação às variantes de gênero, e por isso ela tensiona as terminologias “literatura feminina” e “escrita de mulheres” acreditando ser difícil desconsiderar as questões ideológicas presentes na produção de um texto quando é escrito por uma mulher ou por um homem. Para ela essas marcas são importantes para a análise da crítica literária feminista que se propõe a saber se “existem, ou não, certas “caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminina”:

[...] É possível que uma escrita seja feminina? É a escrita feminina uma categorização válida? Que escrita feminina merece nossa atenção como escrita feminina? [...] Começamos por afirmar, retomando uma citação de Lyotard, que “esta neutralização da questão é, ela mesma, muito suspeita”; que “do mesmo modo que quando alguém diz que não faz política, que não é nem de direita nem de esquerda, todo mundo sabe que é de direita”, afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino) equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal para falar em nome do universal. [...] A linguagem, a escrita literária e as normas culturais carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade. (RICHARD, 2002, p. 131)

Embora não estejamos, neste trabalho, enfocando a atuação de Jacinta Passos enquanto escritora, a análise está sendo feita sobre seu trabalho como jornalista, é importante refletir sobre sua escrita no

⁶⁹A jornalista não reconhece o nazismo como nova “ordem mundial”.

periódico em questão, como uma marca desta “escrita feminina”, a qual a teórica Nelly Richard problematiza.

Os estudos feministas tiveram, ao longo do seu processo de construção teórica, relevância ao estabelecer novas perspectivas dentro de várias disciplinas como a história, por exemplo, propondo significativos deslocamentos na inscrição das mulheres como sujeitos políticos ativos, ou seja, produtores de conhecimento nos diversos âmbitos da vida social, política e econômica nas diversas sociedades.

O conceito de “gênero”, como suporte analítico para a compreensão e problematização das representações sociais de feminino e masculino, contribuiu para a desconstrução da análise baseada apenas na oposição binária entre estas categorias discursivas. Este conceito é útil para pensar como se constroem as diferenças e as hierarquias presentes nas relações sociais que reproduzem uma ideologia culturalmente construída e que, por sua vez, produz efeitos reais nas relações sociais entre os sujeitos.

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 211).

Esse sistema de sexo-gênero a que a autora se refere e que é problematizado por outras teóricas feministas é responsável pela construção e manutenção de alguns padrões sociais atribuídos às representações de feminino e masculino que acabam por designar “papéis” e “lugares” reservados a cada um desses sujeitos a partir de “modelos” que lhes são impostos ainda que elaboradas exclusivamente no âmbito da cultura, ou seja, sem que haja nenhuma explicação científica que justifique o que mulheres e homens são ou devem ser e fazer. É a partir dos deslocamentos de algumas estruturas que se queriam fixas dentro dos estudos feministas, como o conceito e a operacionalização de “gênero” e que procederemos com a análise aqui proposta.

Jacinta Passos criou um estilo autoral que, a partir da leitura de seus textos jornalísticos, estava comprometida com um posicionamento político que pode ser entendido como feminista. Esta postura autoral será analisada a partir da leitura de alguns textos jornalísticos publicados pela autora no jornal *O Imparcial* dos artigos e matérias presentes na “Página Feminina” que foram publicados sob sua supervisão. É possível afirmar que há de fato um compromisso editorial na “Página Feminina” em convidar as leitoras a refletir criticamente sobre a situação política do mundo, em convocá-las a participar ativamente do esforço de guerra brasileiro através dos trabalhos voluntários na Legião Brasileira de Assistência e, acima de tudo, uma preocupação com a problematização da condição social e política das mulheres no Brasil e no mundo.

Durante sua permanência enquanto diretora da “Página Feminina”, ela continua a escrever seus artigos em outras seções d’*O Imparcial*. No artigo “Os Estudantes e a Guerra”⁷⁰, a jornalista analisa a participação de estudantes brasileiros no “Congresso de Guerra dos Estudantes”, em que exalta a coragem dos jovens que se manifestam contrários ao Fascismo e internamente, ao Integralismo e se alistam para o serviço militar demonstrando, segundo ela, patriotismo. Em outro artigo, “Mensagem aos povos da Europa”, a autora discorre sobre a possibilidade do fim da guerra e da libertação dos povos europeus sob o domínio do nazi-fascismo demonstrando a importância que outras nações teriam nessa libertação. Como é possível ver, ela acompanha a linha editorial do jornal escrevendo basicamente sobre o conflito internacional.

Em uma das edições da “Página Feminina”, há a publicação de trechos de uma palestra de uma das voluntárias da Legião Brasileira de Assistência, a “legionária” Eunice Cavalcanti, nos quais ela descreve como funcionava o trabalho das mulheres associadas à L.B.A, o que era produzido por elas e a finalidade do serviço:

[...] As costuras da L.B.A. serão utilizadas de acordo com o que necessitarem nossos convocados, quer nos serviços hospitalares, quer no socorro às suas famílias. Esse socorro será ministrado pelas Legionárias Visitadoras, que, desempenhando a sua missão abnegada, irão de porta em porta visitar os lares daqueles que forem chamados para o cumprimento do seu dever”. Toda semana, era publicado na “Página Feminina” algum anúncio, entrevista ou qualquer outro texto jornalístico sobre a LBA em que se falava da importância do trabalho feminino voluntário no esforço de guerra do brasileiro.⁷¹

Na matéria “Obreiras da Vitória”⁷², é mostrado o trabalho de mulheres na indústria de armamentos, na construção de navios e equipamentos para dar suporte aos Estados Unidos na guerra. Em muitos destes postos de trabalho, as mulheres estavam em maior número em relação aos trabalhadores. Há com grande frequência na “Página Feminina” uma exposição positiva da imagem de mulheres ao redor do mundo no trabalho de auxílio aos países envolvidos no conflito, há tanto um cuidado com a linguagem utilizada nos textos como na escolha das ilustrações e no cuidado com a diagramação da coluna semanal.

O subtítulo da matéria, abaixo de uma fotografia da entrada de trabalhadores em uma das fábricas, com um grande número de mulheres apresentando seus cartões de identificação, indica:

Neste grupo de operários, na ocasião de mostrarem seus cartões de identificação à entrada de uma fábrica de aeroplanos, nos Estados Unidos, veem-se quase tanto mulheres quanto homens. Miss Bob Frase, que está passando pelo portão, bem caracteriza a mulher que agora se dedica ao trabalho de guerra.⁷³

⁷⁰*O Imparcial*, Salvador 19 de março de 1943, p.5.

⁷¹*O Imparcial*, 19 de março de 1943, p. 5

⁷²*O Imparcial*, Salvador, 26 de julho de 1943 p.5.

⁷³*O Imparcial*, Salvador, 19 de março de 1943, p.5

Sob o título “Aqui passaram os Nazi-Fascistas”⁷⁴, há uma notícia, que não está assinada, em que é possível identificar o posicionamento ideológico da “Página Feminina”, em relação ao nazifascismo com o seguinte texto:

Aqui passaram os nazi-fascistas... onde quer que se encontrem mães chorando sobre o cadáver dos filhos assassinados, é porque por ali passou o terror hitlerista ou passaram os seus vassalos dos diversos integralismos. (...) Mas o pranto das mães não ficará sem vingança. Os exércitos das Nações Unidas e dos povos livres limparão o universo da degradante presença do nazifascismo e das suas quintas-colunas. E jamais, cenas como esta, de tanta dor, se repetirão no mundo libertado!⁷⁵

No artigo “O que esta guerra representa para as mulheres”⁷⁶, assinado por Maria Yêda Leite, há uma reflexão sobre a guerra e o que ela representa para as mulheres brasileiras nele ela questiona a condição social e política em que se encontra grande parte das mulheres no país, refletindo sobre a participação ativa que muitas delas tiveram no esforço de guerra e que ainda assim, não têm o devido reconhecimento do seu trabalho. Um trecho do texto diz:

Em se integrando de forma tão eficiente na vida política, social e econômica de seus países, estas mulheres não podem deixar de se impor à admiração do mundo progressista e mesmo daqueles que ainda se acham impregnados de preconceitos carcomidos, pois a vitória alcançada pelo sexo feminino e a presente guerra é algo de concreto e insofismável. Também para a mulher brasileira, este é o momento de definir a sua situação. Aqui como em outros países latinos (...) a mulher pouco tem realizado no sentido de obter para si um patrimônio de privilégios que torne possível o pleno desenvolvimento de suas faculdades em um ambiente onde impera supremo, o sexo masculino de forte tendência patriarcalista [...].⁷⁷

É possível identificar o posicionamento político efetivamente comprometido com que a colunista Maria Yêda Leite escreve este texto. Ela questiona a posição social e política a qual as mulheres brasileiras e de outros países estão submetidas e propõe a reversão deste quadro a partir de uma atitude política que partiria das próprias mulheres em reivindicar seus direitos a ocupar posições que lhes permitam exercer poder.

Diante da leitura dos fragmentos da “Página Feminina”, de alguns trechos dos artigos publicados por Jacinta Passos *n’O Imparcial*, poderíamos ensaiar uma conclusão de que a autora, suas colaboradoras e colaboradores construíram um discurso, verificado a partir de seus textos, que estava comprometido com a proposta de aproximação entre os conteúdos jornalísticos políticos voltados ao público feminino. As (os) jornalistas, colunistas, escritoras e demais pessoas que colaboraram nas edições da “Página Feminina”, demonstraram através de suas posturas autorais um engajamento com as mudanças e desafios que a sociedade brasileira enfrentava naquele contexto histórico: um regime político autoritário, a entrada do país na Segunda Guerra e a tentativa, diante deste cenário, de

⁷⁴O *Imparcial*, Salvador, 19 de março de 1943, p.5

⁷⁵A ortografia dos trechos dos artigos aqui transcritos foi atualizada.

⁷⁶O *Imparcial*, Salvador, 15 de agosto de 1943, p. 5.

⁷⁷O *Imparcial*, Salvador, 15 de agosto de 1943, p.5.

desestabilizar algumas “certezas” no campo político, social principalmente no que se refere à condição das mulheres.

A partir da divulgação de imagens de mulheres ao redor do mundo em condições de trabalho, da afirmação de suas iguais condições e capacidade de desempenhar diversas funções dentro do contexto do trabalho na retaguarda da guerra, seja nas fábricas de armamentos ou nas redações de jornais, buscou-se na “Página Feminina” a aproximação das leitoras de *O Imparcial* com a política e a conscientização da possibilidade de interferir ativamente na entrada do país na guerra através da Legião Brasileira de Assistência.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaina. *Jacinta Passos, coração militante*. Salvador, EDUFBA; Corrupio, 2010, p.263, 264,265, 267.
- ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. *Antologia de escritoras baianas*. Salvador, 2002. Disponível em: < <http://www.escritorasbaianas.ufba.br/edith/bio.html>> Acesso em: 09 de abril de 2013.
- COSTA, Aramis Ribeiro. *O escritor Wilson Lins*. Disponível em: < [academiadeletrasdabahia.org.br /Artigos/wilsonlins.html](http://academiadeletrasdabahia.org.br/Artigos/wilsonlins.html) > Acesso em: 09 de abril de 2013.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*, 2ª ed.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.p.185, 200.
- FERREIRA, Laís. *Educação e Assistência Social: as estratégias de inserção da Ação Integralista Brasileira nas camadas populares da Bahia em O Imparcial. (1933-1937)* Tese. (Dissertação de Mestrado em História Social). Salvador: Universidade Federal da Bahia. 2006.
- GOTLIB, Nádia. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Santa Catarina. Disponível em: < http://www.mulheraliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm> Acesso em: 04 de abril de 2013, p.11.
- _____.Integralismo. Disponível em:<<http://www.integralismo.org.br/?cont=31> > Acesso em: 07 de abril de 2013.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. (Org.) Heloisa Buarque de Hollanda- Rio de Janeiro: Rocco,1994.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução: Rômulo Monte Alto; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 129, 130,131.
- SAMPAIO, Consuelo Novaes. *Poder e representação: O legislativo da Bahia na segunda república (1930-1937)*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Assembleia Legislativa da Bahia.1985, p.107.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *História das Mulheres no Brasil*. Mary del Priori. (Org.) - 2.ed.- São Paulo: Contexto, 1997. p.408, 426.

JOYCE MANSOUR: UM CORPO QUE QUEIMA, UMA VOZ QUE GRITA

Bianka de Andrade⁷⁸
Bruna Fontes Ferraz⁷⁹

“nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”

Walter Benjamin

Plantei uma mão de criança
Pálida de doença, trêmula de verme
Em meu jardim de árvores floridas.
Enterrei-a bem no solo fétido
Reguei-a bem, rastelei, nomeei
Sabendo que uma virgem brotará nesse
lugar
Uma virgem brilhante de luz e de vida
Uma nova fé em lugares ancestrais.
(MANSOUR, 2011, p. 35.)

Esses versos de Joyce Mansour (1928-1986) – poeta de origem egípcia que nasceu na Inglaterra e viveu no Cairo e em Paris – encadeiam palavras táteis que concomitantemente imploram e expulsam nosso toque. Uma vez encorajados a tocar essas imagens, notamos que elas nada têm de dissolvente, elas emergem de nossas mãos como se exigissem uma leitura em braile e nos vemos impelidos a sentir o alto relevo de suas farpas e os declives de seus abismos. Somos postos em contato com uma materialidade áspera, veemente e violenta.

Por esse poema inicial, é possível sentir a angústia suscitada pela poesia de Mansour aos leitores que se arriscam, pela primeira vez, por entre suas farpas-abismos-labirintos, palavras que só podem nos levar ao desconhecido, ao atordoado caminho da perdição. Mas, é justamente essa angústia, essa sensação de destruição que impulsiona a continuação da leitura, como se sentíssemos prazer na dor e na violência de versos que dilaceram, abrem a chaga e escancaram a ferida.

A revolução dos versos da poeta egípcia consiste, assim, na transgressão blasfematória e profana, na subversão de imagens atribuindo-lhes diferentes e inusitados sentidos. O choque evocado em seu verso “plantei uma mão de criança” é causado pela referência à morte – a morte deslocada do corpo indica uma morte prematura e até mesmo injusta. Mas a mão da criança (figura metonímica que representa a própria criança), símbolo de pureza e inocência, tem seu sentido subvertido, pois essa mesma mão traz a doença, o verme. As imagens do poema são, pois, paradoxalmente construídas: a criança, símbolo de vida, e a morte; o jardim de árvores floridas e o solo fétido. E desse contexto

⁷⁸ Mestranda em Estudos Literários pela Fale/UFMG

⁷⁹ Mestre em Estudos Literários pela Fale/UFMG

profano, dessa imagem que afronta a moral religiosa e tradicional, Mansour convoca uma nova fé, uma fé representada por uma virgem que nasceu da morte e de toda impureza.

O rompimento com a tradição religiosa marca, nesse sentido, uma das principais crises da poesia de Mansour, subvertendo e questionando as doutrinas cristãs, ao apresentar um deus que não é mais onipotente:

Ajudai-nos, ajudai-nos, vós que não podeis mais
Vós que sois surdo, paralisado, fatigado
Velho demais para nos salvar mesmo se o quiserdes
Deus dos impotentes, Deus dos inocentes
Deus que não tem mais ocupação
Exceto a de morrer.
(MANSOUR, 2011, p. 33.)

Assim como, para Mansour, deus não tem mais poder de ajudar e salvar os homens, é um deus morto, conforme a filosofia nietzscheana, da mesma forma os homens são indiferentes a qualquer manifestação religiosa. Tal comportamento pode ser descrito como o próprio estado de guerra, um estado revolucionário que eliminará o peso e a vertigem da religião sobre os homens:

Era ontem.
O primeiro poeta urinava seu amor
Seu sexo em luto cantava ruidosamente
As canções guturais
Das montanhas
O primeiro deus ereto sobre seu halo
Anunciava sua vinda sobre a terra esvaída
Era amanhã.
Mas os homens com cabeça de gato
Comiam seus olhos embaraçados
Sem notar suas igrejas que queimavam
Sem salvar suas almas que fugiam
Sem saudar seus deuses que morriam
Era a guerra.
(MANSOUR, 2011, p. 31.)

Essa “revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo”, como nos diz Benjamin em seu texto sobre o surrealismo, marca a lírica da poeta egípcia, a qual, para alcançar o objetivo máximo do movimento surrealista, necessita lidar com as experiências. Essas experiências se manifestam plenamente numa “iluminação profana” (BENJAMIN, 2008, p. 23.), quando, livres de toda repressão religiosa, os homens mobilizarão as “energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p. 33). As energias da embriaguez – inspiradas pelo sonho, haxixe e ópio, mas não limitadas ao uso de narcóticos – promoverão a fusão da experiência da liberdade e da experiência revolucionária, ideal surrealista. Assim a poeta surrealista superará a realidade, partindo sempre dela, pois “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN, 2008, p. 33.)

Segundo Claudio Willer, em sua apresentação ao livro *Gritos rasgos e rapinas*, primeira coletânea de Mansour traduzida no Brasil, nos poemas da escritora egípcia estão presentes “o surrealismo intenso, visceral”. Se o movimento surrealista tende a ser associado a tudo que foge ao sentido, ao obscuro ou mesmo incoerente, a lírica de Mansour apavora por exceder a essa ideia de surrealismo.

A materialidade dos poemas de Mansour comportam o absurdo e o apavorante e, ao mesmo tempo, leva-nos ao mundo de onde essa materialidade foi extraída. Ficamos ainda na expectativa de que não haja ponte entre os versos da poeta e o mundo que experimentamos, mas acabamos por nos conformar com o assombro de que Mansour parece estar segurando um espelho pelo qual podemos ver as refrações de uma *realidade surrealista*:

Ele tem medo se agita
Pois o chão se retira e o sonho começa
O relógio de sua vida respira arfante.
Ao redor de sua cama suas ideias travestidas
Sopram-lhe na orelha
O horror
(MANSOUR, 2011, p. 23.)

A maré sobe sob a lua cheia dos cegos.
Só com as conchas e a água glauca do alvorecer
Solitária na praia minha cama lentamente se afoga.
A maré sobe no céu que titubeia de amor
Sem dentes na floresta espero minha morte, muda,
E a maré sobe em minha garganta onde morre uma borboleta.
(MANSOUR, 2011, p. 37.)

A aparente destruição da referência e da representação nesses dois poemas é a edificação de um construto que nos aproxima ainda mais do horror da realidade: o horror provocado pela morte iminente, pois o “relógio de sua vida respira arfante” e o horror de saber que ela chega lentamente enquanto “A maré sobe sob a lua cheia de cegos”. A maré sobe ao céu, mas o deus salvador que nele vive é titubeante e hesita em salvar da morte, da mesma maneira, a lua é habitada de homens que nada enxergam enquanto a voz poética submerge, resta esperar mudo pelo fim.

O (sur)realismo de Joyce Mansour é assustador porque nos arrebatam para subitamente nos devolver ao solo e nos mostrar que nossos pés estão plantados num mundo verdadeiramente surreal. As palavras se coisificam em objetos pavorosos e nos lançam a um jogo macabro que promove um vai-e-vem entre um mundo mágico e onírico e o mundo real.

No poema que se segue, o “sonho entediante” é a manifestação do desejo de sondar com ímpeto o homem e empreender nele toda a voracidade e cólera de se perceber diante de um desconhecido que é, na verdade, irmão.

Afogada no fundo de um sonho entediante

Eu desfolhava o homem
O homem essa alcachofra envolta em óleo negro
Que eu lambo e apunhalo com minha língua bem polida
O homem que eu mato o homem que eu nego
Esse desconhecido que é meu irmão
E que me oferece a outra face
Quando furo seu olho de cordeiro lacrimejante
Esse homem que para a comunidade é morto assassinado
Ontem anteontem e antes disso ainda
Em suas pobres calças pendentes de super-homem
(MANSOUR, 2011, p. 45)

Ao desfolhar o corpo individual de um homem como se desfolha uma alcachofra, a poeta desfolha o “corpo coletivo” (2008, p. 35.) de que fala Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo. Mansour promove a “destruição dialética” (2008, p. 35.) colocada pelo pensador alemão quando despedaça a tensão entre imagens surreais e o espaço do corpo e constrói registros de um “materialismo antropológico”. (2008, p. 35.) “Também o coletivo é corpóreo.” (2008, p. 35.) Também o surreal é corpóreo e verificável no corpo social. Em suas imagens absurdas, arfantes e escancaradas, Joyce Mansour desnuda “o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’” (BENJAMIN, 2008, p. 34.)

Tendo esses poemas de Joyce Mansour dos quais nos valem aqui como uma pequena peça do mosaico de que fala Benjamin na *Origem do drama trágico alemão* (2011, p. 17), percebemos que, do mesmo modo como coloca o pensador, essa peça é um microcosmo que revela e cita a pasta de vidro com a qual foi colada – o macrocosmo do mundo material. As imagens surrealistas desse pequeno pedaço (o corpus que selecionamos) acabam por conduzir à percepção do absurdo do real.

Joyce Mansour é, pois, um corpo que queima: sua poesia é incêndio a abrasar a pele e, dos restos de fogo, se sedimentam cinzas que revelam cicatrizes do corpo coletivo. Seus *Gritos rasgos e rapinas* gritam imagens surreais de um mundo de verdade, rasgam os limites entre real e representação e rapinam as ilusórias estabilidades e seguranças nas quais nos pautamos.

Referências

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: O último instantâneo de inteligência europeia. In: _____. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. v. I. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 21-35.
BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
MANSOUR, Joyce. *Gritos rasgos e rapinas*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

MEMÓRIAS E RESGATE DA CULTURA AFRO- BRASILEIRA EM ANA CRUZ

*Bruna Carla dos Santos

Ana Cruz nasceu em Visconde do Rio Branco, Zona da Mata mineira. Estudou jornalismo e atualmente reside no Rio de Janeiro. Inaugurou seu percurso literário em 1997 com a publicação do livro *E... Feito de Luz*, reeditado em 2006. Em 1998, lançou o jornal literário *De Mina* com poesias de vários autores e também com crítica literária. Em 1999, publicou *Com perdão da palavra* e, dois anos depois, veio a público *Mulheres Q' Rezam* e, em 2008, *Guardados da memória*. São livros em que a autora trabalha com situações do dia a dia, trazendo referências a tradições africanas herdadas de avós, mães e passadas aos filhos. Os poemas de seus livros indicam que, no “fato de conhecer-se, conhece sua história, e estimula este legado de reproduzir o passado como base para o presente, que constrói o futuro” (Pereira, 2003, pag. 9). Ao exprimir sentimentos que se amparam nas tradições, celebra o amor, as decepções e as recordações que, como ritos, remetem à história de um povo que foi escravizado, no passado. Pode-se dizer que os poemas que compõem os seus livros fazem dos rituais de rememoração uma forma de libertação. Neles, as reminiscências são uma forma de transmissão do legado recebido dos antepassados a ser repassado às gerações futuras.

Em sua obra, os vários temas que a fertilizam são motivações dos poemas que detalham a vida de personagens que “definem o que é comum a um grupo e o que, os diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (Almeida, 2003, pag. 1 como no poema “Memória”, em que um senhor, em momento de nostalgia, relembra a terra da qual foi arrancado: “Arrancaram-me do colo de Ruanda, quando eu nele tinha localizado o lugar adequado que estabeleceu em mim o sentimento de amparo, a segurança de poder ser” (Cruz, 2008, pag. 47).

Nota-se que, quando a escritora se vale do rememorar o passado histórico que envolve os descendentes de africanos, ela tenta demonstrar a sobrevivência de lembranças e momentos traumatizantes que, durante dezenas de anos de história, esperam o momento propício para serem expressas, pois como salienta Michael Pollak:

Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (Pollack, 1989, pag. 13).

Na citação acima, percebe-se elementos que caracterizam os poemas estudados. No “poema “Memória”, vemos claramente o desejo do eu-lírico de voltar ao seu lugar de pertencimento” ainda que ninguém me reconheça que eu não passe de um desconhecido aos que permanecem vivos de minha família, devido a tantos anos de ausência. Ainda que eu vague só, quero voltar a Ruanda” (Cruz, 2008, pag. 47)

Além do desejo de voltar ao lugar de origem, anseia-se pela proteção às suas lembranças aos seus costumes. Essas lembranças ao mesmo tempo em que são trazidas aos leitores, recuperam fragmentos de um lugar em que tudo começou. Essas recordações perpassam as histórias de pessoas que foram retiradas do seu lugar de pertencimento e essas, pelo exercício de lembrar, esforçam-se para recuperar suas perdas, de evitarem o seu total esquecimento. São pessoas que cresceram com seus antepassados ouvindo suas vivências, e as experiências que fortalecem a necessidade de repassarem costumes e tradições. Esse ritual também é relembrado no poema, “Para todos os dias”, do livro *E... Feito de Luz*. Há nele uma retomada de cenas de uma infância que desabrocha e que é resgatada pelo olhar de uma menina, agora mulher. O olhar se volta à infância e, através de reminiscências e da recordação, revivem-se as transformações que se operavam na natureza, na passagem vagarosa do tempo, nos aspectos que acentuavam as mudanças se operando no corpo dos meninos e das meninas:

Nasci onde o rio fazia uma curva

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

Notamos nestes versos transformações de uma vida de um novo mundo que nasce cheio de histórias, causos que se tornam “vivos”, porque trazem consigo nas histórias ouvidas e vivenciadas

Um dia no passado
Norteando os dias do presente!
Minha avó contando histórias
Distribuindo heranças.
Histórias de uma família
Que acompanhou o progresso,
Mas não quis levar
O patuá de identidade. (Cruz, 2006, pag. 09)

Além disso, nos poemas de Cruz, há uma busca por “reconstruir” um tempo pontuado pelas tradições da cultura popular. Ao lermos os seus poemas que se falam de vivências religiosas e costumes

herdados dos antepassados, percebemos a intenção de resgate de valores cultivados por mulheres afrodescendentes transplantadas para o Brasil, referidos nos versos: “como amontoado de rezadeiras, benzedadeiras, parteiras, milagreiras alegres faladeiras” (Cruz, 2006, pag. 8).

Tais referências nos remetem à intenção de legitimar uma cultura que foi arrancada à força de pessoas trazidas da África para o Brasil com suas lembranças e dores. Dores de perda de uma história que revela os sentimentos ainda presentes em seus herdeiros. Essas dores são ditas no poema “Romaria”, em que se traça o caminho de um povo que caminha em direção a um altar, e nele “coloca suas dores, alegrias acreditando em um sentimento que as palavras não podem explicar”. No cortejo e no altar, outras dores são reverenciadas:

Vai também a dor de quem sente dor,
De meninas mulheres
E meninos-homens.
E a dor de quem provoca dor.
Dor de Ruanda,
Dor de África,
Que olhando de longe
Parece apenas briga tribal

Nesse altar vão todas as cores,
Luzes, tradução
Dos nossos mais variados desejos
E necessidades.

(Cruz, 2006, pag. 11)

É importante dizer que os sentidos de “Romaria” expresso no poema indicam, como informa o dicionário Houaiss, multidão que se dirige a um determinado lugar ou um povo que se vê obrigado “a seguir algo”, porque sua única escolha é ser escravizado. Um povo cativo, mas que luta por conservar traços de sua identidade africana e sua religiosidade, que se estende até os dias atuais. Essa luta está na força e resistência que remetem aos porões da escravidão e impulsiona versos da escritora Ana Cruz, quando dizem:

Quando os tambores soarem
Todo meu corpo
Vai desmoronar.
para que meus deuses
Possam se manifestar,
despertando os deuses existentes em mim.
Lá de onde eu vim,
Ensinaram-me que a beleza do mundo
É construída por vários deuses.
Som de tambores,

Palavra de deuses,
Ecoando sentimentos
De todos os cantos do mundo.
(Cruz, 2006, pag. 11)

Quando a poetisa procura recuperar o legado deixado pelos africanos, retoma várias feições da religiosidade que faz parte de sua cultura: a crença nas benzedeiras, nos santos e orixás que, trazidos para o Brasil pelos escravizados, permanecem entre nós, ressignificando os traços da ancestralidade de vários povos africanos. Vemos que estas marcas em celebrações de objetos e de costumes que simbolizam o sagrado, conforme acentua Some (2003):

Quando falamos em ancestralidade africana, nos referimos aos nossos ancestrais diretos e indiretos, uma vez que existe um conjunto de ancestrais. “Não precisa ser uma pessoa ou espírito que conhecemos ou imaginamos. Pode ser uma árvore (...). É possível que seja um riacho correndo longe. Portanto, o que importa é compreender que qualquer pessoa que perdeu o corpo físico é um potencial ancestral” (Somé, 2003, p. 28).

A ancestralidade se mostra em vários poemas e neles vemos tradições e rituais referidos como um elemento de reconstrução identitária afro-brasileira mostrada pela autora através de simbologias do *modus de vivendi* desta gente que, ao cultivar sua identidade nos relacionamentos com os entes da família, amigos, lugares, possibilitam formas de continuidade da cultura afro-descendente que produzem efeitos de ligação com a cultura trazida pelos africanos:

Mãe fez uma roda no terreiro. Sentamos. Forrou no centro uma toalha chique, colocou flores, fotografias dos (a) bisavós, uma tigela de porcelana Nigeriana e uma elegante e majestosa galinha d’angola. (Cruz, 2008, pág. 37)

Podemos acentuar que, ao trabalharmos com a memória, com a ancestralidade, estamos tentando recuperar elementos de crenças comuns que podem ser vividos e disseminados, como pontua Pollack

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.” (Pollack, 1989, pag. 14)

Na obra de Ana Cruz, vários elementos nos conduzem à busca de preservação das tradições herdadas dos escravos e que fomentam a literatura de expressão afrodescendente, universo que constitui com a recuperação de histórias que fazem parte da nossa cultura, a qual está em constante diálogo com o passado e o presente, demonstrando haver “uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido”. (Pollack, 1989, pag. 7)

Referências:

- CRUZ, Ana. *E... feito de luz*. Niterói/RJ: Ykenga Editorial Ltda, 1995.73p.
- CRUZ, Ana. *Mulheres Q' Rezam*. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2001.129p.
- CRUZ, Ana. *Guardados da memória*. Niterói: Ed. da Autora, 2008.95 p.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ouro Preto da palavra: narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003. 127p.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.
- Disponível em: <http://www.brasa.org/documents/brasa_ix/Edileuza-Penha-de-Souza.pdf> acesso: 11 de Marc. de 2013
- Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafr/>> acesso: 10 de Marc. de 2013
- Disponível em: < http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> acesso : 09 de Marc. de 2013
- Disponível em
<http://www.ifatola.com/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=27> acesso: 10 de Marc. de 2013 .
- Disponível em: <<http://anacruzescritora.blogspot.com/feeds/posts/default>> acesso: 10 de Marc. de 2013
- Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/> > acesso: 10 de Marc. de 2013 .

Este trabalho traz um modelo de leitura a partir de uma abordagem estético-cultural proposta pelos estudos de gênero que prega o fim da violência contra a mulher. Para isso, propomos leituras sociológicas do texto de autoria feminina tendo como suporte político a Lei 11.340/06, Lei Maria da Penha, que cria mecanismos de coibição da violência doméstica e familiar contra a mulher. Com esse recorte, faz-se um levantamento de como a violência contra a mulher está representada na narrativa de autoria feminina contemporânea.

Historicamente, na literatura brasileira, há diversos registros de violência contra a mulher associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional. De diferentes formas, a postura do agressor é representada como parte de uma cultura dominante, por isso incorporada aos padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie.

Essa violência está representada de forma sofisticada nas atitudes vingativas de Bentinho, narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Ele passa a perseguir Capitu, após desconfiar que foi traído. Tal desconfiança não é comprovada, mesmo assim o narrador se mostra amargo e pessimista. Como punição, ele opta por exilar Capitu. Em vez da agressão física, Bentinho afasta a parceira do seu espaço social. Com isso, ele reforça o suplício pelo qual a mulher tem que passar publicamente quando paira sobre ela a desonra do marido. Na ficção, Capitu paga pelo possível crime que não cometeu, o adultério, pois nada fica provado. Dessa forma, *Dom Casmurro*, com seu olhar androcêntrico, expõe a violência doméstica ao silenciar a mulher acusada de adultério.

No romance regional, a violência doméstica é parte da cultura e está diluída em diversos momentos do cotidiano e do trabalho doméstico. Além disso, a honra do homem é lei e com base nela o crime contra a mulher é parte dessa tradição. *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, traz a representação desse crime como parte da cultura e como uma opção aceitável para um marido traído. O pai do narrador, Carlos, mata a esposa após descobrir a traição. O femicídio presente nessa narrativa é retomado em diversas obras regionais, na qual a honra masculina justifica por si o crime.

Na ficção de Rego, o femicídio não é questionado em nenhum momento da narrativa, pois o homicida enlouquece e se mata, restando o sentimento de pena e compaixão a seu favor. Vale destacar que, mesmo sendo criado pelo avô, no engenho, sem o carinho materno, sem os cuidados necessários, o

⁸⁰ Este texto foi apresentado como parte teórica do minicurso: “Leituras da violência nos contos de Lygia Fagundes Telles”, no V Colóquio Mulheres em Letras, que aconteceu na UFMG, 2013.

⁸¹ Prof. Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da UFS. Faz estágio de pós-doutorado pelo programa de Estudos Literários da UFMG de 2012-2103. E-mail: calmag@bol.com.br

narrador adulto não questiona a postura do pai. Pelo contrário, a morte trágica da mãe é vista como parte da tradição daquela região.

Como visto, o assassinato de mulheres faz parte da cultura patriarcal e ainda é presente na contemporaneidade. Para combatê-lo com mais vigor, o Brasil criou a Lei Maria da Penha para proteger as mulheres vulneráveis e punir os agressores, pois esse crime nasce do descontrole masculino e se justifica como tal, pois, historicamente, “O femicídio cometido pelo parceiro acontece, numerosas vezes, sem premeditação” (SAFFIOTI, 1999, p. 83).

Então, partindo dessas constatações presentes na literatura brasileira, esse texto passa a fazer algumas reflexões iniciais de uma proposta de leitura que questiona a naturalização da violência doméstica na literatura brasileira. Com isso, defendemos que as questões de gênero podem ser incluídas nos debates em torno de modelos de leitura com o intuito de ampliar as perspectivas da interpretação do texto literário. Assim, pensamos na valorização das subjetividades das identidades de gênero e no repúdio à violência contra a mulher como parte de um roteiro de leitura politizado.

Tal reflexão pode ser iniciada pelo debate acerca da importância da Lei 11.340/06, que cria mecanismos de coibição da violência doméstica e familiar contra a mulher. Partindo de tal meta, apresentamos um modelo de leitura de textos literários que retomam reflexões sobre a opressão e a violência contra a mulher com a finalidade de formar leitores/as críticos/as e inclusivos/as, tendo como corpus a ficção de autoria feminina no Brasil.

Por meio de uma proposta interdisciplinar de leitura, exploramos a perspectiva estético-cultural do texto literário com suas diferenças ideológicas do contexto de produção e recepção. Assim, o processo de leitura deve estar voltado para explorar a capacidade de o/a leitor/a fazer intervenções sociais, uma vez que “a leitura crítica é condição para a educação libertadora, é condição para a verdadeira ação cultural que deve ser implementada nas escolas” (SILVA, 2005, p. 79).

A abordagem cultural de leitura ressaltada pelas questões de gênero tem como meta revisar as diferentes formas de assédio e opressão contra a mulher no texto literário, pois, apesar dos avanços dos direitos femininos, a sociedade brasileira ainda apresenta alto índice de violência contra a mulher. Os dados oficiais denunciam que cerca de cinco mulheres são agredidas a cada minuto no Brasil. Com o objetivo de mudar esse quadro, a Lei 11.340, de 2006, tenta “criar mecanismo para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher” (BRASIL, 2006). Essa lei faz uma homenagem à farmacêutica Maria da Penha Maia que lutou para processar seu agressor, o ex-marido Marcos Antônio Herredia, que apesar de tentar matá-la duas vezes, deixando-a paraplégica, teve direito a viver em liberdade.

Com essa Lei, a impunidade masculina passa a ser vigiada pelo poder público. Além de condenar toda forma de violência doméstica, o Estado procura amparar as vítimas garantindo-lhe segurança, saúde, alimentação e cultura. Tanto o poder público como as instituições que cuidam dos direitos da mulher defendem que a principal forma de integrar a mulher que sofreu violência passa por garantir-lhe direito “ao trabalho, à cidadania, à liberdade, à dignidade, ao respeito e à convivência familiar e

comunitária” (BRASIL, 2006). Para isso, a Lei tenta garantir assistência às mulheres, como atendimento médico, “entre outras normas e políticas públicas de proteção, e emergencialmente quando for o caso” (BRASIL, 2006).

Desse modo, a Lei Maria da Penha traz um avanço ao considerar que sua aplicação independe da orientação sexual da mulher e encaminha a vítima a buscar seus direitos e a ter outra chance na sociedade. Todavia, para sua consolidação, as autoridades estão preocupadas com a divulgação dos avanços legislativos que ela traz. Para isso, o governo promove assistência social para as mulheres e seus filhos vítimas da violência, assegurando “discussões, oficinas sobre as bases da violência e estimular os laços de confiança e solidariedade entre as mulheres” (COELHO; SILVEIRA, 2007, p. 2). Outra forma de divulgar as conquistas dessa lei está na sua popularização. Tal estratégia pode ser iniciada com formação crítica de leitores/as no espaço da escola.

Em busca de uma proposta inovadora, defendemos o modelo cultural de leitura como uma opção política de interpretação de textos literários e de consolidação dos direitos humanos. Esse modelo privilegia as questões identitárias por meio da recepção textual, sem deixar de lado o campo ideológico do texto, pois “estes não ficam de fora nessa troca que não é apenas intelectual, mas que joga com crenças e valores e trabalha com a sensibilidade e a imaginação” (CHIAPPINI, 2005, p. 170).

Essa abordagem é sustentada pelas reflexões heterogêneas dos estudos de gênero na educação que abordam múltiplos discursos e diferentes histórias em conflito. Assim, as tensões sexuais e as questões de raciais também podem ser incluídas no debate sobre como as subjetividades do sujeito contemporâneo, visto que “as identidades sexuais e de gênero têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural”, pois somos sujeitos de muitas identidades, ora atraentes, ora descartáveis, ou seja, transitórias e contingentes (LOURO, 2001, p. 12).

Os estudos de gênero nos dão base para o questionamento da identidade tradicional, quando problematizam o deslocamento da mulher no espaço da família opressora. Nessa perspectiva, a leitura se torna eficiente quando identifica as representações literárias como um questionamento social dos espaços da mulher na sociedade. Sabemos que as identidades de gênero são parte da cultura e estão marcadas pelas formas como usamos nossos corpos discursivamente, pois “a identidade, como a de gênero, a sexual, ou qualquer outra, é produto tanto da cultura e do discurso, quanto da natureza que nos identifica na materialidade do corpo” (FUNK, 2011, p. 67).

Ao questionar o hegemônico, este modelo inclui questões de pertencimento identitário e suas tensões no roteiro de sua interpretação para identificar a camada ideológica do texto, visto que reconhece que o texto, como produto cultural, traz discursos já circunscritos e socialmente regulados coletivamente. Com a valorização da recepção crítica e a proposta de análise ideológica que sustentam as representações identitárias de gênero, reconhecemos que “as experiências conseguidas através da leitura facilitam o posicionamento do ser do homem numa condição especial e impulsionam a descoberta do conhecimento” (SILVA, 2005, p. 38).

Neste sentido, cabe valorizar o espaço da escola como um lugar de transformação do/a leitor/a e as aulas de leitura podem se tornar um espaço de inclusão e debate sobre as questões de gênero. Com isso, cabe alertar aos mediadores da aprendizagem, que a leitura deve proporcionar prazer e envolvimento do/a leitor/a numa atividade coletiva que passa pela discussão de textos e releituras a partir da visão do outro (CHIAPPINI, 2005, p. 177-178). Por isso, ressaltamos o questionamento da identidade hegemônica para incluir a alteridade da mulher como parte da leitura.

Nessa direção, cabe apontar os deslocamentos das fronteiras do texto, como uma abertura da experiência de leitura para o campo social das representações de gênero. Tal proposta segue uma abordagem ideológica como uma prática de leitura, reconhecendo que a pedagogia interdisciplinar como sendo aquela que “interroga um texto que se destina a uma leitura especializada, a partir dos pressupostos de outra” (CHIAPPINI, 2005, p. 175). Por isso, no modelo cultural está em jogo a capacidade de o texto questionar a normatização das identidades dos homens e mulheres.

Dessa forma, destacamos o fato de a flexibilidade da identidade de gênero ter sido fortalecida pela crítica ao patriarcalismo como um processo sempre em movimento, que não apresenta fixidez, pois se trata de uma prática social plural. Daí a importância de uma leitura a partir de uma posição deslocada, de um lugar de suturação, de rasuras, de um sujeito de fronteiras, para quem a leitura é capaz de atualizar conceitos identitários nos quais a mulher é vista como “algo sempre incompleto e em transformação” (FUNK, 2011, p. 71).

Na perspectiva educativa, destacamos o quanto a leitura cultural também nos auxilia a democratizar o espaço da escola. Tal leitura pode auxiliar a reflexão sobre as causas e consequências do preconceito de gênero nesse espaço que possui “uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras” (LOURO, 2001, p. 31). Com essa preocupação, a formação do/a leitor/a é vista como uma atividade social para além do espaço da escola.

Seguindo as perspectivas de gênero, o modelo de leitura deve se preocupar com a erradicação da violência contra a mulher. Ora, se a leitura é um espaço social de transformação do/a leitor/a em cidadão/ã, sua capacidade pedagógica pode ser vista como uma saída social contra a opressão feminina. Nessa direção, os estudos de gênero têm nos dado resultados muito importantes para entendermos como a opressão e a violência contra a mulher sempre foram repudiadas pelas feministas e escritoras brasileiras desde o século XIX.

Nesse rumo, as novas abordagens culturais serão usadas para valorizar as especificidades ideológicas de gênero subjacentes ao texto, porque no modelo cultural de leitura, o/a leitor/a deve levar em conta o questionamento da normatização de gênero que vai além de se ser homem ou mulher. Tais formas de interpretação reconhecem que o conteúdo ideológico é parte da leitura, pois “as identidades sociais e culturais são políticas. As formas como elas se representam ou são representadas, os

significados que atribuem às suas experiências e práticas é sempre, atravessado e marcado por relações de poder” (LOURO, 2001, p. 16).

Para um modelo de leitura crítico, devemos levar em conta que a violência contra a mulher é parte de uma sociedade patriarcal. Dessa forma, valorizamos a importância dos estudos feministas e de gênero para uma avaliação das representações simbólicas dessa violência na ficção brasileira. Se, no campo social, tem-se a tradição cultural da dominação masculina, no campo artístico, tem-se o repúdio de tal cultura.

Vale lembrar que a partir desse contexto de luta feminista, a ficção tenta ir além da questão moral da violência contra a mulher e coloca em xeque a defesa da honra masculina. Nesse sentido, diversas pesquisas apontam que, entre os motivos da violência doméstica, estão o controle do poder e a defesa da honra. Tal postura criminosa pode ser vista como parte da violência social, justificada como um ato necessário para manter o controle da família.

Nesse contexto, as pesquisas antropológicas ressaltam que muitas mulheres buscam homens protetores, todavia encontram controladores e agressores (MACHADO, 2006, p. 14). Tais agressões são justificadas pelo criminoso como tentativas corretivas, isto é, formas de ele salvar seu casamento e se manter no controle da situação. Dessa forma, o agressor tenta disciplinar o corpo da mulher. Sem uma autoavaliação, ele não tem um senso crítico de sua postura dominadora. Agredir a mulher faz parte do jogo de dominação familiar.

Essa posição que mistura arrogância e falta de instrução faz parte de uma cultura da violência familiar que vem de fenômenos sociais antigos. Assim, a mulher é vítima não só de um agressor, mas de uma prática cultural. Antes do crime passionai, há diferentes tipos de violências simbólicas e físicas que fazem parte da intimidade do casal. Estão entre elas, xingamentos, empurrões, surras que causam lesões corporais graves. Mesmo com esse cenário de opressão e disciplina, a maioria das mulheres não denuncia os companheiros por medo ou por não ter condições financeiras para se sustentar.

Assim, a dependência física e afetiva se mistura em muitos casos. Diversos estudos constataam que sempre há uma esperança de o companheiro mudar e a família ser reestruturada. Na ficção, a violência contra a mulher é descrita como uma prática abusiva, seja a física, a sexual ou a emocional. A imposição do desejo masculino marca o ato criminoso. A ficção registra as diferentes tonalidades dessa violência que vai do verbal ao homicídio. Esses atos não ocorrem isoladamente, pois “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (SAFFIOTI, 1999, p. 84).

Quanto ao modelo de leitura, além dessas perspectivas sociológicas que envolvem a violência contra a mulher, devemos levar em conta as particularidades das representações literárias. Na literatura brasileira, há uma tradição de a autoria feminina não privilegiar o prisma do sujeito universal, pelo contrário, defende o lugar de fala da mulher a partir das subjetividades e particulares de sua performance social. Nesse caso, a ficção ressalta a premissa de que a mulher está em transformação em busca de se

entender. Isso é possível detectar pelo fato de a personagem feminina estar sempre se deslocando para fora da casa ao questionar as fronteiras impostas a ela pela família.

Em estudo sobre a representação da mulher na ficção brasileira, Elódia Xavier destaca a presença da violência simbólica e a falência da família patriarcal como particularidades das narrativas brasileiras de autoria feminina. Nessa literatura, ela identifica diversas formas de representação do corpo feminino questionando a opressão masculina e pregando o direito de liberdade da mulher.

Além do espaço da casa, Xavier identifica diferentes corpos femininos explorados na ficção como forma de questionamento da opressão da mulher: “disciplinado”, que ressalta a norma; “degenerado”, que avulta as regras de violência contra a mulher; “liberado”, que expressa a liberdade da mulher como mentora de sua vida social e psíquica (2007, p. 22). Com tal análise, a pesquisadora ressalta o quanto a escritora brasileira apresenta uma ficção preocupada com a crítica ao patriarcado e com a busca da independência da mulher.

Partindo de um estudo histórico, Constância Lima Duarte destaca que a luta da mulher contra a violência física e simbólica sempre esteve na pauta da luta feminista brasileira. Essa pesquisadora destaca quatro momentos históricos da relação da mulher e um projeto intelectual feminista no nosso país. No primeiro, Duarte destaca a produção pioneira de Nísia Floresta sobre os direitos das mulheres. No segundo, a partir de 1870, há um grande número de jornais e revistas voltados para o público feminino. O terceiro começa com a mobilização da mulher pelo voto no início do século XX e atravessa todo modernismo. O quarto é a mais radical, pois altera os costumes familiares com o controle da maternidade a partir da década de 70 (DUARTE, 2007, p. 131).

Nesse contexto, o feminismo ganhou uma face mais politizada e passou a integrar os discursos de artistas em tempo de controle e de censura imposta pela ditadura militar. Assim, além das questões sociais, a feminista dos anos 70 posicionou-se contra todos os tipos de censura (DUARTE, 2007, p. 132).

Com as peculiaridades levantadas por Elódia Xavier e Constância Duarte, identificamos uma preocupação da escritora brasileira em denunciar a violência contra a mulher. Particularmente, na literatura de autoria feminina, no século XX, passa-se a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina. Em *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, as protagonistas fogem de casamentos tradicionais e buscam a liberdade longe de homens dominadores e ciumentos.

Na década de 70, com a divulgação do feminismo entre as intelectuais brasileiras, a violência contra a mulher passa a ser incorporada como tema da literatura de autoria feminina. Diferentes escritoras optam por questionar diretamente a violência contra a mulher. Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, estão entre as artistas que debatem esse tema por meio de sua ficção.

Apesar de não ser uma abordagem comum a todas as escritoras, tal violência ganha mais visibilidade e passa a ser encarada como parte da cultura dominante. Diferente do crime executado por desconhecidos, o femicídio, quando nasce da violência doméstica, é parte de um ritual de dominação e (des)controle masculino imposto à mulher. Tal tipo de violência está explorado em “Venha ver o pôr do sol”, da coletânea *Antes do baile verde* (1970), de Lygia Fagundes Telles. Nesse conto, Ricardo marca um encontro com sua ex-namorada Raquel para acertar as contas. Com o intuito de se vingar, ele monta uma emboscada para ela. Trata-se de uma mente masculina doentia que planeja se vingar da rejeição sofrida. Assim, a autora traz para a cena do crime, o ciúme e a preterição como os motivos do assassinato.

Artisticamente, “Venha ver o pôr do sol” traz um ar sombrio e misterioso das narrativas de suspense. O espaço do cemitério decadente e abandonado contextualiza as peculiaridades que envolvem esse femicídio. O conto é construído por meio de um elaborado jogo de suspense e mistério que envolve os dois protagonistas Raquel e Ricardo. Com o fim do relacionamento, Ricardo se sente injustiçado e procura Raquel para um acerto de contas. O que parecia ser mais um encontro, aos poucos vai se tornando um ritual macabro de assassinato.

Incapaz de prever o sinistro crime que motivou o convite, Raquel desconfia que seja apenas uma brincadeira de mau gosto do ex-namorado. Por ser um abjeto para Raquel, Ricardo revela sua irracionalidade, sua parcialidade e sua contiguidade com o crime. Depois de prender a ex-namorada na capelinha, ele a abandona. Dentro de uma leitura crítica, deve-se levar em conta o fato de a violência nascer da preterição. Ao ser preterido, o homem se vê impotente e busca resgatar sua dignidade controlando o corpo da ex-namorada. Nessa perspectiva, a liberdade de Raquel se encontra na contramão dessa ditadura de gênero. Ela se mostra uma mulher livre, capaz de se libertar de relacionamentos doentios.

A ficção de autoria feminina também analisa a violência contra a mulher fora das relações afetivas. Muitos desses crimes envolvem estupro e agressão sexual, principalmente no agitado espaço da vida urbana. Incorporando essa temática a sua ficção, Clarice Lispector, de forma particular, traça um perfil sádico do homicida no conto “A língua do P”, da coletânea *A via crucis do corpo* (1974). Essa narrativa apresenta uma perspectiva estética híbrida de ficção e jornalismo. Com isso, as fronteiras entre texto e contexto social violento ficam mais explícitas.

Como se trata de uma obra encomendada, a coletânea de contos, sua temática gira em torno da sexualidade humana. Particularmente, a autora brinca com as fantasias sexuais de homens e mulheres e satiriza a opressão sexual como parte da violência social. No conto em destaque, a mulher se depara com o imprevisível desejo masculino de sexo e violência. Como saída, Lispector constrói uma personagem que se vulgariza para escapar dessas fantasias sexuais.

Assim, “A língua do P” traz o tema da violência contra a mulher como parte da violência urbana. A violência física e a banalização do crime são expostas como partes do mesmo problema. Essa

violência se inicia com o assédio sexual de Cidinha, a protagonista, e é finalizada com o estupro e o femicídio de outra mulher. Ao trocar a vítima do crime, Clarice Lispector deixa uma pista do quanto esse crime também é fruto da dominação masculina. O conto apresenta duas perspectivas: a externa, referente ao abuso sexual; e a interna, própria de angústia, de horror e de medo por que passa a personagem. Esses dois movimentos narrativos são importantes para entendermos o quanto essa violência provoca distúrbios emocionais nas vítimas.

Ao tocar na violência contra a mulher como parte dos crimes urbanos, Clarice Lispector ressalta o quanto as imposições masculinas perpassam diferentes relações de gênero e de opressão. Do espaço da família ao espaço urbano, a mulher está sujeita a impulsos masculinos sexuais agressivos. Ela registra atitudes criminosas, relacionadas a impulsos sexuais violentos, que devem ser denunciados e punidos. Nesse sentido, tanto o conto de Lygia Fagundes Telles, como o de Clarice Lispector retomam, de forma simbólica, alguns aspectos das convenções de gênero, pois “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim determina” (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

Outras escritoras denunciaram as amarras dessa prisão que o sistema de gênero impõe a muitas mulheres. Com esse intuito, Marina Colasanti questiona a opressão feminina, em “Moça tecelã” (1978), por meio de uma paródia da relação controladora do patriarca. No conto, o homem nasce do desejo de a mulher ter um marido. Todavia, após realizar seu sonho, a tecelã passa a ser explorada e escravizada pelo homem, que lhe priva o direito de expressão. Como saída, a mulher desfaz o marido e o sistema opressor para viver em liberdade. Dentro das relações de gênero, ela elimina simbolicamente um sujeito que até reconhece o excesso de sua violência, mas considera sua atitude necessária para a melhoria do relacionamento (MACHADO, 2006, p. 14).

No início da década seguinte, Lya Luft lança seu primeiro romance *As parceiras* (1980), com o questionamento da rotina da violência sexual a que muitas mulheres foram submetidas. Nessa obra, a família da narradora é iniciada por um avô violento que estupra e agride a matriarca, Catarina, constantemente. Após sofrer diversas agressões físicas e sexuais, a avó perde o interesse pelo cotidiano da casa. Isolada, ela é tida como louca e passa a viver no sótão. Tal forma de representação de crime traz à tona a rotinização da violência e o silêncio que, historicamente, foi construído em torno dessa agressão feminina. Grosso modo, a rotinização da violência sexual é reforçada por esse silêncio e como tal “se constitui em verdadeira prisão” (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

Esses textos literários nos apresentam diferentes reflexões sobre a violência contra a mulher, marcada por homens que impõem: a questão da honra, o desejo sexual, o controle da produção da família e o controle da procriação da família. Dentro do debate temático, cabe levantar o fato de que cada uma das narrativas propõe diferentes saídas para suas protagonistas que repudiam a violência física e simbólica.

No campo da interpretação textual, sugerimos uma abordagem que valorize as opções estéticas que fragmentam as marcas da dominação masculina. Nos textos analisados, o diferencial é construído pela capacidade de o narrador desnudar as sutilezas da violência física e emocional pelas quais as personagens femininas passam. Nesse tipo de ficção, a violência contra a mulher é descrita como uma prática abusiva, seja a física, a sexual, ou a emocional. Vale destacar que tais tipos de violência não ocorrem isoladamente, pois “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente”. (SAFFIOTI, 1999, p. 84).

Nessas obras, a violência contra a mulher é antecedida por questões simbólicas. Tais representações fazem parte de uma cultura calcada na premissa de que o assédio moral e sexual é parte das normas sociais infligidas à maioria das mulheres. Nesta perspectiva, vale destacar a força da literatura brasileira de autoria feminina que questiona essa violência, ressaltando o deslocamento social da mulher como oposição à ordem vigente (ZOLIN; GOMES, 2011, p. 07). Tais tipos de opressão estão no cerne da questão da violência contra a mulher e devem ser encaradas como um desafio para a sociedade brasileira.

Essas narrativas têm um ponto em comum, questionam o desrespeito aos direitos das mulheres, quando relatam a violência doméstica de um ponto de vista diferente, pois o texto de autoria feminina tem uma postura crítica e satírica dessa normatização. O engajamento da escritora com a denúncia da banalização da violência em decorrência da manutenção da honra reforça a premissa de que o criminoso habita a casa da própria vítima. Ele mantém ou manteve uma relação afetiva com ela. Portanto, o estudo da violência doméstica na literatura brasileira nos convida a pensar em saída e possibilidades para o fim desse crime na moderna sociedade brasileira.

A partir dessas quatro narrativas, identificamos o potencial que o texto literário tem para debater as diferentes formas da opressão contra a mulher. Levando em conta os princípios éticos e pedagógicos que norteiam a Lei Maria da Penha, devemos rever nossa história e propor ações de valorização dos direitos das mulheres. Nesse sentido, as representações do texto literário podem ser usadas como mediadoras para reconhecermos valores sociais nos quais a proteção dos direitos da mulher é um dever do Estado e do cidadão.

Com a intervenção do Estado, o fim da violência doméstica e, por consequência, dos feminicídios pode ser explorado como um indicador de prosperidade social, dando oportunidade de qualidade de vida para muitas mulheres que são oprimidas e maltratadas por seus companheiros. Além dessa conquista social, essa lei traz a possibilidade do exercício da cidadania para todas as mulheres brasileiras independente de sua classe, etnia ou orientação sexual.

Nesse sentido, a revisão cultural questiona a memória coletiva das representações da violência contra a mulher. Daí a importância de um modelo de leitura que valorize a revisão dos diferentes tipos de crimes contra as mulheres, que antes eram vistos como parte da cultura popular. Portanto, ao priorizarmos a formação de um leitor cultural pelo viés de gênero, as leituras passam a ser vistas como

um processo de instauração de sentidos que partem do respeito aos direitos das mulheres. Com tal modelo, temos a oportunidade de alargar os horizontes interpretativos dos textos e produzir uma ruptura com os padrões de gênero discriminatórios e punitivos contra a mulher brasileira.

Referências

- BRASIL, *Lei nº 11.340*, de 07.08.2006, cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Lex – Coletânea de Legislação e Jurisprudência: edição federal.
- DUARTE, Constância Lima. Pequena história do feminismo no Brasil. In CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno. *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Ed UFS, 2007.
- FUNK, Susana. O que é uma mulher? In *Cerrados*. Brasília: Pós-graduação em Literatura, 2011, p. 65-74.
- MACHADO, Lia Zanotta. Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate. In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. *Cartilha Violência Doméstica – Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica*. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, p. 14-18.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. IN *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, p. 82-91. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04_08.pdf>. Acessado em 20/02/2013.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Brasil, 2007.
- ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

MALDITAS E INSUBORDINADAS: A SOLTEIRONA NA LITERATURA E EM OUTROS DISCURSOS

Cláudia J. Maia⁸²

Em uma crônica intitulada “Solteiras e celibatárias”, publicada pela revista *Alterosa* em outubro de 1946, a escritora Lúcia Miguel Pereira responde a uma provocação da sua contemporânea Rachel de Queiroz em *O Jornal*, onde esta criticava a preocupação dela com a sorte das moças europeias, ignorando as aflições e a luta matrimonial de muitas donzelas no nordeste brasileiro, “como a *viuvinha da parte do além quer se casar e não acha com quem*” (Pereira, set./1946, s/p.)⁸³.

Lúcia contesta as críticas da colega, estabelecendo a distinção entre as solteironas provincianas – mulheres dependentes, tímidas e submissas, conforme descritas por Rachel – e as solteironas de guerra – pessoas livres, economicamente independentes, forçadas à solteirice pela guerra – das quais saiu em defesa:

Em Fortaleza, ainda podem existir casarões cheios de moças-velhas “meninas” cincoentonas, vivendo sob a lei e as sopas do pai: talvez nalguma cidadezinha da Inglaterra também seja possível o mesmo anacronismo, – os ingleses são gente que não larga com facilidade os velhos hábitos. Em Nova York, porém, em Berlim, em Moscou, uma família assim constituída, seria recolhida ao museu, ou ao hospício. (Id. *ibid.*)

E, após expor seus argumentos, ressaltando a dramática situação das solteiras de guerra, ela conclui: “o problema das celibatárias é, pois, muito mais complexo do que o das solteironas provincianas. Da comédia sentimental, com episódios cômicos, passamos para o drama” (Id. *Ibid.*)⁸⁴.

A polêmica entre as duas escritoras brasileiras assinala um importante tema que entrou para a ordem do discurso no Brasil a partir, sobretudo, do final do século XIX: o celibato feminino, logo as “desprezíveis” solteironas, que passou a ser considerado um grave problema social a ser combatido.

Hoje, quando ouvimos a palavra “*solteirona*”, logo nos lembramos de uma “tia velha”, rabugenta, zelosa da moral familiar, recatada ao extremo e frustrada. As imagens quase sempre caricaturadas que formamos, automaticamente, dessa mulher nos causam o riso ou a compaixão, pois são construídas a partir de sentidos já cristalizados no imaginário social. Entretanto, as representações da solteirona como uma mulher infeliz, “mal-resolvida”, um ser deficitário são históricas e o aparecimento dessas representações pode ser datado do final do século XVII.

⁸² Doutora em História pela UnB, com área de concentração em Estudos Feministas e de gênero e período sanduíche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS); é professora do Departamento de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

⁸³ Na edição de agosto Lúcia havia publicado a crônica “Casamento e carreira” na qual apresentava a situação das moças europeias e defendia o celibato por vocação, a carreira profissional para as mulheres e o fim da castidade forçada para as solteiras independentes (Cf. Pereira, ago.1946, s/p.)

⁸⁴ Posteriormente, em 1959, Rachel publicaria na revista *O Cruzeiro* a crônica “Vitalinas”, onde, também ela estabelece a distinção entre as solteironas dos grandes centros urbanos, mulheres que preferiam seguir uma carreira profissional e viverem sozinhas, independentes, e as solteironas “provincianas”, as *vitalinas*, obrigadas à solteirice muitas vezes por uma estratégia familiar (Cf. Queiroz, 1959).

Esse fato acompanhou o processo de formação e expansão da ordem burguesa no ocidente, em que a família conjugal, formada pelo casal e filhos, reverteu-se de importância não apenas enquanto núcleo de afetos ou de alianças sócio-econômicas, mas como *locus* de um projeto de disciplina e de modernização dos costumes e dos corpos. Nesse modelo de família, o papel social, econômico e político das mulheres, assim como os valores e sentidos associados ao feminino também mudaram.

Assim, a representação da celibatária como um tipo indesejado de mulher e a invenção do termo *solteirona* para nomeá-la e dar-lhe visibilidade foi correlativa à emergência de certo ideal de mulher, de casamento e de família. A literatura, enquanto uma importante prática discursiva, não apenas registrou, “refletiu” essa representação e ideais, mas, sobretudo, ajudou a construí-la.

É sobre isso que eu gostaria de tratar neste texto. Nele, apresento parte dos argumentos já desenvolvidos em trabalho anterior, no qual analisei essa construção em diversos discursos.⁸⁵ Aqui vou me deter ao discurso literário, mais especificamente nas obras *O quinze*, de Rachel de Queiroz, publicada em 1930 e *Em surdina*, de Lúcia Miguel Pereira, publicada em 1933. Espero, assim, contribuir com o diálogo já bastante profícuo entre História e Literatura, sob a ótica dos estudos de gênero.

Os bastidores: aparecimento do celibato estigmatizado

Os poucos estudos sobre o celibato feminino estigmatizado no Ocidente encontraram os primeiros registros do termo “solteirona” nos escritos do século XVII, especialmente em dicionários e na literatura europeia. Esses estudos, frequentemente, analisaram a difusão desse termo como “efeito” do desenvolvimento capitalista que teria provocado num mesmo movimento, a valorização do casamento e da família conjugal, mas também a decadência do trabalho doméstico das solteiras (substituído pelos manufaturados), transformando-as em inúteis dependentes.

A palavra *spinster* (*solteirona*), conforme Ian Watt (1996), sugere a causa principal da decadência do *status* das mulheres celibatárias na Inglaterra. Ela foi usada pela primeira vez no sentido de “mulher solteira que já passou da idade habitual para se casar” em 1719, na “edição inaugural de um jornal chamado exatamente *The Spinster*”. Nesse jornal, uma articulista, sob o pseudônimo de Rachel Woolpack, lembrava que “a palavra não era depreciativa em sua origem, mas referia-se à louvável ‘atividade das mulheres obreiras’” e significava literalmente “fiandeira”.

Na França, o estereótipo da *vieillefille* (*solteirona*), conforme os estudos de Cécile Dauphin(1984), teve seu ponto de partida também no XVII, época do aparecimento dos primeiros grandes dicionários, entretanto, foram, sobretudo, as transformações do século XIX que provocaram a “decadência” social das mulheres celibatárias e a cristalização do estereótipo da *vieillefille* no imaginário coletivo. Os processos de urbanização e industrialização, mais intensos nesse período, teriam desestabilizado a economia doméstica e obrigado as moças a entrarem, de forma mais efetiva, no

⁸⁵Cf. MAIA, Cláudia de J. *A invenção da solteirona*, 2011.

mercado de trabalho, a fim de garantir a própria sobrevivência, especialmente as da zona rural, obrigadas a migrarem para a cidade. Assim, para esta autora, as conotações pejorativas da mulher sozinha já circulavam na cultura ocidental, mas na França “a construção literária da personagem da solteirona e o uso banalizado do estereótipo pertencem, exclusivamente ao século XIX” (Dauphin, 1991, p.530).

Também nos Estados Unidos a palavra *spinster* passou a ser utilizada para significar “mulheres que nunca se casaram” a partir do final do século XVIII. Conforme Lee Virginia Chambers-Schiller, nesse período, uma parte significativa da economia americana estava baseada nas pequenas unidades domésticas. O casamento era uma forma de as mulheres conseguirem um grau de independência, mesmo que modesto, ao constituírem suas próprias casas. As filhas que ficavam solteiras, por sua vez, não tinham como estabelecer uma base econômica, na medida em que a cultura patriarcal impedia seu acesso à terra. Incapazes de sobreviver de seu próprio trabalho, como fiandeiras, muitas *spinsters* tiveram que aceitar um lugar na casa de um parente onde, em troca de serviços, elas eram providas com abrigo e comida. De produtoras passavam a reprodutoras e restauradoras da ordem doméstica (Chambers-Schiller, 1984).

O discurso literário foi, sem dúvida, um dos mais eficazes na construção e difusão de representações da mulher celibatária e, ao mesmo tempo, em tornar visível o celibato feminino como inquietação, um campo problemático de uma época, colocando em cena uma personagem.

Dessa forma, a literatura inglesa, a partir do século XVIII, passou a apresentar numerosas caricaturas de *solteironas* como “criaturas desprezíveis”, ou como Roxana, personagem de Daniel Defoe que abandonou as pretensões de casamento para vivenciar o individualismo econômico (Watt, 1996). Na França, as representações da *vieillefille*, já apareciam na literatura clássica do século XVII, com personagens de Thomas Corneille, de La Fontaine e de Molière, embora de forma superficial e como personagens secundários.

A literatura do século XIX, ao contrário, preocupada em aplicar princípios psicológicos no estudo da sociedade, ampliou o número de personagens da *vieillefille*, diversificou e aprofundou seus tipos. Muitas delas eram heroínas, “vítimas necessárias da ‘seleção natural’” e das circunstâncias. Essa literatura ofereceu detalhes sobre seu comportamento, seu físico, sua aparência e sua moral, como as personagens de Balzac (Dauphin, 1984), ou mais tarde, como as de Léon Frapié, que eram, majoritariamente, mulheres instruídas e solitárias, obrigadas a se engajar em alguma profissão, a fim de assegurar sua própria sobrevivência. Conforme observa GenevièveFraisie (1998), esse autor, ao contrário dos seus antecessores, mostrava, através de suas heroínas, que uma mulher celibatária poderia ser também uma pessoa mais livre.⁸⁶

Esse aspecto da relativa liberdade das mulheres celibatárias é o que particularmente mais me interessa. Mas, ao contrário das abordagens do celibato estigmatizado como efeito do desenvolvimento

⁸⁶Conforme Fraisse (1998), Léon Frapié (1900 a 1940) é um romancista pouco conhecido até mesmo pelos historiadores da literatura, ele não é destacado nem mesmo por ter obtido o segundo prêmio Goncourt em 1905 com o romance *La Maternelle*, contudo, é um escritor de uma literatura social altamente importante.

capitalista, proponho pensá-lo no Brasil como desdobramento de mecanismos de controle e coerção exercidos sobre as mulheres, a partir do final do século XIX. Para isso, tomo emprestado do filósofo Michel Foucault o conceito de emergência, usado para expressar “o salto pelo qual” as forças “passam dos bastidores para o teatro” (Foucault, 1984, p.24). Dessa forma, não significa que representações de mulheres celibatárias afins à “*solteirona*” não existiam previamente no Brasil, mas significa que, num determinado momento, elas saíram da penumbra e ganharam visibilidade, ou seja, saltaram dos bastidores para o teatro.

O conceito de gênero, enquanto uma construção histórica, social e hierárquica sobre corpos sexuais, também é fundamental para entender a constituição dessa representação e sua entrada na ordem do discurso, num dado momento; pois, conforme apontou Joan Scott, “o gênero é uma forma primária de dar significação às relações de poder” (Scott, 1995, p.86).

A *solteirona* entra na cena brasileira

A historiografia brasileira já mostrou a existência de mulheres solteiras, em outras épocas, sobretudo durante o século XIX, quando as famílias singulares, chefiadas por mulheres, eram comuns em lugares mais urbanizados, como é o caso de Minas Gerais. O casamento se apresentava como uma preocupação da Igreja e do Estado, mas o estado de solteirice, tanto de homens quanto de mulheres, era percebida como uma mera situação de desprestígio social, não como um defeito moral, um caso clínico ou de degeneração social.

Com a expansão do modo de vida burguês, o modelo de família conjugal, legalmente constituída pelo casamento, ganhou nova centralidade. Ele foi percebido como espaço privilegiado para a instituição de formas de controle na vida cotidiana, domesticação dos corpos e de produção do modelo da “verdadeira mulher”, ou seja, aquela que cumpre seu destino social e biológico como esposas dedicadas e mães amáveis (Swain, 2000, p.54).

Entretanto, no início do século XX, significativa parte da população brasileira encontrava-se fora desse modelo de casamento e família. Conforme os dados do IBGE, em 1900, cerca de 69,19% da população em idade de casamento eram solteiros. (IBGE, 2003). Nesse quadro, o celibato, sobretudo o feminino, cresceu como preocupação pública e do Estado, tornando-se foco de uma problemática social mais ampla.

Os processos de urbanização e industrialização no período ampliaram as oportunidades de trabalho, de escolarização e de independência econômica para as mulheres burguesas. Tornava-se necessário, assim, controlar a autonomia dessas mulheres e seus movimentos. O casamento legítimo constituiu um dos principais mecanismos de controle, pois o código civil, que passou a vigorar a partir de 1916, estabeleceu o “contrato de casamento” baseado em obrigações mútuas, assegurando o direito

dos maridos sobre as esposas, que, em troca de “proteção” marital, devia-lhe obediência e submissão feminina.

Além disso, conforme a legislação, as mulheres casadas, ao lado de menores, índios e loucos, eram consideradas “incapazes” juridicamente; também cabia aos maridos o direito de aceitar ou proibir que a esposa seguisse uma carreira profissional. Somam-se a isso, os discursos que construíam e veiculavam a ideia de que era incompatível conciliar o casamento e uma carreira profissional; ou de que o “marido” era o melhor e mais desejado emprego para as mulheres. De certa forma, esses discursos também regulavam a entrada das mulheres no mundo do trabalho.

Em tais condições, o casamento tornou-se alvo de muitas críticas, especialmente por parte das feministas que o consideravam uma “escravidão humilhante”, base da opressão feminina. Estas críticas foram muito bem formuladas e apresentadas por Lúcia Miguel Pereira, no seu livro *Em surdina*. Por meio dos casamentos das personagens Heloísa e Iolanda, respectivamente irmã e amiga da protagonista Cecília, ela critica a humilhante e decadente situação de dependência econômica das mulheres casadas – obrigadas a subterfúgios e a “pequenas vilanias” para ter acesso ao dinheiro do marido –; e a completa anulação de si mesma, dos seus projetos de vida e dos seus corpos, em função da maternidade. O primeiro caso é evidenciado na cena em que Heloísa explica para a irmã as estratégias utilizadas para fazer um “fundo de reserva” a fim de adquirir os bens desejados; mediante a essa situação a autora, através da narração, conclui:

Cecília percebera, sim... percebera demais; **a servidão escondida do casamento** pareceu-lhe humilhante.

Nunca suportaria isso, nunca se resignaria a ter de lançar mão desses expedientes... **entretanto, Heloísa era feliz.** (grifos meus) (Pereira, 1949, p.60).

O segundo caso aparece, em seguida, na narrativa, para certificar a conclusão a que chegou a protagonista e aumentar sua perplexidade. No dia seguinte, ela se encontra no bonde de Santa Tereza com Iolanda, antiga colega de colégio, outrora uma das “meninas mais bonitas e mais em evidência”, prestigiada e invejada por ser noiva; agora uma irreconhecível e “pesadona” matrona, rodeada por uma escadinha de filhos. A amiga, quando se fez reconhecer, sem se vexar, desatou a expor as lamúrias, decepções e privações do casamento. Por meio de Iolanda, a autora adverte: “O casamento acaba com a gente” (Id. Ibid. p.62); “- Poesia? Cadê tempo? Estou ficando bronca, minha filha, não leio mais nada. (...) Case-se, e verá se ainda tem vagar para essas coisas” (Id. Ibid. p.63). Adiante Cecília pensa sobre a amiga: “A **escravidão humilhante e profunda da maternidade** empolgava-a. Apesar das dificuldades financeiras **devia ser feliz**”. (grifos meus) (Id. Ibid. p.64).

Nos dois casos, Cecília conclui com certa ironia e não obstante as opressões apresentadas, que Heloísa e Iolanda eram felizes e lança finalmente a dúvida: “vibrar pelo homem, como Heloísa, ou pela prole como Iolanda... estaria nisso a vida feminina?”(Id. Ibid.).

A esposa feliz e integralmente realizada, por oposição à solteirona frustrada, infeliz, incompleta e invejosa foi uma das principais imagens usadas para coagir as solteiras a se casarem. Essa estratégia de coerção pode ser percebida novamente no diálogo entre Cecília e Heloisa:

Heloísa lançava mão de todos os argumentos. Pintava-lhe com cores negras sua vida futura de solteirona.

- Lembre-se de tia Marina, Cecília, você quer ser tia Marina? (...)

Olhe menina, o casamento, na pior das hipóteses, é uma carta de alforria. Uma mulher casada, mesmo mal casada, ainda é mais feliz do que uma solteirona. Ao menos tem mais liberdade. (Id. Ibid.p.202).

Indignada Cecília responde: “Mais? Não vejo como. **A solteira não tem marido nem filhos para prendê-la**”. (grifos meus) (Id. Idib.).

Ao contrário das casadas, as celibatárias estavam fora da órbita dos mecanismos de controle do casamento, além disso, não tinham uma família para cuidar e reproduzir – com todas as atribuições do modelo de mãe/esposa requeridas pelo projeto de modernidade burguesa. Como solteiras, elas estavam mais desimpedidas para investirem numa carreira profissional e intelectual e se constituir em indivíduo ativo. Por isso, muitas mulheres, como a personagem Cecília, optavam por permanecerem celibatárias, pois nessa condição poderiam experimentar uma existência mais livre e autônoma.

Para convencer as celibatárias a aderirem ao casamento – onde poderiam ser mais facilmente controladas – ele passou a ser mostrado como algo muito bom e que trazia “privilégios” às mulheres. Dentre esses privilégios, o direito de escolher seu próprio marido e “reinar” sobre um lar. No entanto, as escolhas conjugais eram quase sempre orientadas para assegurar a simetria dos casamentos quanto à idade, à classe e à raça.

As várias práticas discursivas que circulavam no período, especialmente a literatura destinada às moças e os manuais de casamento, produziam a imagem do marido ideal enquanto promessa de felicidade e o casamento como base para a realização do amor romântico. O casamento seria, conforme esses discursos, a culminação das relações amorosas e do prazer sexual possível somente às casadas, que, ao contrário das solteiras, poderiam “viver integralmente” – ou seja, amar e gozar. Mas, a exemplo da escolha, o amor também foi direcionado aos canais convencionais e os enunciados criavam a ideia de que, para amar e ser amada, as mulheres deveriam se submeter aos homens.

Assim, o universo de escolhas e de amores possíveis tornava-se cada vez mais restrito; e muitas mulheres, principalmente aquelas que desfrutavam de relativa liberdade e que acumulavam capital escolar, como as protagonistas Cecília e Conceição, tornavam-se mais exigentes em suas escolhas ou simplesmente não encontravam o marido “ideal” – seja porque recusavam o casamento para baixo, seja porque sua independência amedrontava futuros pretendentes. A protagonista de Rachel de Queiroz, ao contrário das donzelas românticas que tem seu final feliz no casamento, apresenta-se desconfiada do ideal de amor:

– Ora o amor!... Essa história de amor, absoluto e incoerente, é muito difícil de achar... eu, pelo menos nunca o vi... o que vejo, por aí, é um instinto de aproximação muito obscuro e tímido, a

que a agente obedece conforme as conveniências... Aliás, não falo por mim... que eu, nem esse instinto... (Queiroz, 2002, p.148).

E conclui: “(...) tenho a certeza que nasci para viver só...” (id.ibid.). Conceição recusa o modelo de amor e casamento construído para as mulheres, por isso sua convicção de que nasceu “para viver só”, para ser “solteirona” ou de não ter encontrado alguém “que valesse a pena” (Id. Ibid.p.124).

Se, por um lado, os discursos produziam as maravilhas do casamento, por outro, deixavam manifestas as infelicidades das que fracassavam na conquista de um marido. Dessa forma, a outra estratégia de coagir as mulheres ao casamento consistiu na invenção da *solteirona* como uma imagem estereotipada do feminino a que nenhuma mulher queria ser associada ou gostaria de refletir.

Foi precisamente nesse contexto – que culmina com o início da república – que a literatura brasileira passou também a oferecer várias personagens solteironas, contribuindo, assim, para a construção e difusão dessa representação e do celibato feminino estigmatizado.

Antes desse período, conforme Maria Lúcia Rangel (1994, p.10), não havia na literatura brasileira “exemplo de solteirona” como personagens, devido à “tendência que marca a Literatura Romântica [do século XIX] em ter um final feliz, com um ou vários casamentos realizados por amor”. O celibato feminino, nesse período, não se apresentava como um elemento desestabilizador ou perturbador da família, embora em *Senhora*, José de Alencar já apresentasse a solteirice feminina como um fantasma que assombrava as famílias: “Por isso cresciam as inquietações e tristezas da boa mãe, ao pensar que também esta filha estaria condenada à mesquinha sorte do **aleijão social**, que se chama celibato”(Alencar, 2008, p.47).

O enunciado de Alencar também explica a ausência de personagens, especialmente protagonistas, na literatura do período, pois longe das heroínas plenas – que encontram seu ponto de partida ou de chegada no casamento – as *solteironas* foram construídas como sujeitos “mutilados”, incompletos e “incapazes de amar”.

Somente a partir do início do século XX, foi que Rangel encontrou a *solteirona* como uma personagem de apoio na literatura brasileira. São exemplos, a Tia Carlota e Tia Zulmira, personagens de Ondina Ferreira em *Enganoso é o Coração* de 1959; dessa mesma autora, a casta e rígida Ágata, personagem de *Chão de Espinho*, obra de 1955; a Olímpia, tia quarentona “que trabalha no escritório de uma firma americana”, personagem de Heleoneida Studart em *A Primeira Pedra*, obra de 1953. Jorge Amado também criou personagens *solteironas* como as Irmãs Reis de *Gabriela, Cravo e Canela* de 1960 e D. Carmosina, a simpática funcionária dos correios de *Tieta do Agreste*. Marques Rebelo, em *Oscarina*, obra de 1931, criou Tia Almira, uma “criatura rancorosa e desprezível” (Rangel, 1994). Ou ainda, a “esquisita” Emília e a “perturbada” Francisquinha, as “manas velhas” do *Amanuense Belmiro*, livro de Cyro dos Anjos, publicado em 1937.

Mas, sem dúvida, a mais conhecida de todas é a simpática Clotilde, personagem de apoio de Maria José Dupré em *Éramos Seis*, publicado em 1943. Essa personagem é o exemplo clássico da

solteirona da literatura brasileira, pois representa a solteirona funcional à família brasileira, “regenerada” por abrir mão de si e dedicar sua vida aos outros, como é também a Tia Marina, personagem de Lúcia Miguel Pereira. Em 1959, numa crônica publicada na revista *O Cruzeiro*, intitulada “Vitalina” – sinônimo de solteirona no nordeste brasileiro – Raquel de Queiroz apresentou com muita precisão e em “tom” de denúncia a situação vivenciadas de fato por várias jovens das “classes remediadas e dos meios ricos no interior”, desse tipo de solteirona, destinada a servir a família:

Depois, – parece incrível – mas o egoísmo das mães também contribui. Uma filha môça, no interior, não é, como na China, uma praga dos deuses. É, ao contrário, uma auxiliar barata e preciosa, a ama-sêca dos irmãos menores, a professôra, a costureira, o “descanso da mãe”. E então as mães, para não perderem a ajudante insubstituível, se associam aos pais no zelo exagerado, traindo a solidariedade do sexo por outra mais imperiosa, a solidariedade na exploração (Queiroz, 1959, s/p.)

Como assinala Rachel, em alguns contextos brasileiros fazia parte da estratégia familiar “reservar” uma das filhas para cuidar dos pais quando idosos e dos sobrinhos; para isso, elas deveriam permanecer solteiras. Mas, conforme observa a autora, as escolhidas para “ficar no caritó”, não era porque são moças feias, imprestáveis ou geniosas; mas ao contrário, “às vezes elas são bonitas e prendadas, e até mesmo arranjadas, com alguma renda ou propriedade, e contudo o alusivo marido não apareceu. Talvez porque elas se revelaram menos agressivas, ou mais ineptas, ou menos ajudadas da família na caçada matrimonial? (Id. Idid.).

Essas representações negativas da solteirona constituíram-se num tipo de terror moral que coagia as mulheres ao casamento, devido ao temor de cair no terrível estereótipo. Não obstante, o poder que produz controle e coerção também possibilita formas de resistência. Conforme conceitua Michel Foucault, o poder só se exerce sobre sujeitos livres, “não há relação de poder onde as determinações estão saturadas”, mas apenas quando o sujeito “pode se deslocar e, no limite, escapar”. Assim, “se é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma ‘insubmissão’ (...), não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga...” (Foucault, 1995, p.248).

A “solteirona” pode ser pensada como uma insubmissão ao modelo da “verdadeira mulher”, pois ao não se casarem, por opção ou não, rejeitando o papel de esposa e mãe, elas constituíam um modo de existência mais livre, fora do cânon definidor do feminino produzido pelo gênero. Por outro lado, abrem a possibilidade de questionar a posição inferior e opressiva das mulheres no casamento e na família.

Em sintonia com um dos grandes debates realizados pelas feministas inglesas dos anos de 1920 que defendiam o celibato político como estratégia de combate à dominação masculina, Rachel de

Queiroz e Lúcia Miguel Pereira também construíram personagens que optaram pelo celibato, uma vez que não estavam dispostas a abrir da liberdade.⁸⁷

Conceição, a protagonista de Rachel em *O quinze* (1930), “tinha vinte e dois anos e não falava em casar, (...) dizia alegremente que nascera solteirona”. (Queiroz, 2002: 10). Como tantas celibatárias do período, ela era uma professora que vivia na cidade e, embora pertencesse a uma família tradicional do sertão, sobrevivia de seus próprios recursos. Era uma mulher alegre, bonita, benevolente, inteligente e culta; “acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seu uso idéias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados...” (Id.Ibid.p.10). Interessava-se por assuntos como o feminismo e o socialismo. Sua profissão de professora lhe assegurava liberdade de andar sozinha pelas ruas, ir a repartições públicas, reunir-se com autoridades.

Não foi por falta de pretendentes que Conceição não se casou, era enamorada pelo vaqueiro Vicente, que também nutria uma paixão pela prima. Pelas leituras que fazia, por sua formação escolar e profissional, pela “liberdade” e autonomia financeira de que desfrutava, Conceição foi mais exigente na escolha de um marido, por isso, mesmo mediante ao constrangimento moral e à advertência da avó de “que mulher que não casa é um aleijão” (Ib.íbid. p.10), ela preferiu permanecer solteira.

Cecília, a protagonista de Lúcia Miguel Pereira, assim como Conceição, também faz opção pelo celibato, ao recusar um por um dos seus três pretendentes. A personagem é uma mulher típica da classe média urbana brasileira, escolarizada e sem atributos de beleza que a distinguisse de outras moças. Vive numa casa com a família, ainda extensa, composta pelo pai, irmãos, cunhado, sobrinhos e uma tia velha. Após concluir seus estudos e já passando da idade de casar, Cecília é, durante toda a narrativa, coagida ao casamento com a ameaça da solteirona: “– (...) você precisa mudar de jeito, tratar de passear, e de arranjar um noivo, para não ficar solteirona como sua tia Marina” (Pereira, 1949, p.84).

Assim, a cada pedido, a personagem se vê angustiada, mas aliviada e feliz após cada recusa. Cecília parece não estar disposta a renunciar por alguém “todas as mil vidas que sonhava”. Somam-se a isso os exemplos de infelicidade conjugal da tia, da irmã e da amiga que a desencorajavam. O casamento acabou sendo percebido por ela como uma escravidão, em oposição à vida mais livre de solteira:

O que Cecília precisava, isso sim, e quanto antes, era casar. Essas veleidades de independência, esse gênio esquisito, isso tudo era falta de marido. Uma menina sadia como Cecília não poderia ficar solteira (Id. Ibid. p.87) (...)

[Ela] Não era uma coisa. Era uma pessoa livre. Inteiramente livre. Queria ser independente, fazer a sua carreira. Desbravar seu caminho (Id. Ibid.p.87).

⁸⁷ O celibato político foi uma das estratégias de luta defendida por várias feministas inglesas dos anos de 1920 como meio de promover a libertação das mulheres; elas recusavam o casamento ou porque ele era considerado uma “escravidão humilhante” – como também sugere Lúcia Miguel Pereira no romance *Em surdina* – e uma forma de dependência das mulheres em relação aos homens, ou porque elas queriam ter uma carreira profissional, o que era impedido pelos maridos (Cf. Jeffreys, 1985, p.88). No Brasil, feministas como Cecília Bandeira, a Madame Chrysanthème, Maria Lacerda de Moura, Elisabeth Bastos e Mariana Coelho também assumiram posturas favoráveis ao celibato político (cf. Maia, 2011, p.177-179).

Da mesma forma que Conceição, Cecília também era mais exigente na escolha de um marido. Parece buscar um casamento mais igualitário e um marido com capital cultural equivalente. Em algum momento da narrativa, Paulo torna-se para ela uma possibilidade de marido, mas, logo é descartada. A fim de “encher o vazio da existência”, dar “utilidade” a sua vida, ela resolve seguir uma carreira profissional, contrariando os homens da família. Ao contar para Paulo – com quem dividia leituras, ideias e impressões da vida – na expectativa de receber do amigo apoio e incentivo, ele, ao contrário, procura desencorajá-la, oferecendo-a uma proposta de casamento. Diz ele:

- Isso significa que o emprego que tenho para você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de minha mulher. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda a sorte, num lugar subalterno, se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? (Id.Ibid.p.92-93).

Decepcionada, Cecília percebe que o amigo não é diferente dos outros homens, pois, seguindo a lógica patriarcal, esperava que ela se conformasse com o papel tradicional reservado às mulheres como esposa e mãe, cuja única finalidade é servir os homens. Ela, então conclui que:

Também Paulo falhava; também êle queria-a para si, egoisticamente. Também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um **emprego de esposa**, como o pai lhe oferecera de filha. Foram essas as suas palavras – era um emprego que tinha a lhe dar... (Id. Idib.p.93)

Sua rejeição ao casamento aparece de forma clara na narrativa: “(...) Sentia-se alegre porque era livre, porque não fora reduzida ainda a um **instrumento de prazer ou de procriação**. Alegria obscura, indefinida, e por isso mesmo completa”. E conclui de si para si: “**Eu penso demais**”, “**quem pensa não casa...**” (Id. Ibid. p.64) (grifos meus).

O romance de Lúcia Miguel Pereira é sem dúvida um impressionante retrato da vida de família e das construções de gênero das primeiras décadas do século XX no Brasil. Assim, além dos sentidos que o seu texto produz, pelo seu “valor documental” – como a própria autora ressaltou na nota introdutória da segunda edição do livro – ele nos ajuda a conhecer as diversificadas estratégias, às vezes bastante sutis, de subordinação das mulheres no passado. Uma delas diz respeito ao processo de assujeitamento feminino para cumprir um destino social e biológico como mães e esposas por meio do casamento.

Conforme explica Tânia Navarro Swain, o assujeitamento é a “resposta individual à interpelação do social que cria as identidades e a identificação a um grupo, definindo sua inserção no espaço societal” (Swain, 2000, p.53). O que equivale dizer, seguindo Teresa de Lauretis, que as representações sociais são construídas e depois aceitas, absorvidas e reproduzidas pelo sujeito, em um processo de auto-representação que garante sua inteligibilidade (Lauretis, 1994).

Assim, mediante os símbolos, imagens e categorias que o sujeito tem à sua disposição para identificar-se, ele recorta aquelas que vai utilizar, responde à interpelação do social. Isso não ocorre de forma passiva o tempo todo, pois, nesse ato, o sujeito também introduz um elemento de resistência. O

que significa dizer que o poder instaurador das representações de gênero não é absoluto. Dessa forma, Lauretis propõe pensar o sujeito feminino como *sujeito excêntrico*.

A noção de “ex-cêntrico” refere-se, portanto, a uma “posição discursiva”, fora das determinações impostas pelo monopólio de poder e saber masculino. Essa perspectiva sustenta a capacidade do sujeito para movimentar-se, deslocar-se e aponta uma posição de ação e resistência, para além do aparato sócio-cultural dominante (Lauretis, 1990). O *sujeito excêntrico* encontra-se, assim, dentro e fora das representações de gênero (Swain, 2000,p.143).

Ao longo da narrativa, percebemos, por um lado, as várias práticas discursivas que procuram constituir e assujeitar a personagem Cecília a cumprir seu destino de esposa, especialmente quando ela rejeita o terceiro pedido de casamento. Por outro, Cecília se debate entre assimilar e rejeitar a representação da solteirona, bem como a posição social reservada a ela de mulher incompleta, inferior e infeliz. Os trechos recortados a seguir são longos, mas importantes para nos ajudar a perceber tal processo:

Mas, ela sabia que era uma solteirona, uma desencantada e irremediável solteirona. O único esforço que fizera para viver fora inútil, e lhe esgotara a energia. (Pereira, 1949, p.147)

Pela primeira vez, pareceu-lhe acanhado o seu horizonte. Nunca tivera essa sensação desagradável de ser uma quase-solteirona, sem graça nem beleza, ridiculamente recheada de convenções, alheia à verdadeira vida, à vida do espírito, larga e livre. (Id. Ibid.p.168)

(...) Vivera plenamente. Inteiramente.

Inteiramente? Lembrou-se das palavras de Heloísa, sobre a impossibilidade para as mulheres solteiras de viverem; e lembrou-se de um vago descontentamento que sentia, por vezes, a despeito de tudo.

(...) Se quisesse encontraria prazeres iguais aos da irmã. Não lhe era em nada inferior...

Havia, então um **desacordo, entre as suas idéias e a sua existência**; entre o raciocínio e o sentimento. Agia de modo oposto ao que pensava. E se sentia feliz em fazê-lo. Porque?

Reconhecia para todos o direito à vida; Heloísa e João tanto repetiram que acabaram por convencê-la. E vivia como se alguma coisa a alçasse acima das necessidades imperiosas do instinto... (Id. Ibid. p. 211-212).

Nesses trechos, é possível perceber Cecília como o sujeito excêntrico de Teresa de Lauretis, aquele que, ao tomar consciência do seu assujeitamento, pode sair fora e criticar. Seguindo esta teórica feminista, podemos afirmar que Cecília está dentro do gênero – ao se auto-representar como solteirona, ao adotar em seu discurso os sentidos atribuídos à solteirona como fracassada, incompleta – mas ela também está fora do gênero quando rejeita tais significados “agia de modo oposto ao que pensava. E sentia feliz em fazê-lo”. Na última página do romance, a narradora lança o questionamento: “Porque se sentia ela feliz com aquilo que para os outros só era sacrifício”? (Id. Ibid.p.215).

Tanto Raquel quanto Lúcia criaram personagens femininas bastante avançadas para a época em que seus romances foram escritos, pois, longe das mocinhas passivas ou das esposas submissas, Conceição e Cecília são mulheres ativas que decidem sobre seu próprio destino. Conceição parece ser

uma mulher ainda mais avançada – a chamada mulher moderna, para usar um termo da época – uma vez que era economicamente independente, seguia uma carreira profissional, vivendo dos seus próprios recursos; enquanto que Cecília, embora aspirasse uma profissão, sobrevive da herança deixada pela mãe. Ambas, porém, não escapam a todas as representações que constituem o feminino, pois sucumbem às representações da maternidade. Conceição adota o afilhado Duquinha e se realiza enquanto “mulher” pela maternidade fictícia: “Afinal, também posso dizer que criei um filho...”(Queiroz, 2002, p. 149). Cecília dedica-se aos cuidados com os sobrinhos, especialmente a sobrinha que trata como filha.

*

Se uma década depois da publicação desses romances Rachel e Lúcia polemizaram a despeito do tipo e do destino das solteironas (as nordestinas, dependentes e sempre à espera de um marido, conforme Rachel; e as de guerra, como defendia Lúcia, mulheres independentes e que deveriam ser desobrigadas da castidade), conforme assinalai no início do texto; nesses romances – escritos quando elas ainda eram também solteiras – compartilham da convicção de que o celibato seria uma estratégia das mulheres escaparem à dominação patriarcal e existir de forma mais livre.

Essas autoras não apenas nos fornecem pistas sobre as múltiplas configurações de gênero no passado, como, ao seu tempo, forneceram às suas leitoras outras possibilidades de existências para as mulheres fora dos modelos idealizados de conjugalidade, de família, de amor e de mãe/esposa apresentados como destino biológico e social. Foi principalmente para mulheres reais, como as fictícias Conceição e Cecília, que foram dirigidos os discursos da maldita, porque insubordinada, *solteirona*.

Referências

- ALENCAR, José de. *Senhora*. Porto Alegre: L&PM, 2008
- CHAMBERS-SCHILLER, L. Virginia. *Liberty, a better husband: single women in america, the generations of 1780-1840*. Yale University, 1984.
- DAUPHIN, Cécile. Histoire d'un stéréotype, la vieille fille. In : FARGE, A. DAUPHIN, C. (orgs.) *Madame ou Mademoiselle. Itinéraires de la solitude féminine XVIII^e – XX^e siècle*. Paris: Montalba, 1984, p.207-232.
- DAUPHIN, Cécile. Femmes seules. In: DUBY, G.; PERROT, M. *Histoire des femmes en occident*. v. IV. Le XIX^e siècle. Paris: Perrin, 2002, p.517-518 (Collection Tempus).
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. *Microfísica do Poder*. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.15-38.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.231-250.
- FRAISSE, Geneviève. Léon Frapié et les nouvelles femmes seules. In : _____. *Les femmes et leur histoire*. Paris :Gallimard, 1998, p. 463-483 (Collection Folio Histoire).
- JEFFEYS, Sheila. *The spinster and her enemies: feminism and sexually 1880-1930*. London, Boston and Henley: Pandora, 1985.
- LAURETIS, Teresa de. Eccentric Subjects: feminist theory and historical consciousness. *Estudiesfeminist*. s/l, v.16, n.1, p. 115-150, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. Tad. deSuzanaFunck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MAIA, Cláudia de J. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral* – Minas Gerais (1890-1948). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Em surdina*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Casamento e carreira”. *Alterosa*, Belo Horizonte, ago./1946.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Solteiras e Celibatárias”. *Alterosa*, Belo Horizonte, out./1946.

QUEIROZ, Rachel de. Vitalinas. *O Cruzeiro*. São Paulo, 19 de setembro de 1959. Disponível em http://memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/19091959/190959_7.htm> acesso em 01-09-2004.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 72 ed. São Paulo: Arx, 2002 (1930).

RANGEL, Maria Lúcia S. A solteirona na Literatura Brasileira. *Leitura*. São Paulo, 12 (142), p.10, mar./1994.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 1995.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. *Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Unb*. Brasília, Unb, vol.8, n.1/2, p. 47-86, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Walter Benjamin, ao explicar o projeto das *Passagens*, afirma: “Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”⁸⁹ Ao afirmar que não pretende inventariar os resíduos, mas utilizá-los, Benjamin rejeita qualquer ideia de acumulação inútil, infértil, que não faria mais que trocá-los de lugar, tirar-lhes o pó; ele pretende torná-los úteis, oferecer-lhes um suplemento de vida, uma “sobrevida”.

Esse novo olhar que ressignifica objetos antes considerados desprezíveis é tema do conto “Obra de arte”, que compõe o livro *Histórias com Matisse*, de A. S. Byatt. O conto narra a história de Sheba Brown, uma empregada doméstica que trabalha na casa de um casal de artistas – Robin e Debbie, um pintor e uma editora de design que sonha em fazer xilogravuras. A maior preocupação de Debbie é ficar sem os serviços da Sra. Brown, sem a qual não conseguiria manter a casa e as crianças em ordem. Essa preocupação se deve aos constantes aborrecimentos que a Sra. Brown causa em Robin cada vez que limpa e tenta organizar o cômodo onde ele pinta suas telas, no sótão da casa. Para o pintor, toda tentativa de limpeza ou organização da empregada sempre acaba em desastre, pois qualquer mudança na disposição dos quadros e de outros objetos que ali se encontram já é motivo para deixá-lo irritado, ele que é capaz de entender as combinações das cores e dos objetos.

Em virtudes desses entendimentos, Robin tentara uma vez explicar para a Sra. Brown a importância das combinações de cores em sua mesa de “fetiches”, uma mesa que lhe serve de inspiração, na qual reuniu vários objetos, cada um representando uma cor. Só depois de uma explicação minuciosa sobre esses fetiches é que ela entendeu que não poderia tirar nada do lugar naquela mesa, o que não fez cessar os aborrecimentos, pois em todas as outras coisas ela continuou a mexer, mudando-lhes as disposições, transportando-as de um lugar para o outro e fazendo dos vasos ou pratos de cerâmica latas de lixo:

“Olha”, Robin exclama. A cerâmica, suntuosamente decorada e igualmente empoeirada, contém um punhado de elásticos, uma corrente de cliques enfiados um no outro, uma obscura engrenagem de plástico de algum relógio minúsculo, um selo estropiado porém sem usar, dois bastões de pastel oleoso, azul e laranja, um pedaço de pão seco, um pedacinho curto de fio elétrico, um crisântemo murcho, três percevejos coloridos (vermelho, azul, verde), uma única abotoadura de lápis-lazúli, uma lâmpada com uma mancha de queimado no bojo, uma caixa de fósforos, um pedaço de fechadura de porcelana, duas borrachas, uma mosca morta e duas formigas vivas, correndo em círculos, talvez ocupadas, talvez desesperadamente perdidas.

⁸⁸ Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada pela UFMG.

⁸⁹ BENJAMIN. Teoria do conhecimento, teoria do progresso, p. 502.

“Ela é imunda”, diz Robin.⁹⁰

Na cerâmica pintada por Robin – uma obra de arte –, a Sra. Brown acumula tudo o que encontra espalhado pelo ateliê e que considera importante guardar, exatamente naquele lugar, junto com todas aquelas outras coisas. Ao final do conto, o leitor se dá conta de que as suas arrumações não são aleatórias e que a relação que estabelece com esses objetos desprezíveis é uma relação artística, assim como aquela que tem com suas roupas, “floridas e espantosas, remanescentes de bazares beneficentes, refugos e pontas de estoque, malhas com as cores do arco-íris feitas com sobras descartadas, do tamanho de bolinhas de pingue-pongue, dos tricôs de outras gentes”,⁹¹ as quais ela mesma costurava.

A revista para a qual Debbie trabalha envia-a, certo dia, à uma famosa galeria, acompanhada de um fotógrafo, para ilustrar um artigo sobre uma nova instalação. Na galeria, ela se depara com uma instalação que ocupa todos os espaços, uma espécie de “Caverna do Tesouro de Aladim”:⁹² com tapeçarias imensas de tricô e retalhos forram as paredes, teias de aranha de crochê pendem do teto, cômodas feitas de caixotes de laranja abrigam coleções de objetos descartáveis, um aspirador de pó faz as vezes de um dragão. Na vitrine, Debbie vê alguém pendurando “uma série de letras douradas sobre um fundo chocolate denso numa espécie de varal hi-tech com minúsculos pregadores carmim”, em que se pode ler o nome da artista e o título da exposição: “Sheba Brown Trabalho em diversos materiais 1975-90”.⁹³ Debbie vê também, abaixo do varal, uma foto da Sra. Brown, sua faxineira que no momento estava aspirando a escada. Nesse momento, o colega fotógrafo chega com uma entrevista feita por uma crítica de arte com a Sra. Brown e Debbie lê:

Seu trabalho é cheio de comentários feministas sobre a trivialidade de nosso cotidiano, sobre nosso tédio do dia-a-dia, mas ela não é uma pessoa amarga nem complexada, simplesmente é uma mulher que torna tudo absurdo e surpreendentemente lindo com um excesso de criatividade espirituosa. [...]

Os materiais vêm de toda parte – das caçambas de entulho, dos bazares de caridade, coisas que as pessoas não querem mais, da lixeira dos outros, das faxinas depois de festas escolares. [...].

Sheba Brown diz que deve um bocado a uma família para quem trabalhou, uma “família artística”, que a ensinou a respeito das cores (não que ela precisasse de “aulas” – seu instinto para novos efeitos e justaposições chocante é admirável) e ampliou seu conceito do que fosse arte...⁹⁴

A crítica remete para a diferença entre o trabalho de Robin, que se concentra na importância da combinação das cores conforme o que aprendeu em sua formação de pintor, e as surpreendentes e

⁹⁰ BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 58.

⁹¹ BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 51.

⁹² BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 89.

⁹³ BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 94.

⁹⁴ BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 96-97.

bizaras justaposições de objetos e cores que a Sra. Brown faz, as quais saem do quartinho onde estavam guardadas para ganhar espaço em uma galeria de arte. Desde o início do século XX, materiais de refugo começaram a ser utilizados por artistas na composição de suas obras. As colagens de Picasso e Braque foram precursoras desses trabalhos, os quais influenciaram vários outros artistas, que fizeram de seus trabalhos uma verdadeira “coleção de desperdícios”, tomando como imprecisa a “fronteira entre lixo e arte”.⁹⁵ Cada um à sua maneira contribuiu para uma mudança no modo de olhar os resíduos e restos, uma vez que se servem deles, utilizam-nos, transformando-os em material artístico. O uso de objetos desimportantes em obras de arte foi ganhando espaço nas galerias e museus: “ao recôndito cotidiano se funde o oficial, o institucional do museu”.⁹⁶

No conto de Byatt, os novos efeitos empreendidos pela artista recém-descoberta iluminam a leitura da tela de Matisse, cuja descrição é feita nos primeiros parágrafos (*Le silence habité des maisons* - O silêncio que vive nas casas, de 1947). Além das figuras de destaque – uma mulher que apoia a mão no queixo e uma criança que folheia um imenso livro, ambos sentados na quina de uma mesa e sem feições – e da janela que deixa ver a paisagem lá fora, o narrador descreve um “esboço de giz, feito como se por uma criança, de um círculo preso a uma haste sobre tijolos aparentes”,⁹⁷ desimportante para os olhares menos atentos. Seja na profusão de cores dos resíduos recolhidos pela empregada que se torna artista, seja no quase imperceptível desenho da tela de Matisse, Byatt trata, em seu conto, de uma arte que se vale do perecível, destacando a importância da reconciliação das coisas no mundo.

Um e outro lembram três figuras emblemáticas na obra de Walter Benjamin, as quais são detentoras desse saber que utiliza os resíduos: a criança, o colecionador e o trapeiro. Para o filósofo,

as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferentes, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.⁹⁸

Nesse sentido, a criança, ela mesma colecionadora nata, recolhe os resíduos das atividades do homem sobre as coisas para transformá-los em brinquedo. O colecionador instaura com os objetos que escolhe para sua coleção, sejam eles de grande ou pequeno valor de mercado, um “sistema histórico novo”, retirando-os de suas relações funcionais para inseri-los em uma “enciclopédia mágica”.⁹⁹ O

⁹⁵ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 67.

⁹⁶ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 73.

⁹⁷ BYATT. *Histórias com Matisse*, p. 42.

⁹⁸ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 18-19.

⁹⁹ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

trapeiro, por sua vez, assim como o colecionador, livra os objetos de sua função original, mas para lhes dar uma segunda, terceira ou quarta utilidade, fazendo dos trapos, de tudo aquilo que é descartado como inútil, materiais de serventia.

A personagem do conto de Byatt, assim como o artista que surge a partir dessa revolução estética, que dá importância aos objetos mais insignificantes, aos detalhes que antes permaneciam escondidos, é ao mesmo tempo geólogo e arqueólogo, pois, conforme apontou Rancière, ele “recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras e triviais”.¹⁰⁰ Mais que isso, nessas coisas que são como “elementos de uma mitologia”, ele “dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade”.¹⁰¹ Ele devolve a potência da linguagem às coisas que até então foram tomadas como detalhes insignificantes.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 499-530.

BYATT, A. S. *Histórias com Matisse*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

¹⁰⁰ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 36.

¹⁰¹ RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 36.

FEMININO NEGRO NA LITERATURA E NO CINEMA: OS ESCRITOS E A HISTÓRIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Ceiça Ferreira¹⁰²

“Só de raiva, filme por amor”

Considerado atualmente um dos mais talentosos cineastas negros, Jeferson De dá continuidade aos passos trilhados por diretores como Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul. Formado em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP), De iniciou sua trajetória cinematográfica dirigindo curta-metragens e, em 2011, lançou seu primeiro longa, “Bróder”.

No curta “Carolina” (2003)¹⁰³, Jeferson De alia as linguagens ficcional e documentária para contar a história de Carolina Maria de Jesus, levando para o cinema não só a adaptação de trechos do diário desta escritora, mas também o registro de sua luta por visibilidade, por melhores condições de vida.

Brasil. Final dos anos 50. Carolina de Jesus escreve seu diário. Dentro de seu barraco ela denuncia a fome, o preconceito e a miséria. Publicado, torna-se um sucesso editado em idiomas. Apesar do reconhecimento imediato e explosivo, a “exótica” mulher negra e ex-favelada falece pobre. Passadas algumas décadas, as palavras de Carolina continuam a ser uma denúncia contra a miséria em que se encontram milhões de pessoas¹⁰⁴. (DE, 2005, p.147)

Ao afirmar “só de raiva, filme com amor”, Jeferson De revela não apenas sua paixão pelo cinema, mas também reconhece sua atuação como cineasta, como ser político. Diferente da lógica que normalmente rege a história do cinema e mantém a visão de mundo dos dominantes, esse diretor utiliza-se da narrativa cinematográfica para criar um documentário não apenas sobre, mas a partir da obra e da história dessa mulher negra, pobre e mãe solteira, que no fim dos anos 1950 desafiou sua condição social. Logo, esse diretor rompe o silêncio e o esquecimento, que historicamente naturalizam a invisibilidade do feminino negro na história, na cultura e no cinema brasileiro.

Ao apontar as publicações de escritoras negras como uma perspectiva de uma auto-representação do feminino negro no campo literário brasileiro, Evaristo (2005) ressalta a importância de Carolina Maria de Jesus:

Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus que, audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora. Carolina

¹⁰² Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceiça Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som. Atua nas áreas de cinema e culturas negras. Email: ceicaferreira@gmail.com.

¹⁰³ Outros curtas dirigidos por Jeferson De são “Distraída para a Morte” (2001), “Narciso Rap” (2003), “Jonas, só mais um” (2008)

¹⁰⁴ Sinopse do curta dirigido por Jeferson De. Mais informações sobre a história da escritora, ver: Santos, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

escrevendo obras como: *O quarto de Despejo*, *Casa de Alvenaria*, *O Diário de Bitita*, *Provérbios*, *Pedaços de Fome*, apresentou uma escrita que para muitos veio macular uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira. (EVARISTO, 2005, p.54)

Entre o cinema de Jeferson De e a escrita de Carolina, pode-se considerar um aspecto em comum: a capacidade de abordar o racismo e as desigualdades sociais. Não apenas no cinema que produz, mas nas ações que desenvolve, esse diretor demonstra isso, como fez no ano 2000, durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, quando apresentou o manifesto Dogma Feijoada, resultado da preocupação de um grupo de cineastas com a representação do negro no cinema nacional.

Inspirado no Dogma 95 (Movimento cinematográfico lançado pelos cineastas Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que propunha a criação de um cinema mais simples, anti-ilusionista e anti-autoral), o Dogma Feijoada proclamava sete mandamentos ou regras para o cinema negro. São eles: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Noel dos Santos Carvalho, um dos integrantes do manifesto, enfatiza o significado deste movimento para o grupo de cineastas envolvidos.

O grupo Cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros. O que é da maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores. Assim sendo, o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que envolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros. (CARVALHO, 2005, p.98-99)

Essa dimensão política das práticas de representação é o que justifica a necessidade de reflexão sobre os conteúdos e narrativas veiculadas pelo cinema, pela literatura e pelos meios de comunicação no Brasil acerca de homens e mulheres negras, sua história, culturas e expressões culturais e religiosas, visto que ainda predominam os resquícios de um imaginário escravocrata nas relações sociais e na produção simbólica.

O feminino negro em escritos e imagens

No passado eram mucamas, amas-de-leite e mães-pretas; atualmente, são empregadas domésticas, babás e um produto de exportação amplamente “vendido” pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema: a “mulata”. Esses estereótipos são originários dos discursos histórico, científico,

médico e literário, nos quais o feminino negro é predominantemente retratado pela ótica do exotismo, como detentora de uma sexualidade exacerbada.

Imagens relacionadas ao corpo-procriação e/ou objeto de prazer, bem como a ênfase em características como a resignação e a subserviência são aspectos recorrentes na representação literária do feminino negro, mesmo em obras contemporâneas, que juntamente com a ausência de densidade psicológica das personagens contribuem para a anulação do feminino negro e reforçam a tradição de estereótipos em relação a este grupo social/racial na literatura brasileira (EVARISTO, 2005; SANTOS, 2008).

O estudo destes estereótipos na mídia e nas narrativas cinematográficas se relaciona com o lugar central que tais instâncias produtoras de sentido, tão presentes nas diversas sociabilidades e práticas cotidianas, ocupam no processo de construção das identidades e do imaginário social. Pela invisibilidade ou pela imposição de “lugares” pré-determinados, tais discursos ocultam e naturalizam as relações de poder e os processos de exclusão.

Com o objetivo de compreender a ausência de pobres e negros, Dalcastagnè (2011) desenvolve um estudo sobre o personagem do romance brasileiro atual, utilizando um *corpus* de 258 obras publicadas entre 1990 e 2004.

A pesquisa aponta a quase inexistência de autores/as negros/as; a pequena presença de negros e negras entre as personagens; a ampla predominância de homens brancos nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as mulheres negras mal aparecem. Além disso, as principais ocupações das personagens negras são como bandidos ou contraventores; e no que se refere especificamente ao feminino negro, o emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores aparecem com mais frequência do que “dona de casa”. Segundo a autora, tais elementos observados no estudo revelam tal silenciamento e confirmam o racismo presente na estrutura social brasileira, que se perpetua também na literatura.

Ancorada no entendimento de que a presença do feminino negro em produções audiovisuais é escassa e de que há uma cristalização de subalternidade no perfil das personagens interpretadas, mesmo quando se trata de protagonistas, é que Soares (2008) elabora um instrumento de análise do feminino negro na mídia e no cinema brasileiro. A esta ferramenta teórica/metodológica, a autora dá o nome de “Síndrome de Zilda”¹⁰⁵.

Estudos anteriores sobre a representação da população negra na telenovela e no cinema são utilizados pela autora para indicar os sinais e/ou sintomas apresentados pela personagem feminina negra midiática afetada pela Síndrome de Zilda, que são: a) o desempenho de funções subalternas. Ela é a escrava, a empregada doméstica, a desqualificada profissional e a desqualificada moralmente; b) a

¹⁰⁵ O termo faz alusão à Zilda, uma empregada doméstica interpretada pela atriz Thalma de Freitas, na novela “Laços de Família”, produzida e exibida pela Rede Globo, entre 2000 e 2001, no horário nobre da emissora. Zilda “cuida” da patroa, interpretada por uma atriz branca, numa combinação equilibrada dos estereótipos da mucama e da mãe-preta. Sem parentes, amigas/os, amores ou vida próprios, Zilda permanece trabalhando e no final da telenovela, além de um uniforme novo, merece como recompensa ficar “cuidando” também das crianças que foram geradas e paridas ao longo da novela. A personagem parece feliz com este destino. (SOARES, 2008).

escassez de afeto durante toda a trama. A personagem não tem família, não tem filhos, nem amigas/os negras/os, não consegue desenvolver laços afetivos e amorosos; c) a manutenção de relacionamentos caracterizados por forte apelo erótico/sensual, muitas vezes desaprovados pelo padrão moral dominante. Ela é a amante, a prostituta, a mãe solteira, a concubina, a parceira sexual de encontros fortuitos e descompromissados; d) a atração irresistível por homens brancos, em detrimento de homens negros.

Segundo Soares (2008), tais sintomas revelam duas faces do modelo feminino negro constantemente alimentadas no imaginário nacional: a escrava erotizada, objeto sexual do dominador; e a mãe-preta, a empregada doméstica que cuida de todas as necessidades dos outros.

A continuidade e a naturalização do feminino negro predominantemente nesses dois “lugares” sociais pré-determinados, difundidos cotidianamente tanto na literatura como nos meios de comunicação e no cinema, indicam a importância do imaginário, que segundo Baczko (1985) é um lugar estratégico, responsável pela apropriação dos símbolos e das relações de sentidos, os quais podem ser usados para a manutenção do poder e do controle social.

Deste modo, analisar o papel subalterno reservado ao feminino negro na cultura e sociedade brasileira exige atentar-se para sua experiência histórica diferenciada, na qual observa-se a interseção da dominação de raça, gênero e classe. Desde os anos de 1980, feministas negras como Lélia Gonzales, Sueli Carneiro e Thereza Santos têm criticado a suposta primazia do gênero e destacado a importância da questão de raça, e também de classe, visto que “pobreza no Brasil tem cor” (CARNEIRO, 2011).

A ausência e/ou a abordagem distorcida da população negra na literatura, os sintomas da Síndrome de Zilda nas personagens negras presentes nos meios de comunicação e no cinema apontam tais estereótipos como dispositivos que reiteram o mito da democracia racial, impondo uma referência estética ao feminino negro ora como coisa/objeto, ora como um ser subserviente, alguém que é “quase da família”. Logo, acerca dessas duas imagens, Soares (2008, p.87-88) ressalta que “o que importa é que o arquétipo manifesta-se a partir da escassez do afeto e da serialização subjetiva que impede/bloqueia devires”.

Neste âmbito é que se estabelece a proposta de articular a narrativa autobiográfica do livro “Quarto de despejo – diário de uma favelada”¹⁰⁶ com o documentário “Carolina”, dirigido pelo cineasta Jeferson De, buscando analisar interseção das identidades de gênero, raça e classe na história da escritora Carolina Maria de Jesus.

“Carolina”: articulações entre o filme e o livro

Considerado a janela do mundo, o cinema pode ser compreendido também como um veículo para interpretação da história, já que uma narrativa cinematográfica não apenas constitui um ponto de vista de

¹⁰⁶ Foi utilizada aqui a edição do livro feita pela Editora Ática, em 1993.

um cineasta, mas apresenta escolhas, hierarquias e valores de determinado grupo social/racial sobre si e sobre os outros.

A teórica feminista afro-americana bell hooks¹⁰⁷ justifica o destaque dado ao cinema, como objeto de análise e questionamento das narrativas na mídia. Segundo a autora, “a ênfase no filme é central porque ele, mais do que qualquer outra experiência de mídia, determina como a negritude e os negros são vistos e como outros grupos irão nos responder com base em sua relação com essas imagens construídas e consumidas”. (hooks, 1992, p.05)

A escolha de um documentário deve-se às suas especificidades enquanto campo, no qual emergem novas relações entre alteridade e pluralidade de vozes e sujeitos. Além disso, sobre “Carolina” vale atentar-se não somente para o lugar de fala daquele que cria tal representação audiovisual (Jeferson De), ou daquela que é retratada (Carolina), mas também de quem a interpreta (Zezé Motta), atriz negra que tem uma trajetória pessoal e profissional de luta contra o racismo na mídia e no cinema brasileiros. Logo, como aponta Nichols (2005, p.27). “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também”,

[...] Carolina Maria de Jesus, embora tenha vindo da origem mais humilde, foi capaz de refletir sobre a situação do país inteiro, sobre a sua situação de mulher, e mulher negra, solteira, com três filhos. Ela refletiu, ela escreveu, ela sofreu as consequências de seu livro. É realmente uma pena que ela ainda não seja reconhecida no Brasil por sua grande inteligência e pelo valor de seu testemunho. [...] (BUENO, 2010, p. 02)

O documentário “Carolina” apresenta uma estrutura que alterna ficção e linguagem documentária na adaptação de trechos da obra e na construção da história de vida da escritora. Imagens de arquivo se juntam à interpretação/narração do diálogo que ela trava com uma estrangeira acerca das relações raciais; assim como aos registros históricos (imagens e letreiros) que mostram a favela, o sucesso de Carolina com a publicação do livro “Quarto de despejo” e sua morte em 1977.

“No dia 13 de maio de 1958, eu lutava contra a escravidão atual: a fome”

Carolina não só denuncia sua miséria, mas relaciona-a à experiência da escravidão, tão marcante tanto no fim dos anos de 1950 quanto nos dias atuais, nos quais a diferença racial é um determinante para definição do índice de desenvolvimento humano.

“Atualmente nós somos escravos do custo de vida”. Tal afirmação da personagem é feita olhando direto para a câmera (Fig.01), postura que se repete em outras passagens do filme, como no

¹⁰⁷ bell hooks, nascida Gloria Jean Watkins, traz em seus discursos, na sua escrita e a também na assinatura com letra minúscula uma tentativa de transgredir padrões dominantes. hooks acredita que um nome é apenas um nome, que o mais importante é o conteúdo do que e de quem escreve.

diálogo com uma estrangeira, que a escritora narra e ao mesmo tempo revive, direcionando ao espectador sua crítica ao racismo e às desigualdades existentes no Brasil.



Figura 1 – Carolina “conversa” com o espectador

Carolina Mãe

Um dos aspectos mais significativos do livro “Quarto de despejo – diário de uma favelada” é a maternidade de Carolina, que também está presente no filme, especialmente a relação da escritora com sua filha.



Figura 2 – Carolina cuida da filha Vera

“*Eu suportou o peso do saco e o peso da Vera*”. Tal afirmação se relaciona com sua condição, enquanto mãe solteira, que cuida sozinha da filha (no filme) e dos três filhos (João, José Carlos e Vera, no livro). Esta solidão aparece em seu diário, ora como uma escolha pessoal, pois sua prioridade é escrever; ora como resultado de decepções afetivas.

Tem hora que eu revolto comigo por ter iludido com os homens e arranjado estes filhos (JESUS, 1995, p. 78)

[...] não posso preocupar com homens. Meu ideal é comprar uma casa decente para os meus filhos. Eu, nunca tive sorte com homens. Por isso não amei ninguém. Os homens que passaram na minha vida só arranjaram complicações para mim. Filhos para eu criá-los. (JESUS, 1995, p. 166)

Pode-se observar tal questão a partir de dois aspectos. Primeiramente, considerando que o âmbito afetivo também é marcado pelo cruzamento das identidades de gênero e raça. A historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento (1986 apud RATTs, 2007, p.126-129), no artigo “A mulher negra e o amor”¹⁰⁸, ressalta que, ao conviver em uma sociedade que privilegia como ideal um maior grau de

¹⁰⁸ Publicado originalmente em: Jornal Maioria Falante. n.17, fev-mar, 1990, p.3 e republicado em RATTs (2007, p.126-129)

embranquecimento, o trânsito afetivo da mulher negra é extremamente limitado. Esse quadro de escassas possibilidades é apresentado pela autora como reflexo de uma sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais.

Vale salientar o significado da maternidade para o feminino negro, função que historicamente lhe foi negada, já que no imaginário patriarcal/colonial lhe era imposto o papel de mãe-preta, o que implicava o abandono seus filhos para amamentar e cuidar das crianças da casa-grande.

Ao questionar a ausência do feminino negro como mãe, como matriz de uma família negra no discurso literário, Evaristo (2005) e Stevens e Vasconcelos (2011) destacam a atuação do discurso literário dominante na manutenção de estereótipos. Porém, em contraponto, elas apresentam a literatura feita por escritoras negras, da qual surgem diferentes imagens da função materna e de seu papel central no contexto familiar.

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.79)

Tais autoras, juntamente com Carneiro (2007), ressaltam a altivez dessas mães negras, característica que remete à sua histórica luta contra a escravidão, o machismo e o preconceito; e também à inspiração buscada na espiritualidade ancestral de matriz africana, da qual mães reais e/ou simbólicas, a estrutura familiar consanguínea e/ou a de santo e as divindades femininas, deusas do amor e da guerra são exemplos que inspiram a liderança e resistência.

Palavras inscritas no corpo

Carolina se desespera e chora por estar na favela, por estar no quarto de despejo. Mesmo numa situação tão densa como esta, o filme e a interpretação da atriz Zezé Motta revelam, com sensibilidade, a dor, a solidão e miséria da escritora.

O letreiro “... *não tenho força física, mas minhas palavras ferem...*” e as cenas seguintes, que mostram a personagem de costas, escrevendo; suas costas vão tomando a forma de seus diários, nos quais as palavras que constituem seu testemunho são inscritas em seu corpo negro. Por meio do corpo, homens e mulheres negras reconstituíram suas identidades, seus laços afetivos, sua humanidade. Esse corpo é registro, carrega uma memória individual e coletiva, compartilhada pela palavra falada e escrita.



Figura 3 – Corpo negro

Por meio da escrita, Carolina torna-se sujeito de sua história, retratando nos diários suas dores, medos, afetos, críticas e emoções. Mas essa escritora também apresenta também seu cotidiano, expõe sua subjetividade, revela seu lugar de fala, o que evidencia a grandeza do pessoal como meio para a compreensão do mundo.

Quando o filme inscreve a força das palavras da escritora em seu próprio corpo e também no de sua filha, o diário de Carolina que em si (em sua forma e conteúdo) constitui uma voz que se não se cala diante das injustiças, esse caráter de insubordinação e de denúncia se intensifica. Prova disso são as diversas formas de rebeldia que se expressam corporalmente, como os banzos, os suicídios, os infanticídios e os assassinatos de algozes, por meio dos quais homens e mulheres lutaram contra a escravidão e a violência.



Figura 4 – Vera e Carolina

“... uma negra e uma criança nos braços, solitária na cidade de concreto e aço...”

Este é um trecho da música “Negro Drama”, um rap do grupo Racionais MC’s, trilha sonora das cenas finais do documentário, nas quais a câmera gira ao redor de Vera e Carolina, que demonstram um olhar rumo ao horizonte. Esta canção não somente resume a história de Carolina, mas demonstra que novas palavras, musicadas ou transformadas em narrativas cinematográficas como o próprio filme, e também outras produções dão continuidade e também insuflam nova vida à denúncia social apresentada na obra da escritora Carolina Maria de Jesus.

REFERÊNCIAS

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 296-386, 1985.
- BUENO, Eva Paulino. Carolina Maria de Jesus no Kansas: uma história de amor. In: *Espaço Acadêmico*, n.46, Março de 2005. Disponível em < <http://www.espacoacademico.com.br/046/46bueno.htm> > Acesso em 20 de março de 2013.
- CARNEIRO, Sueli. Pobreza no Brasil tem cor. In: _____ *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, p. 57-60, 2011.
- _____. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da USP. n.17 (49), p.117-132, 2003.
- _____. A força das mães negras. *Le Monde Diplomatique*. 08 de Novembro de 2007. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=79>>. Acesso em: 08 de jan. de 2013.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. *Jeferson De: dogma feijoad, o cinema negro brasileiro*. Imprensa Oficial Do Estado: São Paulo, 2005, p. 17-101.
- DALCASTAGNÊ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, jan.2011. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687> >. Acesso em: 08 jan. 2013.
- DE, Jeferson. *Jeferson De: dogma feijoad, o cinema negro brasileiro*. Imprensa Oficial Do Estado: São Paulo, 2005.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, p. 52-57, 2005.
- HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. London: Turnaround, 1992.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ática: São Paulo, 1995.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.
- SANTOS, Rita de Cassi Pereira dos. Personagem feminina negra: presença anulada. In: PIRES, Maria Isabel Edom (org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 107-136, 2008.
- SOARES, Diony. Maria O. Espelho, espelho meu, eu sou bela? Estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade. 2008.180 f. *Dissertação* (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.
- STEVENS, Cristina M. T. ; VASCONCELOS, Vania. Mães de outras cores: matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina. *Cerrados*, Brasília, v. 20, p. 200-215, 2011. Disponível em: < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9900/1/ARTIGO_MaesOutrasCores.pdf >. Acesso em: 02 fev. 2013.

NOS GRITOS D'OXUM QUERO ENTRELAÇAR A MINHA ESCRIVIVÊNCIA.

Conceição Evaristo¹⁰⁹

Uma das narrativas míticas nagôs conta que havia uma mulher muito trabalhadora chamada Oxum. Entretanto, apesar de seus constantes e infindáveis esforços, ela não conseguia melhorar de vida. Percebendo que apesar de trabalhar incessantemente, sua pobreza não diminuía, Oxum resolveu procurar ajuda entre as pessoas mais sábias da comunidade. Ela foi atrás de um adivinho, foi procurar aquele que é capaz de decifrar os jogos da vida. E, através do jogo de búzios foi feita uma consulta aos Orixás. A resposta veio. Ela deveria atender aos ditames do jogo, para que a sua vida tomasse outro rumo. Oxum deveria preparar e entregar uma oferenda na casa de Orixalá, o rei. E no ato da entrega, deveria ir dizendo em voz alta, todos os pedidos, todas as necessidades, para que ela pudesse finalmente progredir. Com essa recomendação em mente, a mulher preparou uma vistosa oferenda e se encaminhou para levá-la ao palácio do rei. Mas, quando chegou em frente ao palácio, Oxum, ao invés de pedir, começou a maldizer o rei, acusando-o de injusto e opulento, enquanto que ela, sendo uma mulher dedicada ao trabalho, laboriosa sempre, não tinha nada. Os brados de Oxum com as suas maldições contra Orixalá causaram um grande alarido, uma confusa tamanha. Aos poucos, pessoas e mais pessoas foram se aglomerando em volta do palácio do rei e ao escutarem as imprecações de Oxum, começaram a apoiar a sua voz. Foi tanto o alvoroço, que o rei ouvindo os rumores da multidão, convocou os seus conselheiros para saber o que estava acontecendo em frente ao seu palácio. Esses contaram a Orixalá que na porta do palácio estava uma mulher a amaldiçoá-lo furiosamente e a acusá-lo de causador de toda espécie de desigualdade e injustiças. Diante da situação, o rei pediu então um conselho aos seus assessores. E foi recomendado por eles que desse algum presente para mulher, afim de fazê-la calar-se. Imediatamente a ordem foi cumprida. Oxum recebeu os presentes, agradeceu, mas continuou proferindo as suas maldições, persistindo na denúncia de que enquanto ela trabalhava tanto e vivia em estado de penúria, o rei continuava em sua riqueza. Insistia em afirmar que aquela era uma situação injusta. Nova ordem de entrega de mais presentes foi dada e cumprida. Oxum recebeu novos presentes e novas maldições foram bradadas pela mulher. Em frente ao palácio, toda cidade assistia excitada as denúncias, as acusações contra o rei. A soberania dele estava sendo questionada diante do povo. Atordoados, os conselheiros do rei continuavam advertindo que mais presentes deveriam ser ofertados à mulher. Por fim, o rei mandou buscar Oxum e já no interior do palácio, Orixalá mandou que lhe fosse dado tudo que ela quisesse, tudo que ela desejasse. E dessa maneira Oxum se tornou a dona de todo ouro e de toda riqueza.¹¹⁰

¹⁰⁹ Escritora. Autora dos romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*. Seu mais recente livro é de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Doutora em Literatura Comparada pela UFF – Universidade Federal Fluminense.

¹¹⁰ ROCHA, Agenor, apud. WENERCK, Jurema Pinto. O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFRJ, 2007, p.76.

Assim como a voz de Oxum, nesse relato mítico, ecoa o falar de seu povo, almejo para a minha escrivência um entrelaço de distintas vozes-mulheres em suas demandas.

GOSTO DE MEUS PARENTES

Gosto de meus parentes. De todos. Não, sendo mais sincera, de quase todos. E como minha mãe, D.Joana, hoje com 90 anos e a Velha Lia, minha tia, que já se foi, sem nos deixar, entretanto, me ensinaram que mentir é pecado, preciso corrigir minha fala, mesmo duvidando, dessa história de pecado. Faço isso para não me desgarrar dos ensinamentos que recebi de minhas mais velhas. Vou procurar ajeitar a primeira afirmativa dessa prosa. “Gosto de meus parentes, de quase todos”. Talvez a minha falta de jeito para falar de meus sentimentos em relação aos meus parentes, se deva a gravidade do assunto. Estou tentando falar de parentes e sentimentos. Assuntos delicados, vocês sabem, e uma mentirinha ou outra sempre escapa, não tem jeito. E pior, do que a mentirinha é o esquecimento. Posso esquecer-me de alguns e me lembrar de reiteradamente de outros. Por isso gostaria de fazer um pacto com quem me escuta. Vamos combinar. Já adianto. Entre o esquecimento e a memória reside a invenção. Tenho dito que muito invento. Deixando de lado tantos rodeios, volto ao início dessa prosa. Gosto de meus parentes, de quase todos. De alguns gosto tanto, que de tanto gostar, esses parentes, principalmente as mulheres, muitas vezes se assemelham a mim. Muitas vezes, Maria Nova de *Becos da Memória* e Querença, a menina-neta de “Duzu/Querença”, são confundidas comigo. Legítima confusão. Mas é só (con)fusão. São minhas parentas muito próximas, não nego, mas daí dizer que eu sou elas, não posso. Na invenção delas há outra história. A da ficção. Na galeria de parentes minhas, uma parenta, (pode dizer assim, parenta?) vem sendo destacada como sendo eu própria, a moça Ponciá Vicêncio. Aliás, não sei por que sempre penso em Ponciá como sendo moça, jovem. Assim como Ponciá ficava horas infindas entregue a uma letargia, que na verdade, era um turbilhão de memórias de um passado não entendido, não resolvido e que invadia o seu presente, paralisando os seus dias, guardo a sempre a impressão de que o tempo parou sobre Ponciá. Não consigo imaginá-la envelhecendo. Para mim a Ponciá Jovem, a moça que chegou à cidade, apesar de todos os sofrimentos, volta á casa, sem ter experimentado a modificação do tempo sobre ela. Como envelhecer Ponciá? Algumas pessoas que foram tocadas por Ponciá e que desejam saber sobre o que foi feito da moça, em seu retorno, me perguntam sobre a continuação da história dela. Tenho respondido que ainda não sei... Ah, quero dizer que, Ponciá, muito menos do que Maria Nova, pode ser confundida comigo. A história de Ponciá Vicêncio não é a minha história pessoal. Mas muitas vezes ela tem sido tão confundida comigo, que trocam até meu nome pelo dela. De Ponciá sou chamada muitas vezes e quando me chamam por ela, respondo: presente! Aliás, Ponciá Vicêncio, foi uma parenta que foi me conquistando aos poucos. Tanto amor, tanta paixão que essa moça vem provocando nas mais diversas pessoas, que aprendi a percebê-la, através da recepção que ela tem tido aqui e nos Estados Unidos.

O tempo de gestação dessa minha parenta Ponciá, foi pouquíssimo. Alguns meses somente, entre o inventar e o escrever. Gestos que, na maioria das vezes, me são simultâneos. É como se um ato puxasse o outro. Depois que ganhei distância do momento em que essa minha parenta nasceu, entendi que gerar Ponciá, foi inconscientemente um pacto meu com a vida. Na época em que o romance estava sendo concebido, eu estava experimentando o vazio que a morte de um ente muito querido tinha deixado em meus dias.

Na criação de *Ponciá Vicêncio*, me aproprio de uma das experiências mais marcante de minha infância, a da contemplação do arco-íris e o impedimento da travessia por debaixo do colorido arco. Cresci ouvindo dizer que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Minhas irmãs e eu guardamos esse receio durante toda a nossa meninice. Recentemente descobri que meus irmãos, mais novos do que nós, viveram essa ameaça também. Se passassem debaixo da cobra celeste virariam meninas. O texto abre e fecha com a imagem de arco-íris no céu. Uns sete anos depois de escrito, um dia, no final de tarde vi um arco-íris enfeitando o céu. Rara visão em uma cidade grande, dado a geografia do local. A imagem dos arcos celestes vistos em minha infância voltou. Voltou e veio acompanhada da explicação. No arco-íris está Oxumaré. O orixá representado pela serpente celeste, divindade nagô, que é macho e fêmea ao mesmo tempo. Jamais um arco colorido me pareceu tão belo. Naquele momento, olhando o céu, eu desvendava o fundamento de um imaginário vivido durante toda a minha infância. Um imaginário que havia sido construído a partir de traços, de vestígios de elementos de uma cultura africana que minha mãe nos transmitiu naturalmente. Minha família vem de uma visível tradição católica. Foi preciso que eu descobrisse o candomblé no Rio de Janeiro, para apreender os sentidos de uma narrativa mítica, que os meus conservavam, mesmo de forma cortada, mutilada, sob as dobras de outra tradição religiosa, a católica. Fui tomada por uma enorme comoção. Ali, naquele momento, percebi que mesmo tendo perdido a origem do mito, algo forte da tradição negro-africana subsistia em nós. Busquei o texto que eu já tinha terminado há tempos e vi que era possível ampliar a representação do mito. Recorri ao *Dicionário Banto do Brasil* de Nei Lopes. Lá encontrei o termo *Angorô*, nomeação de uma entidade pertencente aos terreiros de linhagem banta e que correspondente ao Oxumarê, nos terreiros de origem nagô. E a palavra arco-íris aparece substituída pelo termo banto no final do romance.

Em *Becos da Memória*, tenho laços de profundos parentescos, ali com certeza estão aqueles que mais se confundem comigo. Maria Nova que o diga. Ela que não me deixa mentir. Porém insisto, ela é ela, eu sou eu. Muito do escrito em *Becos* foi inventado a partir do acontecido. Eu diria que *Becos da memória* é uma escrita que está na confluência da memória e da ficção. Seria uma espécie de ficções da memória. A memória ficcionaliza, como defesa às vezes, como resistência ou como única saída, como única possibilidade. E nesse sentido poderia ser entendido como um romance. Nada descrito ali aconteceu como está narrado. Mas quase todas as situações ali escritas aconteceram e foram vivenciadas por mim e pelos meus. Talvez, contando como o livro nasceu, seja possível uma apreensão melhor, do

gênero em que ele se encaixa, ou entender como a escrita de *Becos* navega nas águas da memória e nas da invenção. Eis a gênese de *Becos da Memória*:

Minha mãe gosta de relembrar o passado, sempre como uma forma de agradecimento pelo presente melhor que vivemos hoje. Eu também. Aprendi com ela, ser grata à vida. E em uma dessas conversas, nos finais dos anos 80, recordávamos o nosso tempo de extrema penúria na favela, em que moramos até 1971. Quando nos lembramos de uma senhora que era conhecida por Vó Rita. Eu tinha uma vaga recordação da pessoa de Vó Rita e muito pouca lembrança de um fato, que comprovava a bondade dela. Vó Rita, apesar da pobreza em que vivia, acolherá em sua casa uma mulher que padecia de um mal e que era mais pobre do que ela. Nada, detalhe algum do gesto de Vó Rita e da mulher amparada por ela tinha um corpo concretizado em minha memória. Fugidias imagens. Eu me lembrava apenas de uma difusa sombra que se escondia nos fundos da casa de Vó Rita. Mas o que prendeu a minha atenção, não foi tanto o fato lembrado e sim a fala de minha mãe. O que cutucou a minha memória e a minha invenção foi a frase dita por ela, para explicar o porquê de Vó Rita ter contraído a doença, que a mulher acolhida sofria. Contraditoriamente as palavras de minha mãe concluíam uma situação, explicavam um fato, mas o timbre, a entonação, me transmitiam o contrário. Era como se uma dor eterna estivesse suspensa no tempo. Minha mãe disse: “Ah! mas Vó Rita dormia embolada com ela!” Essa expressão me envolveu, escorregou sobre todos os meus sentidos, não pelo significado e sim pela entonação: “Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela...” Fiquei dias tomada pelo som da frase, pela expressão de minha mãe e texto foi surgindo como memórias lembradas, perdidas, criadas, reinventadas ...

Mãe Joana, Maria Velha, Tio Totó, Tio Tatão são personagens do livro *Becos da memória* e que foram criadas tendo como inspiração muito das histórias reais de minha família e da experiência que tive na minha infância até aos 25 anos, ao nascer e morar em uma grande favela, parecida com a descrita no livro. E lá havia o “buracão”, “o botequim da Cema”, “a torneira de baixo e a torneira de cima”, as bitaquinhas, o grande armazém e outros espaços. Nas circunvizinhanças estavam os bairros ricos, nobres. Reinventei a favela em que vivi até 1971. Quando digo que é uma espécie de ficção da memória é justamente porque alguns eventos reais inspiraram a criação do texto. Existiu na favela um mendigo chamado Bondade e que na vida real morreu assassinado. Existiu um senhor que era cabo dos Bombeiros e se representava como o militar da favela. No dia 7 de setembro e no dia de Nossa Senhora Aparecida, cedinho, ele punha em função o seu serviço de auto-falante. O Hino Nacional retumbava pelos ares. Era também o organizador das festas juninas, que eram dadas no terreiro da casa dele. Houve, entre nós, uma doida mansa, uma mulher jovem e muito bonita. Aconteceu verdadeiramente o caso de uma doméstica que foi acusada de roubar as jóias da patroa. A polícia subiu o morro e vasculhou a fossa da casa dela. Teve um morador chamado de Negro Alírio, mas a história dele, eu nunca soube. Aproveitei o nome para inventar um personagem, baseado em um sujeito que chegou um dia na favela. Era um homem forte e que algumas pessoas diziam ser ele um estivador fugindo da polícia. Havia uma

família por sobrenome Balalaika. Conheci uma moça por nome Dora, muito bonita também, eu menina imaginava que ela poderia ser uma cantora, caso quisesse. O triste episódio do trator aconteceu. Alguns homens, quando voltavam de uma bebedeira à noite, resolveram guiar um trator e se dirigiram para a morte. Havia os eventos de festivais de jogos de futebol, as festas de congadas, as rezas nas casas, com a visitação de Nossa Senhora e outros santos. Minha mãe e minha tia eram rezadeiras e eu, com tempo, fui me tornando também. Porém nenhum episódio pode ser como lido, tal como aconteceu, na escrita tudo se modificou. Quem conta um conto inventa um ponto e quem recria uma história a partir do real, cria outra realidade para a história recriada...

Muitas pessoas têm me perguntado se possível compreender a obra *Ponciá Vicêncio* como ficção (romance) e *Becos da memória* como uma narrativa autobiográfica. Eu não faria uma distinção tão segura. Sem dúvida alguma, a narrativa de *Ponciá Vicêncio* não se trata de minha biografia, como *Becos da memória* não é uma escrita verdadeiramente autobiográfica. Porém, toda a minha escrita, poemas, contos, romances e até ensaios cumprem um ato de escrivência. Assim como algumas das histórias escutadas no interior de minha família foram apropriadas como material narrativo para a escrita de *Ponciá Vicêncio*, a experiência do desfavelamento que sofri, as angustias de minha meninice e de minha adolescência aparecem *Becos da Memória*. A composição da personagem Maria Nova muito se con(funde) com a história pessoal do meu eu-menina. Inventar Maria Nova foi inventar a razão de minha escrita. Entretanto, se um dia eu perdesse o pudor, a inibição, o acanhamento e escrevesse uma autobiografia, poderia haver pontos bastante coincidentes com o que tenho escrito até agora, mas haveria também profundas diferenças. Vou repetir aqui, o que eu disse um dia a respeito desses dois livros: “A intenção das duas obras, e quem sabe de toda a minha escrita, é tentar escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade”

Da criação de *Insubmissas lágrimas de Mulheres*, posso afirmar que o livro nasceu de um premeditado projeto, misturado a um sentimento de culpa por arquitetar tantas mortes na minha escrita. Mas não pensem que essas mortes descritas não me doem. Sinto tanto quanto quem as lê. Escrevi, mas não desejei a morte de Ana Davenga e nem do companheiro dela, o Davenga, com o seu copioso gozo em prantos. Eles esperavam um filho. Custou-me escrever sobre o linchamento de Maria. Sobre a morte das crianças: Di Lixão, Zaita, Lumbiá... Biliza, estrela da noite, que o homem amado, Luandi José Vicêncio, trazia no peito... Componho essas passagens em dores. Às vezes, em momentos dolorosos como esses, tenho de deixar a escrita, por alguns instantes e procurar me recompor para poder retomar a realidade da criação. A cada morte, nas circunstâncias em que essas se dão, fica um dilema para quem lê resolver. Não um dilema policial, mas um dilema diante da própria vida, ou melhor, um questionamento sobre o direito à vida. E incomodada por uma escrita marcada por tantas mortes e sendo cobrada por não apresentar histórias com final feliz, pensei em criar novas narrativas, sem, entretanto deixar de afirmar que, quem quiser ver histórias com final feliz é melhor ligar a televisão e assistir novelas...

Em *Insubmissas lágrimas de Mulheres*, meticulosamente pensei tudo. Dos nomes à disposição dos contos no livro. Ouvi sim histórias, mas não como a narradora do livro, aquela que se dispôs a sair procurando as histórias de suas semelhantes. Não preciso buscar, elas me buscam, muitas me chegam, fico atenta. Apenas tracei um plano. Eu queria escrever histórias de mulheres, mas não deixando mais minhas parentas sucumbirem à morte. Não as deixaria se degradarem na fome e no desamparo. Passariam por tudo, mas recuperariam a vida. Queria escrever sobre as dores mais profundas dessas mulheres. Queria falar de um sofrimento e de uma carência que não significassem somente a falta do pão, de água ou de teto. Queria escrever sobre mulheres vitoriosas, insubmissas ao destino apesar de... Parece que consegui.

Sigo com vários planos de escrita. Outros remorsos me perseguem. E os homens? O que fazer deles? Lamento a pouca consistência do marido de Ponciá Vicêncio, que nem nome tem. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* eles desaparecem, as mulheres seguem sozinhas, quase sempre. No momento estou escrevendo dois romances pouco a pouco. Um deles, posso adiantar o provável título “Canção para ninar menino grande”. No centro da cena uma mulher falando de sua vida amorosa. A outra narrativa, uma mulher que ao completar um pouco mais de uma centena de anos, dispensa toda e qualquer festa, apenas insiste em querer ter perto de si, o seu clã disperso pelo mundo. Tenho pronto uma pequena narrativa, que venho burilando há mais de 5 anos, está pronta, mas não estou convencida ainda se devo publicá-la. Tenho alguns novos poemas, criação que tem se tornado mais esparsa, na medida em que me dedico à narrativa. Escrever demanda tempo, muito tempo, principalmente o interno

E como sou lenta, meus passos nunca são de uma maratonista. Não corro. Devagar eu ando. Gosto de divagar entre um passo e outro. Olho para trás, em volta e para frente. Se tiver de escolher entre a velocidade da maratona e a lentidão da procissão, fico com a vagarosidade do passo em procissão, mas vou carregada de fé. Com calma sigo em frente, mirando o andar sagrado da esperança. E levo a minha vela, que é minha escrita. Mas não julguem que sou ingênua. Sei quando o santo é de barro. E sei também da tática do santinho do pau oco. Sei dos jogos de sobrevivência contidos no negaceio do corpo. Observo todos os movimentos da capoeira. Anastácia brada pelos orifícios da máscara, Oxum gritando contra conquistou o ouro. Na procissão, orientadas por essas e outras imagens de mulheres negras, sigo. Levo a minha vela que é a minha escrita. Sei do ardor da vela, parafina chorando na pele da minha mão, como sei de outras ardências minhas e de minha gente. Pela escrita devolvo uma queimação antiga. E continuo, pois quem crê verdadeiramente, não abandona o cortejo.

Abril de 2013

Conceição Evaristo

Introdução

À luz da Semiótica, intenta-se identificar traços do estilo da autora Conceição Evaristo nos contos “Shirley Paixão” e “Saura Benevides Amarantino”, extraídos do livro “Insubmissas lágrimas de mulheres”.

Procuramos observar nesses contos como as próprias personagens (Shirley e Saura) contam suas histórias nas quais elas decidem, lutam e opinam, não configurando uma figura de submissão feminina.

Intentamos analisar também outra característica marcante do estilo da autora e que se apresenta nesses contos: a aliança feminina. Observamos, portanto, como essa aliança, segunda a qual a enunciativa delega voz às personagens, faz com que se estruture uma característica de insubmissão inerente aos contos.

O *éthos* do enunciativador feminino nos contos de Conceição Evaristo

1. Shirley Paixão

“Shirley paixão” é o terceiro do conto, de um total de treze, do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo.

O conto recebe o nome da personagem principal, assim como os outros contos do livro. A personagem Shirley paixão é uma mulher que foi abandonada pelo primeiro marido, é uma mulher que luta sozinha, características das personagens femininas de Evaristo.

Assim como as minhas meninas pareciam ter esquecido a fugaz presença de um pai, evadido no tempo e no espaço, que tinha ido embora sem nunca dar notícia (...). (EVARISTO, 2011, p. 26).

A personagem inicia o conto narrando o final, e, em seguida procede-se o desenvolvimento da história. O momento da enunciação é o tempo presente, mas os fatos narrados são no passado. Assim, o momento de referência não é concomitante com o momento da enunciação. Temos o momento de referência pretérito concomitante com o tempo instaurado no enunciado: tempo passado e verbos no

¹¹¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, Unincor, Três Corações-MG, mediante o desenvolvimento da dissertação “O estudo do *éthos* do enunciativador feminino nos contos de Conceição Evaristo” sob orientação da Profa.Dra. Sueli Maria Ramos da Silva.

pretérito. “Vivíamos bem, as brigas e os desentendimentos que, às vezes, surgiam entre nós eram por questões corriqueiras, como na vida de qualquer casal”. (EVARISTO, 2011, p. 25).

O conto é finalizado com a revelação do presente das personagens envolvidas. Neste momento, há concomitância entre o momento de referência presente, o momento da enunciação e entre o tempo e os verbos do enunciado.

Seni e a mais nova continuam morando comigo. A nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta. (EVARISTO, 2011, p. 31).

Há um *éthos*, que é a imagem de uma narradora que nos conta a história, porém esta narradora quase nem aparece, ela dá voz à personagem. Observamos que há uma debreagem enunciativa de segundo grau, com a presença do segundo nível da hierarquia enunciativa: o interlocutor. O narrador se enuncia apenas pela instauração do verbo de dizer “me contou”, que instaura a voz do interlocutor “Shirley Paixão”, voz delegada pela narradora do conto:

Foi assim – me contou Shirley paixão. Quando vi o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma paixão tive. E se não fosse uma vizinha, eu continuaria o meu insano ato. (EVARISTO, 2011, p. 25).

Há tanto a presença do narrador e, ao mesmo tempo, a presença da voz do interlocutor, o que cria um efeito de sentido de verdade, de proximidade com o enunciatário, leitor. Essa é uma técnica utilizada para aproximar o leitor da personagem, é como se a própria personagem estivesse nos contando sua história. A escritora usa a debreagem de segundo grau em mais um momento do conto: “Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirma Shirley, chorando – (...)” (EVARISTO, 2011, P. 29).

Há também uma debreagem de segundo grau, em que a personagem insere a voz de um outro em seu enunciado. Não sei direito quem decidiu o que fazer. Só me lembro de ter cumprido ordens, como: - Não banhar a menina. -“ (EVARISTO, 2011p. 30). A narradora pouco interfere na narrativa, ela aparece apenas em três ocasiões. É quase um monólogo, promovendo ainda mais a aproximação personagem – leitor.

Em outra aparição da narradora, há um apagamento de pessoa e o trecho segue é narrado em terceira pessoa. Trata-se da instauração de situação em que se pauta a enunciação:

E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando, naquela noite, a maneira silenciosa como ele tirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la como vinha acontecendo há meses. (EVARISTO, 2011, p. 28).

É uma situação cruel, na qual o recurso de negação da pessoa, “ele”, “a não pessoa do discurso”, é utilizado para amenizar o impacto. Outro eufemismo é dado pelo uso de "machucar", que pressupõe o ato físico do abuso sexual.

Outra característica importante presente nos contos é a aliança feminina entre Shirley e as filhas, dada pelo uso do pronome possessivo "minhas".

As meninas, filhas dele, se tornaram tão minhas quanto as minhas. Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cúmplice entre nós. Eu, feliz, assistindo às minhas cinco meninas crescendo. Uma confraria de mulheres.” - *Grifo meu* (EVARISTO, 2011, p. 26).

As expressões sublinhadas mostram claramente essa aliança feminina, a autora escolhe cuidadosamente essas expressões para passar para o leitor a força dessa irmandade.

2. Saura Benevides Amarantino

“Saura Benevides Amarantino” é o décimo segundo conto do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Assim como Shirley Paixão, Saura também foi abandonada, criando sozinha sua filha e, posteriormente, teve um envolvimento com outro homem. Mas, nesse conto, a personagem sabe e concorda com a fuga do companheiro.

Um dia, conversando no momento de nossas brincadeiras de trancamento de pernas e prazer, ficou decidido, entre nós, que ele fugiria. E assim aconteceu durante uma madrugada. A minha barriga não completava os quatro meses. (EVARISTO, 2011, p. 100).

Neste conto também a personagem faz um mistério sobre algo em seu passado. O momento da enunciação é no tempo presente, mas os fatos narrados são no passado. Assim, o momento de referência não é concomitante com o momento da enunciação. Porém, é concomitante com o tempo instaurado no enunciado: tempo passado e verbos no pretérito. “Aos dezesseis anos, tive a minha primeira filha. Deixei-me encantar pelo primeiro namorado, tão jovem quanto eu.” (EVARISTO, 2011, p.100).

No final, a personagem conta o fato misterioso – o abandono de sua filha- e é finalizado com a revelação do presente das personagens envolvidas. Neste momento, há concomitância entre o momento de referência e o momento da enunciação e entre o tempo e os verbos do enunciado. “Não consigo recordar o rosto da menina, não sei de nenhum dos detalhes.” (EVARISTO, 2011, p. 104).

Assim como em “Shirley Paixão”, há a imagem de uma narradora que dá voz a personagem que aparece poucas vezes na narrativa. Aqui também é dada voz à personagem configurando uma debreagem enunciativa de segundo grau, com a presença do segundo nível da hierarquia enunciativa: o

interlocutor. Neste conto, a narradora aparece apenas uma vez e a narrativa é toda contada pela personagem.

Saura Benevides Amarantino, sem rodeio algum, começou logo me contando a história. De seus ouvidos moça – me disse ela – faço o meu confessionário, mas não exijo segredo. (EVARISTO, 2011, p. 99).

Dessa maneira, há uma maior aproximação entre a personagem e o leitor. É possível perceber uma debreagem de segundo grau quando Saura insere a voz da mãe em seu enunciado.

Meu pai, na ocasião, quis me expulsar de casa, mas minha mãe impediu. Como colocar, na rua, uma menina de dezesseis anos, grávida, sozinha, quando o sem- vergonha do namoradinho dela havia fugido? (EVARISTO, 2011, p. 100).

Neste trecho, observa-se outra característica que também está presente em *Shirley Paixão*, a aliança feminina. Aqui a aliança é entre Saura e sua mãe que a defende do pai, possibilitando com que ela não fosse expulsa de casa. Diferentemente de Shirley, Saura não acolhe todos os filhos, ela rejeita sua filha caçula a qual é criada pelo pai.

3. Considerações finais

Com a análise destes contos de Conceição Evaristo foi possível perceber a condição da mulher negra que luta sem a presença do marido para sobreviver e criar os filhos. Vê-se uma forte aliança feminina entre as personagens.

A autora dá voz à mulher negra, não é um narrador distante que simplesmente apresenta os fatos, mas sim a própria mulher negra que narra sua trajetória repleta de conflitos e pelejas. Com essa técnica, dá-se a impressão que o que está sendo relatado é exatamente como a personagem narrou.

Essa é a grande característica dos contos, focaliza-se a perspectiva feminina e negra através da linguagem e da temática da insubmissão feminina.

Referência:

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

Introdução

Com uma voz primordial que ecoa pelos séculos em direção ao futuro, a poetisa mineira Conceição Evaristo torna-se porta-voz lírica universal da expressão da fecundidade, da maternidade, do poder e da força feminina no poema *Eu-Mulher*, publicado nos *Cadernos Negros*, editados pelo grupo *Quilombhoje*, de São Paulo.

Uma das principais escritoras da Literatura Afro-Brasileira da atualidade, Conceição tem uma projeção internacional graças à profundidade e maestria de sua obra poética e narrativa: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008) e *Insubmissas lágrimas de mulher* (2011). (PERSONALIDADES, s.d, *on-line*). As reminiscências pessoais e étnicas, no plano literário, acompanham a diáspora negra, rememoram atitudes de resiliência de seus antepassados no cativeiro nacional e vislumbram novas gerações de meninas afro-descendentes, autoconfiantes com identidade em plenitude.

Mestra em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, a professora universitária Conceição Evaristo aborda a questão racial, a de classe e a de gênero. Sua literatura de caráter universal, que foi traduzida para vários idiomas, tem uma faceta que pode classificar parte de sua obra como literatura feminista.

1- A mulher na literatura feminista.

Nos anos 1960 surgiu nos Estados Unidos da América um movimento de reivindicações de mulheres que se refletiu não apenas nas artes e na literatura, mas também se estendeu a todas as relações humanas. A voz feminina organizada criticava as relações estruturais sedimentadas, sob a égide do poder patriarcal, e se posicionava contra por meio de veementes demonstrações pelas ruas, pelos edifícios e pela imprensa escrita, sonora e visual, em prol de profundas transformações.

Esse movimento, que foi denominado de feminista, se alastrou pelo mundo ocidental e provocou uma nova conscientização nas mulheres, que por meio de obras literárias, entre outras manifestações artísticas e sociais, iniciaram um processo de reflexão e de escrita de temas vinculados ao universo

¹¹² Doutora em Letras pela Unesp-Assis. Atua, desde 2012, no curso de especialização em Educação para as Relações Étnico-Raciais (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros-NEAB-da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)).

feminino tradicional, que exteriorizava os descontentamentos e indagações a respeito da vigência do modelo clássico da mulher que era aceito, propagado e pouco discutido na sociedade machista.

Para a escritora brasileira Nelly Novaes Coelho, a literatura elaborada por mulheres tem um elo fundamental:

Por diferentes formas que sejam as formas dessa escrita feminina, há uma característica comum que as identifica entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino, do ser-mulher, no ato de viver. Ou melhor, a escrita literária, pós-revolução cultural dos anos 60, já não objetiva, apenas, representar ou denunciar determinada realidade injusta, mas se quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria e que é a condição feminina, redescoberta *ab imo* (de origens esquecidas) e pressionada pelas urgentes e desordenadas tarefas que lhe são exigidas pela Sociedade em acelerada mudança de coordenadas. (COELHO, 1999, p. 110).

No ano de 1985, a consagrada escritora portuguesa Agustina Bessa-Luis escreveu também algumas reflexões a respeito da literatura feminina:

Há uma escrita de mulheres. Confusa e embaraçada como elas. [...] No mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo dos homens. Para eles, as mulheres têm de ser sensuais, complicadas, motivo de reflexão, submetidas ao obstáculo da reflexão. Mas não são assim. [...] Agora começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia. (BESSA-LUIS *apud* COELHO, 1999, p. 9)

Para Bessa-Luis, a sociedade portuguesa, que ficou amordaçada no longo período da ditadura salazarista, terminada no ano de 1974, a opressão marcou de tal modo o ofício das escritoras que para muitas a produção literária, sob a ótica feminista, estava ainda em estágio inicial, na metade da década de 80.

No Brasil, todavia, nos anos de 1970 e 1980, muitas vozes femininas no campo literário se fizeram ouvir com grande intensidade como as de Adélia Prado, Hilda Hilst, Lia Luft, Ana Cristina César, Helena Parente Cunha, Márcia Denser entre outras, que assumiram uma inquietação identitária.

Essa reflexão sobre as estruturas paralisantes da sociedade patriarcal ecoou em seleção de temas específicos por um grupo de mulheres afro-descendentes, que meditaram, ponderaram e esbravejaram a respeito do passado colonial-escravagista do Brasil, no qual a condição feminina era muito mais difícil do que a situação das brancas: a de ser mulher, a de ser escrava e a de ser uma descendente de imigrante diaspórica na comunidade brasileira e, com isso, estar submetida ao machismo europeu-americano e ao ancestral africano, com reflexos até a contemporaneidade. Muitas das escritoras de raízes afro publicaram sua obra nos *Cadernos Negros*, entre outros.

2- Uma poesia-cântico ao poder da mulher.

Partindo do mote *Eu- mulher*, que é o título do poema de Conceição Evaristo, o eu-lírico proclama o teor de um manifesto universal de comunicação direta, em frases lapidares, sobre a consciência do

poder feminino na constituição do mundo biológico, social, cultural que atinge uma dimensão cósmica e política.

Eu, mulher.

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.

Eu-mulher em rios vermelhos
Inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes - agora - o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
Abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo. (EVARISTO, 2008)



Figura 1- **Tellus, a Mãe Terra.**
Escultura dedicada à Deusa Pax (32 a. C.).

Constituído por vinte e um versos de pouquíssimas rimas, com caráter confessional, o poema *Eu-Mulher* esboça imagens da anatomia feminina e seus significados concretos e abstratos, que se misturam como expressão da determinação da voz feminina de falar sobre sua condição, de emitir seu clamor na sociedade patriarcal, com ecos cósmicos.

Uma imagem de mulher se cristaliza no poema em forma de uma descrição/ apresentação do eu-lírico: “Uma gota de leite/ me escorre entre os seios. Uma mancha de sangue/ me enfeita entre as pernas”. Leite e sangue (mênstruo), elementos líquidos coloridos (branco e vermelho), com funções respectivas de alimentação e de sinalização de não-fecundação do óvulo e de início de outro ciclo, são apresentados como metáforas da feminilidade além da esfera biológica.

A feminilidade, caráter, modo de ser, pensar, ou viver próprio da mulher, atinge uma proporção de força ancestral de participante na criação do mundo. Feminizar assume os caracteres da fêmea humana ou animal que gera uma nova vida, na espiral da dinâmica da natureza e seus ciclos contínuos e ininterruptos em direção aos tempos vindouros.



Figura 2- **Gabrielle d'Estrée e uma de suas irmãs**, de autor anônimo (Louvre).

A maternidade, qualidade ou condição de mãe, é já expressada no desejo de ser genitora, de gerar uma vida; concretizada no crescer do rebento no útero; e alavancada no momento de trazer o nenê ao mundo externo, a partir de um momento crucial, o de dar a luz em meio às contrações e à mescla de líquidos - água e sangue -: “Eu-mulher em rios vermelhos/Inauguro a vida”. A existência da criança e a necessidade de aconchegá-la, de nutri-la e de apresentá-la ao mundo físico e espiritual são atribuições femininas.

A vivência e sobrevivência humana dependem da comunicação inicial entre mãe e criança e entre membros de uma coletividade, a qual imersa na tradição remota patriarcal de compartimentos atribui à mulher funções sociais de subordinação ao homem e, impõe a ela mordanças concretas, psicológicas e espirituais. No entanto, a força primordial feminina, que vem das profundezas das entranhas da deusa fundadora, rompe as estruturas de resignação e de emudecimento e o clamor explode em som pouco audível inicialmente:

Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças. (EVARISTO, 2008)

O vocábulo ainda pouco verbalizado, truncado, que sai pouco pronunciado pela mulher que o emite, “mordido”, boicotado por ela mesma pelo peso das sanções sociais, impostas pelos costumes e ideologias religiosas e culturais, é finalmente emitido.

Imprecisa, trêmula e incerta, a comunicação plena de esperança de ser ouvida, dispara para o mundo, escapa para a dimensão do real para marcar posição feminina: “Em baixa voz/ violento os tímpanos do mundo”. Mesmo com pouco volume acústico, o som emitido pela mulher consegue atingir a capacidade de escuta do ouvido humano, e se fazer ouvir. O brado, que vibra e ecoa nos espaços etéreos do universo, proclama um valor maior que o som e o conteúdo emitidos, mesmo que mal articulados, pois o fato corajoso de uma mulher ousar pronunciar um vocábulo com valores conotativos e denotativos, por espontânea vontade em uma sociedade opressora, faz toda a diferença. O objetivo da “Meia palavra mordida” enunciada é demonstrar atitude, incomodar, irritar os ouvidos masculinos não-acostumados à contradição e ao desafio.

A mensagem verbal ecoada nos rincões da terra geográfica, social e metafísica, reflete a fala e a visão da sacerdotisa/ profetisa/ deusa, que do alto de sua ancestralidade, de seu poder e de sua força primordiais, enfatizadas no prefixo -ante-, fala do futuro da humanidade:

Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes - agora - o que há de vir. (EVARISTO, 2008)

Arauta do porvir, a mulher é capaz de prever, ver com antecedência, prognosticar, pressagiar e prenunciar o fluir da existência, os desígnios da gente e da terra: “Eu fêmea-matriz./ Eu força-motriz”. Guardiã da essência divina da vida, a deusa-mãe porta em seu sangue, seu óvulo, seu útero e em seu ventre, a seiva humana que repousa em seu “ninho” biológico até sair para o mundo:

Eu-mulher
Abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo. (EVARISTO, 2008)

A semente feminina que germina, forma um novo ser e cresce na comunidade humana, diviniza a mulher, que no poema, representa além das suas funções anatômicas e biológicas: A imagem da mama feminina, que produz leite e cumpre sua função de amamentação de um nenê, que sorve o líquido nutritivo junto com o amor maternal, em uma terna união mãe-filho, em um contato íntimo estabelecido no útero, adquire uma dimensão transcendental. Desse poder de gerar, ecloa a mensagem imemorial sem fronteiras lingüísticas, religiosas, políticas e sociais.

A reflexão do eu-lírico cristaliza-se em uma fala autêntica de um sentimento visceral do poder, da energia e da determinação da mulher, com imagens poéticas que de uma configuração do corpo feminino e suas funções vitais (óvulo, mênstruo, sangue vertido na hora do nascimento e leite), passa a uma atitude concreta - a de falar, de sopro a brado retumbante - para o mundo, até a de assumir a sua competência inata, apesar de tolhida pelo patriarcalismo, de dizer por meio de uma proclamação solene, que é a “dona” de si e do futuro.

A imagem feminina do poema *Eu- Mulher* adquire o significado simbólico do poder próprio da mulher em suas várias estâncias no cotidiano: a mulher-mulher; a mulher-mãe, a mulher-filha, a mulher-irmã, a mulher-colega, a mulher-vizinha, a mulher-esposa, a mulher-amante, a mulher-trabalhadora, etc.-

O reposicionamento e o redimensionamento da existência feminina, tradicionalmente presente na segmentação de funções definidas como mãe/esposa/dona de casa, chama a atenção no poema de Conceição Evaristo.

Ousado para olhos e ouvidos não feministas, ele abre espaço para mostrar que a mulher em sua essência é única, e que existem mulheres de perfil que não se enquadram nos moldes culturais obsoletos, que entendem a maternidade como gestação biológica, e não como a maternidade de mãe adotiva ou a maternidade de geração de idéias e de projetos afirmativos e de obras artísticas e literárias.

Na afirmação categórica dos versos “Eu-fêmea-matriz./ Eu força-motriz”, a representação feminina igualiza a mulher, a tira de gavetinhas estanques, rompe o quadro da família tradicional, no qual a mulher é educada para ser mãe e esposa, mesmo que tenha planos profissionais. A compreensão habitual da feminilidade não inclui profissões que destoam do almejado pela sociedade tradicional, que direciona a mulher para quadros da educação, da assistência social e dos cuidados da saúde. Por isso, a importância das afirmações contidas nos versos citados os quais reforçam o poder da gênese do feminino, o da MATRIZ, a do manancial, a da fonte e a do útero da vida, bem como o da MOTRIZ, o da força que impulsiona o movimento no ciclo da vida.

O eu-lírico não se pergunta sobre o papel da mulher que não ousa falar, e sim anuncia a atitude de emitir “Meia palavra mordida” que tem uma repercussão sideral, bombando nas profundezas dos ouvidos patriarcais.

A linguagem poética, a visualidade e o imaginário despertado pelo poema *Eu- Mulher*, o da mulher quase sem voz, insegura e indecisa, é transformado pela sua energia “em rios vermelhos”, que

impulsionam a engrenagem sonora e social do mundo. Por meio de declarações breves e concisas de um estado de espírito de certeza total do poder feminino, da consciência de ser a VOZ do universo.

Em tal manifesto biológico-sociológico-político do poder feminino, cristalizado de forma profunda no poema *Eu-Mulher*, Conceição Evaristo redimensiona a feminilidade e a maternidade em uma sociedade a ser construída de forma humanizada sem fronteiras geográficas, sociais, religiosas, raciais, étnicas e sexuais, na qual a mulher assuma seu direito ancestral de modificar a coletividade, sem mordanças machistas.

Várias representações femininas estão imersas no manifesto do *Eu-Mulher*: desde aquelas aparentemente satisfeitas com sua vida de “rainha do lar”, passando por outras – as iletradas, as exploradas, as agredidas, as violentadas, e mesmo aquelas que conseguiram ter uma escalada profissional de sucesso nas empresas patriarcais e nos ofícios considerados adequados somente para os homens. Até mesmo aquelas outras mulheres, consideradas por muitos como as não mulheres, as que destoam da imagem tradicional de heterossexualidade estão ali representadas, no grupo das insatisfeitas que querem estourar “os tímpanos do mundo”.

O poema exclui a compreensão patriarcal da fragilidade e da subalternidade feminina e, sim, enfatiza o poder e a fortaleza da mulher, capaz de colocar areia na engrenagem da máquina masculina de governar o mundo, de provocar uma parada no sistema e de redefinir seu papel primordial na comunidade humana.

Conclusão

O poema *Eu-Mulher*, de Conceição Evaristo, elabora, de forma imagética, as formas e as funções biológicas femininas (seio, leite, vulva/vagina e menstruo) e a capacidade de gerar uma nova vida, a de trazê-la ao mundo, a de nutrir e a de cuidar: um poder que não é conferido pela natureza ao homem e, por isso o reduz a mero partícipe no encontro do feminino-masculino, mesmo sendo um companheiro emotivo no processo amoroso de troca de afetos que pode conduzir à inseminação do óvulo.

Os versos “Uma gota de leite me escorre entre os seios./Uma mancha de sangue/ me enfeita entre as pernas” propõem novos sentidos e ressignificações poéticas, que vão além da função anatômica e biológica, e redefine também a mulher em caráter sociopolítico e cultural, a de ser o: “Abrigo da semente/ motor-contínuo/ do mundo”, a de ser aquela que movimenta a o mecanismo da vida, do ciclo da natureza e da sociedade.

A poetisa em sua fala lírica rompe a estrutura machista e fala da ancestralidade da mulher. Ela faz uma declaração emancipatória da energia feminina, decorrente do poder de gerar vidas e nutrir (óvulo/semente, útero, seio/leite), que alcança uma dimensão de protesto sociopolítico em que a mulher, na sociedade de essência patriarcal-milenar, é relegada majoritariamente a ocupar um papel de submissão que a remete, em muitos casos, a um grau de inferiorização perante o homem.

No poema é ressaltado que a configuração do feminino biológico - o corpo, a genitália e o seio- é despida de componentes eróticos e, representa a realidade modificada e transformada pelo mito da criação, no qual a mulher possui em seu útero o poder da vida, a semente germinadora de um novo ser.

Diante da constatação cristalina do eu-lírico de que a energia vital da mulher é visceral na construção do mosaico do ciclo da natureza, percebe-se que a feminilidade ancestral adquire um novo feitiço na comunidade masculinizada que reduz o poder gestacional feminino em um não-poder feminino social.

Contra tal estado petrificado de compartimentalização de poder, que existe em todas sociedades dos cinco continentes, nas quais à mulher é conferido somente o poder de administração doméstica do lar, da manutenção da ordem, dos horários para servir refeições, da criação infantil, a voz da poetisa se insurge.

Na esteira feminista social, cultural, artística e literária, Conceição Evaristo enfatiza, de forma verbal e visceral, que o poder feminino não se reduz à maternidade biológica em sua dimensão maior - casa/criança/cozinha/tanque/igreja-, mas sim abrange e valoriza outras formas de maternidade: a social, a de mulheres que apesar de não serem mães biológicas, amam, educam, orientam e apóiam seus “rebentos”, e são capazes de gestar e gerar ideias, ensinamentos e projetos em prol de um futuro sem patriarcalismo e pleno de igualdade dos direitos humanos.

A voz lírica de Conceição Evaristo ecoa a postura, a convicção e a fala da mulher, que vislumbra o futuro, no qual sua energia e determinação impulsionam o universo em dimensão física, mítica e transcendental: Mulher-matriz-motriz.

Referências:

COELHO, Nelly Novaes. Prefácio: O Desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 9-14.

EVARISTO, Conceição. *Eu-Mulher. Poemas da recordação e outros movimentos (2008)*. Disponível em: <http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=9054&cod_canal=71>.

Acesso em: 5 fev. 2013.

PERSONALIDADES NEGRAS: Conceição Evaristo. Fundação Cultural Palmares. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

Iconografia

Figura 1- Tellus, a Mãe Terra. Escultura dedicada à Deusa Pax (32 a. C.). Disponível em: <http://6aarteband2101e6.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html>. Acesso em: 7 mar. 2013.

Figura 2- Gabrielle D'estrée e uma de suas irmãs. Disponível em: <<http://agoralascou.blogspot.com.br/2011/02/gabrielle-destree-e-uma-de-suas-irmas.html>>. Acesso em: 7 mar. 2013.

PERSUASÃO EM ‘NATAL NA BARCA’ E EM ‘AS FORMIGAS’ DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Diva Conceição Ribeiro¹¹³

1. Introdução

Este trabalho mostra como os narradores utilizam palavras para exercer a persuasão a fim de persuadir e convencer o leitor. Seleccionamos, para esta finalidade, o texto ‘Natal na Barca’ e ‘As formigas’ pelo poder argumentativo e persuasivo dos cenários, das cores e, principalmente, por destinar-se aos leitores da produção de Lygia F. Telles frente ao aparentemente inverossímil.

Alguns estudiosos sobre o assunto permeiam nosso tema como Orlandi (1996), para a qual “o silêncio é fundante (não há sentido sem silêncio) e esta incompletude é função do fato de que a linguagem é categorização dos sentidos do silêncio, modo de procurar domesticá-los.” Ferreira (2010) define as palavras quanto à sua influência junto ao leitor: “A palavra é mesmo uma entidade mágica. Fugidia, ela nos faz perseguir um sentido. Às vezes, se esconde, e não nos permite entendê-la em plenitude, mas ainda assim, nos arrebatava, encanta, envolve e toma conta de nossos corações e mentes” (FERREIRA, p.7, 2010).

Neste sentido, buscamos desenvolver o exercício de interpretação de textos à luz da razão com auxílio de estudos do discurso, na fala de Breton (p.25, 2003), “A história do saber e dos conhecimentos acumulados em retórica é também o estudo de um desligamento progressivo, desde o período antigo, da ‘arte de convencer’ com relação à estética da palavra, mas também com relação à busca da verdade, principalmente sob a forma científica.”

No percurso de reflexão, destacamos palavras de maior poder persuasivo nos dois textos e que constam do quadro, na página 3.

2. Reflexos do conhecimento

O homem primitivo cultuava o divino, o milagroso, ou o que estivesse além da imaginação e representasse apoio, proteção ou acalanto frente às situações aflitivas ao ser humano.

Estudos sobre estrutura, função e finalidade do texto, nestas três últimas décadas, ganham trajetória profunda e firme para compreender o texto em seus diferentes olhares. Para entender os novos posicionamentos acerca do estudo do texto, torna-se necessário visitar conhecimentos sobre retórica. Segundo Ferreira (2010) “Pela palavra, tentamos influenciar pessoas, orientar-lhes o pensamento, excitar ou acalmar as emoções, para, enfim, guiar suas ações, casar interesses e estabelecer acordos¹¹⁴ que nos permitam conviver em harmonia.”

¹¹³ Mestre em Educação – PUC-PR; Doutora em Língua Portuguesa-PUC-SP.UFTPR-PR; Centro de Ensino Superior de Ilhéus –CESUPI – BA.

¹¹⁴ Grifo do autor.

Ao nos envolver pelas palavras compartilhamos a história e a vivemo-la intensamente e, muitas vezes, ao cairmos nas armadilhas dos vocábulos mergulhamos nos impossíveis do texto. Em contato com conhecimentos sobre persuasão, as palavras não críveis, aos nossos olhos, assumem a verossimilhança que nos faz crer no escrito como possível e real. Breton afirma: “Cessa, deste modo, a confusão entre a ‘bela palavra’ e a palavra persuasiva, e entre a demonstração e a atividade que consiste em querer fazer partilhar uma opinião verossímil.” (BRETON, p. 25, 2003).

Assim, torna-se possível adentrar ao texto ‘Natal na barca’ e ‘s formigas’ como um enorme desafio a partir da primeira frase da narradora:

2.1 NATAL NA BARCA

1. Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.
2. ... tudo era silencio e treva.
3. ... um velho, uma mulher com uma criança e eu.
4. O velho (...) dirigira palavras amenas e um vizinho invisível¹¹⁵.
5. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.
6. E era natal.
7. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.”
8. ... a Duca enfeou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio (...).
9. O menino **estava** morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. **Estava** morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele **estava** morto.

A negação instiga o leitor a ‘viajar’ na barca para descobrir o porquê de a narradora parecer pessimista, na expressão nº 1. A embarcação fluvial lembra um símbolo acolhedor. A expressão nº 2 concorre para que o leitor delineie um quadro funéreo. A nº 3 mostra o cenário natalino. O segundo parágrafo reafirma o nível de persuasão usado pela narradora. No fragmento nº 4 o termo ‘invisível’ possui a função persuasiva de conduzir o leitor para a área do sobrenatural. Na expressão nº 5 a frase encaminha a interpretação para o ‘milagre’ ao descrever a mulher reafirmada pela palavra ‘figura antiga’.

Essas chamadas reforçam a tessitura textual para consubstanciar a intenção da narradora e mostram como a leitura se realiza sobre pilares sólidos: o ambiente no qual se desenvolve o texto reforça a necessidade de agilizar conhecimentos prévios para desenvolver a interpretação do discurso, no qual um universo experimental para outras vivências além daquelas que o leitor dispõe encontra outras resoluções de autossuperação. Ao desmontar e remontar o texto encontramos, no enredo, experiências semelhantes às sentidas no plano real. Em Smith (1999): “O que temos em mente é uma *teoria* de como é o

¹¹⁵ Grifo nosso.

mundo, e essa teoria é a base de toda nossa percepção e compreensão (...); é a raiz da aprendizagem. A fonte de todas as esperanças e temores, motivos e expectativas, raciocínio e criatividade”.

O leitor tem a representação mental dos personagens que consegue desenhar em sua tela mental e por meio desse desenho formula as ações de acordo com suas crenças. Isto confirma o poder de transformação que possui o ato ler a fim de que o leitor registre a sua compreensão o mais próximo possível de seu poder de interpretar.

Segundo Jouve (2002),

O texto não pode construir personagens absolutamente diferentes daqueles que o indivíduo coteja na vida cotidiana. Mesmo as mais fantásticas criaturas dos romances de ficção científica conservam, (...) propriedades (...) emprestadas dos indivíduos do mundo “real”, e, nesse sentido os personagens se aproximam do leitor e com ele compartilham experiências únicas, sentidas na cumplicidade da experiência leitora e promovem a sensação do gosto e do prazer da companhia dessas criaturas para cada tipo de leitor (...) levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra” (JOUVE, 2002, p. 63).

Cabe ao leitor reconhecer as aparências assumidas pelos personagens com a verossimilhança atribuída a cada um deles, de acordo com os conceitos que estabelece os valores morais, intelectuais, religiosos, sociais e políticos para compará-los a antigos personagens conhecidos.

A narradora ao utilizar o adjetivo invisível firma a atmosfera psíquica e afetiva ligada a fatores extrassensoriais e exige a participação do leitor no clima milagroso da noite de natal. Essa exigência levam-no a um sentimento de sublimação, de êxtase e o faz optar por fatos que se realizam no inexplicável, assenta-se na teoria de o homem depender de algo ou de alguém que lhe seja superior.

Com sutileza, a narradora faz o leitor pensar na função e serventia da barca: acolher e transportar pessoas, ao comparar o *amontoado de feno* na manjedoura a servir de berço improvisado, no qual Maria e José acomodam Jesus.

De acordo com Jouve (2002, p.65), “o leitor deve destacar a significação geral à obra. (...) levar em conta as intervenções explícitas do narrador, (...) a construção global do texto (...) a exaltação mística de um absoluto artístico e literário como exutório¹¹⁶ para um mundo materialista e sem saída”.

A narradora mostra os contrários: ‘roupas puídas’= dignidade; ‘verde e quente’= vida e esperança. Conforme Smith: *a base da compreensão é a previsão e a previsão é alcançada encontrando sentido naquilo que já sabemos sobre o mundo, fazendo uso da nossa teoria de mundo* (1999, p.79). O emprego do termo ‘brilhantes’ seguido da palavra ‘extraordinariamente’ reforça a permanência do leitor nos planos da narradora. Deste modo, a palavra que faz o nome da cidade para a qual a mulher leva seu filho: Lucena: Luz + cena, pode significar: a luz entra em cena e ser entendido como palco de um acontecimento sobrenatural.

¹¹⁶ Segundo Aurélio – Dicionário eletrônico - **exutório** (z) [Do lat. *exutus*, part. pass. de *exuere*, 'despido', + -ório.] **Substantivo masculino.** Med. 1.**Supuração produzida e mantida artificialmente.** 2.**Agente que promove eliminação.**

As *coincidências* apontadas pela narradora e reafirmadas pela mãe: *mãos exaltadas, rosto tranquilo, filho único, Lucena, levantou a cabeça com energia, queixo agudo e altivo, olhar doce, a crença divina e a certeza de que não se encontrava só*, desfez a solidão dos passageiros na barca para constituir uma solidão coletiva.

O gesto de atirar o cigarro na água supõe que a narradora pretendia permanecer no anonimato, sem ter que cumprir os *tais laços humanos* na relação social. Para Jouve “O texto em geral, contenta-se em dar indícios; é ao leitor que cabe construir sentido global da obra. (...) Se o leitor está ao mesmo tempo “orientado” e “livre” no decorrer da leitura, é porque a recepção de um texto se organiza em torno de dois polos que podemos chamar, com M. Otten (1982, in JOUVE, 2000, p. 66) de “espaços de certeza” e “espaços de incertezas”. Os “espaços de certeza” são os pontos de ancoragem da leitura, as passagens mais explícitas de um texto, aquelas a partir das quais se entrevê o sentido global. Os “espaços de incerteza” remetem para todas as passagens obscuras ou ambíguas cujo decifrar solicita a participação do leitor. (2000, p.66).

Para o autor: *A semiologia nos permite (...) apreender o texto como um sistema ao mesmo tempo fechado e aberto, manipulando unidades de diferentes níveis, e regido por uma macroestrutura narrativa.* (JOUVE, 2000, p. 66). Nesse caso, a narradora esclarece suas intuições e rende-se aos laços inerentes aos seres humanos, sente-se fragilizada e partilha sentimentos e sensações às dores anímicas da mãe do garoto.

Ao continuar o diálogo a narradora torna-se solidária ao perguntar: “- Há muito tempo?”

Os elementos, potentemente persuasivos, ancoram-se na expressão ‘tela de arame da porta’, uma oposição entre a mãe e o pai do menino que antecipa a separação entre ambos. A reafirmação sobre o encontro com a Duca, a antiga namorada, pressupõe a calma aparente com que o marido repassa a informação à esposa, antevendo reaproximação entre os ex-namorados.

Neste ponto do texto, julgamos interessante lembrar o instrumento de análise: O anagrama. “Palavra ou frase feita com as letras de outra (ex.: *caso* e *saco*)” segundo o Dicionário Priberam online. Ao fazermos a leitura inversa, teremos “acuda”. Seria um pedido de socorro?

O fato de o marido não tocar no assunto sobre o encontro com Duca, deveria ter chamado a atenção da esposa pelo seu nível intelectual e cognitivo, pois a profissão na área da docência lhe atribui responsabilidade na interpretação do discurso oral, e do ambiente que corrobora para o desfecho do encontro com a antiga namorada.

Jouve (2000) esclarece: *Ler, (...) é levar em contas as normas de todo tipo que determinam um texto e fazer jogar entre si as unidades de superfície que constroem seu sentido* (2000, p.66). Nesse caso, ao revelar a profissão da mãe, a narradora leva o leitor outra vez a analisar a atuação da professora, pois suas atividades são consideradas bem próximas do ser humano: a educação.

A narradora passa a vê-la de modo diferente. Ela (a professora) adquire consistência cultural e certa respeitabilidade. O parágrafo seguinte consoante ao tumulto das nuvens que fazem a representação

do sentimento da narradora: “ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma obscura irritação me fez sorrir”.

Diante da narração, é possível pensar na professora que educa e não se educa, que ensina e não se autoensina e, ao pensar desse modo, ela instiga o leitor a ver a mãe do menino como uma pessoa acomodada pela expressão: “A senhora é conformada”.

A narradora mostra a inércia na qual permanecem aqueles que não encontram motivação para modificar sua existência, transformá-la em ativa, dinâmica e real, já que se está na vida e não há como se retirar de cena. A professora, movida por um sentimento de crença no ser superior toma para si as rédeas da segurança e responde: “- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.”

O confiar no ser superior desconcerta a narradora e de modo sutil invade o interior: “- Deus – repeti vagamente.”

Ao externar a vaga repetição, a professora a questiona: ‘- A senhora não acredita em Deus? Eis aí o movimento dinâmico do cenário natural distinguindo duas dimensões na leitura: uma programada pelo texto, a outra a depender do leitor. Segundo Jouve, *um pacto de leitura*” *que aparece velado e discreto encaminhando o leitor a assumi-lo.* (2000, p.66/67).

Em outra antítese: esquerdo e direito passam a apresentar movimento de lateralidade em um sentido emocional, quando a narradora profere o termo *quente* e de *paixão* e conduz o leitor à interpretação emotiva. Essa espécie de autopersuasão ocorre com leitores despreparados para a autocrítica e permitem-se conduzir por sugestões apelativas à metafísica ou ainda, deixam-se conduzir pelo ambiente natural, pelo apelo emocional e, finalmente, mergulham no caos intuitivo do qual não querem e não sabem retornar ao mundo real. Assim, estabelecem um verdadeiro mundo de milagres no qual se permitem perder poderes naturais inerentes aos seres humanos cujas transformações ocorrem de forma espontânea e aceitável.

As palavras morte, noite, chorando, frio, sonhei, Jesus e Jardim do Paraíso remetem o leitor a um plano mágico, sobrenatural, capaz de transformá-lo em um “abençoado do cristianismo” ao qual não faltará conforto nos momentos mais angustiantes da vida.

Para Jouve: *Se o leitor aceita sem problema ver mortos ressuscitarem numa narrativa fantástica, ele se chocará com o mesmo acontecimento num acidente policial. (...) não aceitará encontrar, na leitura de um romance histórico, contradições flagrantes com a História oficial.* (2000, p.67).

Comprovamos uma das funções da literatura: apoiar o leitor em sua fuga da realidade para um espaço em que possam ocorrer milagres, fantasias, mágicas e momentos divinos, nos quais possa livrar-se de seu peso natural do existir terreno.

Ao mesmo tempo que recuperamos os sentimentos humanos das marcas doloridas próprias da existência, essa função nos leva a não compreender a real permanência na vida, deixamos de construir

nosso amadurecimento como leitor tal qual o desejam aqueles que preferem sujeitos acríticos, desprovidos de elementos que o sustentem na polissemia da leitura.

A estilística ratifica as afirmações, pois ao consolidar a expressão "ele estava morto" - por três vezes - a narradora retoma uma passagem bíblica que "ameaça" um dos Apóstolos de Jesus e estabelece uma réplica do discurso religioso, nele se apoia e forma uma figura chamada repetição, como diz Olivier REBOUL (2000, p.157) *como intratextos, ou seja, "a presença explícita de outro discurso no discurso"*.

O leitor aceita a morte do bebê, e emociona-se. Na segunda afirmativa, o leitor acrítico assegura a morte e caminha para a finalização da angústia e da dor a que estão habituados os pessimistas, pois à mulher de olhar extraordinariamente brilhante, não poderia haver outra trajetória que não a da tristeza e do desespero acompanhada de conformismo.

Assim são vistas as populações desprovidas de amparo cultural e social. A mulher, figura pobre mas digna, teve desconsiderada, pela narradora, a cultura sistêmica escolar, pois apesar de ela ser professora o que foi considerado foram as condições aparentes e semelhantes ao clima histórico-religioso, noite de natal.

Podemos dizer que a massa populacional por desconhecer a força retórica dos argumentos persuasivos “cai na rede” argumentativa; aceita as imposições do texto das quais é impossível fugir. A fuga dessas situações será possível pela contra argumentação se contar com apoio do conhecimento prévio do leitor. *“Diante de uma obra confusa ou desconcertante (...), o leitor acreditará no texto e tentará encontrar uma pertinência naquilo que, (...) lhe causa problema. É assim que se aceitará como “literárias” – e portanto legítimas- as opacidades de certas páginas.”* (JOUVE, 2000, p. 67).

Neste excerto, concordamos com Jouve: *Orientado pelo contato de leitura, o leitor (...) constrói sua recepção apoiando-se nos espaços de certeza fornecidos pelo texto. Estes pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção.* (JOUVE, 2000, p.70).

O diálogo continua entrecortado por reflexões a ativado por falas até chegar ao destino. Assim, a mulher “Levantou-se e fez um movimento como se fosse pegar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

- Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

Perplexa, a narradora surpreende o leitor e o leva à desilusão de um milagre não acontecido. Neste momento, o leitor afasta-se de sua posição passiva e passa a questionar o teto, o professor, a narradora e a autora.

A antecipação e a simplificação são os dois reflexos básicos da leitura. (...) o destinatário, para entender um enunciado, precisa reconhecer nele uma intenção. Dessa forma, assim que abre o livro, o leitor constrói uma hipótese sobre o teor global do texto: de antemão, ele antecipa – e portanto simplifica o conteúdo narrativo. Segundo Eco in JOUVE, ao levantar hipóteses sobre o "tópico" textual, o leitor antecipa a sequência da narrativa: *O tópico é uma hipótese que depende da iniciativa do leitor, o qual formula de uma maneira pouco rudimentar, na forma de pergunta ("Mas do que se*

está falando?") que se traduz pela proposição de um título provisório (2000, p.119 in JOUVE, p.75).

O conto finaliza a ação narrativa com desejos de bom natal e impele, pela última tentativa, o leitor a refletir sobre o milagre natalino.

Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão rigorosa. E acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite.

Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim reiniciando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.

Como se fosse um momento de desprendimento total, o leitor se põe a rever seu ponto de vista sob o enfoque da codificação e da interpretação cuja tendência envereda pelo que é possível: a simplicidade narrativa sustentada a partir do conhecimento empírico, religioso, talvez, mas a - científico, que lhe permite crer na junção de vários fatores remetendo-os ao clima natalino da noite mais comemorada no mundo. Jouve complementa: *Quando seu saber não lhe permite destacar a pertinência do texto, o leitor vai apelar para uma interpretação simbólica.* (JOUVE, 2000, p.76)

Eco apud Jouve: *O texto (...) "máquina preguiçosa", necessita das previsões do leitor para poder funcionar. Depende dessa condição para poder confortá-lo, surpreendê-lo, ou simplesmente, interessá-lo.* (ECO, 1985, p.148 in JOUVE, 2000, p.75).

2.2 AS FORMIGAS

O percurso teórico dispensado do conto ligiano ‘Natal na barca’ adequa-se ao conto ‘As formigas’ e conta, sobretudo, com um cenário altamente persuasivo e remissivo ao sobrenatural. Isto é sentido desde o início da narrativa;

1. - É sinistro.
2. A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro, descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho.
3. No ângulo onde o teto quase se encontrava com o assoalho, estava um caixotinho coberto com um pedaço de plástico. Minha prima largou a mala e, pondo-se de joelhos, puxou o caixotinho pela alça de corda. Levantou o plástico. Parecia fascinada.
4. Não deixem a porta aberta senão meu gato foge.
5. Abrimos uma lata de sardinha que comemos com pão, minha prima tinha sempre alguma lata escondida, costumava estudar até de madrugada e depois fazia sua ceia. Quando acabou o pão, abriu um pacote de bolacha Maria.
6. - Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo?

7. No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos a cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho.
8. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado.
9. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado.
10. Fui buscar o tablete de chocolate e perto da porta senti de novo o cheiro, mas seria bolor? Não me parecia um cheiro assim inocente, quis chamar a atenção da minha prima para esse aspecto mas estava tão deprimida que achei melhor ficar quieta. Espargi água-de-colônia flor de maçã por todo o quarto (e se ele cheirasse como um pomar?) e fui deitar cedo.
11. Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica.
12. todas trançando lá dentro, lógico,(...) é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... estão se organizando.
13. melhor não esperar que a bruxa acorde..
14. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?

Interpretar múltiplas leituras concorre para que o leitor disponha de mecanismos cognitivos próprios a fim de desvelar o processo narrativo daquele momento. Jouve esclarece: “A leitura (...) é portanto, uma dialética entre *protensão* (espera do que vai acontecer) e *retenção* (memória daquilo que aconteceu). A atividade da previsão apresenta-se do seguinte modo: existe antecipação do leitor, depois validação ou invalidação pelo texto das hipóteses emitidas” (2000, p. 76).

O conto ‘Natal na barca’, contrariamente ao que parecia definitivo, mostra, na fala da mãe, que o garoto não estava morto. O verbo empregado expressa um estado: o menino *estava*. Isto pode ser mostrado em outra afirmação: A menina *está* doente. O sentido do verbo estar informa que a menina pode melhorar e voltar à saúde a qualquer momento. Ela *está* (doente); ela, portanto, não é doente. De forma análoga, o conto ‘As formigas’ também recebe esclarecimentos de Jouve: *Esse trabalho de previsão, portanto, é tudo menos superficial. Obrigando o leitor questionar suas interpretações, está na origem dessa "redescoberta de si", que é um dos efeitos essenciais da leitura* (JOUVE, 2000, p.77).

Em ‘As formigas’ é fundamental pensar na combinação de alimentos consumidos pelas personagens, no estado físico em que ambas se encontram e os elementos combinados pelo narrador: Charutinho, fumaça, o declive do teto, a escadinha em espiral, o animal que acompanha a mulher de unhas aduncas, a vida no formigueiro e, por, fim, o ‘miado’ comprido do gato. Tudo isto sem esquecer da sinistralidade do sobrado ‘triste’.

Considerações

Estudos sobre leitura e interpretação de textos concorrem para a formação do leitor enquanto ser humano e este, ao repensar sua leitura, repensará sua posição diante dos homens, diante do mundo e diante de si mesmo e, fará outros questionamentos em busca de outras respostas.

Essa é uma forma sutil de conduzir o leitor pelos entremeios dos textos nos quais ele estará propenso a discutir "as armadilhas" pelas palavras, cuja tessitura textual o emaranhará caso seja insipiente. Ao desemaranhar a rede textual, o leitor perceberá o jogo de antíteses do texto, e intencionalmente, a persuasão o encaminha para o clima histórico e mágico, principalmente porque a *barca* ocupa, naquele momento, simbolicamente, o berço do personagem bíblico: Jesus.

Já no conto 'As formigas', todo o enredo poderá apresentar uma solução aceitável no plano real a partir da forma pela qual o leitor atribui sentido às palavras e às relações destas com o contexto e sentido que tomam a partir do emprego em outros contextos. Desta forma, o leitor tornará flexível sua prática leitora, o que refletirá na sua postura enquanto homem, responsável por si mesmo na estrutura social, e que interfere direta e indiretamente sobre o pensar e o existir não apenas dele mas também do outro e assim, por consequência, da sociedade.

A leitura cumpre, desta maneira, sua finalidade que é a de formação em seu sentido amplo: transformar homem leitor em um homem crítico, senhor de si, e engenheiro de sua própria competência leitora.

Referências

- BRETON, P., *A argumentação na comunicação*. Trad. Viviane Ribeiro. 2ª ed. Bauru. SP. EDUSC, 2003.
- ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard FEIST, 6ª reimpressão. Companhia das Letras, SP 1994.
- FERREIRA, L. A. *Leitura e Persuasão: Princípios de Análise Retórica*. Contexto. 2010.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. - São Paulo : Atlas,. 2008.
- JOUBE, V., *A Leitura*. Ed: UNESP, SP. 2002.
- ORLANDI, E.P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, Vozes. 1996.
- REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. São Paulo. Martins Fontes, 2000.
- SMITH, F. *Leitura significativa*. 3ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas. 1999.
- TELLES, L. F. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco. SP, 1998.
- www.releitura.com/lftelles_natal.asp

YUXIN,
UMA PENÉLOPE TROPICAL NA INTERLÍNGUA DA FLORESTA

Domingas C. Alvim*

A escritora, Ana Miranda

Ana Miranda nasceu em 1951, em Fortaleza, Ceará. Seu primeiro romance, "Boca do Inferno", publicado em 1989, vendeu mais de 50 mil cópias, recebendo o Prêmio Jabuti de Revelação em 1990.

Considerada pela crítica uma das principais escritoras brasileiras contemporâneas, Ana Miranda escreve romances que, por dialogarem com a história e a ficcionalizarem, são muitas vezes – e até impropriamente - classificados como “ficção histórica”. Embasada numa ampla e profunda pesquisa bibliográfica, a autora recria épocas e situações relativas à história e à literatura brasileira pregressa, dando vida a linguagens perdidas no tempo.

Em seus trabalhos, Ana Miranda se volta, principalmente, para a linguagem que, invadida pela poesia, torna-se a figura central de seus romances, seja através de seus personagens poetas - Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias - seja através de sua prosa poética.

No caso de *Yuxin*, obra escolhida para análise pelo projeto de iniciação científica, financiado pelo CNPq e orientado pela Professora Maria Zilda Cury, da UFMG, Ana Miranda ficcionaliza situações vividas pelos povos indígenas brasileiros ao longo da colonização. Com um minucioso trabalho de linguagem, a autora, de certo modo, reescreve, através da voz da índia Yarina, uma versão de nosso passado que foi silenciada pela história oficial.

Yuxin

Yuxin é um romance ambientado no Acre de 1919, que traz como pano de fundo a exploração da borracha. Nas densas matas daquela região, vive a tribo de Yarina, a jovem índia narradora da história. Ao fazer de uma mulher, mais especificamente de uma índia, a narradora do texto, Ana Miranda revisita a história de nosso país e a reconstrói, ficcionalmente, por uma perspectiva feminina.

Yarina vive à espera do retorno de Xumani, seu amado que saíra para caçar com seu filho e não retornara. Enquanto espera, Yarina borda-nos sua história. Enquanto borda, ela relembra suas experiências e viaja para dentro de si. Ao mesmo tempo, vai, também, enredando o leitor no emaranhado de seu texto. Como a personagem Penélope, da Odisseia de Homero, que enquanto espera o retorno de Ulisses, e para ganhar tempo, tece o manto de Laertes de dia para destecê-lo de noite, Yarina, vai, por um lado, tecendo-nos sua história e, por outro, destecendo-se de seu passado.

* Domingas Cesário Alvim. Bolsista de Iniciação Científica com bolsa financiada pelo CNPq e orientada pela Professora Maria Zilda Cury, cursando o 5º período de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Graduada em Comunicação Social (Especialização em Rádio-TV) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Seguindo a noção do tempo mitológico, a narrativa corre sem respeitar qualquer linearidade cronológica. As relações de causa e efeito se entrecruzam. Fragmentada, a história é permeada por lacunas, tal qual um bordado, nascendo da alternância entre a materialidade dos fios da escrita e a imaterialidade dos espaços vazios. Os capítulos se ligam por frágeis pontes construídas sobre abismos.

Como na metáfora do bordado, em que avesso e direito se confundem, passado e presente dissolvem seus limites. O tempo da narrativa é um tempo onírico, de desconexões, de idas e vindas que se misturam no contexto da extração da borracha, das guerras entre as tribos, dos conflitos entre índios e peruanos, e dos contatos dos povos indígenas com os brasileiros.

De um ponto a outro somos levados pelos fluxos de consciência da narradora, balanços que vão e voltam, que voltam e vão. Desconexão e disjunção são recursos de estruturação do romance que se fazem presentes, inclusive, na relação existente entre o corpo e a mente de Yarina “*minha mão maneira vai solta, sozinha, sabe de tudo, tudo ela quer fazer sem eu saber, se eu vou à roça ela pega macaxeira e eu nem vejo, estou pensando lá longe a lonjura, quando reparo*” (MIRANDA, 2009, p. 67).

Durante toda a narrativa, Yarina ancora sua espera no ato de bordar “*nada de Xumani, a peleja é tempo e é não tempo, a lua sobe e deita e eu esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... bordando... bordando... bordando... bordando...*” (MIRANDA, 2009, p.102) A espera como uma suspensão da vida, como o buraco entre os pontos de um bordado.

Enquanto borda, um ponto lá outro cá, Yarina, esta Penélope brasileira, espera o retorno de seu amado, tornando-se, tal qual a figura da Odisseia de Homero, um símbolo de fidelidade matrimonial. Seguindo os passos do mito grego, Yarina-Penélope recusa seus pretendentes, “*Busam me quis, mas eu não quero ser de Busan, quero ser de nenhum, bordar bordar bordar...*” (MIRANDA, 2009, p. 116). Xumani, assim como Ulisses, mesmo ausente, faz-se presença através da memória de sua esposa.

Bordar é a escrita de Yarina, o registro de seu tempo. Ponto a ponto, ela vai registrando seus pensamentos, expondo seu conhecimento de mundo, seu saber cultural adquirido oralmente, de geração a geração “*minha avó ensinou as cantigas (...) ela sabia essas cantigas, avó da avó sabia, a avó da avó da avó, minha mãe sabe...*” (MIRANDA, 2009, p. 17). A história de seu povo é toda construída pela oralidade.

Enquanto o bordado vai nascendo, o tempo vai passando. Enquanto Yarina vai bordando, seu habitat vai sendo tecido diante do leitor. Os sons da floresta aparecem como notas musicais, marcando o ritmo do universo que se move ao redor da índia. Bordando, Yarina acompanha as mudanças na natureza, a época de cada fruta, de cada árvore, de cada cheia de rio; bordando, Yarina vai ligando os pontos de sua história, vai alinhavando sua voz à voz da natureza, da chuva, dos trovões, do vento, dos animais e dos *Yuxins*, as almas da floresta.

O “eu” indígena de Yarina se harmoniza com o mundo que a cerca, por isso a linguagem também se funde com os elementos da floresta: “*bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu...*” (MIRANDA, 2009, p. 17). A voz de Yarina, conjugada às vozes da selva, faz brotar uma interlíngua estranha ao homem

branco. A língua de Yarina é composta de sua língua mais a língua dos elementos de seu mundo. Yarina é passarinho, é peixe, é nuvem, é chuva, é curva de rio, é *Yuxin*, e é espírito de índio.

Durante toda a leitura, a linguagem humana se mistura à fala dos animais. As onomatopeias garantem o ritmo hipnótico do romance. A fala da narradora usa as rimas e a repetição de sons para dar cadência à leitura: “*tem jitirana, tem rama, tem palheira, tem capim, tem coco, tem conta, tem semente, tem erva, tem raiz, tem pau de comida, tem taboca, sororoca, tem tudo demais, tem tudo na mata*” (MIRANDA, 2009, p. 49-50).

Tal qual o ritmo musical, que nasce da alternância entre som e silêncio, a narrativa funda seus pilares na alternância entre a língua dos elementos da floresta e a língua dos índios. Toda a linguagem é feita de aliterações e de assonâncias. As reticências fazem retumbar as frases, criando ecos. A linguagem em *Yuxin* é a própria sonoridade. A música é o fio que costura todo o romance.

A performance da linguagem também se faz presente no presente dos tempos verbais “*minhas mãos lindas painéis fazem*” (MIRANDA, 2009, p. 21). A oralidade performática da linguagem encena os atos da personagem “*minhas mãos amassam o barro*” (MIRANDA, 2009, p. 21). Fulguram também, por toda obra, os usos incomuns da pontuação, a multiplicação dos significantes, a redundância das imagens, as inversões sintáticas “*quem pode as almas matar?*” (MIRANDA, 2009, p. 17). Em *Yuxin*, a linguagem se faz sincopada “*Eu, meu marido cabeças fazer foi, eu estou com saudades, eu canto...*” (MIRANDA, 2009, p. 183). As frases, como os fios do bordado, unem-se pelos buracos causados pela ausência dos conectivos “*depois o peixe se assustava e dava um pulo, coração, Xuxu também se assustava, gritava, os peixes todos corriam, eu ria oé oé oé oé...*” (MIRANDA, 2009, p. 89). Em *Yuxin*, a linguagem, em toda sua delicadeza, desabrocha por todos os ramos das páginas “*moram na casa acoanada mulheres também, umas têm as mãos brancas e as roupas bordadas que nem espuma de cachoeira*” (MIRANDA, 2009, p. 37).

Neste romance de fragmentos, toda a biodiversidade da floresta floresce na escrita. A cada ponto do bordado, Yarina nomeia um elemento do mundo que a cerca. Toda a exuberância das matas floreja nos nomes de pássaros, flores, árvores e animais de toda espécie. Com uma narrativa bordada com fios de lirismo, poesia e estranhamento, Ana Miranda evoca, a todo momento, a musicalidade do texto. A interlíngua nascida do cruzamento da voz de Yarina com as vozes da floresta reflete a fala indígena, fala esta que espelha a metamorfose natural do homem “selvagem” com a mata.

Em *Yuxin*, o fluxo do tempo se interliga ao fluxo da narração de Yarina, se movendo e parando, se transformando e se recriando. O movimento da vida dança no ritmo da linguagem da floresta, no ritmo da transitoriedade e da fugacidade dos movimentos orquestrados em uma paisagem cíclica que vive de se dissolver e de se reconstruir, “*os rios formam cachoeiras que nascem e desaparecem depois*” (MIRANDA, 2009, p. 42). O movimento cíclico da vida como a única constância, como a única certeza “*um homem nasce, procria e morre, uma onça nasce, procria e morre, uma arara nasce, procria e*

morre, nada é parado, a chuva vai, volta, o vento volta, vai, a folha nasce, cai, nasce de novo” (MIRANDA, 2009, p. 103).

As mudanças na paisagem exterior refletem as mudanças interiores de Yarina que, ao encontrar-se com as almas da floresta, os *yuxins*, desvenda seu verdadeiro nome e se transforma: *“dize, alma, o meu nome, dize, dize! qual é o meu nome? Yarina segredo! Teu nome-alma! Teu nome, Yarina, é Yuxin!”* (MIRANDA, 2009, p. 260).

Como em outras obras da autora, há também em *Yuxin* a presença do “erro transformador”. Ao mexer nas flechas de Xumani, ato interdito às mulheres da tribo, Yarina mata, sem querer, o “pinu”, um tipo de beija-flor. Com isso, ela sente que o desaparecimento de seu marido é uma espécie de punição pelo erro que transformará sua vida, *“eu era feliz, era feliz, nem sou mais feliz, se eu não tivesse encostado a mão na flecha de Xumani, mulher encostar a mão, encostei, peguei a flecha, o arco, armei o arco, atirei, acertei, matei, eu não queria”* (MIRANDA, 2009, p. 78).

Quanto aos temas secundários trabalhados no romance, podemos citar, dentre muitos, os conflitos entre índios e brancos, entre brasileiros e peruanos, o trabalho nos seringais, a questão das diferenças entre as crenças cristãs e as crenças indígenas, as diferenças de costumes e o sequestro das índias que eram “sujeitadas” pelos colonos brancos: *“O regatão Bonifácio levava mulheres de nossa gente, levou Beti, levou Pôkuru, levou Anari, levou Nakon, levou Canelada, levou Marianita, e elas nunca mais voltaram”* (MIRANDA, 2009, p. 75).

A catequização dos índios é também uma questão relevante na obra. Quando Yarina se perde de sua tribo por conta de uma enchente, ela é acolhida, na aldeia dos “brancos”, por um padre que tentará convertê-la à fé cristã: *“Padre me deu outro nome, Madia”* (MIRANDA, 2009, p. 313). Aqui, explicita-se a dificuldade da índia de reproduzir o nome que lhe foi dado pelo padre, Maria; *“pela manhã eu ia esperar o padre acordar, na entrada de sua casa, para ele me dar rapadura (...) ele me dava e enquanto eu comia ele contava a história de seu pai que também morava no céu”* (MIRANDA, 2009, p. 313).

Na aldeia dos brancos, bem longe de casa, Yarina que em vários momentos da história nos apresenta seu desejo pelo “longe”, dá-se conta de que este “longe” estava ainda longe dali: *“a lonjura entonce era ainda mais longe, ainda não era ali”* (MIRANDA, 2009, p. 310). De certa forma, o “longe” que Yarina tanto buscava estava, agora, perto de onde ela sempre estivera. O “longe”, essa possível realização da felicidade, estava, agora, perdido em sua origem, perdido em sua mata, em sua antiga tribo, para a qual ela, tal qual um Ulisses, por ventura, retorna.

Deste modo, novamente, somos remetidos à ideia do tempo cíclico da natureza, no qual o fim termina onde o início recomeça. Em *Yuxin*, o fim termina no tempo em que Yarina era só Yarina, sem Xumani, já que, ao contrário de Penélope, que no final de sua epopeia reencontra seu Ulisses, Xumani continua preso no longe; não no longe da ilha de Calipso, mas no longe da ilha da Memória, este território dos *yuxins* além das margens do romance.

Conclusão

Seguindo uma tendência pós-moderna, na qual as fontes históricas são usadas como recursos narrativos, Ana Miranda, em seu romance *Yuxin*, envolve o leitor em um bordado de fios que entrecruzam história, ficção, biografia e literatura. Nesta obra tudo se mistura, tudo se enreda. O empírico é a outra face do onírico e vice-versa.

Em *Yuxin*, nossa autora reinventa a história através da ficção, abrindo uma nova possibilidade ao passado. Pela voz de Yarina, uma índia que não se dá conta de que é também brasileira, ouvimos o eco das vozes indígenas abafadas pela história oficial.

Com uma narrativa construída como uma rede intertextual, Ana Miranda tece sua história através de uma voz feminina, a voz de uma narradora cuja linguagem, brotada do entrelaçamento da língua humana com a língua selvagem da floresta, se traduz numa interlíngua.

Romance em que a única continuidade é a própria descontinuidade, *Yuxin* é música para nossas almas.

Referências:

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BROSE, Elizabeth R. Z. *Yuxin: Alma, estratégias narrativas e Significados*. In: PEREIRA, Helena Bonito. (org). *Novas Leituras da Ficção Brasileira no Século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 339-355.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

HOMERO, Odisseia. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HUTCHEON, L. *A poética do pós modernismo*. História, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, Ana. *Yuxin - Alma*. São Paulo: Companhia das Letras, edições SESC SP, 2009.

_____. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MORAIS, Eunice de. *Refigurações de nação no romance histórico e a parodia moderna de Ana Miranda*. 255 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

TEIXEIRA, Jerônimo. *Voz de Passarinho Títírí títírí títírí*. Veja, São Paulo, Edição 2127, ano 42, n 34, p. 134, 26 ago. 2009.

1. Introdução

Este estudo surgiu da necessidade de apresentar a formação de professoras no início do século XX e suas transformações, tanto nas contribuições das ações quanto nos comportamentos representados pela protagonista d'O Quinze (1930), de Raquel de Queiroz. Tais ações e comportamentos de Conceição (protagonista d'O Quinze) foram representados com intuito de demonstrar e identificar à práxis do comportamento educacional nesse período.

Na perspectiva de estruturarmos essa análise da forma mais coerente possível, optamos por dividir este artigo em duas seções, tais como: na primeira seção, busca-se contextualizar o objeto de estudo através de dados históricos sobre a formação de professoras no XX, abordando, também, as transformações e as conquistas da classe feminina; e na segunda seção, abordam-se os comportamentos e as ações da personagem Conceição, dando ênfase para o papel das normalistas, elemento que contribuiu para a construção da personagem.

2. Referências Históricas na formação de professoras

No fim do século XIX e início do século XX as mudanças sócio-econômicas ocorreram no Brasil devido à implantação do regime republicano, o processo de urbanização e industrialização, as duas guerras mundiais e as conquistas tecnológicas. Essas mudanças estão atreladas ao momento que surgiu às primeiras reivindicações femininas que atingiram várias gerações de mulheres.

O movimento feminista foi um dos meios pelo qual possibilitou a maior atuação política e social das mulheres no espaço público, pois, a partir desse momento cresceu a exigência da igualdade de direitos, da educação e da profissão. Por isso, após o regime ditatorial que se implantou no Brasil com o golpe de Estado em 1937, a retomada dos ideais democráticos e o final da Segunda Guerra Mundial levaram mudanças na educação feminina e no seu comportamento, pois no início do século XIX a preparação das mulheres caracterizava-se na atuação do espaço doméstico, e a partir desse momento, o papel das mulheres diferenciava na nova sociedade que emergia.

No que diz respeito ao plano educacional, os anos iniciais do século XIX ofereceram maiores oportunidades às mulheres, pois a escolarização das meninas e moças se baseava nas ideias positivistas e

¹¹⁷ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Língua Portuguesa: Uma abordagem Textual, pela mesma instituição. Mestre em Letras: Área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora em Nível Superior da Escola Superior Madre Celeste (ESMAC).

republicanas, isso porque a História mostra que essas mudanças ocorreram no momento de uma política de concessão por parte dos poderes instituídos e dirigidos pelo sexo masculino.

O magistério primário apresentou-se, também, como uma possibilidade que as mulheres de classe média encontraram para se inserir no campo sócio-econômico do país, devido oferecer a oportunidade para o sexo feminino ingressar no campo profissional e no mercado de trabalho. Dessa forma, o magistério tornou-se como uma profissão digna e prestigiada socialmente, pois a função de cuidar e educar crianças prolongavam as tarefas desempenhadas no lar, fazendo com que a classe feminina encontrasse nessa profissão a maneira de se realizar no campo profissional.

A instrução feminina representaria, de certa forma, a diminuição dos trabalhos domésticos e a conquista do espaço público, por isso as mulheres adequaram-se as normas sociais e ao novo mundo que se descortinava e principiava a selecionar os mais preparados. Sendo assim, as perspectivas femininas levaram as mulheres à apropriação de uma consciência crítica e política mobilizada pela abolição das diversas sociais de gênero.

O processo de feminização do magistério primário no Brasil aconteceu, justamente, no momento que o campo educacional crescia em termos quantitativo e a mão de obra feminina na educação se revelaria importante, pelo fato de que houve impedimentos dos professores em educarem as meninas e, pela recusa à co-educação dos sexos devidos essa educação oferecer espaços tanto para os homens quanto para as mulheres. O ingresso das mulheres nas escolas normais, também, era considerado um dos motivos nesse processo de feminização do magistério, assim lembra José Lins do Rego “Perdi o primeiro mestre, mas logo depois chegou a Pilar uma moça da Paraíba, diplomada e de família de professores na cidade. Sei que fui logo conduzido para a escola de dona Donzinha”.

As instruções e as qualificações das mulheres nesse período contavam com um grande acontecimento – as Escolas Normais. Essas escolas apareceram no início do século XIX e eram produtos da Revolução Francesa que tinham como objetivos formar docentes capazes de atuar em escolas públicas.

Assim, a possibilidade das mulheres poderem ensinar produziu um aumento na demanda da profissão e a essa demanda foi aliada ao discurso ideológico que fazia com que as mulheres desempenhassem bem a profissão, pois se entendia que de fato a docência estaria ligada as ideias de domesticidade e maternidade.

A ocupação do magistério primário pelas mulheres caracterizou-se, efetivamente, pelo crescimento de números de vagas nessa profissão devido ao abandono por parte dos homens, pois estes, pelas modificações no setor tecnológico, partiram para outros empregos mais remunerados deixando espaço para as mulheres nesse setor da educação. Com isso, o magistério primário mostrou-se como ponto de partida a inserção das mulheres ao espaço público e ao mundo do trabalho.

3. *O quinze* – A professora

O movimento feminista no Brasil foi liderado por uma elite feminina letrada, culta e de certo poder econômico, seguindo os exemplos das mulheres europeias e norte-americanas que não queriam ficar ausentes do processo histórico. Apesar de, no caso brasileiro, o processo ter se desenvolvido de forma um tanto quanto ameno, sem a radicalização das inglesas; as brasileiras, a seus modos, também desafiaram a estrutura social vigente, apoiadas por homens pertencentes aos meios políticos e intelectuais.

A noção de que professores precisavam ser formados por escolas especializadas era nova no horizonte do século XX. E foi nesse processo social e histórico que podemos enquadrar a personagem Conceição – a professora da obra *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, o qual o título faz alusão a grande seca de 1915, vivida pela escritora em sua infância.

Como algumas mulheres da época, a protagonista queiroziana foi uma docente que procurava mudar a forma de ensino através de suas ações e leituras de mundo, em que muitas vezes baseava-se em ideias revolucionárias, conforme podemos constatar na passagem

[Conceição] pegou no primeiro livro que a mão alcançou, fez um monte de travesseiros ao canto da cama, perto da luz, e, ficando o cotovelo neles, abriu à toa o volume. [...] Era uma velha história polaca, contando casos de heroísmo, rebeliões e guerrilhas. Conceição o folheou devagar, relendo trechos conhecidos, cenas amorosas, duelos, episódios de campanha. (QUEIROZ, 1993, p. 8)

Vale ressaltar que a narrativa destaca duas situações que merecem destaque: primeiro, a seca e suas consequências acarretadas tanto para o vaqueiro Chico Bento e sua família quanto para Vicente, criador de gado; e em outro plano, narra a história e a trajetória de uma doente dedicada à profissão e que também é formada por uma das escolas normais da época.

Conceição, a professora da obra, apresentava características que a enquadrava nos moldes da educação transmitida pelas escolas normais, pois, além de ser professora em uma escola pública, um dos objetivos dessas escolas que seria conscientizar essas professoras diante dos problemas sociais e políticos da época – século XIX e XX. Essas atitudes provocavam espantos na sociedade brasileira, pois as mulheres não tinham acesso a espaço especial na sociedade em que pudessem expor suas ideias.

Nesse sentido, Raquel de Queiroz nos mostra uma imagem de docente modificada daquelas professoras da época, pois o próprio acervo da biblioteca de Conceição reforçava essa modificação.

Conceição, também, apresentava-se como representante na luta das causas feministas e do enquadramento da mulher à sociedade e ao profissionalismo, marcas presentes nessa obra de Raquel de Queiroz

Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema obra, procurando ingenuamente encaminhar a avó para tais ideias: - Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos materiais, do problema. (QUEIROZ, 1993, p. 14)

A professora idealizada no romance de Raquel de Queiroz ministrava aulas em uma escola pública, a qual se dedicava, intensamente, procurando sempre ser compromissada com a profissão

Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó (que criaram desde que lhe morrera a mãe), no logradouro, a velha fazenda da família, perto de Quixadá.

Ali tinha a moça o seu velho quarto, os seus livros, e, principalmente, o velho coração amigo de Mãe Nácia.

Chegava sempre cansada, emagrecida pelos dez meses de professorado; e voltava mais gorda com o leite ingerido à força, resposta de corpo e espírito graças ao carinho cuidadoso da avó. (QUEIROZ, 1993, p. 9-10)

A protagonista *d'O Quinze*, apresentava dedicada a profissão que no decorrer da narrativa podemos entender que ela deixou viver a sua própria vida ao lado de sua grande paixão, Vicente, por causa da sua profissão. Além disso, podemos entender que por conta dos estudos e das leituras, Conceição se diferenciava em comportamentos, atitudes, costumes e valores do vaqueiro, assim constata no trecho

Medito com cabras... não se dava a respeito... E ainda por cima, não se importava nem em negar...

Mãe Nácia, porque naturalmente, no tempo dela, aguentou muitas dessas, diz que não vale nada...

E a moça comparou Dona Inácia àquelas senhoras de alma azul, de que fala o Machado de Assis...

Foi então que se lembrou que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia.

Ele dizia sempre que, de livros, só o da nota do gado...

Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo à diferença que havia entre ambos, de gosto de tendências, de vida. (QUEIROZ, 1993, p. 78-79)

Outro elemento em destaque no perfil da protagonista no texto queiroziano foi que ela tinha sido educada em uma das escolas normais da época, o que representava uma diferença das outras professoras, influenciando em princípios de comportamentos que se enquadravam no ambiente das normalistas

E ao fim da visita, quando ela falava sobre o efeito da seca na vida da cidade, pareceu-lhe até pedante... Tinha na voz e nos modos uma espécie de aspereza espevitada, característica de todas as normalistas que conhecia... (QUEIROZ, 1993, p. 78)

Diante desse aspecto observamos, ainda, que as jovens normalistas, muitas delas atraídas para o magistério por necessidade e outras por ambicionarem ir além dos tradicionais espaços sociais e intelectuais, viviam também cercadas de restrições e cuidados para que sua profissão não se chocasse com sua feminilidade.

Conceição, além de ser professora, mantinha-se engajada em projetos sociais dedicado a cuidar de pessoas que vinham do interior do Nordeste, fugindo da seca e ficavam nos Centros de Concentração em que obrigavam e eram cuidado pro voluntários

Conceição passava agora quase o dia todo no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazarentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia. (QUEIROZ, 1993, p. 127)

Com isso, observamos que Raquel de Queiroz retratou em sua obra uma docente que apresentava comportamentos e ideias que reforçavam o conceito de que a educação está em constante transformação na construção de um cenário feminino no Brasil.

4. Considerações finais

A análise, mesmo preliminar, das ações e comportamentos de Conceição, personagem central do *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, permite-nos a traçar um perfil de imagem de docente no século XX. Além disso, percebemos que os fatos traçados ao longo do texto com relação à questão social e às questões femininas foram elementos fundamentais para que as mulheres tivessem participação na vida pública.

Referências

- ALMEIDA, Jane Soares de. *Mulher e Educação: A paixão pelo Possível*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BASSANEZI, Carla. *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; BASTOS, Maria Helena Câmara; CUNHA, Maria Teresa Santos. *Refúgios do Eu: história, escrita e autobiográfica*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*. São Paulo: Editora Arx, 1993.
- VILLELA, Heloisa de O. S. O mestre-escola e a professora. In: *500 anos de Educação no Brasil*. Org. Eliane Marta Teixeira Lopes, Luciano Mendes Faria Filho e Cyntia Greive Vaiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RECORDANDO A HISTÓRIA DE UM POVO: A MEMÓRIA IDENTITÁRIA NA POESIA AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Emilene Corrêa Souza¹¹⁸

Com o intuito de conceituar o que é memória identitária se faz importante refletir, inicialmente, sobre o significado de memória e de identidade. Entende-se por memória a capacidade de conservar e recordar experiências passadas, correspondendo àquilo que ocorre ao espírito como consequência de acontecimentos já vividos. Trata-se também da exposição ou relato, na forma escrita ou oral, de um episódio ou de uma série de episódios narrados mais ou menos de modo sequencial. Sua função geral consiste em reviver ou restabelecer acontecimentos passados com maior ou menor consciência do que o momento presente, sendo este um ato de revivescimento. Como identidade, considera-se ser um conjunto de características que diferenciam uma pessoa de outra, de forma a individualizá-la, tornando-a, assim, idêntica. Nesse sentido, memória identitária seria parte da construção do ser humano como indivíduo autêntico a partir de lembranças de si e de determinado grupo com o qual se identifique por possuírem atributos semelhantes.

Iván Izquierdo, em *Questões sobre memória* (2004), aponta que a constituição do ser humano como sujeito se faz por meio do que é lembrado, ou seja, pela memória, ainda que isso seja um tema enigmático no ponto de vista neurobiológico. Conforme o autor, “o conjunto das memórias que cada um de nós tem é o que nos caracteriza como indivíduos. Mas também nos caracteriza como indivíduos aquilo que resolvemos ou desejamos esquecer” (IZQUIERDO, 2004, p. 12). Desse modo, a memória seria responsável por diferenciar um indivíduo de outro através das lembranças de experiências passadas, assim como pelo esquecimento voluntário dessas vivências.

Para Izquierdo (2004, p. 15), “memória é a aquisição, conservação e evolução de informações”. Sua evocação se dá a partir da *recordação* ou *lembrança* e a falta de sua evocação ao *esquecimento*. Ao enumerar tipos de memória (*memória imediata*, *memória de curta duração*, *memória de longa duração* e *memória remota*), entende-se ser a memória de longa duração a mais significativa para o presente estudo, tendo em vista ser ela a responsável pelas lembranças de um passado distante.

¹¹⁸ Graduada em Português/Inglês e respectivas literaturas, em 2009, e em Português/Espanhol e respectivas literaturas, em 2012, pelo Unilasalle Canoas. É mestranda em Letras com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-africana pela UFRGS. Participou como voluntária nos projetos "Identities dos gaúchos contemporâneos lidas em textos de festivais de música do RS", de 2006 a 2007, e "Glossário Crítico da Literatura Gaúcha", de 2008 a 2010, sob orientação do professor Dr. Cicero Galeno Lopes. Foi bolsista BIC (FAPERGS) e voluntária atuante no projeto "Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil", de 2009 a 2011, sob orientação da professora Dra. Zilá Bernd. Foi colaboradora em 2011 no projeto "Dicionário de expressões da Memória social, dos Bens culturais e da Ciberultura" e bolsista voluntária no projeto "Estéticas dos vestígios na contemporaneidade: literaturas das Américas entre memória e esquecimento", ambos sob orientação da professora Dra. Zilá Bernd. Email: emilenecs@yahoo.com.br

De acordo com Jacques Le Goff, em *História e memória* (2003, p. 419): “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-se em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Ao apontar diferentes ciências que estudam a memória, como a psicologia, a psicofisiologia, a neurologia e a biologia, Le Goff apresenta ligações entre diferentes formas de memória. A partir das considerações de Letroi-Gourhan, o autor distingue três tipos de memória: *memória específica*, *memória étnica* e *memória artificial*, sendo as duas primeiras ligadas ao comportamento animal e ou humano e a última ao meio computacional, eletrônico. No que diz respeito à memória do ponto de vista psicológico, é exposta a memória individual e a memória coletiva, sendo esta muitas vezes relacionada a estudos históricos, por abordar “problemas do tempo e da história” (LE GOFF, 2003, p. 422).

Inspirado em Jack Goody e Letroi-Gourhan, Le Goff aborda cinco tópicos que se julga ser de grande contribuição para este estudo: 1) a memória étnica, 2) o desenvolvimento da memória, 3) a memória medieval no Ocidente, 4) os processos da memória escrita e figurada da Renascença a nossos dias e 5) os desenvolvimentos contemporâneos da memória. Ao elencar esses temas verificou-se que nesse capítulo o autor traz, mesmo que de forma sucinta, o tema identidade relacionando à questão da memória, indicando que “**a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva**, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p. 469, grifo meu).

Para Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), “memória individual e memória coletiva são postas em posição de rivalidade. Contudo, elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornam alheios um ao outro” (RICOEUR, 2007, p. 106). Ao fazer essa afirmação o autor apresenta teorias acerca desses dois tipos de memória. Sobre a primeira traz três teorias: de Santo Agostinho, de John Locke e de Husserl, que se diferem e ao mesmo tempo se complementam; quanto à segunda, expõe a teoria de Maurice Halbwachs (esta será aqui apresentada conforme o livro do próprio autor e não pela perspectiva de Ricoeur).

Na teoria de Santo Agostinho a memória demonstra um caráter essencialmente privado, apresentando três traços característicos: a singularidade do indivíduo, a narrativa autêntica de cada ser e “o sentido da orientação na passagem do tempo”, ou seja, as experiências de cada indivíduo. Segundo Ricoeur, apesar de Agostinho conhecer o “homem interior”, desconhece a relação entre “a identidade, o si e a memória” e, por isso, ignora a memória coletiva, tendo a interioridade como um lugar íntimo e a memória como o presente do passado de cada ser. Diferente de Agostinho, Locke apresenta a noção de identidade, consciência e o si, onde afirma que “consciência e memória são uma mesma coisa” (RICOEUR, 2007, p. 116), pois correspondem ao si e à mente do ser humano, sendo responsáveis pela formação de uma identidade pessoal ou individual.

Em concordância com Locke, Husserl apresenta uma “filosofia transcendental da consciência”, onde teoriza sobre a intersubjetividade. Nessa perspectiva “a consciência do tempo é declarada íntima” (RICOEUR, 2007, p. 120), conforme teoria de Santo Agostinho, porém, embora cada indivíduo tenha uma “consciência solitária”, a identidade é verificada a partir da diferença com o outro e da experiência compartilhada entre indivíduos. Nesse sentido, “o conceito sociológico de consciência coletiva pode resultar apenas de um processo secundário de objetivação das trocas intersubjetivas” (RICOEUR, 2007, p. 129).

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006), traz a memória individual como elemento desnecessário para a constituição da memória coletiva, uma vez que a memória individual, assim como a coletiva, envolve experiências passadas de mais de uma pessoa durante seu processo de evocação e da reconstrução de lembranças, pois, conforme o autor: “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30), não sendo necessária a presença física de outros, desde que em nossa consciência estes permaneçam presentes.

Um exemplo disso apresentado pelo autor é um passeio em grupo. Ao caminhar com diferentes pessoas e conhecer a cidade por diferentes pontos de vista, a pessoa passa a englobar em sua memória individual a memória do outro, tornando esse momento de passeio uma memória também coletiva, por envolver mais de um participante na ação desse grupo. Embora o mesmo passeio possa ser realizado de forma solitária, essa mesma pessoa compartilha uma memória coletiva, pois está em contato com elementos de referência memorialística de determinado grupo que tenha estado no mesmo local, seja a partir do contato direto ou indireto com essas pessoas ou por alguma manifestação artística, como livros, quadros e esculturas.

[...] o depoimento de alguém que esteve presente ou participou de certo evento não nos fará recordar nada se não restou em nosso espírito nenhum vestígio do evento passado que tentamos evocar, não pretendemos dizer que a lembrança ou parte dela devesse substituir em nós da mesma forma, mas somente que, como nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum com relação a certos aspectos, permanecemos em contato com esse grupo e ainda somos capazes de nos identificar com ele e de confundir o nosso passado com o dele (HALBWACHS, 2006, p. 33).

Nesse sentido, Halbwachs expõe que a memória coletiva seria uma rememoração de eventos de participantes de determinado grupo a partir da ótica de cada um. Mesmo que alguém desse grupo não possua uma mesma lembrança a respeito de acontecimentos passados, seu testemunho sobre o passado compõe uma memória coletiva, fazendo com que seus participantes se identifiquem com essas lembranças. Quando isso não ocorre, ou seja, quando não nos reconhecemos em determinado grupo, seja por não guardar nenhuma lembrança dele ou por não nos identificarmos com as lembranças descritas por outros, deixamos de estar no grupo e, conseqüentemente, de compartilhar essa memória, a menos que

reencontremos no esquecimento do presente algum acontecimento individual que refaça essa ligação do passado.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Ao afirmar que “o fato de que a memória coletiva não explica todas as nossas lembranças e talvez não explique por si a evocação de qualquer lembrança” (2006, p. 42), Halbwachs explica que o estado de consciência é puramente individual, chamando-o de *intuição sensível*, posto que nossas emoções e percepção do meio social se dão de forma particular em cada ser humano e sua própria história de vida.

Embora parte de nossas lembranças seja individual, Halbwachs afirma que há certas lembranças que só podem ser ativadas a partir de nossa vivência com o outro, sendo nossas lembranças divididas em dois contextos de pensamentos, um individual e outro coletivo. Uma vez que “a intuição sensível e a ligação que ela estabelece [...] em nossa consciência se explica pela associação que existe ou se estabelece entre objetos fora de nós” (HALBWACHS, 2006, p. 59), constata-se que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional* (2003), aponta que no Brasil o processo de mestiçagem (entre brancos, negros e indígenas) formou um grupo social que abrange distintas culturas e grupos étnicos, afirmando que “não existe identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 2003, p. 8). A partir dessa declaração compreende-se ser, para o autor, a identidade uma construção coletiva.

Embora a identidade seja o que torna uma pessoa diferente de outra, conforme mencionado no início deste texto, a perspectiva de Ortiz diz respeito à identidade coletiva, ignorando o fato de o ser humano possuir uma identidade individual. Para o autor, no que diz respeito ao processo de identificação, “a memória coletiva deve necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado” (ORTIZ, 2003, p. 133), tendo em vista que a permanência sociocultural do grupo depende da preservação da memória. Sendo assim, “a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas” (ORTIZ, 2003, p. 133).

Em *Negro: identidade, exclusão e direitos no Brasil* (1997), Sarita Amaro apresenta outra visão relacionada a essa questão. Quanto à negritude e à identidade social, a autora discute a respeito da construção identitária do negro a partir do meio social e de suas vivências em pequenos grupos: família, escola, trabalho, igreja etc.

Segundo Amaro, “todos sabemos que a aprendizagem social decorre não somente das mensagens ‘ouvidas’ mas sobretudo daquelas que foram ‘vividas’” (AMARO, 1997, p. 37). Desse modo,

compreende que a construção identitária se dá a partir das vivências individuais do ser humano em contato com o meio social, sendo uma experiência singular.

Ao citar Gilberto Velho a autora afirma que na construção de uma identidade social “o sujeito enfatiza ou marca sua individualidade, sublinhando sua particularidade e fazendo opções sobre como orientar sua conduta e sua história” (AMARO, 1997, p. 37), expondo que a identidade social, assim como a individual, também apresenta características autênticas de individualização. Em conjunto a essa visão Amaro cita:

[...] a construção da identidade social se converte em um processo de análise e síntese, pessoal e coletivo: “a individualização gera tipos de consciência coletiva, em que se explicitam as alianças simbólicas, as transações de uma dinâmica social criadora de papéis, entre os diversos estratos humanos constitutivos do socius” (SODRÉ, 1992, p. 90 apud AMARO, 1997, p. 38).

Com base nesses autores, minha dissertação, ainda no início do processo de escrita, tem por objetivo averiguar como se dá o processo de construção da memória e da identidade na poética afro-brasileira contemporânea.

Vale lembrar que com a saída involuntária de negros da África para países da Europa e da América durante o período colonial e pós-colonial, a única maneira de preservar a cultura africana se deu por meio da memória imaterial. Assim, a história desse povo foi transmitida de geração para geração por meio da tradição oral. Como se sabe pela história oficial o negro sempre foi desvalorizado, assim como o indígena, e na literatura isso não foi diferente.

Durante séculos a literatura canônica abordou a temática racial inferiorizando muitas vezes o negro frente ao colonizador branco. Em oposição a essa visão surgem no Brasil em meados de 1970 os movimentos de ações afirmativas e de valorização da cultura negra, compostos por afro-descendentes e simpatizantes com a luta contra a discriminação.

A partir desses movimentos, o negro passou a se autorrepresentar também na literatura, constituindo uma escrita de resgate de memória social, ancestralidade, tradição, religião, preservação cultural, reafirmação étnica e identitária, denúncia contra o drama da marginalidade do negro na sociedade brasileira e as diferentes formas de preconceito. A esse tipo de literatura chamamos de literatura negra ou afro-brasileira. Ressalta-se a importância de Zilá Bernd, Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca no que diz respeito a pesquisas relacionadas a essas questões no Brasil.

Com isso, percebe-se que, comparado aos estudos históricos, antropológicos, sociológicos, entre outros, essas questões vêm despertando cada vez mais interesse no meio acadêmico. Dessa forma, compreende-se ser necessário um estudo mais aprofundado dessa temática na área de Letras por alunos de graduação e pós-graduação. Por não ser possível cingir todos os autores que correspondem ao gênero poesia e que com o passar dos anos o discurso feminino ganhou força na literatura universal e se fez presente também na literatura afro-brasileira, sendo problematizadas, além dos temas supracitados,

questões ligadas a gênero e maternidade, julga-se que escritoras como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Ana Cruz, merecem uma atenção especial nesses estudos, devido ao fato de terem um número significativo de publicações contínuas no âmbito da literatura afro-brasileira.

Conforme breve análise de *Poemas de recordação de outros movimentos* (2008), *Os dias anônimos* (1999) e *Guardados da memória* (2008), de Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Ana Cruz, respectivamente, verificou-se que as autoras trazem temas significativos para este estudo (memória, esquecimento, identidade, história, ancestralidade, ascendência, tradição, crenças religiosas, gênero, sentimentos amorosos, marginalidade, diferença de classe social, discriminação, pobreza e preconceito). Devido a essa diversidade de temas, compreende-se que a possibilidade de verificar a memória identitária do negro a partir de cada tipo de vivência elucidada pelas autoras irá contribuir para futuros estudos de literatura afro-brasileira.

Referências

- AMARO, Sarita Teresinha Alves. *Negros: identidade, exclusão e direitos no Brasil*. Porto Alegre : Thê Editora, 1997.
- CRUZ, Ana. *Guardados da memória*. Niterói: Edição da Autora, 2008.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação de outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 29-70.
- IZQUEIRO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 419-471.
- MARTINS, Leda Maria. *Os dias anônimos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História e o esquecimento*. Trad. Alan François et al. Campinas: UNICAMP, 2007. p. 105-142.

O EXÍLIO DE SI: ZÉLIA GATTAI

Enói Maria Miranda Mendes¹¹⁹

A escrita de um corpo presente, funcional, ativo, vivido, livre e/ou recolhido pode se esbarrar com escritas divergentes, de um corpo ausente que fala, sente e vive uma distância de forma a derramar sentimento sofrido ou sentimento contido. A distância física ou emocional abala o corpo e o embala ao extravasar-se. O afastamento do exílio fez parte da história nacional do Brasil e seus períodos ditatoriais provocaram maior êxito de muitos intelectuais para outros países, voluntariamente ou não.

No presente capítulo, pretende-se estudar o corpo que sofre o exílio e as suas diversas formas de abordagens. O *corpus* será composto por *Senhora dona do baile*¹²⁰ (1987) e *Jardim de inverno* (1988), duas obras cujo recorte temporal se refere ao exílio vivido pela família Amado na Europa. Esse exílio, além de ser recorte, inscreve-se, nas obras, como justificativa para tais produções, devido à importância dada a essa vivência por esse corpo que narra e atua. Para tanto, far-se-á necessário, o estudo da forma como o exílio é sentido/vivido pela narradora, através das pontes metafóricas utilizadas e das comparações feitas entre as experiências até então tidas.

A decisão do exílio

A ida de Jorge Amado para a Europa não foi imposta diretamente ao escritor, porém as circunstâncias não o permitiam tomar outra atitude. O governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) teve como uma das medidas tomadas colocar na clandestinidade o Partido Comunista do Brasil, partido ao qual o escritor era filiado. Jorge Amado também teve seu mandato de deputado cassado. As obras do escritor, nessa época, não estavam na lista de obras proibidas, mas as pessoas que fossem encontradas com suas obras eram marcadas, não bem vistas, por estarem com livros de um escritor comunista. Dessa forma, já tendo sido preso por questões políticas outras vezes¹²¹, o escritor foi o primeiro da família a se exilar, em 1948. Diante dessas circunstâncias que seu exílio foi, por muitos, considerado como autoexílio ou exílio voluntário, uma vez que, diretamente, não houve imposições. Nessa época, Zélia Gattai tinha dado à luz a João Jorge, há um mês, e não teve condições de acompanhar o esposo.

O reencontro da família se deu poucos meses mais tarde. A casa onde o casal morava, no Rio de Janeiro, foi invadida por agentes federais, cena que a narradora de *Senhora dona do baile* (1987) descreve no início do romance, dando enfoque ao quanto, esse fato a abalou, emocionalmente.

¹¹⁹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, graduada em julho de 2010 pela Universidade Federal de São João del-Rei em Letras – Língua Portuguesa e suas literaturas e Língua Inglesa e suas literaturas.

¹²⁰ A primeira edição de *Senhora dona do baile* foi em 1984.

¹²¹ Destaca-se ainda que Jorge Amado já havia se exilado na Argentina e no Uruguai nos anos 1941 e 1942, durante o governo de Getúlio Vargas. Dessa vez, seu exílio foi obrigado.

Muita coisa ruim me sucedera; tivera muito trabalho, tanto! Nem sabia como conseguira dar conta. Depois da partida de Jorge para a Europa, havia três meses, eu, que sempre fora valente e otimista, andava assustada, traumatizada. Eu, que sempre fora alegre, andava triste. Vira minha casa invadida em plena madrugada, por policiais à procura de Jorge, ameaçando, devastando, roubando. Pouco tempo decorrera dessa terrível noite, menos de um mês. Eu passara a me sentir perseguida, a me torturar vendo fantasmas, descobrindo ‘tiras’ atrás de mim, por toda parte. Imaginava que queriam impedir minha partida, que fosse ao encontro de Jorge. Pelo menos essa batalha eu vencera, estava ali, sã e salva a caminho da Itália. (1987, p. 31)

Sendo assim, ainda em 1948, Zélia Gattai e João Jorge viajaram sem data prevista de volta.

Os relatos da narradora de *Senhora dona do baile* (1987) se iniciam na viagem de ida, de Gattai e o filho do casal, em um navio, para a Itália, onde Jorge Amado estava esperando por eles. Essa partida resultou em deixar o filho da escritora, Luís Carlos, no Brasil, assim como Lila, filha de Amado, também ficou; ambos os filhos do primeiro casamento deles.

O exílio carrega consigo muitos questionamentos e traumas. A mudança do seu país, a incógnita, do que está por vir, que acompanha quem sai, assim como a vida já em outro lugar são fatores de grandes interferências na vida deles. A experiência narrada por Zélia Gattai, quanto a essa fase inicial, derrama preocupação a respeito do que estava por vir. O suspense de um futuro, até então pouco conhecido, causava indagações. A narradora traduz seus sentimentos em trechos de inquietude, em que ecoava insegurança também por saber que, no seu destino, a vida não estava fácil, sequer para as pessoas lá nascidas. Um continente buscava se levantar, reconstruir-se, depois da destruição maçante causada pela Segunda Guerra Mundial, findada em 1945.

Quando me dispus a viajar com a criança nos braços para um mundo desconhecido, uma Europa saída da guerra, uma Europa meio destruída, cheia de dificuldades, sufocada pela guerra fria, a sombra da bomba atômica presente em toda parte, ameaçando a humanidade, tomei a deliberação de enfrentar e vencer as barreiras que encontrasse pela frente e que, certamente, seriam muitas. Tínhamos pouco dinheiro, saberia fazer economia; aguentaria firme, não viveria me lastimando, não seria chata nem amarga. Jamais choraria na vista de Jorge as saudades de Luiz Carlos, meu filho, que ficara no Brasil. Manteria o bom humor e a velha garra dos Gattai. Não daria a Jorge motivos de queixa e de arrependimento. Eu o amava, nada seria sacrifício, estava disposta a ser feliz. (1987, p.31)

Dessa forma, o fantasma do desconhecido mostrou assombrar a narradora, mas, percebe-se, também, o quanto o afastamento estava sofrido para a mãe que deixava seu filho. Mesmo assim, o entusiasmo por estar indo ficar ao lado do esposo embala essa voz. Logo, o discurso receoso se imbrica com a satisfação de uma narradora que fala de sua partida motivada a viver bem com seu esposo, evitando demonstrar momentos de fraqueza e saber lidar com os problemas vindouros.

Exílio: um abafado jardim de inverno

Os estudos a respeito do exílio revelam o peso e o amargor dessa experiência. O exílio, para a maioria das pessoas que o vivenciam, é marcado por perdas e dificuldades.

Entretanto, Julia Kristeva discorreu, ao estudar o estrangeiro e seus desdobramentos, sobre a felicidade inicial do estrangeiro aos olhos de quem o observa. De acordo com a autora, essa felicidade é indicadora de que algo foi ultrapassado, possibilitando o desenraizamento, o nomadismo. Dessa forma, o estrangeiro é visto como dono da sua própria liberdade, principalmente se ele tiver vivendo o exílio, o que indica que não se estava bem no país de origem. Essa ideia ainda gira em torno de um espaço infinito prometido, que é visto como espaço alcançável para quem está livre em outro país, dono de si. E quanto à felicidade identificada por quem, a princípio, observa o estrangeiro,

Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque se consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo. (1994, p.12)

A metáfora do fogo, para descrever a felicidade do estrangeiro, traduz bem o requisito necessário para tê-la, porque consome, ou seja, para tanto, é necessário desgaste, dedicação. Além disso, indica troca, desgaste para brilhar. A felicidade do estrangeiro é transitória como a fixidez desse corpo, depende das circunstâncias e de onde a sua própria movimentação o vai levar.

A perda de referências para o exilado foi corriqueiramente citada em *Exílio: entre raízes e radares*, de Denise Rollemberg (1999). Quanto à perda de referências, para a referida autora,

O afastamento do universo de referência faz com que o exílio pareça com vazio, ausência, intervalo. As noções de tempo e lugar perdem a nitidez, confundindo o passado e o presente, sobrepondo o país de origem ao de destino, num esforço para manter o que não existe mais. Na impossibilidade de realizá-lo, restou em muitos a angustiante sensação de tempo perdido. (1999, p.135)

A ausência e o vazio que caracterizam o momento do estar fora é, ao mesmo tempo, associado ao intervalo, ou seja, ao que está no meio, entre, separando tempos, lugares, vidas. O intervalo é um rompimento provocado por mudanças. Oportunamente não visto como fim, o intervalo se torna passagem, momento suspenso, diferente, mas que, por indicar momentaneidade, reforça a importância da continuação do que era: de onde se estava, do tempo em que se vivia, para o exilado. Se esse intervalo for visto como fim, por questão de duração ou por quaisquer outros motivos, nada impede ao exilado de almejar para si a vida dantes levada, tendo sempre consigo o anseio de dar continuidade a um

passado que, por sua vez, se torna, cada vez mais, distante e cobiçado. Rollemberg afirma a importância para o exilado imaginar a provisoriedade da sua condição, acreditar que o retorno será breve¹²². Julia Kristeva revela essas particularidades dos exilados,

Não pertence a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referencia, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado. (1994, p.15)

O nomadismo do exilado, então, pode dar-se como fruto de sua liberdade extrema, sem vínculos nem raízes, ou pela sua incessante busca por uma terra ideal para se viver, onde possa se sentir bem, ou, pelo menos, sentir-se melhor diante das diferenças. Essas opções podem não anular uma à outra, mas demonstram que o sedentarismo da vida na pátria passa a ser ponto de referência, exatamente por não existir condições semelhantes em outros países, senão o de origem.

A descontinuidade, a provisoriedade, o nomadismo, a liquidez e a ideia do corpo em constante movimento, vistos como consequências da perda de referência, são provocados também por uma rejeição precedente. Kristeva ainda descreve o ser exilado como *estranho à própria mãe*¹²³, o filho incompreendido por ela. Afinal de contas, dessa forma, tem-se a justificativa da saída do filho, rejeitado (diretamente ou que se sente como tal). E o tempo de ressurreição é uma aspiração por uma vida nova, em que o passado da morte povoa a mente da mesma forma que se tem alívio e tranquilidade por ter escapado. Edward Said afirma *O páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão*. (2003, p.52) Sendo assim, como a volta não pode ser cogitada, já que o filho foi rejeitado, tem-se também o fato de a mãe ter permitido o filho escapar da morte, da condenação.

O exilado, então, afasta-se fisicamente de suas referências, não as perde totalmente, demonstrando isso quando as procura, as almeja. A dificuldade de adaptação identificada nos estrangeiros comprova a presença constante dessas referências em suas vidas. O que pode significar querer levar uma vida próxima da que se vivia anteriormente. Ou seja, é a presença constante de um passado. Um passado buscado como referência, principalmente, quando o presente provoca dor e padecimento. Esses sentimentos são comuns quando, para Denise Rollemberg, o exilado coloca o passado como a única saída. E o país que o recebeu não passa a ser visto como lar, mas sempre como exílio¹²⁴.

A nebulosidade do exílio até agora descrita e trabalhada toma seu ponto máximo de significação, quando temos da narradora uma evocação. Ao utilizar de comparações para relatar o que acontecia

¹²² CRUZ, Denise Rollemberg. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 29.

¹²³ KRISTEVA, Julia. *Tocata e fuga para o estrangeiro. Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 12-13.

¹²⁴ CRUZ, Denise Rollemberg. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 28.

consigo, Zélia Gattai deixa transparecer uma voz sufocada por sentimentos que a revelam sensível à vivência de estar exilada e às lembranças da época em que, no Brasil, lutava por suas causas. Assim como os escombros da guerra e outros lugares visitados *in lócus* desencadeavam uma enxurrada sinestésica.

Em um passeio pela Romênia, temos a rememoração da narradora aos tempos ainda no Brasil. O capítulo *Doftana – Cambuci*, abaixo citado, compõe as memórias que estão no livro *Senhora dona do baile* (1987).

Um de nossos primeiros programas em Bucareste, creio que o primeiro, foi visitar as ruínas de Doftana; Doftana é o nome de um castelo que fora construído havia muitos séculos, no alto de uma colina e que servira de cárcere a presos políticos, durante a monarquia. Anna Pauker, antiga lutadora revolucionária e que na ocasião era Ministro das Relações Exteriores da Romênia, ali estivera presa. O castelo desabara com um terremoto, antes da guerra, e os homens ali aprisionados perderam suas vidas sob os escombros. Restaram de pé apenas algumas celas, por acaso as câmaras de tortura, onde prisioneiros eram emparedados. Diante dessas celas, comparei-as às que vi em 1945, em São Paulo. A guerra terminara, nazistas e fascistas haviam sido derrotados e a ditadura do Estado Novo chegava ao fim. As comportas da opressão explodiam e o povo vinha às ruas; a polícia política era desmascarada, as torturas de presos políticos chegavam ao conhecimento público, as prisões se esvaziaram e seus portões se abriram, franqueados a quem quisesse ver com seus próprios olhos o que se passara lá dentro. Eu tivera meu pai encarcerado por longo tempo. Ele adoecera na prisão e morrera logo depois de ser posto em liberdade. Fiz questão de ver de perto a cadeia que diziam ser mais terrível de todas: a “masmorra de Cambuci”; lá estavam os monstruosos cubículos, quatro apertadas paredes onde apenas cabia um homem de pé, sem se mover, paredes pintadas de piche, uma gota d’água caindo do alto, sem parar... Essa prisão romena, tombada como Monumento Nacional, não era mais terrível do que as do Brasil, elas se igualavam. (1987, p. 265)

O contato da personagem com um Monumento Nacional da Romênia provocou muitas lembranças de uma história que compõe a memória coletiva¹²⁵ do Brasil. Na vida de Gattai, essas lembranças faziam parte também de sua memória individual, em que sua família teve participação política atuante, por isso sofrera represália. A dor de ver com os próprios olhos o que provavelmente teria levado seu pai a adoecer e vir a falecer tinha um peso maior, pois se sabia, naquele momento, as consequências sofridas por quem esteve naquele lugar, assim como foi possível para a narradora sentir as torturas que marcaram o ambiente.

A comparação acima vem à tona exaltando o encontro de sensações, das que já se carregavam consigo com as novas (proporcionadas pelas ocasiões). O encontro dessas sensações, a partir de suas semelhanças, reforça suas importâncias. O que foi visto por Zélia Gattai na Romênia foi tão forte quanto o seu conhecimento das passagens de torturas vividas por seu pai. Nesse contato, Gattai talvez tenha visto o que dantes sabia apenas por ouvir, daí tamanho choque. O susto se torna maior quando

¹²⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

imaginado que, apesar da distância que estavam, as lembranças de sua pátria eram constantes. Ao identificar motivos de sofrimento em outro país, trazia, para eles, a realidade de seus conterrâneos, que pelos mesmos motivos ou por outros eram torturados, quando vistos como ameaça à ordem e ao poder regentes.

Já em *Jardim de inverno* (1988), as comparações são mais duras, já fruto de tudo o que havia acontecido no período em que estiveram na França, em que tiveram de se exilar novamente, agora, na Tchecoslováquia, e passar todo processo de reterritorialização novamente. Nessas anotações, percebem-se questionamentos mais sofridos, profundos, característicos de uma bagagem de sentimentos mais pesados, fruto do tempo e das experiências acumuladas, enquanto exilada.

Ao voltar dos passeios no bosque, eu costumava passar pelo jardim de inverno e pela estufa. Acompanhava, passo a passo, o desenvolver das plantas nos vasilhinhos, o surgir dos botões que iam aumentando a cada dia, inchando, estufando até explodirem em flores coloridas. Acompanhava com o maior interesse o crescimento lento dos legumes. Ai, que desespero! Como demoravam a tomar corpo as cenouras, os nabos e os rabanetes... Algumas vezes eu perdia a paciência e tentava convencer o jardineiro a arrancar os legumes da terra antes de estarem completamente formados. Nessas ocasiões ele me compreendia perfeitamente, dizia não com o dedo, me confundia e derrotava. **Jamais consegui demover o testarudo de seu princípio: tudo tem seu tempo certo. O jeito era me resignar, e eu me resignava.**

Não somente o interesse de acompanhar o desabrochar das flores e o crescimento dos legumes me levava com certa constância às plantações de pan Hruby. Lá dentro, abafada pela ausência do ar puro, em meio a flores se abrindo no calor artificial, eu imaginava coisas, sonhava, procurava me encontrar... **Aconteceu mesmo ocorrer-me um dia a idéia de comparar o nosso exílio a um cativeiro, imenso e abafado jardim de inverno. Recordei-me até, num momento de maior nostalgia, de um verso que eu declamara em criança: “A ave presa em gaiola não pode cantar assim/ É como a flor que se estiola longe do fresco jardim...”. E por que essa tola comparação? O exílio seria mesmo um cativeiro? Seríamos por acaso flores que se estiolavam longe do fresco jardim?** Achei graça da maluquice! Voltar para nosso país seria a melhor coisa do mundo, claro que seria. Mas, naquela ocasião, o Brasil não era um fresco jardim. Longe disso.

Essas reflexões só podiam ter uma explicação: saudades, saudades imensas de meu filho que ficara no Brasil, saudades de minha gente, de minha terra. Extravasamento de melancolia contida, única definição para os sentimentos que me ocorriam nos domínios de pan Hruby. Assim me parecia então. **(destaque nossos, 1988, p.20)**

A inquietude da narradora diante da demora do crescimento dos legumes é um questionamento direto ao tempo. O tempo que se mostra mais ágil para uns que para outros. O seu interesse pelos legumes fazia com que o tempo lhe parecesse não ir tão rápido, ao passo que observava o crescimento dos botões a cada dia. Ao comparar seu exílio a um cativeiro, imenso e abafado jardim de inverno, percebe-se que, embora o lugar onde estivessem fosse imenso, era um cativeiro, tinha limites (como grades) e demarcações (não se podia ir a qualquer lugar).

Abafado, assim tem de ser para que as plantas tenham condições (calor necessário) para crescer, ainda mais quando inverno. O ar puro escasso provocava esse abafamento, tinha calor, mas a narradora se mostra oprimida, sufocada pela falta de liberdade. Tudo podia ser feito, menos voltar ao Brasil, embora fosse esse seu desejo maior. A sensação de estar presa a oprimia de identificar sua liberdade, era

em um cativeiro que se sentia estar. Por mais que o jardim de inverno a fizesse sentir o desconsolo do exílio, era lá o local que tinha calor em um inverno tão rigoroso, que sem dúvida encontrava paisagens belas, vida explícita, ao passo que no inverno todas as cores são frias, pálidas, sombrias, quase mortas. O jardim certamente se destacava em um lugar repleto de neve.

Em todo esse destoamento, a narradora pode ter visto o jardim de inverno como exílio (no sentido de fuga da realidade). Pois, ao fugir de questões que a atormentaram, era na estufa que Zélia Gattai sonhava, via cores e vida. Exílio aqui denotando deslocamento de um eu, um eu um tanto contido em outros momentos. O extravasamento da narradora, porém a colocou mais perto de seus sentimentos nostálgicos, angustiantes se os identificarmos como abafados.

O calor era a força necessária para o crescimento também de uma narradora. Lá ela dizia sonhar, procurar encontrar-se. Esse encontro era doloroso ou não era necessário? Afinal, **tudo tem seu tempo certo**, tanto para as flores quanto para o regresso, tanto para uns quanto para outros.

O verso invocado é mais um reforço para a condição do exílio. A ave que não pode cantar estando presa é uma metáfora que se insere na metáfora do exílio como jardim de inverno. A falta de liberdade é, mais uma vez, o alvo. A família Amado ainda tinha extensão territorial, diferentemente da ave na gaiola e das flores no jardim de inverno. A gaiola limitava a ave da mesma forma que o exílio limitou a família. Por mais que não houvesse demarcação territorial, a falta do ar puro já indicava a falta de liberdade de Zélia, Jorge e João Jorge. Dessa forma, a existência de um fresco jardim garante a sobrevivência da flor e da família Amado; devido a isso, a narradora se questionaria se seriam flores.

As saudades da pátria provocavam “maluquices” na narradora e era ruim para ela pensar que os acontecimentos não estavam bons no país de origem, acompanhados por amigos e cartas.

O interesse por um fresco jardim é o interesse pelo agradável, pelo ar puro (pela liberdade). Era esse lugar abafado que a remetia ao seu exílio era, ao mesmo tempo, um local de reflexões sobre diversas questões, onde se intensificava a sensação de não ter voz. A narradora, ao relatar suas tentativas de amenizar o sufoco do exílio, tanto para si quanto para sua família, transparece o seu pesar, por muitas vezes, não conseguir.

Considerações finais

Sendo assim, as memórias de Zélia Gattai vão se construindo. Entre casos e detalhes, a narradora encadeia momentos em que o exílio era visto como uma fratura, mutilação e, ao mesmo tempo, um momento importante e de destaque para a família. O exílio, em linguagem corpórea, considerado como membro longe da sua parte, proporcionou nitidamente, para a narradora, sofrimento, mas, também, enriquecimento, aprendizagens. Mesmo tempos depois dessa experiência, observamos a importância dada por ela em lembrar pessoas que lhe ofereceram amizade e fizeram diferença em sua vida. Temos, na família Amado, um exílio com mais de uma face, apesar de eles terem tido um longo período de

adaptação, de dúvidas, de sofrimento, muitos prazeres foram desfrutados. Foram quatro anos de uma longa viagem, eternizada pelas inúmeras fotografias registradas por Zélia Gattai.

Referências

CRUZ, Denise Rollemberg. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GATTAI, Zélia (1987). *Senhora Dona do Baile*. Rio de Janeiro: 5ª edição, Record.

GATTAI, Zélia. *Jardim de Inverno*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

HALBWACHS. Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Quando se fala de literatura contemporânea de autoria feminina em seguida vem à cabeça a ideia de literatura feminista, como se toda escritora tivesse que necessariamente dar algum depoimento ou sustentar de maneira mais ou menos clara uma postura, reivindicação ou algum nível de engajamento no que se refere ao movimento feminista.

No caso da autora espanhola Carmen Martín Gaité (1925-2000), o caso mais parece ser o contrário. Premiada em diversas ocasiões ao longo da sua carreira, com livros de relatos curtos ou romances, a autora salmantina nunca usou de sua notoriedade para propagar a causa feminista, e pode ser caracterizada como uma crítica dos excessos dos feminismos de seu tempo.

Isso não quer dizer que Martín Gaité não tenha refletido e criado nada a partir de sua perplexidade sobre os temas femininos, ao final de contas, ela mesma era sujeito histórico e cria de sua época, tinha a mesma fascinação pelo cinema que viu na figura da jovem Marilyn Monroe, e sabia que os reclamos da chamada “*novela rosa*” influenciaram na sua formação como mulher e na sua visão de mundo como escritora. Não é por acaso que sua literatura tenha sido já identificada como uma literatura da “*diferencia feminina*” (Paatz, 1998), que têm como base a própria ideia de constituição de um sujeito social feminino em meio às estruturas sociais predominantemente patriarcais.

A partir da concepção de uma alteridade feminina, que coincidia com sua própria formação e evolução como escritora, Gaité refletiu e criou boa parte de suas obras, entre as quais se destacam seus textos ficcionais, aos quais já foram dedicados uma série ampla de estudos. É comum em sua extensa obra novelística a alusão a ambientes reduzidos ou fechados, quase sempre servindo de metáfora do cerceamento da liberdade e da reclusão a que eram submetidas as mulheres de seu tempo, mas não só delas, visto que sua produção deu-se majoritariamente num momento em que campeava a censura e as liberdades políticas no seu país.

Os romances de Martín Gaité foram e continuam sendo amplamente estudados, mas há uma parte de sua produção que só mereceu uma atenção em âmbitos mais reduzidos. Trata-se exatamente dos seus textos jornalísticos, boa parte deles recolhidos na obra *La búsqueda de interlocutor* (1973), e de seus estudos filológicos, que incluem o conhecido estudo *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972).

O grande diferencial desses textos é que neles, com uma linguagem direta, aparece com mais frequência a personalidade da autora Martín Gaité em contraposição à figura do narrador presente nos seus romances. Pouco importa que a criação dessa imagem de autora possa também levar à formulação de uma imagem socialmente estereotipada (a imagem da escritora), o relevante no caso é que através dela a personalidade e as opiniões históricas ou literárias de Carmen puderam vir à tona. E o tipo de reflexão que Carmen Martín Gaité faz sobre o papel da mulher na sociedade tem grandes implicações para seu ofício literário.

Usos amorosos del dieciocho en España é uma obra instigante por muitos motivos, mas principalmente porque Martín Gaité se propõe a fazer nela o estudo e a análise desses padrões que regem o mundo feminino e

¹²⁶ Professor adjunto da área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB/TEL).

que, como não poderia deixar de ser, acabam configurando também o mundo patriarcal e a imagem do homem forjada nas origens da modernidade.

Neste sentido, sua contribuição como escritora é relevante porque consegue estabelecer uma ligação entre dois aspectos que tradicionalmente são separados quando se estuda a história ou a literatura, ou as relações entre poder e palavra em qualquer época: de um lado, estão as experiências pessoais, memórias e observações do escritor ou da escritora; de outro, está a história da cultura. Analisar os usos amorosos do Setecentos leva à percepção da reformulação das relações matrimoniais ao longo do século XVIII, o que implicará alguns passos mais adiante em perceber que a instituição do divórcio civil no século XX não foi criada sem algo que lhe antecederesse.

Nesta perspectiva, refletir sobre a história cultural (além de possibilitar uma “radiografia” da cultura de uma sociedade em épocas passadas) leva a certo tipo de questionamento sobre algumas questões que estão no cerne das indagações sobre o mundo contemporâneo, como é o caso da formulação da imagem da mulher e da escritora através do poder da palavra.

Estabelece-se assim uma relação dialética entre história e literatura, entre poder e palavra. Há uma verdadeira retroalimentação em que um aspecto se nutre do outro e vice-versa, um campo de estudo depende do outro. O pesquisador que escreve sobre a literatura de outros tempos preocupa-se com as questões de sua época. Tratar das mulheres e homens do século XVIII não é só remeter-se a fantasmas, e sim inquirir sobre a marcha das instituições que levaram à formação da modernidade tal como ela se entende atualmente.

Entre os diversos elementos relevantes no estudo de Carmen Martín Gaité sobre o aparecimento da moda do “*cortejo*” na Espanha setecentista, há três que merecem ser aqui destacados, pois esses elementos apresentam de maneira muito objetiva a relação entre poder e palavra, que até aqui só foi enquadrada num plano geral.

Quando estuda a evolução do “*cortejo*” ao longo do século das Luzes espanhol, Gaité destaca ao longo do livro o fato de que este é formado no início da sociedade de consumo (e por isso está ligado às necessidades de luxo, ócio e entretenimento das damas da alta sociedade espanhola), que este leva a um enfrentamento entre modelos/estilos/modas relacionadas aos padrões femininos tradicionais e modernos e, finalmente, ao fato de que as polêmicas sobre o tema terem como pano de fundo a questão da educação das mulheres.

De acordo com Martín Gaité, o “*cortejo*” foi uma moda que durou pelo menos um século, e que provavelmente foi tomada de empréstimo à Itália. De acordo com essa moda, uma dama se via acompanhada por um par que lhe servia de distração durante o dia a dia. Data dessa época o surgimento da figura do homem-objeto, o galã que cumpre o papel de cachorrinho ou de mico amestrado que acompanha as senhoras endinheiradas em seus momentos de solidão. Os viajantes que passaram pela Espanha nesse período, entre eles Giuseppe Baretti (2005), viam essa prática como uma evolução das relações sociais em relação às mulheres, e davam por norma que no “*cortejo*” não havia, em geral, muito mais que uma senhora passando o seu tempo com uma companhia masculina que não era a do seu marido.

Essa é a primeira dimensão da reflexão sobre a relação entre poder e palavra na obra de Martín Gaité. Em seus estudos filológicos, a autora parte do princípio de que os modelos lingüísticos, estilísticos e literários constatáveis numa época servem de índice para a aferição de comportamentos sociais que poderiam passar despercebidos ao investigador caso este naturalize a maneira como as relações sociais se dão em um determinado contexto, ou caso ele aplique anacronicamente seus pontos de vista às realidades de outros tempos.

A análise da evolução da moda do “*cortejo*” em *Usos amorosos del dieciocho en España* amplia-se com a profusão de citações de tipo muito diverso, próprio da literatura espanhola do século XVIII, em que abundam as reflexões sobre as práticas amorosas do tempo através dos relatos dos viajantes, textos da imprensa periódica e obras mais ou menos anônimas em que se destacava a vontade de participar das polêmicas da época.

Ao longo do século XVIII, o hábito do “*cortejo*” impõe-se, e vai caindo em desuso a visão tradicionalista presente em muitas das peças de teatro do *Siglo de Oro* espanhol (em autores como Lope de Vega e outros) de que a mulher é um tesouro que deve ser guardado em casa. As mulheres passam a estar presentes no espaço público, e em *Usos amorosos del dieciocho en España* esta lenta evolução vai demarcando a transformação que vai se dando dentro do casamento, como instituição que não está imune ao penoso processo de secularização da cultura europeia que se dá durante este período histórico, assim como à difusão dos valores típicos do casamento burguês moderno. Apesar dessa mudança de mentalidade, Carmen Martín Gaité constata que as concepções sobre o papel social da mulher mudam com muita relutância e não sem um duplo movimento de aceitação e resistência.

É a partir daí que a autora constata a existência de dois tipos de oposição social relacionadas com a moda do “*cortejo*” na sociedade espanhola. Por um lado, está a relutante visão tradicionalista defendida pelos setores mais conservadores orientados pela Igreja, que continuam vendo a mulher como baluarte da família (de maneira fundamentalmente subordinada ao marido) e como um elemento mais de adorno ao espaço social da casa. A essa concepção se opõe aqueles que veem o “*cortejo*” de maneira complacente, como signo dos tempos que corriam. Por outro lado, estão aqueles que veem nessa prática uma moda importada que nada tinha a ver com os verdadeiros costumes espanhóis, e que veem essa nova forma de galanteio como uma simples adesão aos hábitos vindos do além Pirineus. Nem sempre os tradicionalistas e os nacionalistas se equivalem, mas em regra geral, ambos os grupos se opunham à adoção da concepção moderna do casamento implícita na óptica do “*cortejo*”.

A etimologia dessas oposições é analisada por Martín Gaité ao longo da sua obra, e assim não é por acaso que o nome que se dá ao galante que faz companhia às damas passa a ser o de “*petimetre*”, adaptação espanhola do termo francês *petit maître*. A figura do “*petimetre*” e da “*petimetra*” é de ampla difusão na literatura espanhola do século XVIII, especialmente no teatro, nos romances pedagógicos e nos relatos curtos de tom moralista. Também aparece nessa época a figura popular da “*maja*” e dos “*majos*”, que são modelos sociais que se opõe às figuras anteriormente citadas. Se o “*petimetre*” é o modelo do galante jovem e frívolo, a “*maja*” espanhola aparecerá a partir de então como exemplo de mulher decidida e despojada, e seu modelo servirá como referência inclusive para muitas damas da alta sociedade (entre as quais se destaca a figura da duquesa de Alba, retratada com maestria por Goya).

Ao final do século, com o tempo e o desgaste maquinal das relações sociais, e principalmente com a monetarização das mesmas, o hábito do “*cortejo*” influencia o casamento.

Neste momento aparece uma das principais características do pensamento de Carmen Martín Gaité quando fala das relações matrimoniais e da importância dos distintos modelos socialmente difundidos na configuração da imagem da mulher contemporânea. A questão econômica é, no fundo, um dos grandes alicerces pelo qual é possível conceber as transformações do casamento ao longo dos tempos, e se a autora não é uma materialista em sentido estrito, bem é verdade que sua visão da história cultural passa por incorporar aspectos que não são unicamente ideológicos.

A tão ventilada questão setecentista do luxo, em suas facetas moral e econômica, está no cerne das questões com as quais se defrontam as mulheres que estão vivenciando a crise do matrimônio ao final do século XVIII, quando o ambiente de dissipação dessa instituição já é bem mais notado que no princípio do século. É importante lembrar que, como escritora e mulher de seu tempo, Carmen Martín Gaité teve que refletir sobre esse tipo de situação, e que seu interesse pelo tema radica obviamente em muitos dos dilemas das mulheres de sua geração. Basta dizer que a lei do divórcio na Espanha só foi aprovada em 1981, num momento em que começavam a aparecer os primeiros frutos da chamada Transição democrática.

Entretanto, não se trata de fazer aqui tábua rasa da história e esquecer as peculiaridades de cada época. O fenômeno do “*cortejo*” na Espanha setecentista não levou a uma libertação das mulheres, pois o mesmo fenômeno não significou o regime de sujeição patriarcal nem a criação de uma consciência feminista sobre os problemas femininos, e isso por causa de um fator muito claro que incidiu sobre as escolhas das mulheres nesse momento histórico: trata-se do problema da educação feminina. Ao longo do século XVIII, é um tópico falar sobre as novas correntes pedagógicas que advogaram paulatinamente por um tratamento diferenciado dos setores sociais marginalizados socialmente, propugnando o advento de uma educação voltada para as questões da pedagogia da infância, das classes populares ou das mulheres, compreendidas como novos sujeitos sociais com suas peculiaridades.

O silêncio feminino indicava para um estado de coisas que pouco se alterara, mesmo com a transformação aparente das relações entre homens e mulheres com o início da crise do matrimônio em plena modernidade. A ausência da palavra com verdadeiro poder de diálogo e persuasão leva a uma situação em que a liberdade feminina era apenas uma imagem aparente, como era aquela da primeira doutoranda formada da Universidade de Alcalá de Henares, María Isidra Quintana, primeira espanhola a doutorar-se em sua época, no ano de 1785. Sua formatura é retratada por Martín Gaité como um evento social equivalente ao de uma apresentação social de uma dama em sociedade.

No último capítulo de seu trabalho, Carmen Martín Gaité destaca o fato de que a verdadeira conquista feminina (e aqui sua visão se relaciona com a de seus artigos jornalísticos) residiria, já no seu tempo, no cultivo da solidão e daquelas habilidades que lhe haviam sido negadas tradicionalmente, aquelas que estavam relacionadas com uma participação ativa do ponto de vista social. A solidão é um termo que voltará a tona nos textos do seu livro *La búsqueda de interlocutor*, mas não se trata da solidão compreendida como uma atitude de isolamento nem de revolta, e sim como um campo de possibilidades passível de ser desenvolvido em sossego, sem proibições e sem desqualificações de qualquer ordem.

No que tange às suas *Conclusiones lingüísticas*, apresentado como epílogo de *Usos amorosos del dieciocho em España*, a autora constata a aparição de uma série de oposições vocabulares típicas do século XVIII, e que foram além dessa época. Às mulheres “*monas*” se opunham as “*majas*”, cujo significado está relacionado à ideia de impertinência ou insolência. Finalmente, a autora se refere aos comentários das senhoras de sua época de menina, que elogiavam determinadas jovens como “*guapas*” (termo próximo à “*maja*” setecentista, no sentido de uma beleza indomada) ou “*monas*” (bonita no sentido exterior do termo, com certo toque de dignidade e leveza). Através desse comentário final, Martín Gaité retoma aquela relação traçada no seu prefácio entre a história cultural espanhola e sua experiência pessoal.

Literatura e História: *La búsqueda de interlocutor*.

Até aqui o que se viu foi a relação entre história e literatura na obra de Carmen Martín Gaité, nessa ordem. Ou seja, em *Usos amorosos del dieciocho em España*, a autora se perguntava sobre aqueles modelos de mulheres e das relações matrimoniais que haveriam chegado, mesmo de maneira indireta, às senhoras de uma geração anterior à sua. Esses modelos foram recolhidos a través da literatura setecentista espanhola e relacionados com sua história pessoal.

No fim das contas, a dicotomia entre “*majas*” e “*monas*” era paralela àquela que distinguia as mulheres espanholas que praticaram o “*cortejo*” e outros modelos femininos estrangeiros, apesar dessa comparação não estar no centro das preocupações de Carmen Martín Gaité quando da realização de sua pesquisa sobre o amor e o casamento no século XVIII.

É necessário agora escolher outro prisma, virar a ampulheta de cabeça para baixo para perceber a relação entre história e literatura na obra de Carmen Martín Gaité, tomando como referência alguns dos artigos presentes na coletânea intitulada *La búsqueda de interlocutor* (1974). Essa obra (que à primeira vista poderia ser tomada como um trabalho de ocasião) é reveladora na medida em que está composta de um conjunto de textos em que a escritora salmantina desvenda suas opiniões. Nela, Martín Gaité opina não só sobre uma série de questões de seu tempo, mas também sobre o próprio ofício literário em relação com sua visão da condição feminina na contemporaneidade.

Não se trata mais de uma pesquisadora (com uma imagem construída através da narração científica) tentando compreender seu presente a partir de um passado histórico, mas sim o contrário. Trata-se de uma escritora, reconhecida por sua novelística, tentando reconstruir através de seus textos a relação existente entre um passado pouco conhecido e o estado das coisas de seu tempo. A relação se inverte: parte-se da história (da sua história, como escritora) em direção à literatura (entendida como uma tradição que antecede a própria noção de autor), do presente ao passado, do poder à palavra (da criação à tradição). A partir da capacidade de refletir sobre seu ofício e seu tempo, Martín Gaité dirige-se à palavra literária. Talvez por isso, um dos textos seminais de *La búsqueda de interlocutor* chama-se de *Madame Bovary a Marylin Monroe*, e não o contrário.

Num dos primeiros textos dessa série, justamente aquele chamado de *La búsqueda de interlocutor*, a escritora espanhola dá noção do que chamará em ocasiões de “sede de interlocução”. Parte, curiosamente, do procedimento do abismamento meta-literário, e da figura da narradora representada por Sheherazade tomada como modelo da experiência vital da escritura. Sheherazade distingue-se daqueles modelos históricos estudados pela articulista no seu estudo sobre os usos amorosos espanhóis no século XVIII. Aquelas mulheres que se dedicaram ao “*cortejo*” destinaram-se ao único espaço social possível de liberdade que tinham reservadas, mas não desenvolveram qualquer habilidade além daquela necessária para o manejo e decifração dos códigos do galanteio. Em *La búsqueda de interlocutor*, Martín Gaité retoma um dos temas com os quais havia concluído sua monografia sobre o século XVIII, o tema da solidão, e apresenta a condição de narradora como uma forma de enfrentar-se à mesma solidão.

Há uma verdadeira confluência na obra de Carmen Martín Gaité (ou pelo menos nas obras citadas neste artigo) entre a ideia da solidão da escritora equiparada à necessidade do exercício da solidão feminina, como base da crítica sobre as ideias de mulher moderna que a escritora salmantina acusava de serem estereotipadas.

Obviamente, e sem dar pistas autobiográficas, Martín Gaité usou de sua própria experiência de escritora para refletir sobre os problemas de sua época, entre os quais estava o da liberação feminina.

Num outro artigo chamado *Las mujeres liberadas*, ela lança uma clara diatribe contra o que lhe parecia ser uma falsa revolução, segundo sua opinião. Para a autora espanhola, os novos modelos de relações pós-matrimoniais (pós no sentido de que a instituição do casamento era dada como fracassada) levavam às “mulheres liberadas” de seu tempo à ilusão de liberdade, numa série de relacionamentos fugazes que não superavam os objetivos básicos do matrimônio tradicional, que seria o afã de possessão e o desejo de deixar raízes em alguém.

Seria preciso pensar em algo que fosse além da crítica aos modelos relacionais instituídos pelo casamento tradicional, e nisso reside a idiossincrasia do pensamento de Martín Gaité quando pensa a questão feminina. Desde sua perspectiva é fundamental pensar no contexto que homens e mulheres construíram historicamente para então poder falar da liberação feminina. E caberia depois disso escolher conscientemente, sem prender-se a velhos ou novos estereótipos. Como afirma na conclusão do citado artigo: “O se asumen las ataduras o se asume la soledad” (MARTÍN GAITE, 1973).

Outra vez, o tema da solidão, dessa vez ligado diretamente à questão feminina. Outro artigo que complementa a visão de *Las mujeres liberadas* é o intitulado *La influencia de la publicidad en las mujeres*. Nesse texto, aparece claramente uma visão ampla do papel da mulher na sociedade de consumo, ou melhor, uma visão de como a sociedade de consumo molda as escolhas de homens e mulheres através da publicidade.

Se no artigo anteriormente citado, Carmen Martín Gaité criticava os slogans do feminismo mais panfletário, neste outro ela trata de recriminar a grande propaganda capitalista, que lucra criando uma imagem modelar das “mulheres liberadas” vendendo-lhes todo tipo de mercadoria, entre o luxo e as utilidades modernas. No fundo, as novas “mulheres liberadas” não seriam tão liberadas assim, na medida em que se tornavam escravas de uma imagem construída pela propaganda do consumo feita pelos e para os homens, que por sua vez também se tornavam vítimas desta.

Los malos espejos

A idéia de interlocução, de diálogo, configura em Carmen Martín Gaité uma estética e uma ética ao mesmo tempo. Nas suas reflexões sobre o ofício da escrita e sobre os problemas de seu tempo, a autora espanhola propõe um jogo especular onde destaca o perspectivismo e uma visão meta-narrativa da literatura e da história. Mas, afinal, qual o saldo resta das complexas relações entre poder e palavra nas obras anteriormente comentadas?

Pode-se dizer que Martín Gaité vê as relações entre poder e palavra como uma espécie de pista de mão dupla, como um tipo de relação cuja maior característica é a sua dialética. Ao descrever os usos amorosos do século XVIII, ela põe a palavra em função do poder, ou seja, ela descobre na literatura de outros tempos uma chave para compreender a sua história. Por outro lado, quando ela reflete sobre os temas de seu tempo, ela usa de seu poder diante da palavra. Diante de uma tradição e de dados costumes sociais (de uma narrativa social aceita majoritariamente), o escritor usa de seu poder, que não é outro senão o poder de levantar outra palavra. É nesse exercício meta-lingüístico que se instaura a sua ética-estética.

Seria impossível deixar de mencionar aqui o texto *De Madame Bovary a Marilyn Monroe*. Martín Gaité termina este texto jornalístico perguntando por que as mulheres da sua época tinham tanto medo da solidão, e

sugere essa fobia como causa possível dos problemas da mulher moderna. Ao não se aguentarem, elas recorreriam à publicidade ou ao matrimônio como forma de fugirem dos seus fantasmas pessoais.

O que mais impressiona nesse texto é o encontro meio ficcional, meio real, proposto entre Madame Bovary e Marylin Monroe. É interessante lembrar que Monroe, ou melhor, Norman Jean Baker Mortenson, não era só um ícone pop para Carmen Martín Gaité. Ela apresenta a pin-up americana através de sua biografia: uma mulher de sua geração, fascinada pelo cinema, violentada quando criança, e que se vendeu por completo à indústria mais ilusória do seu tempo, sucumbindo diante de sua própria imagem fragmentada. Segundo ela, apesar de Bovary e Marilyn representarem modelos distintos de mulher, elas coincidiam no fato de que ambas transformaram-se em espelhos quebrados, ou em estilhaços originados a partir de uma imagem supérflua e distorcida do seu ser feminino.

É nesse entremeio, entre o histórico e o literário que se lança o jogo de poder e palavra na obra de Carmen Martín Gaité, essa “sed de espejo” o de interlocução que ela destaca ao final do texto chamado *Los malos espejos*. Essa sede de espelho é a que reside na solidão da escritora diante da palavra.

Referências bibliográficas

BARETTI, Giuseppe. *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*. Barcelona: Reino de Redonda, 2005.

MARTÍN GAITE, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973.

_____. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.

_____. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 2005. 6ª edição.

PAATZ, Annette. *Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité*. 1998. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm>. Consultado em: 12/04/2013.

MARYSE CONDÉ: UMA ESCRITORA CONTEMPORÂNEA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NEGRA

Fabiana dos Santos Sousa¹²⁷

Durante séculos, as mulheres tiveram suas vozes silenciadas, sendo representadas apenas por imagens de santa, quando obedientes ao que lhes eram imposto pelo sexo dominante, ou devassa, quando subversivas a essa imposição. Para a mulher negra esse sistema de representação era ainda mais cruel, pois eram inviabilizadas e representadas apenas como corpos criados para o trabalho ou para a atividade sexual. E aliado a esse sistema, tem-se o fato da ausência significativa de escritoras negras e o silenciamento de suas obras, provocando a invisibilidade também da sua escritura. Mas elas lutaram e exerceram atividades importantes na vida social e cultural, tornando-se escritoras produtoras da sua própria literatura, sendo esta marcada por uma escrita pautada em sonhos de emancipação, liberdade, alteridades e autonomia.

É dessa literatura, produzida por mulheres especificamente negras, que partirá o objetivo deste trabalho, que é tecer algumas considerações sobre as autoras contemporâneas da chamada literatura afro-feminina, literatura esta que se constitui de temas como o racismo, feminismo, escravidão, identidade e outros, formada por narrativas e textos com marcas de resistência, de experiências, afetos e desafetos, sonhos, angústias e história de mulheres negras. Para isso, tomaremos como exemplo, a escritora negra contemporânea Maryse Condé e sua obra *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, a fim de demonstrar o quanto o ponto de vista interno da autoria influencia na voz e nos perfis de personagens construídos. Maryse Condé, como tantas outras autoras negras, abordam em sua literatura questões como memória ancestral e papéis sociais exercidos e aceitos (ou não) pela mulher negra na contemporaneidade.

A escritora, professora e jornalista Marise Liliane Appoline Boucolon, ou simplesmente Maryse Condé, nasceu em Guadalupe, nas Antilhas, em 11 de fevereiro de 1937. Como escritora, publicou inúmeras obras nas quais explora questões de sexo, raça e cultura em diferentes espaços e épocas históricas e, pelas quais, recebeu importantes homenagens em diversos países como o prêmio da Academia Francesa, prêmio LiBeratur, na Alemanha, a honra de Membro Honorário da Academia de Letras do Québec, o Certificado de Honra Maurice Cagnon do Conselho Internacional de Estudos Francófonos (CIEF), Troféu de Artes Afro-Caribenhas entre outros. Ministrou aulas em países como Guiné, Ghana, Senegal, França e Estados Unidos. Foi jornalista na BBC e na França. Hoje, depois de muitos anos de ensino na Universidade de Columbia, ela divide seu tempo entre sua terra natal e New York.

¹²⁷ Mestranda em literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Especialista em Literatura e graduada em letras Português e Francês pela Universidade Federal do Piauí - UFPI.

De acordo com Figueiredo (1998), a obra romanesca de Condé tematiza a questão do desejo de retorno ao país de origem, bastante recorrente na literatura antilhana, e o fracasso daí desorrente, criando personagens que transitam pelos vários países da África e da diáspora. A obra de Maryse Condé é de extrema importância para a literatura caribenha, pois através dela, presta sua contribuição na transformação social do Caribe e do negro em geral.

Considerando que a autora em estudo é de origem antilhana, Caribe, é preciso dizer algumas palavras referente a tal literatura. A literatura antilhana encontra-se num estado de “pré-literatura: a de uma produção escrita sem audiência no país, que desconhece a interação autores-leitores na qual se elabora uma literatura” (BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1989, p. 14 apud FIGUEIREDO, 1998, p. 8). Para estes autores, Aimé Césaire é o fundador da (pré) literatura antilhana, referência obrigatória para todos seus sucessores.

A partir da negritude de Césaire pode-se perceber a formação de uma “continuidade literária”, de um “sistema”, para usar conceitos de Antonio Candido. O crítico literário distingue as “manifestações literárias” da “literatura propriamente dita” que só existe quando há um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns”. (CANDIDO, 1964, p. 25).

Em suas considerações sobre o movimento da negritude, Figueiredo diz:

A negritude não é um fenômeno isolado; ela surge no momento em que as vanguardas europeias descobrem a arte africana e começam a pipocar movimentos negristas e modernistas na América. O que caracteriza esses movimentos negros, liderados por Aimé Césaire (Martinica), Nicolás Guillén (Cuba), Langston Hughes e Claude McKay (Estados Unidos), Jacques Roumain (Haiti), Léon Gontran Damas (Guiana Francesa) ‘que eles “renovaram completamente as imagens dos descendentes de escravos nos contextos nacionais das letras de seus respectivos países”, criando uma “literatura de identificação”, feita do interior, “a partir de experiências do par classe-raça”(DEPESTRE, 1980, p. 33). Revalorizando o ser negro, tão desprezado por anos de colonização, reivindicando o primitivismo associado aos africanos, mas agora já exaltado pelas vanguardas europeias, rompendo com o racionalismo e a lógica ocidental, Césaire usa suas armas sobretudo do surrealismo para dinamitar o mundo colonial e dar início assim à literatura antilhana.

Segundo Figueiredo, embora recente, acredita-se que podemos falar de literatura e não de pré-literatura, pois em 60 anos o diálogo intertextual já se consolidou, ainda que o público local de leitores seja restrito. Autores como Edouard Glissant, Simone Schwarz – Bart, Patrick Chamoiseau, Frantz Fanon, Aimé Césaire e Maryse Condé compõem e contribuíram para a transformação social do Caribe, do negro em geral e para a extensão da chamada Literatura Antilhana.

Pensar na escrita negra de autoria feminina é pensar em resistência. A escrita da mulher negra é o lugar onde a mulher negra encontrou espaço para falar, o direito a palavra foi uma das mais significativas conquistas, já que esta é a mais eficiente maneira que temos para acessar o mundo.

Para Silva, tal literatura se dimensiona, desse modo, pelas narrativas e textos poéticos com marcas de jogos de resistência, de experiências, afetos e desafetos, sonhos, angústias e histórias de mulheres negras. Nesse sentido, a escrita literária se justifica não apenas pela quebra da hegemonia e

supremacia masculina, mas também pelo enfrentamento de representações depreciativas de repertórios culturais negros e de personagens femininas negras, pautadas em um passado histórico escravizado, com libido e virilidade exarcebadas e caracterizadas com um perfil subserviente.

Roland Walter em suas considerações sobre a escrita negra de autoria feminina, afirma que:

Em grande parte da escrita negra de autoria feminina, “as políticas de localização” espaciais são ao mesmo tempo sexuais: primeiro, a “espacialização” da escravidão e do colonialismo que colocaram a mulher negra no navio negreiro, nas senzalas e casas grandes das plantações e cidades; segundo, as diversas fases de “quilombização” da resistência com objetivo de reapropriar e recriar esse espaço confinado, colocando a mulher negra na rota da migração. (WALTER, 2009, 216).

Segundo Walter, o que caracteriza essas duas rotas inter-relacionadas de deslocalização, são formas imobilizadoras de agressão racial e sexual que até hoje tornam o sujeito prisioneiro de seus efeitos. A deslocalização colonial e pós-colonial tem colocado as mulheres negras numa rota de luta pela sobrevivência; luta esta que é imaginada entre espaços e tempos.

Para Ferreira e Mendes (2011), também tecem suas contribuições a respeito da literatura escrita pela mulher negra:

A literatura afro-descendente é uma tentativa de resgatar o passado que um famoso texto literário revela e tentar corrigir, através de uma reescrita de situações e personagens, as injustiças sofridas pelos descendentes de africanos. (...) Um poderoso recurso de resistência usado, em todas as épocas pelos oprimidos. (FERREIRA e MENDES, 2011, p. 175).

Considerando a citação acima, a mulher negra e o escritor em geral, através da memória, tenta resgatar situações do passado trazê-las ao presente e, através da escrita, denunciá-las afim de mudar o futuro, pois “(...) a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 2003, p.49).

Em relação a esta literatura, Heloisa Toller também tece suas considerações:

Nas mais diversas regiões das Américas, dos séculos escravistas aos dias de hoje, e manifestando-se principalmente na literatura poética, autobiográfica e ficcional, esta escrita de mulheres exibe particularidades que a diferenciam e identificam dentro da própria literatura negra. A escrita da mulher negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações. Do mesmo modo, pontes entre experiências de autoras de diferentes idiomas e nacionalidade que possuem a paixão do narrar, a crença na compreensão através da palavra, em suma, na capacidade que tem a palavra de intervir. Assim, a palavra é por elas utilizada como ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo.

A obra *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salem*, publicada em 1986 por Maryse Condé, relata a trajetória da escrava Tituba desde o seu nascimento até sua morte. Tituba conta, como protagonista e narradora, sua história de vida. Fala do seu deslocamento no mundo, seu isolamento social e sua

reintegração à sociedade, em nome de uma paixão e, sua opção por ser escrava também devido a esse sentimento.

Essa trajetória, inclui sua passagem de Barbados, sua terra natal, para a América do Norte durante a colonização pela comunidade que se estabeleceu na Nova Inglaterra, notadamente Salem e os episódios lá ocorridos como a acusação que sofreu de envolvimento com feitiçaria que, conseqüentemente, a levou à prisão, foi condenada e liberta tempos depois. Fora da prisão, passa a ser empregada de um imigrante judeu, a quem deve seu retorno a Barbados, depois de um trágico acidente com sua família, vítima do preconceito, sofre com perseguições antissemitas.

De volta à sua terra, é vista como uma lenda por muitos, passando a lutar pela liberdade de seu povo em rebeliões, o que levou seu enforcamento quando um dia foi capturada. Do início ao fim, a escrava é sempre vítima do preconceito e da impunidade.

Segundo Lilian Corrêa, Maryse Condé retoma uma temática abordada por Arthur Miler no episódio “*As Bruxas de Salém*”, porém, diferentemente de Miller, Condé apresenta sua narrativa subvertendo não somente a questão histórica apresenta uma vez que os eventos sob o ponto de vista da escrava, desde antes de chegar a Salem até depois do episódio. Assim sendo, Condé torna possível explorar toda uma gama de questões filosóficas, culturais e sociais, dentre elas: a questão de gênero, o papel materno, o feminismo, as similaridades entre as experiências de negros e judeus, a questão do amor, sexo, racismo, escravidão entre outros. Trata-se de uma obra de ficção e, em termos efetivamente históricos, pouco se conhece sobre a vida da escrava Tituba, bem como há pouquíssimas informações acerca de sua participação no episódio histórico de Salem – nada além do fato de ter vindo de Barbados e confessar ser ‘uma bruxa’.

Considerando a escravidão, tema abordado no romance, sabe-se que as mulheres negras sofreram as maiores crueldades durante este triste episódio, embora os senhores de engenho utilizassem sua mão-de-obra, principalmente, para trabalhos domésticos como de cozinheiras, arrumadeiras e até mesmo amas de leite ainda tinham que servir sexualmente e, contra sua vontade, seu senhor. Era comum o estupro às escravas, elas eram tidas apenas como corpos criados para o trabalho e atividades sexuais.

Na obra em estudo, Maryse Condé inicia a narrativa denunciando, através da personagem Abena, os abusos e atrocidades sofridas pela mulher negra na escravidão:

Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês na ponte do *Christ the King*, num dia 16, quando o navio velejava rumo a Barbados. Foi dessa agressão que nasci. Desse ato de ódio e desprezo.

Quando, longas semanas depois, chegamos ao porto de Bridgetow, ninguém percebeu o estado de minha mãe.(CONDÉ, 1997, p. 11)

Abena é vítima da barbaridade e impunidade da escravidão, pois é cruelmente violentada e, nem ao menos, pode reclamar por sua honra, pois se assim o fizesse, seria severamente castigada, ou até

mesmo morta, como ocorreu na segunda vez quando Darnell Davis, seu dono, tentou abusar de seu corpo e ela reagiu:

-- É você, Abena? Muito bem, o marido que lhe arranjei lhe fez muito bem. Aproxime-se! Minha mãe recuou tão impetuosamente que o cesto que continha o facão e uma cabaça de água, que ela levava equilibrado na cabeça, caiu. (...). Aterrorizada corri em direção e terminei por apanhá-lo.

Quando voltei para perto de minha mãe, ela estava de pé, ofegante, encostada num cabeceiro. Darnell, a menos de um metro dela. Tinha jogado a camisa pelo chão, aberto as calças, descobrindo a brancura da roupa de baixo, e com a mão esquerda apalpava o sexo. Minha mãe gritou, virando a cabeça em minha direção:

-- O facão, me dá o facão!

Obedeci o mais depressa que pude, segurando a lâmina enorme nas minhas mãos frágeis. Minha mãe deu dois golpes. Lentamente, a camisa de linho branco ficou escarlate. Enforcaram minha mãe. (CONDÉ, 1997, p. 17).

A personagem Abena, representa o infortúnio vivido pela mulher negra durante a escravidão e, hoje, a situação dessa mulher manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto e racista mundial.

Para Walter,

Desde o sistema econômico de plantação até o presente, o corpo da mulher negra tem sido um campo de batalha onde a origem se quebra no silêncio gritante das histórias, paisagens e vontades violentadas; o uso deste corpo pela-na economia “racializada” da violação institucionalizada continua sendo uma das razões pela errância da mulher afro-caribenha. (WALTER, 2009, p. 217).

Maryse Condé traz à tona a personagem Tituba que é acusada de envolvimento com feitiçaria e, por isso, é condenada e presa. Segundo Lilian Corrêa:

A imagem da feiticeira parece estar presente há muito na história da humanidade: de conhecedora de segredos da natureza a entidade demoníaca, a mulher vista como feiticeira, sempre sofreu consequências por ser “diferente”, por ameaçar as esferas do ser, do poder e do saber e, acima de tudo, por intimidar ou questionar o ponto de vista religioso.

Tituba fazia uso da sabedoria que lhe fora passada por seus ancestrais para curar doenças e confortar os que precisavam de auxílio, mas aos olhos dos outros era vista como feiticeira:

Quando, habilmente, lhe tomei o lenço, arranhando-o com a unha do dedo mínimo, ele exclamou:

- Ai! O que está fazendo, feiticeira?

O que é uma feiticeira?

Percebi que, em sua boca, a palavra estava manchada de desonra. Como isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, manter uma ligação constante com os desaparecidos, de cuidar, de curar, não é uma graça superior da natureza, que inspira respeito, admiração e gratidão? Em consequência, a feiticeira, se se quer dar esse nome àquela que

possui essa graça, não deveria ser tratada com desvelos e reverenciada em lugar de temida? (CONDÉ, 1997, p. 28 -29).

De acordo com Silva e Woodward (2003), as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. E essa marcação pode ocorrer tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. Tituba afirma que as ervas tem um poder de cura, porém aos olhos dos outros ela é vista como feiticeira.

Para Silva e Woodward (2003), utilizando a religião como um modelo de como os processos simbólicos funcionam, ele mostrou que as relações sociais são produzidas e reproduzidas por meio de rituais e símbolos, os quais classificam as coisas em dois grupos: as sagradas e as profanas. E a vida social em geral é estruturada por essas tensões entre o sagrado e o profano. Afirma Durkheim (apud SILVA e WOODWARD, 2003, p. 41):

A religião é algo eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que expressam realidades coletivas; os ritos são uma maneira de agir que ocorre quando os grupos se reúnem, sendo destinados estimular, manter ou recriar certos estados mentais nesses grupos.

Silva e Woodward (1997) afirma que o sagrado é colocado à parte e é definido como diferente em relação ao profano. Maryse Condé mostra a diferença do sagrado e do profano quando Tituba diz que as ervas tem um poder de cura e em contraposição temos Susanna Endicott que acredita que a sua religião é sagrada e Tituba uma feiticeira. Assim é possível analisar que o sagrado está em oposição ao profano, excluindo-o inteiramente.

Para Silva e Woodward (1997), as formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa a identidade da outra, estabelecendo distinções, geralmente na forma de oposições. Assim sendo, a marcação da diferença é o componente-chave em qualquer sistema de classificação.

Eu, Tituba, feiticeira...Negra de Salem de Maryse Condé apresenta pontos divergentes que não se limitam ao aspecto religioso, mas também no próprio sexismo e racismo. Uma figura feminina, negra e ainda feiticeira, em contraposição a uma figura feminina branca que acredita ser superior por causa de sua cor: “Você, fazer o bem? Você é negra, Tituba! So pode fazer o mal. Você é mal!” (CONDÉ, 1997, p. 104). Para Walter:

O racismo e o sexismo enquanto marcas e marcadores de diferenças sociais, dentro da relação de poder entre os sexos, gêneros e raças, são conceitos sócio-históricos que funcionam mediante uma lógica discursiva cujas construções ideológicas justificam posições-chave nas relações e nos fluxos globais e locais do poder e do capital. (WALTER, 2009, p. 217).

Segundo Walter, o racismo e o sexismo são formas de significação que servem para naturalizar diferenças raciais e sexuais atribuídas como inerentes e imutáveis – formas de significação que

legitimam as hierarquias das rede social e constituem o corpo humano como portador de diferença biológica e-ou cultural imutável. Para ele:

A diferenciação racial e sexual tem efeitos sociais e psicológicos no sentido de influenciar o ethos das pessoas, ou seja, a maneira como os indivíduos se concebem a si mesmos e, em consequência, como agem e constroem o mundo. Assim sendo, qualquer relação de dominação, seja ela de natureza patriarcal ou colonial, tem, portanto, um impacto sobre a psique tanto dos que dominam quanto dos que estão dominados. (WALTER, 2009, p. 218).

Considerando a temática da colonização, presente na obra, Fanon (2008) diz que, o negro colonizado é uma criação da Europa, pois antes de ter contato com o branco, o colonizado não se sente inferior a nenhuma raça. E toda crise identitária surge da negação dos valores humanos e culturais imposta pela colonização. O colonizador faz a história e é a história do seu país e não da colônia.

Maryse Condé apresenta uma personagem que sofre as consequências da colonização, porém, contradiz a realidade social das Antilhas, ou seja, o antilhano, vai-se descobrir negro no momento em que desembarcar na França, pois ele passará a ser olhado exatamente como os africanos. O contato com a metrópole vai quebrar o espelho assimilacionista que projetava para ele uma falsa imagem.

Tituba não deixa de lado suas raízes, pois sempre enaltece a sua cultura através de suas ervas curadoras e demais práticas culturais, resistindo assim, submeter-se aos hábitos do branco. Ela diz o que pensa e questiona o fato de se curvar diante de uma senhora branca.

A proposta do presente artigo foi apresentar a obra *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem* de Maryse Condé e discutir algumas temáticas nela presentes. Sendo estas, por demais marcantes sob a ótica do pós-modernismo e todas suas características: como releitura do passado, na tentativa de preencher possíveis “lacunas”, na esperança de rever esse mesmo passado com um novo olhar, a partir, muitas vezes, do sujeito ex-cêntrico, marginalizado, que sofre preconceito, como a escrava Tituba aqui apresentada, estrangeira em uma terra de brancos e, também, vista como estranha, quando retorna a Barbados, sua terra natal, na qual foi vista como ícone e não como ser humano.

Maryse Condé apresenta uma mulher, negra, feiticeira como protagonista de uma escrita negra de autoria feminina. A mesma apresenta temas como escravidão, racismo, religião, colonização, identidade e resistência, assim, é possível perceber que a autora através da sua personagem protagonista, exhibe os problemas do deslocamento, ou seja, da diáspora. E ainda, uma figura feminina que dentro desse deslocamento, silenciado e sem reconhecimento, apresenta à sociedade americana tradições vernáculas da cultura popular africana.

O romance em estudo oferece várias possibilidades de se entender a discussão das temáticas das diferentes representações sociais, políticas e culturais como a questão da intolerância em todas as suas formas de expressão, ou seja, da não aceitação à diferença do outro.

Pode-se dizer que temáticas como do exílio e do sentir-se estrangeiro onde quer que se encontre, do nomadismo e da busca de uma identidade/legitimada associada a um país natal perpassa toda a obra

de Maryse Condé. Ela, como as demais escritoras negras, são vítimas de um passado injusto e cruel que deixou marcas que jamais cicatrizarão, assim, elas escrevem, como forma de denúncia, suas experiências, como vítimas e personagens das consequências que, até hoje sofrem, pelo passado negro chamado escravidão. A mulher negra escritora, anuncia, através da voz de seus personagens, seu sentimento, sua emoção, ou seja, o seu ponto de vista.

A obra de Maryse Condé, no que diz respeito à África, nos mostra que, ainda que seja importante para os antilhanos refazer contato com sua herança africana, vivenciar sua negritude não significa, forçosamente, abraçar os valores africanos e o meio africano propriamente dito, deles se apropriando. Mas resistindo aos valores do colonizador, apropriando-se, neste caso, do meio guadalupiano, identificando-se a ele, o qual aprendera a detestar pela educação, a guadalupiana faz a ruptura com a mãe-pátria, resistindo ao imperialismo europeu, cortando assim o cordão umbilical que lhe permite se emancipar, se encontrar, se aceitar enquanto nativa de Guadalupe.

Referências:

- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CORRÊA, Lilian Cristina. *Mulher-feiticeira, o duplo e outros mitos em Eu, Tituba, feiticeira... Negra de salém, de Maryse Condé*. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Libteratura Comparada: tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.
- CORRÊA, Lilian Cristina. *mulher ou feiticeira? a personagem tituba em miller e condé*. Disponível em: www.mackenzie.br/fileadmin/...Et.../Lilian_Cristina_Correa.pdf
- CORRÊA, Lilian Cristina. *Releituras em torno de Tituba-Feiticeira... Negra de Salem*. 2009. 170 f. Tese – Universidade Prebiteriana Mackenzie. São Paulo, 2009. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Letras.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Edufba, 2008.
- FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo. *Literatura afrodescendente: Memória e construção de identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EdUFF, 1998.
- GOMES, Heloisa Toller. “Visíveis e Invisíveis Grades”: Vozes de Mulheres na Escrita Afro-descendente Contemporânea. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literaafro.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994, p. 423-483.
- SILVA, Ana Rita Santiago. *A leitura de escritoras negras: Uma voz (des) silenciadora e emancipatória*. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_15.pdf
- WALTER, Roland. *Afro - América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas*. Coleção Letras. Bagaço, 2009.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. (1997) In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes.

A FIGURA DO VAMPIRO EM OBRAS DE ESCRITORAS DO FINAL DO SÉCULO XX

Fernanda Sousa Carvalho¹²⁸

Vampiros sempre foram usados na literatura como símbolos da transgressão de normas e da subversão de papéis sociais, inclusive daqueles relacionados às questões de sexualidade, gênero e raça. Em consonância com teorias que postulam que essas questões estão interrelacionadas na construção de identidades, este trabalho demonstra como obras de escritoras do final do século XX as discutem explorando o potencial de representação de alteridade do vampirismo. Para tanto, são analisados aqui o conto “The Lady of the House of Love”, de Angela Carter, e os romances *The Queen of the Damned*, de Anne Rice, e *The Gilda Stories*, de Jewelle Gomez¹²⁹.

As três autoras foram escolhidas para a discussão por apresentarem focos diferentes que exemplificam as possibilidades de uso da figura do vampiro na literatura de autoria feminina. Angela Carter é uma autora inglesa conhecida por sua rescrita pós-modernista e feminista de contos de fadas em que subverte papéis de gênero. Já Anne Rice é uma escritora norte-americana, cuja série de romances sobre vampiros se tornou *best seller* ao redor do mundo, tratando de questões como a contestação da diferença de gêneros e de orientação sexual e da moralidade social e religiosa. Jewelle Gomez, por sua vez, norte-americana de descendência indígena e africana, explora em suas obras as questões do racismo e do machismo, mais especificamente sob uma perspectiva lésbica afrodescendente. Apesar dessas diferenças, contudo, podemos perceber uma semelhança no modo como essas três autoras usam a figura do vampiro. Isso porque todas se inserem num contexto histórico em que o debate sobre a imposição de papéis de gênero e da repressão sexual estava em importante fase de desenvolvimento: as décadas de 1970, 1980 e 1990.

Antes de proceder à análise das obras, começemos por considerar as particularidades desse contexto histórico. Segundo Jeffrey Weeks, o período entre os anos 70 e 90 foi marcado por ataques à chamada “permissividade”, a reforma liberal sobre o moralismo sexual dos anos 1960. A discussão se referia basicamente às consequências da permissividade para a estrutura familiar, os papéis sexuais, a classificação da heterossexualidade e homossexualidade em termos de normalidade e os valores transmitidos às crianças através da educação (WEEKS, 2003, p.390). Conservadores argumentavam que tais aspectos seriam ameaçados pela nova regulamentação da sexualidade, enquanto ativistas liberais reclamavam que ela não garantiria de fato os direitos de liberdade dos indivíduos com relação a seus próprios corpos.

¹²⁸ Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais; bolsista CAPES/REUNI.

¹²⁹ As obras de Carter e Rice já foram comparadas em minha dissertação de mestrado *Sexualidade and gender in contemporary women's gothic fiction: Anne Rice's and Angela Carter's vampires* (CARVALHO, 2006), à qual este trabalho dá continuidade ao incluir na análise a obra de Gomez.

Weeks afirma que, ao surgir nesse contexto, a epidemia da AIDS se tornou um obstáculo às reivindicações de feministas e homossexuais. Aqueles que defendiam regras morais viam essa doença como “um efeito necessário do excesso sexual, como se os limites do corpo tivessem sido testados e atçados pela perversão sexual, como se isso fosse a vingança da natureza sobre aqueles que transgridem suas fronteiras”¹³⁰ (2003, p. 364; tradução minha). Weeks também enfatiza que, como a sexualidade e o gênero são produtos históricos e culturais do controle da sociedade sobre o comportamento do indivíduo, então “a AIDS se tornou uma metáfora potente para nossa cultura sexual”¹³¹ (2003, p. 364; tradução minha). Dessa forma, os medos e dúvidas envolvendo essa doença moldaram as discussões sobre sexualidade e gênero do final dos anos 1970 ao começo dos 1990.

O mito do vampiro adquiriu contornos particulares nesse contexto. Na era da AIDS, ele passou a ser um importante símbolo na discussão tanto contra o sexo casual quanto a favor da liberdade sexual: embora sua sexualidade exacerbada fosse desejável (o prazer através da troca de sangue como metáfora para o prazer sexual), suas consequências eram temíveis (a vampirização, que simboliza a contaminação pelo vírus da AIDS). O vampiro representa, portanto, a transgressão de normas sociais que limitam a sexualidade e que, conseqüentemente, são ditas capazes de controlar a contaminação pelo HIV. Além disso, como essa doença foi atribuída às práticas sexuais de homossexuais e identificada como tendo surgido no continente africano, sua epidemia muito contribuiu para ideologias preconceituosas (SONTAG, 1989). A abjeção relacionada a negros e a homossexuais se fez mais forte e a opressão contra esses indivíduos era justificada pelo fato de eles serem considerados transgressores, uma vez que não representavam o ideal heterossexual eurocêntrico.

Sobre o potencial de representação da alteridade do vampiro, consideremos o trabalho de Nina Auerbach, a qual afirma que, embora a imortalidade dos vampiros lhes garanta a liberdade da mudança constante, ao mesmo tempo isso faz deles a materialização do medo da vida, não do medo da morte (AUERBACH, 1995, p. 5). A autora explica que os vampiros:

prometem uma fuga das nossas vidas entediantes e da pressão dos nossos tempos, mas eles tem importância porque quando propriamente entendidos, eles nos fazem ver que nossas vidas estão implicadas nas deles e que nossos tempos são inescapáveis¹³². (AUERBACH, 1995, p. 7; tradução minha)

É nesse sentido que podemos fazer uma análise de histórias de vampiros em relação ao contexto histórico e cultural em que elas foram escritas. Passemos, então, à análise das obras.

O conto de Angela Carter, “The Lady of the House of Love”, publicado em 1979, usa a figura do vampiro a fim de representar o controle social da sexualidade feminina. Trata-se de uma mistura do conto de fadas “A Bela Adormecida” com o mito do vampiro. Nessa versão, a donzela é uma vampira,

¹³⁰ AIDS as a necessary effect of sexual excess, as if the limits of the body have been tested, and found wanting by ‘sexual perversity’, [as if it] was nature’s revenge on those who transgressed its boundaries.

¹³¹ AIDS has become a potent metaphor for our sexual culture.

¹³² They promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated in theirs and our times are inescapable.

Lady Nosferatu, filha de Vlad, o Impalador, e herdeira das propriedades e do destino de seus antepassados. Ela vive em seu castelo na Transilvânia apenas com uma criada muda que atrai os rapazes do vilarejo dos quais ela se alimenta. A moça está condenada a desempenhar para sempre o ritual de seduzir e sugar o sangue daqueles jovens inocentes, até o dia em que um soldado britânico chega e abala seus sentidos de tal modo que ela não mais consegue executar seu ritual. A dama vampiresca parece se apaixonar pelo soldado e se torna humana, se libertando da condição imposta sobre ela por seus antecessores vampiros; como consequência, contudo, ela acaba morrendo.

Podemos perceber nesse conto que a vampira é também uma vítima: ela é a donzela em apuros, presa na casa de seus ancestrais. Seu corpo feminino também é uma prisão, à qual ela está confinada eternamente e o qual ela usa na performance de um ritual com o qual ela não se identifica:

[Lady Nosferatu] herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening. She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man's land between life and death, sleeping and waking, behind the hedge of spiked flowers, Nosferatu's sanguinary rosebud. The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetition of their passions. (CARTER, 1979, p. 103).

A figura de uma mulher vampira nesse conto representa uma sexualidade exacerbada e imprópria. O ritual que ela executa perpetuamente e a contra gosto remete à noção de Judith Butler de performance compulsória da heterossexualidade¹³³ (2001, p. 725). Nesse ritual, seu papel é aquele de devoradora de homens, o estereótipo da *femme fatale*, de uma feminilidade tão fortemente marcada que chega a ser abjeta, ameaçadora. Dos quadros nas paredes do castelo, os olhos de seus ancestrais vampiros que a monitoram enquanto ela completa seu ritual são uma referência ao controle da sociedade e da tradição patriarcal sobre o comportamento sexual feminino. Nesse sentido, a sexualidade feminina é caracterizada no conto como transgressora, embora imposta. Quando ela se sente afetivamente atraída pelo jovem soldado, o qual ela deveria apenas usar e descartar como objeto de seu desejo sexual, ela não sabe como negociar seus interesses pessoais e é incapaz de executar o ritual compulsório de sua sexualidade, simbolizado pelo vampirismo.

Como Lady Nosferatu é ao mesmo tempo a vampira assassina e a vítima de um papel que lhe foi imposto como herança, sua estória questiona até que ponto mulheres sexualmente transgressoras são vítimas da mesma sociedade que as marginaliza. O final dessa estória apresenta um paradoxo na crítica sobre o controle do comportamento sexual feminino: a protagonista se liberta do destino de matar todo homem que ela seduz (o estereótipo da *femme fatale*), mas morre como se não pudesse viver de outra forma. Por mais triste que esse final possa parecer, ele pode ser interpretado como coerente com a ideia

¹³³ Butler defende que a heterossexualidade não precede a homossexualidade tanto quanto é a própria potencialidade dessa última que torna possível que a primeira se considere original (2001, p. 724). A repetição performativa da heterossexualidade é o que dá à identidade heterossexual a qualidade ilusória de ser natural, ou seja, papéis de gênero estereotipados são socialmente considerados cada vez mais naturais na medida em que as crianças vão aprendendo e praticando tais papéis. O condicionamento social e cultural é confundido, dessa forma, com predisposições biológicas.

de romper com expectativas sociais: se o destino de Lady Nosferatu é viver eternamente do sangue de suas vítimas, romper com esse destino significa não mais matar e, portanto, não mais viver. A sexualidade transgressora apresentada por Carter nessa estória, dessa forma, parece se relacionar às discussões sobre a liberdade sexual feminina, no que critica a imposição social de práticas e orientações sexuais para mulheres.

Anne Rice também caracteriza seus vampiros, de modo geral, como extremamente bonitos, atraentes e sensuais, explorando o simbolismo de uma sexualidade exacerbada que esses seres tradicionalmente representam. Um aspecto peculiar na caracterização da autora para seus personagens vampiros é a bissexualidade. Tanto os vampiros masculinos quanto os femininos são descritos de uma maneira ambígua em termos da noção binária de sexualidade, o que também pode ser percebido na caracterização dos relacionamentos dos vampiros entre si. Essa bissexualidade funciona na estória como uma alternativa à heterossexualidade compulsória, nos termos de Butler (2001). Tal alternativa só é possível porque os vampiros têm uma existência diferente daquela dos humanos: eles não são limitados por códigos morais, então constroem sua identidade sexual de acordo com sua própria vontade.

The Queen of the Damned, publicado em 1988, é a continuação do romance *The Vampire Lestat* e o terceiro livro da série *The Vampire Chronicles*. Nessa estória, Lestat continua narrando os fatos que sucedem o despertar de Akasha, a mãe de todos os vampiros, rainha dos condenados. O som da música de Lestat, que se revelara vampiro para a humanidade e acabara se tornando um astro do rock, foi o que fez com que a rainha decidisse interromper seu sono de milênios e retornar à vida com um novo plano a ser executado ao lado dele. Akasha pretende levar as mulheres a matar noventa por cento dos homens do mundo, argumentando que isso poria um fim aos males que assolam a humanidade, como a guerra e o estupro. Considerando o mal algo essencialmente masculino, ela inverte os princípios dos discursos hegemônicos tradicionais segundo os quais a mulher é inferior, abjeta. A intenção de Akasha é ser uma deusa na terra, o que sugere um retorno às antigas religiões que cultuavam a deusa-mãe.

A rainha dos vampiros vem representar uma espécie de arquétipo que engloba todas as figuras femininas de sexualidade transgressora, uma vez que ela ultrapassa os limites do que é prescrito como o papel de uma mulher e assume poderes que estão muito além do que lhe é permitido pelo patriarcalismo. Ela é uma vampira antiga, vinda de uma civilização que precedeu os egípcios há três mil anos, reivindicando o poder e o direito de interferir nos códigos humanos falocêntricos do final do século XX. Os outros vampiros, contudo, se opõem a ela e a impedem de prosseguir com seu plano, num contra-argumento que defende a igualdade entre os gêneros ao invés da simples inversão da oposição binária na qual esse plano implica.

A figura de Lestat também representa uma transgressão, mas nesse caso com relação a uma sexualidade masculina. Sua caracterização se baseia nas ideias de poder intenso de sedução, sexualidade irrestrita (orientada por uma atração tanto por homens quanto por mulheres) e promiscuidade. Isso se relaciona às próprias ideias sobre sexualidade correntes nos anos 80. O próprio narrador comenta:

As for sexuality, it was no longer a matter of superstition and fear. The last religious overtones were being stripped from it. That was why the people went around half naked. That was why they kissed and hugged each other in the streets. They talked ethics now and responsibility and they beauty of the body. Procreation and venereal disease they had under control. (RICE, 2002, p. 8)

O foco do vampiro narrador está na liberdade sexual que caracteriza seu contexto, a despeito de suas implicações perigosas sugeridas pela epidemia do vírus HIV e da marginalização social que se fez mais intensa nessa época. Nesse sentido, o vampiro rock star não teme os efeitos da liberdade sexual porque não é afetado por ela, mas representa esses efeitos em si. A vida do vampiro é como a vida do aidético, uma espécie de morte em vida, e, portanto, deveria ser temida por mais que desejada. Rice, no entanto, parece chamar mais atenção para aspectos positivos e cria através de seus vampiros um modo alternativo de existência, pelo qual seria possível viver dentro da sociedade sem ser totalmente limitado por ela. Em termos de gênero, podemos perceber que em *The Queen of the Damned*, os vampiros também não seguem os códigos sociais que prevêm a divisão binária entre masculino e feminino; antes, eles assumem um ideal de androginia, refutando qualquer ideia de diferença.

Ao apresentar o debate dos personagens vampiros sobre sexualidade e gênero humanos, Rice aponta as falácias de alguns discursos que perpetraram o debate público nos anos 80. Seu romance privilegia o prazer sexual sobre a repressão e a consciência da interdependência entre homens e mulheres (o ideal de androginia) sobre ambas as ideologias patriarcais e feministas radicais. A autora usa a figura do vampiro, desse modo, para oferecer formas alternativas de lidar com a sexualidade e o gênero e formas distintas de representar orientações sexuais e identidades de gênero relacionadas à liberdade de expressão e escolha.

De forma semelhante, no romance *The Gilda Stories* (1991), da escritora afro-americana Jewelle Gomez, as personagens vivem ao longo dos séculos, experienciando formas alternativas de relacionamentos e interpretando a sociedade ao seu redor sob a perspectiva de quem já não pertence mais ao mundo dos humanos. Através das experiências e reflexões dessas personagens, o romance reflete argumentos levantados pelo movimento lésbico nas décadas de 1980 e 1990. As ideias de uma sexualidade exacerbada, não constrangida por normas morais, e de uma raça inferiorizada e marginalizada, obrigada a viver num meio no qual se sente deslocada, fazem do vampiro uma metáfora útil para a discussão do preconceito contra homossexuais e negros.

A construção de uma noção de raça negra baseada numa ancestralidade africana em sociedades eurocêntricas, a qual resulta na opressão e marginalização dos membros dessa raça, se compara à construção de um ideal de sexualidade feminina que resulta no controle e opressão de mulheres em sociedades patriarcais. Portanto, no que diz respeito às mulheres negras, essa relação entre raça e sexualidade é ainda mais óbvia, já que são caracterizadas por dois fatores desprivilegiados e marginalizados em sociedades patriarcais eurocêntricas: sexualidade feminina e ancestralidade africana.

Gina Wisker afirma que mulheres afrodescendentes têm desenvolvido uma ficção de horror:

Obras de horror de mulheres afro-americanas e afro-canadenses como uma forma híbrida expressa e dramatiza crucialmente os medos originados e localizados de mulheres negras, questiona a abjeção histórica de pessoas negras e mulheres em particular, reescreve a história e o presente, revisa e reinscreve. Depois, ela se projeta em futuros potencialmente positivos onde a destrutividade de estruturas opostas, a hipocrisia, a falsidade, a opressão e assim por diante, expostas por estratégias do horror Gótico, podem ser exorcizadas e um futuro visionado em que a presença restritiva delas pode ser erradicada. (WISKER, 2005, p. 74; tradução minha)¹³⁴

Em outras palavras, ao reescrever suas experiências culturais e sociais como indivíduos duplamente marginalizados (como negras e como mulheres) em sociedades falocêntricas e eurocêntricas através do poder desestabilizador da ficção especulativa, essas escritoras criticam e abalam as bases do racismo e do sexismo. Sobre a apropriação da ficção vampíresca por escritoras lésbicas, Paulina Palmer escreve:

Elas remodelam radicalmente a imagem do vampiro, substituindo o monstro sedento por sangue por uma representação que é psicologicamente complexa. Elas a utilizam como significante de um sistema lésbico alternativo de prazeres eróticos que elas retratam como mais emocionalmente intensos e satisfatórios que seu correlativo heterossexual. Elas também destacam as conexões entre sexualidade e corpo, explorando suas fronteiras, fluxos e trocas.¹³⁵ (PALMER, 2010, p. 4; tradução minha)

Mais especificamente sobre o romance de Gomez, a autora argumenta:

Gomez em *The Gilda Stories* toma como foco a rede social ou “família” vampíresca, investigando suas conexões com a formação alternativa de cuidados parentais e maternais por lésbicas. Ela também utiliza o vampiro para explorar questões raciais. Sua protagonista Gilda é negra, e Gomez usa sua longevidade vampíresca para examinar os estilos de vida em mudança da mulher negra americana e da comunidade negra nos EUA. E, ao retratar Gilda e seus companheiros(as) lutando para escapar das garras de caçadores de vampiros, ela expõe a intolerância e atos de violência que lésbicas e pessoas negras podem encontrar.¹³⁶ (PALMER 2010, p. 4; tradução minha)

De fato, Gomez caracteriza suas personagens vampiras com referências ao lesbianismo e à afrodescendência e imagina possibilidades de relações afetivas entre mulheres num contexto em que elas precisam se unir para sobreviver à opressão por valores patriarcais e racistas. A protagonista, uma jovem escrava negra fugida, é chamada no começo do livro simplesmente de “the Girl”, passando a assumir o nome Gilda como uma espécie de legado da mulher que a acolheu e vampirizou. Sua relação com as

¹³⁴ African-American and Afro-Caribbean women’s horror as a hybrid form crucially exposes and dramatizes Black women’s originated and located fears, questions the historical abjection of Black people and women in particular, rewrites history and the present, reviews, and reinscribes. Next, it projects forward into potentially positive futures where the destructiveness of oppositional structures, hypocrisy, deceit, oppression, and so on, exposed by Gothic horror strategies, can be exorcized and a future envisioned in which their restrictive presence might be eradicated.

¹³⁵ They radically remodel the image of the vampire, replacing the bloodthirsty monster with a portrayal that is psychologically complex. They utilise it as a signifier of an alternative lesbian economy of erotic pleasure that they depict as more emotionally intense and fulfilling than its heterosexual counterpart. They also highlight the connections between sexuality and the body, exploring its boundaries, flows, and exchanges.

¹³⁶ Gomez in *The Gilda Stories* focuses on the vampiric network or ‘family’, investigating its connections with the alternative lesbian parenting formation. She also utilises the vampire to explore racial issues. The protagonist Gilda is black, and Gomez employs her vampiric longevity to examine the changing lifestyles of African American woman and the black community in the US. And, in portraying Gilda and her companions struggling to escape the clutches of the vampire hunters, she exposes the bigotry and acts of violence that lesbians and black people can encounter.

outras mulheres do romance, principalmente com Bird, a índia americana que também era amante da Gilda original, representa um modo novo de vida:

She [Bird] pressed Gilda's mouth to the red slash, letting the blood wash across Gilda's face. Soon, Gilda drank eagerly, filling herself, and as she did her hand massaged Bird's breast, first touching the nipple gently with curiosity, then roughly. She wanted to know this body that gave her life. Her heart swelled with their blood, a tide between two shores. To an outsider the sight may have been one of horror: their faces red and shining, their eyes unfocused and black, the sound of their body slick with wetness, tight with life. Yet it was a birth. The mother is finally able to bring her child into the world, to look at her. (GOMEZ, 2004, p. 140)

Esse modo de vida alternativo é o que permite sua sobrevivência dos vampiros do romance desde o período da escravidão americana até um futuro decadente em 2050. Nessa função de garantir a sobrevivência, as vampiras são ao mesmo tempo mães e amantes umas das outras. Embora essa situação possa parecer abjeta aos olhos de uma sociedade moldada por valores patriarcais, a lógica argumentada no romance é de que ela seria ideal para assegurar uma existência mais livre e prazerosa, em que o valor de comunidade ao invés do medo da marginalização é realçado. É importante observar ainda que a forte ligação que as personagens vampiras mantêm entre si no romance de Gomez se dá pelo sangue que compartilham, o que sugere a possibilidade de formação de uma comunidade de mulheres unidas por uma identidade afro-descendente. Nesse sentido, *The Gilda Stories* reflete o debate sobre a questão da sexualidade e do gênero no começo dos anos 1990: o lesbianismo é celebrado como alternativa à repressão contra a sexualidade da mulher.

Finalizando a análise das obras, podemos concluir que de “The Lady of the House of Love” de Angela Carter desmistifica ideias tomadas como certas sobre sexualidade e gênero, sugerindo que suas configurações se relacionam a estereótipos culturalmente construídos. O romance de Anne Rice, *The Queen of the Damned*, por sua vez, mistifica um ser andrógono e bissexual ideal através da criação de uma forma alternativa de vida: a existência vampiresca. Essa mistificação também é a estratégia usada por Jewelle Gomez em *The Gilda Stories*, no qual o vampirismo representa as possibilidades de relações afetivas entre mulheres num contexto em que elas precisam se unir para sobreviver à opressão por valores patriarcais. Embora diferentes em seus focos, as três autoras oferecem uma crítica ao controle social de identidades de gênero e de opções e práticas sexuais. Explorando o potencial de transgressão da figura do vampiro, suas obras trazem representações que subvertem as ideologias patriarcais sobre sexualidade e gênero vigentes nos anos 70, 80 e 90.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BUTLER, Judith. Imitation and gender insubordination. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (Eds.). *Literary theory: an anthology*. Rev. ed. Malden: Blackwell, 2001. p. 723-730.

- CARTER, Angela. The Lady of the House of Love. In: Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Penguin, 1993. p. 93-108.
- CARVALHO, Fernanda Sousa. *Sexuality and gender in contemporary women's gothic fiction: Angela Carter and Anne Rice's vampires*. 2009. 194 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GOMEZ, Jewelle. *The Gilda stories*. Ann Arbor: Firebrand, 2004.
- GORDON, Joan; HOLLINGER Veronica. Introduction. In: GORDON, Joan; HOLLINGER Veronica (Eds.). *Blood read: the vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. p. 1-7.
- PALMER, Paulina. Lesbian Gothic: transgressive fictions. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1279202039_ARQUIVO_PaulinaPalmer.pdf>. Acesso em 12 de mar. de 2011.
- RICE, Anne. *The queen of the damned*. London: Warner Books. 1994.
- SONTAG, Susan. *AIDS and its metaphors*. London: Penguin, 1989.
- WEEKS, Jeffrey. The Body and Sexuality. In: HALL, Stuart et. al. (Eds.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Polity Press, 2003. p. 363-394.

“ANTÍGONA FURIOSA”: VOZES FEMININAS DE OPOSIÇÃO

Flávia Almeida Vieira Resende¹³⁷

O presente artigo se propõe a fazer uma análise do texto dramático “Antígona Furiosa”, de Griselda Gambaro, entendendo que se trata de uma materialização de vozes femininas de resistência. A dramaturga argentina reescreve o mito representado na tragédia grega de Sófocles, trazendo para a cena apenas três personagens: Antígona, o Corifeu e Antínoo¹³⁸. Na relação entre os personagens, intensifica-se o enfrentamento entre Antígona e um poder central forte e tirânico, representado pelos dois últimos personagens. Essa imagem política que permeia o mito clássico e é retomada nesta atualização latino-americana da peça pode ser considerada uma apropriação e uma expropriação da tragédia de Sófocles, uma vez que é possível, sim, inferir tal imagem, mas que ela não corresponde ao sentido político da tragédia original. Entendemos, aliás, que é justamente a partir dessa relação com o sentido original que podemos falar de “vozes femininas de oposição”.

A princípio, pode causar um estranhamento pensar que uma sociedade como a da Grécia Antiga, que concedia um papel menor às mulheres (aos menos às atenienses), não as considerando de fato cidadãs, concebeu diversos textos nos quais a mulher é a protagonista e exerce um poder forte sobre a política, como é o caso da própria Antígona, de Sófocles, e da Medeia, de Eurípedes, por exemplo. No entanto, podemos compreender esse papel central da mulher se pensarmos na função que a tragédia tinha na sociedade grega. Se, como postula Aristóteles em sua *Poética*, a tragédia tem a função de levar o espectador a uma purgação das paixões, ao suscitar terror e piedade, a sua função pode ser entendida como coercitiva, política (BOAL, 2005), no sentido de levar os espectadores, enquanto coletivo – os cidadãos gregos –, a não cometerem as mesmas *desmedidas* cometidas pelo herói trágico, que leva ao extremo a sua vontade individual. A mulher é, pois, concebida como um ser ardiloso, desmedido, passional, ao qual o homem cidadão grego deve temer – talvez também por desconhecer.

Na peça grega, aliás, como bem lembra Viviana Hack de Smith (2010), “Sófocles apresenta sua Antígona não como uma heroína feminista, mas feminina, que reclama pelo direito a cumprir com suas obrigações morais e religiosas e com seu papel na sociedade e na família.”¹³⁹. Se com isso ela rompe alguns dos papéis que eram esperados para uma mulher, como veremos mais adiante, é apenas por não abrir mão – sua cegueira trágica – de seus deveres de enterrar o irmão.

¹³⁷ Doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Graduada em Letras e Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição.

¹³⁸ Antínoo não está presente na tragédia de Sófocles. No texto de Gambaro, pode ser uma referência tanto ao personagem histórico, que mantinha uma relação homoafetiva com o imperador Adriano, referência que se percebe no endosso de Antínoo em relação às falas do Corifeu, quanto ao personagem da Odisseia, um dos pretendentes de Penélope, que insulta Ulisses e Telêmaco, tido como alguém contrário à razão, um imbecil, como o próprio nome sugere: Antínoos (anti-noos) – contrário ao pensamento.

¹³⁹ “Sófocles presenta a su Antígona no como una heroína feminista, sino femenina, que reclama por el derecho a cumplir con sus obligaciones morales y religiosas y con su rol en la sociedad y en la familia.” (Tradução nossa)

No entanto, quando as literaturas modernas e contemporâneas retomam o mito de Antígona, já não é mais com a ênfase na desmedida da heroína, entendida na tragédia grega como um mal ao coletivo, à *polis*. Antígona é retomada como um símbolo de escolha, como alguém que se agarra a uma causa e a leva às últimas consequências, ao enfrentar um poder tirânico. Mas poderíamos nos perguntar: qual é exatamente a transgressão de Antígona?

Já que não nos interessa aqui fazermos uma análise minuciosa do mito original, vamos retomar apenas alguns aspectos básicos que constituiriam os conflitos dessa personagem, tanto na tragédia de Sófocles quanto no texto de Gambaro. Segundo George Steiner (2008), haveria cinco dicotomias que estariam presentes nesta tragédia, a saber: 1) homem-mulher; 2) velhice-juventude; 3) indivíduo-sociedade; 4) vivos-mortos; 5) ser humano-deuses. Para este artigo, daremos ênfase nas dicotomias 1, 3 e 4.

A princípio, poderíamos entender que a transgressão de Antígona se dá ao borrar essas dicotomias, saindo de seu lugar de origem (mulher-indivíduo-vivos) para entrar em um lugar que não lhe pertence, que não lhe é devido (homem-sociedade-mortos). Na tragédia sofocleana, Creonte avisa: “Então, vai, vai amar teus mortos lá de baixo. / Enquanto eu estiver vivo, mulher não faz lei. (525)” (SÓFOCLES, 2006, p. 53).

No texto de Gambaro, são Corifeu e Antínoo, as duas vozes masculinas, que dizem: “Corifeu: Quem é mais forte, manda. Esta é a lei! / Antínoo: As mulheres não lutam contra os homens!”¹⁴⁰ (GAMBARO, 1996, p. 204).

O que essas figuras masculinas reclamam é um poder social que não deve ser exercido por uma mulher. E não entendemos aqui que Antígona lute por ocupar esse lugar de poder, nem no texto clássico nem na versão de Gambaro. Novamente, não é uma luta feminista. Mas ao transgredir o comportamento esperado para uma mulher (que se cale, como Ismênia, a outra irmã faz), Antígona coloca em xeque também o exercício do poder, daquele poder masculino, mas, sobretudo, de um poder tirânico. É importante ressaltar que a transgressão de Antígona não se dá por completo; ela permanece em um entre lugar. No texto sofocleano, é a própria personagem quem afirma sobre sua situação:

Rumo agora para o claustro de rocha
Deste meu túmulo novo e incomum! Ai, infeliz, 850
Que não moras nem na terra, nem nas sombras
Nem com os vivos, nem com os mortos.
(SÓFOCLES, 2006, p. 71).

Essa mesma fala é radicalizada no texto de Gambaro, assumindo, inclusive, uma clara relação com o período da ditadura militar, em que os presos políticos não eram contabilizados nem entre os vivos, nem entre os mortos; estavam – e muitos permanecem – “desaparecidos”:

¹⁴⁰ “Corifeo: Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! / Antínoo: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!” (Tradução nossa).

Antígona: Leis, que leis! Me arrastam a uma cova que será meu túmulo. Ninguém escutará meu pranto, ninguém perceberá meu sofrimento. Viverão à luz como se não passasse nada. Com quem dividirei minha casa? Não estarei com os humanos nem com os que morreram, não se me contará entre os mortos nem entre os vivos. Desaparecerei do mundo, em vida.¹⁴¹ (GAMBARO, 1996, p.210)

Se na tragédia de Sófocles ela é aquela que caminha em direção ao túmulo, que está na iminência da morte, e já não pode ser contada entre os vivos, na *Antígona Furiosa* de Gambaro ela já está morta (a peça começa com Antígona enforcada se desvencilhando da forca), mas sua presença cênica, corporal, material, ainda a impede de ser contada entre os mortos. Podemos ver melhor essa relação na seguinte cena:

Antígona caminha entre seus mortos, em uma estranha caminhada em que cai e se levanta, cai e se levanta.

Antígona: Cadáveres! Cadáveres! Piso mortos! Me rodeiam os mortos! Me acariciam... me abraçam... me pedem.... O quê?¹⁴² (GAMBARO, 1996, p. 200)

Aqui, Antígona se coloca como aquela que está cercada pelos mortos e pode ouvir o seu clamor. Cena significativa, que podemos ler a partir do contexto de enunciação de Griselda Gambaro e de sua *Antígona Furiosa* estreada em 1986. Durante o governo de Raul Alfonsín (1983-1989), na Argentina, foram proclamadas as “leis de impunidade” (lei de Obediência Devida e Punto Final)¹⁴³, que deixavam sem punição os crimes cometidos pelos governantes no período da ditadura. Um “convite oficial à amnésia coletiva”, nas palavras de Ileana Dieguéz Caballero (2011, p. 103).

Antígona é tomada então, por Gambaro, como aquela que não pode esquecer os seus mortos, que não pode, como a Antígona sofocleana, deixar o seu irmão sem um enterro digno, mas que, para além disso, está cercada de mortos por todos os lados, e deve lutar pelo não esquecimento. Seu objetivo é, nas palavras de Rose Duroux e Stéphanie Urdician, “reabilitar a memória dos vencidos, recuperar a história verdadeira, contra a versão oficial ‘manipulada’, contra o esquecimento institucionalizado. (...) Antígona milita a favor da memória” (DUROUX; URDICIAN, 2012, p. 89). Tarefa essa considerada inútil pelo personagem do Corifeu: “Sempre as rinhãs, os combates e o sangue. E essa louca que deveria estar enforcada. Recordar mortes é como bater água no cimento: não se aproveita. Moço, ou café!”¹⁴⁴

¹⁴¹ “Antígona: Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que sera mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿ Com quién compraré mi casa? No estar é com los humanos ni com los qui murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo em vida.” (Tradução nossa)

¹⁴² Antígona camina entre sus muertos, em uma estraña marcha donde cae y se incorpora, car y se incorpora. Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué? (Tradução nossa)

¹⁴³ Essas leis foram anuladas em julho de 2005, dando origem a uma série de julgamentos dos ex-ditadores argentinos (DIÉGUEZ CABALLERO, 2011, p.130).

¹⁴⁴ “Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!” (Tradução nossa).

(GAMBARO, 1996, p. 200). É na trivialidade entre um café e outro que Corifeu e Antínoo comentam as ações de Antígona, essa “louca”, que insiste em dar sepultura a Polinices, em ser “céspede e pedra” (GAMBARO, 1996, p. 202).

Antígona Furiosa se coloca entre um lembrar que é individual e um esquecimento que é social. Ela está nessa passagem, já apontada no mito original, e intensificada no contexto argentino, entre o sujeito e suas necessidades, suas crenças, e a transposição desse indivíduo a uma esfera social, contra um poder tirânico que toma para si a cidade – “A cidade pertence a quem a governa” (GAMBARO, 1996, p. 208), diz Corifeu, sob a carcaça de Creonte¹⁴⁵.

Nas palavras de Ileana Dieguéz:

Nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política. O “trauma”, sequela da ditadura, não é somente uma ferida mnêmica pessoal, é uma ferida social no presente. Nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica, situação recorrente em vários países sul-americanos. (DIEGUÉZ CABALLERO, 2011, p. 104)

É impossível não lembrar aqui das Mães da Praça de Maio, que desde 1977 se reúnem na Plaza de Mayo, em Buenos Aires, incansáveis, em busca de seus filhos desaparecidos pelo governo ditatorial. Mulheres que, como Antígona, clamam em favor de um laço de sangue, de uma relação familiar que foi quebrada devido a um abuso de poder político, em favor também de um enterro digno para os seus mortos, ou seus (sempre) desaparecidos. Mulheres que não estão dispostas a esquecer¹⁴⁶. Novamente nas palavras de Ileana Diéguez (2011, p.124), “as Mães da Praça de Maio instalaram sua própria dor sobre a cena pública, numa ação extrema contra os sistemas de aniquilamento”. Entendemos que a reescrita de Antígona por Gambaro ecoa essas vozes femininas reais de oposição, realizando uma “restauração simbólica”, no plano da performance, dando vida e voz, novamente, a uma dor que é pública e que precisa ser tratada como tal. E, assim, como aquelas mães incansáveis, Antígona insiste: “ainda quero enterrar a Polinices. Ainda que nasça mil vezes e ele morra mil vezes” (GAMBARO, 1996, p. 217).

As mães, assim como a Antígona de Gambaro, recebem o adjetivo de “loucas”, “as loucas da Praça de Maio”. Uma loucura que se relaciona com essa “fúria” de Antígona, “expressão de raiva e impotência” (SMITH, 2010, p.4) frente à desgraça de sua família, razão da desmedida ou da transgressão da heroína. Essas mulheres não estão dispostas a se calar frente a um poder que oprime, pois sua razão, a causa pela qual militam, é, para elas, maior do que esse poder, e, além disso, não é da ordem desse poder. Podemos pensar na luta da Antígona primeira, que defende uma lei não humana,

¹⁴⁵ Na peça de Gambaro, em algumas cenas, Corifeu veste uma carcaça de Creonte, assumindo assim a voz do governante.

¹⁴⁶ Atualmente, ainda existe a Asociación Madres de Plaza de Mayo, com mulheres que hoje já são avós. Sua luta permanece viva, com atividades constantes de combate à impunidade e em prol da memória viva e da justiça. Na página inicial do site da associação, é possível ver a contagem: “30 de Abril de 1977 - 36 AÑOS DE LUCHA - 30 de Abril de 2013”.

uma lei dos deuses, contra a lei humana imposta por Creonte, ou, neste caso recente, na luta por “afetos primordiais por sobre as vozes da guerra” (PIANACCI, 2008, p. 9).

Antígona afirma, a respeito da lei proclamada por Creonte, que proibia o enterro de Polinices: “Não foi Deus quem a ditou nem a justiça. (Ri) Os vivos são a grande sepultura dos mortos! Isto não sabe Creonte! Nem sua lei!”¹⁴⁷ (GAMBARO, 1996, p. 202). Ela afirma, assim, o poder da memória, da permanência dos mortos nos vivos, como forma de resistência. E ainda acrescenta, sobre aqueles que se acovardam: “O mal permitido nos contaminará a todos. Escondidos em suas casas, devorados pelo medo, os seguirá a peste.”¹⁴⁸ (GAMBARO, 1996, p.214).

Em um contexto em que não é possível aceitar a injustiça e conviver com tantos mortos insepultos, *Antígona Furiosa* é um grito de resistência. E, com todo o simbolismo familiar, afetoso, e, quiçá, feminista que esse grito possa ter, trata-se de uma voz feminina, de vozes femininas – somando-se a da própria autora, que se posiciona em seu contexto. Um grito que, paradoxalmente, termina no silêncio, como podemos verificar no trecho final da última fala de Antígona na peça: “Nasci para compartilhar o amor e não o ódio. (Pausa longa) Mas o ódio manda. (Furiosa) O resto é silêncio!” (Se dá a morte. Com fúria)¹⁴⁹ (GAMBARO, 1996, p. 217). Um silêncio que deixa para fora do palco qualquer possibilidade de ação. Que não propõe uma ação direta, mas sugere formas de agregação simbólica. Novamente, podemos voltar à relação de *Antígona Furiosa* com as Mães da Praça de Maio. Sobre a ação dessas mulheres, Ileana Dieguez afirma: “O procedimento silencioso – que nunca foi um pacto com a restrição imposta da palavra – era o contraponto expressivo de um corpo que delatava e falava através de gestos e imagens: o silêncio se converteu em discurso.” (DIEGUÉZ CABALLERO, 2011, p. 124). É pelo silêncio que grita também a fúria de Antígona. Um silêncio não condescendente, mas capaz de dar significado aos gestos, à necessidade do envolvimento corporal no discurso e na voz opositora.

Entendemos, portanto, que Griselda Gambaro, ao retomar o mito clássico de Antígona, mantém uma imagem original de transgressão de lugares pré-estabelecidos presente no texto de Sófocles, para agregar significados políticos também transgressores em seu contexto de enunciação. Uma voz de resistência e persistência, que, como é próprio dos mitos, ecoa tantas outras vozes reais.

REFERÊNCIAS

ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO. Disponível em <<http://www.madres.org/>>. Último acesso em 14 de abril de 2013.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 303p.

¹⁴⁷ “No fue Dios quien la dictó ni la justicia. (Ríe) ¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (Tradução nossa)

¹⁴⁸ “El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste” (Tradução nossa)

¹⁴⁹ “Nací, para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Com furia)” (Tradução nossa)

DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFO, 2011.

DUROUX, Rose; URDICIAN, Stéphanie. Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. In *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, nº 17, 2012-13, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

GAMBARO, Griselda. Antígona furiosa. In *Teatro completo*. Buenos Aires: La flor, 1996. P. 195-217.

PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2008.

SMITH, Viviana Hack de. La furia de Antígona. *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos*, Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), setembro de 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/1480278/La_furia_de_Antigona>. Último acesso em 14 de abril de 2013.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

STEINER, George. *Antígonas*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

Franciane Conceição da Silva ¹⁵⁰
Gracia Regina Gonçalves (orientadora) ¹⁵¹

A representação das personagens femininas na literatura, principalmente nos textos que levam o selo do cânone, sempre foi carregada de estereótipos. Essa literatura, foco da segunda onda dos estudos feministas, produzida, mormente por homens, ao representar a mulher como frágil, suscetível, sensível, pronta para obedecer e se resignar, espalhou-se pelos clássicos, introjetando-se no imaginário do público de uma forma geral. Em alguns casos isolados, escritores mais liberais colocavam as personagens femininas com um perfil mais arrojado, subvertendo a ordem vigente e questionando os padrões de comportamento determinados pela sociedade patriarcal. Essas personagens ousadas e questionadoras, no entanto, acabavam sendo demonizadas pelos seus criadores e, por fugirem dos padrões de conduta convencionais, sofriam severas punições no desfecho da narrativa. Desse modo, essa literatura dominada por homens brancos e europeus, diz Zolin (2009, p.226) “dão forma às aventuras e moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino”.

Com o dismantelar do referencial hegemônico do pensamento ocidental, pós 1960, e com o posterior advento das teorias de cunho reivindicatório de direitos, personagens excluídas ou invisibilizadas do sistema literário, começaram a surgir com a estatura de indivíduos em busca de uma subjetividade própria. As mulheres desta feita começam a aparecer como donas de suas próprias ações e dos seus erros. Essas mulheres de carne e osso, que tem desejos e buscam a satisfação das suas vontades, sem o sentimento de culpa e o medo da punição, traço comum às heroínas supracitadas, ganham as páginas de uma vertente que se identifica com elas, em especial. Nesse sentido, tentando por caminhos tortuosos driblar o poder, estas se permitem se fazer ouvir no contexto pós-colonial, pois de antemão conhecem os obstáculos inerentes ao discurso ideológico, quer no contexto racial, quer no do gênero. Sobre este último, em especial, Zolin (2009, p. 218) reforça,

Sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura.

¹⁵⁰Graduada em Letras (português-espanhol) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2010). É mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa e membro do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros – NEAB – UFV. Estuda a produção feminina nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e na Literatura Afro-brasileira.

¹⁵¹Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985), graduação em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1976), mestrado em Department Of Romance Languages – University of North Carolina (1988) e doutorado em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Atualmente é professora Associada I da Universidade Federal de Viçosa.

Neste trabalho pretendo imergir em uma cultura falocêntrica e conservadora, ou seja, numa fração da literatura angolana, ao estudar as personagens Kiluva e Ana Medrante, do romance *O guardador de Memórias* [2008]. Personagens que vão ao encontro do novo perfil das mulheres, que segunda na metade do século XX, “provaram com suas ações que não eram constitucionalmente “passivas” ou “masoquistas”, nem essencialmente “vaginais” (BADINTER, 1985, p. 334).

Isabel Ferreira, autora de *O guardador de memórias*, é uma escritora com uma eclética produção literária, poemas, contos, romances, peças teatrais e vem alcançando um gradual reconhecimento de suas obras, em um terreno de escritores homens e brancos. Autora de obras poéticas, tais como: *Laços de Amor* (1995), *Caminhos Ledos* (1997), *Nirvana* (2004), *À margem das palavras Nuas* (2007), alguns críticos a consideram a Florbela Espanca angolana. Além de sua produção poética, já reconhecida em Angola, Isabel também escreveu um livro de contos, *Fernando D’aqui* (2006), que obteve sucesso junto ao público brasileiro, sendo também apresentado em Portugal e em alguns países africanos. Em seus livros, dá espaço aos personagens que não tem voz, denunciando as injustiças e desigualdade da Angola pós – colonizada. Sua escrita se distingue por uma técnica de narração cativante e versatilidade, com marcas de subversão, irreverência e rebeldia que são notórios em *O Guardador de Memórias* (2008), romance que coloca em evidência personagens femininas em postura de questionamento às tradições angolanas e às imposições da sociedade patriarcal. Tais personagens, ao agirem com esse caráter transgressor, reforçam o discurso de Elisabeth Badinter (1985, p. 335), ao afirmar “desde que entreabriram as portas de suas casas e invadiram as universidades, os tribunais, os hospitais ou os sindicatos, as mulheres mostraram que o ativismo, a independência e a ambição não eram apanágio dos homens”. (BADINTER, 1985, p. 334).

Deste modo, pretendo com este trabalho ler o romance *O guardador de memórias* em seu viés com o gênero e como uma expressão de literatura menor, baseando-me na relevante teoria de Deleuze; Guattari (1977), no livro: *Kafka, por uma literatura menor*. Acredito que através do discurso das personagens Kiluva e Ana Medrante, possamos fazer uma reflexão sobre o que este conceito representa para a reversão das hierarquias, importantes à inserção e reconhecimento da mulher e da literatura angolana no cenário das letras. Neste sentido, vislumbro fazer enxergar alguns estereótipos que os estudos de gênero tornaram visíveis e indesejáveis, em torno das essências que a ideologia empresta ao masculino e o feminino. Em *O guardador de memórias*, as personagens Kiluva e Ana Medrante através de uma postura subversiva colocam em discussão os essencialismos que a ideologia dominante e patriarcal atribuiu às mulheres. Este comportamento apresentado pelas personagens supracitadas, segundo Badinter, é fruto dos estudos feministas que ao encorajarem

As mulheres a serem e fazerem o que julgava anormal [...] lançaram os germes de uma situação objetivamente revolucionária. A contradição entre os desejos femininos e os valores dominantes não pode deixar de engendrar novas condutas, talvez, mais perturbadoras para a sociedade do que qualquer outra mudança econômica que se produza (BADINTER, 1985, p. 332).

A obra de Isabel Ferreira pode ser considerada uma literatura menor, a partir do pressuposto que esta surge em meio a um sistema literário já constituído, Nesse sentido, “vale dizer que menor não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”. (DELEUZE, GAUTTIERE, 1977, p. 28). Em seu romance, a escritora utiliza estratégias que questionam as tradições e a ordem vigente e não tem medo de fugir aos padrões de conduta instituídos. Em *O guardador de Memórias* esta fala em nome das muitas mulheres angolanas que se sentem presas a uma linguagem estabelecida, que as oprime e inferioriza. Desse modo, é possível dizer, que o seu texto assume um “agenciamento coletivo de enunciação”, ou seja, Isabel escreve uma obra individual que fala em nome do coletivo, uma das características de uma literatura menor. Para entender melhor o que vem a ser esse agenciamento coletivo da enunciação, vale destacar uma afirmação de Delleuze; Guattari (1977, p. 27).

Em uma literatura menor “tudo adquire um valor. Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam em uma literatura menor, as condições não são dados de uma enunciação *individuada*, que seria a de tal ou tal “mestre”, e poderia ser separada da enunciação coletiva. De modo que esse estado da raridade dos talentos na verdade é benéfico, e permite conceber uma outra coisa que não uma literatura dos mestres; o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz, é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo.

O texto de Isabel Ferreira, além de falar em nome de uma coletividade, representando aqueles que não têm voz, apresenta também “a ramificação do individual no imediato – político”. Ao surgir em um meio totalmente adverso, marcado e demarcado por uma produção masculina, a obra desta não se torna importante só pela literatura em si, mas pelo contexto no qual se manifesta, tornando-se um forte veículo de denúncia social e política. Nesse sentido, ao falarmos em literatura e política, adentramos em mais uma característica da literatura menor, presente em *O guardador de memórias*. Delleuze; Guattari (1977, p. 20) propõem a seguinte a seguinte explicação:

O campo político contaminou todo o enunciado. Mas, sobretudo, ainda mais, porque a consciência coletiva ou nacional está ‘sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação’ é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma ou outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.

Ao produzir uma literatura de cunho social e político, Isabel Ferreira lança luz sobre vários problemas da sociedade angolana, mais precisamente, sobre a condição feminina na atualidade. Momento em que as mulheres começam a questionar tradições milenares que sempre as colocaram como seres inferiores, tendo seu destino conduzido pelas decisões masculinas. Nesse sentido, ao colocar em

suas narrativas personagens que vão de encontro a essas imposições. A autora, em consonância com o que diz Badinter, nos mostra que

Não é certamente por acaso que, no momento mesmo em que tomaram a palavra, as mulheres gritaram a plenos pulmões que abominavam a violação e exigiam reparação pelo ultraje. Feministas encarniçadas ou “viris recalçadas”, as mulheres que já não suportam sofrer em silêncio e fingir apreciar esse sofrimento são cada vez mais numerosas (BADINTER, 1985, p. 335).

Além das duas características que destacamos acima que colocam a produção de Isabel Ferreira como uma literatura menor: agenciamento coletivo da enunciação e ramificação do individual no imediato – político, outra característica de uma literatura menor que também podemos encontrar em *O guardador de memórias* é a “desterritorialização da linguagem”, atributo que mais nos interessa neste trabalho e que abordaremos mais detalhadamente com excertos da narrativa. No sentido apresentado por Deleuze e Guattari, desterritorializar estaria ligado à ideia de libertação da língua, ou seja, no sentido de produzir dentro de uma literatura considerada maior, uma literatura em outra língua, na língua das minorias. Ao falar sobre essa questão, os autores afirmaram o seguinte:

Ainda que única, uma língua permanece massa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim, através da qual se manifestam funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode: tiremos proveito de uma contra a outra, colocaremos em jogo os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos. Ainda maior, uma língua é suscetível de uso intensivo que a faz correr seguindo linhas de fuga criadoras, e que, por mais lento, por mais precavido que seja, forma dessa vez uma desterritorialização absoluta (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 41).

O processo de desterritorialização em *O Guardador de Memórias* pode ser percebido em algumas instâncias relacionadas às personagens Kiluva e Ana Medrante: mulheres transgressoras que lutam pela liberdade e direito de decidirem sobre seus próprios destinos, se utilizando de um discurso desterritorializante. Dessa forma, a libertação destas personagens acontece não só através da postura subversiva de ambas, mas, principalmente, através da linguagem. Kiluva, a personagem central da narrativa, busca a satisfação dos seus desejos sexuais, escandalizando todos à sua volta, ao se apropriar do discurso masculino do prazer. Durante toda sua infância e em boa parte de sua vida adulta, Kiluva se viu sobre constante vigilância, primeiro dos pais e dos tios e, depois do casamento, passou a ser vigiada pelo marido. O casamento que antes lhe parecia uma possibilidade de libertação da vigilância familiar, mostrou-se como uma prisão ainda maior. Ao tornar-se viúva, depois de dez anos de um matrimônio em que era tratada como escrava do lar e usada como mero objeto sexual, Kiluva se recusa a guardar luto de um ano, para depois casar-se com o cunhado, como pede a tradição angolana. E, a partir de então, resolve ser a dona do próprio destino. Como podemos perceber no fragmento que segue:

- Depois do ritual da iniciação, vivia nervosa, ansiosa com a vida que levava. Tive pai, mãe e tia a me espionar. Eu, menina de doze anos, inocente e ingênua, esperando a

liberdade. Nunca me entreguei á vida como ela merecia que eu a entregasse... Estou cansada, fatigada de fazer a vontade alheia. (FERREIRA, 2008, p. 187)

Nesse contexto, contrariando o desejo da família do marido e para o alvoroço da sociedade Luandinense, Kiluva passa a utilizar do corpo bonito e do sexo como ferramentas de sedução, desafiando uma sociedade conservadora e patriarcal. O corpo surge assim como um elemento desafiador da ordem vigente, da não - essencialização do gênero feminino, como símbolo de emancipação feminina. Ao tomar tal atitude, Kiluva representa o desejo de libertação de muitas outras mulheres, mostrando que,

A situação da mulher no mundo (a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de autoafirmação e autocriação. [...] Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade íntegra, irremediavelmente, sua natureza. [...] Cabe à mulher inverter os papéis. Ao recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, ela se torna o sujeito e o opressor torna-se a “coisa”. (ZOLIN, 2009, p. 224)

Aqui, quando falamos da desterritorialização de Kiluva, pensamos que, tal como a língua das minorias consegue se libertar das amarras de uma língua consolidada, produzindo uma literatura que vai de encontro às normas estabelecidas, questionando o cânone e se libertando das amarras de uma língua que dita padrões. Kiluva demonstra não só a libertação do seu corpo, mas, sobretudo, uma desterritorialização do seu discurso, de mulher oprimida para uma mulher livre.

No carro retocou o batom nos lábios. Ia ao encontro de uma grande porção de erotismo, uma equação de dar e receber. Monologava que desejo não se enterra. Ele já nasce conosco. Todos nós... temos vontade. Podemos amar vários amores. O amor é como vento, soprar é sua missão! Amar também é uma missão. Quem se foi... já se foi. O destino a Deus pertence [...] Tradição? Achas que se fosse eu quem tivesse ido, ele no terceiro dia, não ia à procura de outra? Cansei-me das tradições. Dos rituais, das bocas dos mais velhos... (FERREIRA, 2008, p. 184-185).

Para Kiluva, a tradição só existe para reprimi-la. Desse modo, quando ela torna quase religioso seu corpo, está a usar uma das maiores ou mais efetivas armas do poder contra ele mesmo. Além de Kiluva, que se desterritorializa no exercício da linguagem, utilizando um discurso libertário, questionando tradições que a oprimiu grande parte da sua vida, Ana Medrante é outra personagem que também se desterritorializa no discurso. Mulher ardilosa, de inteligência aguçada e de grande poder de persuasão, assim como Kiluva, casou – se muito jovem, seguindo a tradição africana. Todavia, diferente da viúva, para quem o casamento sempre foi uma prisão; para Medrante, casar-se foi a melhor maneira de conseguir uma vida mais confortável e livre da autoridade familiar.

Olhem para mim! Podemos dar voltas à tradição. Nem tudo é assim tão mau. Eu, como mulher, nunca aceitei. Com dezEssete ano eu já era casada. Não tive como rejeitar, mas

casei mesmo porque quis, queria me livrar da voz autoritária do meu pai. A ideia de alguém... de um homem comandar a vida de uma mulher sempre me deixou inquieta. O rumo da minha vida foi liderado por mim logo que ganhei consciência de quem eu sou. Sou mulher e jogo bem com isso! Não vivo na sombra do que seria e não é. A minha liberdade é recibo que não passo a ninguém (FERREIRA, 2008, p. 254).

A desterritorialização da linguagem de Ana acontece sub-repticiamente em seus enunciados. A cada novo posicionamento da personagem podemos perceber quase um exercício linguístico. O próprio nome dado a ela nos diz muito sobre e sua postura. Ana, palavra de origem hebraica, significa graciosa ou cheia de graça. Para alguns estudiosos significa também “aquela que se levantará novamente”. Além disso, o nome Ana lembra um anagrama, que traz a ideia de reversão, ou seja, de oposição às normas, caracterizando também a fidelidade de Ana aos seus ideais, em qualquer circunstância. O sobrenome Medrante também é uma palavra que nos permite estender o exercício, sugerindo também uma ideia de desterritorialização da língua. MedrANTE se apresenta como um particípio que remete a um ser agenciador, não passivo, derivado do adjetivo medrar que significa prosperar, progredir, manifestar grandemente, provocar medo. Esta Ana cheia de graça, que sempre se levanta e que se manifesta de maneira grandiosa, pode ser exemplificada como amedrontadora numa alusão ao substrato fônico, como se comprova fragmento abaixo.

Nunca aprendi as lições de submissão que os meus pais me quiseram transmitir. E como aquilo não desbota... dou a quem quero, com gosto e prazer. Digo que a minha religião é a religião da liberdade... a minha tradição é o meu desejo. E quando quero rufar os tambores do meu corpo é no leito. Sou franzina, mas quando se trata de amar... eu viro leoa! Eu gosto! E gosto de ser Mulher! Não carrego o mundo nas costas, para fazer o que eu faço, tem que ser Mulher! Espero de Deus apelação divina! (FERREIRA, 2008, p. 254).

Durante todo o romance, a cada nova fala da personagem, Medrante vai revelando essa crítica ao patriarcado, ao buscar sua liberdade a qualquer custo. Casada com um homem rico, vivendo rodeado de luxo e conforto, encena a esposa perfeita para o seu marido, a quem chama de general, e mesmo sabendo que este tem outras mulheres, pouco se importa, pois, assim como ele, também tem o seu lado oculto.

Eu, Ana Medrante, serei sempre a mulher do general. A Esposa. Além de mim existem, outras. A todas, o meu general, oferece: casa, carro e proteção. Mas eu sou a esposa! Das muitas que ele tem, talvez, a única que tem, um lado oculto (FERREIRA, 2008, p. 233).

Essa enunciação seria a princípio como uma derrota, mas se consideramos o seguinte contexto tudo muda de postura. O lado escondido de Ana Medrante é a relação extraconjugal com o seu médico, ou seja, sendo traída pelo marido com muitas outras mulheres, a personagem não se incomoda com a traição e também se sente no direito de trair, porém, usando de grande inteligência e astúcia, de maneira que o cônjuge jamais desconfiaria. Mostrando-se ao marido como uma mulher debilitada e de saúde

frágil, sempre que queria ver o amante e satisfazer os seus desejos sexuais, Ana se fingia de doente. Assim, ao ser levada ao hospital, o médico solicitava ao marido que esta ficasse internada durante alguns dias, período em que Medrante e o amante aproveitavam para estarem juntos, sem levantar suspeita.

Ana Medrante era o símbolo de como as mulheres não eram o sexo frágil. Era água e vinho, numa só pessoa, impossível desmisturar o vinho. Ana Medrante aos prantos quantas vezes enternecera o marido, quando ele regressava de suas avarias, em horas tardias. Ela prostrava-se de dor no estômago. Ela levada para a clínica, onde o seu verdadeiro amo e senhor ganhava o pão – nosso de cada dia, como médico. Internavam-na durante dias e dias, permanecendo, com fidúcia na clínica. Ana Medrante entregava-se aos amores do médico que lhe era fiel. Quando estavam saciados, a alta era dada. O marido saldava a dívida hospitalar. Saía, ressuscitada. E o jovem médico curava as dores de espera até a nova crise dissimulada. Ana Medrante dizia para si mesma: “este mundo é mesmo assim” (FERREIRA, 2008, p. 250).

Ao enganar o marido com um amante, já que também era traída, Ana Medrante mostra-se como uma mulher livre, segura de si e que luta por direitos iguais entre homens e mulheres. A forma como esta se posiciona diante das tradições é reflexo de uma consciência que tem sobre si mesma e o mundo à sua volta. Sendo mulher numa sociedade machista, em que o corpo feminino é visto como posse masculina, ela enxerga além, sabe que o seu corpo não tem dono e se sente livre para fazer dele o que achar conveniente. A forma como Medrante utiliza o seu corpo e a maneira que fala de si mesma, deixam claro que sua linguagem é desterritorializada. Em uma sociedade que reproduz um discurso de que a mulher é o sexo frágil, Ana, com uma postura contundente, questiona esse estereótipo.

Sexo frágil? Eu não sou sexo frágil?! Nem pensar... Apenas transporto as marcas da dor da infância, que por vezes atropelam o meu memorial. Eu sou o sexo forte. E sou forte! Sou encantadora, sou uma bela mulher, mulher! Agora brinco com quem quero, e como quero (FERREIRA, 2008, p. 234).

Nessa acepção de desterritorialização, Medrante coloca que, enquanto as outras mulheres tem memória, ela tem um “memorial”. Suas memórias são reelaboradas, contribuindo para torná-la uma mulher ainda mais intensa, deixando claro que não pertence a nenhum sexo forte, ela em si é o sexo forte.

Diante do exposto, podemos perceber que Kiluva e Ana Medrante se mostram como mulheres ousadas, que tomam posse de uma linguagem desterritorializada, para combaterem o discurso falocêntrico e a opressão sexista. Ambas as personagens afirmam o poder sobre seus corpos através de atos e, principalmente, palavras. Medrante se mantém fiel a sua proposta desterritorializante do começo ao fim do romance, reforçando, em todos os seus diálogos, sua postura de mulher livre. Entretanto, Kiluva, personagem apresentada em boa parte do romance como dona de si e questionadora das tradições que aprisionam o corpo feminino, ao final da história, se revela inconformada, chorosa, abandonada pelo amante e implorando para que o marido defunto, que a assombra em pesadelos, permita que ela siga seu próprio caminho.

O coração de Kiluva naufragou- se em dúvidas. Os encontros entre ela e o amante eram intermitentes. Kiluva tentou reclamar ao amante o tempo de outrora. Foi em vão. Entristecida chora e pensa na proposta da família do que já se foi. No tempo do desejo teria o afago do seu amante. Mas ele tinha atracado o corpo noutra porto. [...] Kiluva sofria. Ele negava ouvir a sua voz. Rejeitava o seu corpo. O corpo ainda com desejo intenso. [...] Os olhos de Kiluva se inundaram de dor e voltaram a chorar. (FERREIRA, 2008, p. 317)

O excerto em destaque mostra que Kiluva se reterritorializa junto com a sua linguagem. A personagem que tanto critica as tradições e o domínio masculino retrocede em sua postura, retomando um discurso calcado na tradição patriarcal da reificação feminina. Esse curioso desfecho de *O Guardador de Memórias* deixa evidente que,

Se somos as histórias que nos contam – tanto no sentido de que elas nos representam quanto no que são contadas por nós – então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação. Essa “outra mulher” que habita textos é um repertório de possibilidades e perigos para o projeto feminista (FUNCK, 2011).

Mesmo que ao final, Kiluva contrarie a sua postura encorajante do começo, não podemos desconsiderar a conduta revolucionária que assumiu, utilizando-se de uma linguagem transgressora e do seu próprio corpo da maneira que lhe convinha. Ana Medrante, ao manter seu comportamento subversivo, sendo sempre sujeito das suas ações, dominando em vez de se deixar dominar, representa um novo perfil de mulheres, que a cada dia tornam-se mais independentes e abertas ao conhecimento do amor e do sexo. Assim, vemos que a libertação destas mulheres se faz de forma relativa de dentro para fora, na medida em que, se lhes abrem perspectivas de autoconhecimento e fruição. Seu contexto histórico-social mostra-se como um vilão, porém, vilão de pés de barro, que estas mulheres dentro do seu âmbito de alcance conseguem, de uma forma inusitada, derrubar.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. As distorções entre o mito e a realidade. In: *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 331-370.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977. p. 25 - 42.
- FERREIRA, Isabel. *O guardador de memórias*. Luanda: Edições Kujizakuami, 2008.
- FUNCK, Susana. O que é uma mulher? *Revista Cerrados*, Brasília, vol. 20, n. 31, 2011.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: *Teorias Literárias: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217- 242.

AS DUAS MARIAS. A PERSONAGEM FEMININA NA OBRA TEATRAL DE RACHEL DE QUEIROZ

Giulia Manera¹⁵²

Louvo Rachel, duas vezes
louvada, e louvo-a de novo.
Louvo o seu romance : *O Quinze*
E os outros três: louvo *As três*
Marias especialmente,
mais minhas que de vocês.
Louvo a cronista gostosa.
Louvo o seu teatro: *Lampião*
e a nossa Beata Maria.
Mas chega de louvação,
Porque por mais que a louvemos,
nunca a louvaremos bem.

Louvado para Rachel de Queiroz
Manuel Bandeira

Rachel de Queiroz dramaturga

Romancista, escritora e jornalista. Rachel de Queiroz parece recusar qualquer definição unívoca, transitando através de vários gêneros literários. Quando, em 1977, ela se torna a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, é nomeada “mais como escritora, no sentido genérico da palavra, do que como romancista” (Martins, 1997: 69). Ela é então reconhecida como autora de crônicas e, em segundo lugar, como romancista, as obras para o teatro parecem ser esquecidas, consideradas como pouco significativas na economia da sua produção literária. A Rachel de Queiroz dramaturga é, então, considerada menor. Suas peças são raramente citadas e ainda mais raramente representadas, mesmo em ocasião das celebrações e das novas edições realizadas pelo centenário do seu nascimento, em 2010¹⁵³.

No entanto, a leitura das peças de Rachel de Queiroz – *Lampião*, de 1953, e *A Beata Maria do Egito*, de 1957 – não somente revela uma escrita coerente e representativa da poética da escritora mas,

¹⁵² Doutoranda da Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, onde prepara uma tese em convenio de cotutela com USP sobre as escritoras da década de 30 no Brasil. Mestre em Letras e Filosofia da Universidade de Bolonha (Itália) e em “Etudes Romanes-Portugais” de Paris Ouest, orienta suas atividades de pesquisa à análise da autoria feminina e à representação do feminino na literatura brasileira contemporânea.

¹⁵³ Em 2010, o centenário de Rachel de Queiroz foi comemorado em todo o Brasil com numerosos artigos em periódicos, congressos e publicações. Nesta ocasião, o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, onde se encontra o acervo da autora, organizou uma exposição e um ciclo de conferências intitulados *Rachel de Queiroz Centenária* e publicou o volume de poemas inéditos in *Mandacuru*. O ano 2010 foi o ano de Rachel de Queiroz, período durante o qual suas obras e sua personagem tem sido objeto de uma renovada atenção mediática e editorial. Uma midiaticização que parece testemunhar, a mais de dez anos da morte, a vitalidade de sua obra e a sua importância no panorama da literatura brasileira contemporânea. A exceção da sua obra teatral que, mesmo nesta ocasião não parece ter beneficiado de alguma reedição nem de uma nova encenação.

numa perspectiva mais ampla, mostra também uma figuração do feminino significativa e original na dramaturgia dos anos 50.

Se bem que Rachel de Queiroz não escreva para a cena que de maneira episódica, sobretudo em comparação com a prática quase quotidiana do trabalho jornalístico¹⁵⁴, trata-se de episódios que merecem ser analisados. Entre 1927 e 1928, umas das primeiras provas literárias da jovem Rachel de Queiroz é um texto para o teatro, *Minha Prima Nazaré*. A peça, considerada pela autora “muito ruim” (*apud* ARÊAS, 1997: 87), não será publicada nem representada. A sua existência revela, todavia, um interesse precoce pela cena e pelas modalidades expressivas que esta representa.

Lampião ou a história de Maria Bonita

“[...] O Lampião foi crescendo, tomando força e a peça acabou sendo a história dele” (QUEIROZ, *apud* Martins, 1997: 84) quando, na intenção da autora, o seu primeiro texto teatral devia intitular-se Maria Bonita. Neste ato único em cinco cenas, a personagem de Maria Bonita, única mulher da peça, mantém todavia um papel central. Desde que a cortina se levanta, é ela, a “dona do rei do cangaço”, que catalisa a ação e confere coerência dramática aos acontecimentos. O cenário é reduzido ao mínimo, seguindo as indicações minuciosas da autora:

Primeiro Quadro, Cena Única. A casa do sapateiro, em ponta de arruado, numa vila à margem do São Francisco. No canto à direita, a parede de frente da casa de taipa, na qual se apoia o telhado do alpendre [...] O cenário do fundo é o mais simplificado possível. Basta que sugira o arruado, a vila sertaneja, o caminho que traz à porta do sapateiro. Sol forte. Sombra só no alpendre. (QUEIROZ, 2005 : 13)

Em baixo do alpendre um homem trabalha tranquilamente. Quebrando o equilíbrio do quadro, Maria Déa, mulher jovem e bonita, faz irrupção em cena anunciando a chegada iminente de Lampião e seus cabras na vila. O medo e a passividade do sapateiro, que exorta a mulher a entrar em casa para bordar e tomar conta das crianças, provoca a cólera de Maria: ela acusa o marido de não ser um homem digno desse nome e admite ter enviado um recado ao cangaceiro querendo fazer parte do seu bando. A decisão de Maria Da é irrevocável: “Disse e faço. Sou bem capaz de ganhar o mundo” (QUEIROZ, 2005: 19). Ela escolhe abandonar o esposo, a casa e os filhos. Tudo acontece rapidamente: Lampião chega e ela o segue sem hesitar. A primeira cena se conclui então com a partida da mulher: a sua metamorfose é completa e, a partir deste momento, ela passa a ser chamada Maria Bonita. Nas cenas sucessivas, num crescendo dramático, Rachel de Queiroz representa fragmentos da vida quotidiana do Capitão Virgulino, de Maria e dos homens do bando, até o momento de suas mortes na gruta do Angico.

¹⁵⁴ Uma prática que a autora reivindica. Durante a entrevista “As Três Rachéis”, para o volume de *Cadernos* do Instituto Moreira Salles que lhe é dedicado, Rachel de Queiroz afirma: « Eu tenho dito que me sinto mais jornalista do que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é essa: jornalista. Há cinquenta e tantos anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo ». (1997 : 33)

A autora parece ser mais interessada à descrição da humanidade dos personagens que à ação ou aos acontecimentos históricos. Fiel à sua escrita, Rachel de Queiroz utiliza um estilo sóbrio e controlado que lhe permite evitar qualquer complacência dramática. Cena após cena a peça *Lampião* guarda um realismo conciso que parece refletir a paisagem do Nordeste, bem que a autora não tente representar os acontecimentos de forma realista, nem queira explicá-los. Ela não inocenta Virgulino dos seus crimes, não se preocupa em analisar as razões profundas, sociais e políticas, do fenômeno do cangaço. Rachel de Queiroz representa simplesmente “[...] a sequência de maior dramaticidade [na vida de Lampião] e no-la projetou de um modo quase objetivo. Para tanto, sacrificou os possíveis efeitos que teria alcançado apelando para o pitoresco, mas ganhou uma profundidade rara [...]” (MILLIET, 1989: VII).

A cena transforma-se então numa janela sobre o universo íntimo dos protagonistas: Rachel de Queiroz, pouco interessada a descrever gestos heroicos e aventuras, representa de forma minuciosa o caráter das personagens principais, explicitando os processos psicológicos de Lampião e Maria Bonita. Na opinião de Sábato Magaldi, a peça é muito mais um drama que fala de amor e paixões humanas do que uma narração do cangaço:

[...] Compreendendo que seria ridículo reconstruir a personalidade de Lampião com as cenas que lhe deram a fama, a autora supõe na peça a sua grandeza, impregna a atmosfera dos cinco quadros do halo que respiramos na lenda, e traz para o macrocosmo do drama a mesma força que existe na realidade acreditada. [...] As cenas de ação de Lampião, fora os diálogos de amor com Maria Bonita, servem [...] para completar-lhe a estrutura psicológica, e não para esboçá-la inicialmente. Esse tratamento só foi possível porque Rachel de Queiroz moveu a trama em torno do amor. (Magaldi, 1997: 263)

Se for possível compartilhar a opinião de Magaldi no que diz respeito à importância atribuída aos personagens em detrimento da ação, uma análise da peça no viés da prática literária de Rachel de Queiroz leva a redimensionar a função do amor. O sentimento que envolve os dois protagonistas é indispensável à economia da estrutura narrativa, mas a autora não se interessa realmente à representação do relacionamento amoroso, coerentemente com uma escrita que evita todo recurso a um romantismo fácil. A interessar Rachel de Queiroz são as consequências do sentimento que criam a tensão dramática que domina a cena: a presença de Maria Bonita e a paixão de Lampião por ela são todos elementos que contribuem a desestabilizar o equilíbrio do bando de cangaceiros, fato que leva os espectadores a pressentir o final trágico.

Na cena final, Rachel de Queiroz mostra o bando perseguido pelos *macacos*, dizimado pelos conflitos e por um Lampião paranoico e violento que chega a matar o próprio irmão por medo de uma traição. Apenas Maria Bonita parece ser consciente do destino que os espera e a autora concentra nela o elemento trágico que domina o último diálogo com Lampião:

Maria Bonita – [...] vai haver mais morte, mais inimigo, mais correria... Pois eu, de mim, já me cansei de guerra e sangue. Já me enjoei de andar fugitiva, feito bicho bravo

acuada pelos cachorros. [...] Por que a gente não larga desta vida perigosa, não se afunda por esse mundo de meu Deus, lá onde [...] nunca se tinha ouvido falar no nome de Lampião...

Lampião – Só mesmo idéia de mulher! E o que era da minha fama? Já pensou nas mentiras que os “macacos” iam espalhar? [...] que Lampião fugiu com medo da policia e se escondeu [...] ?

Maria Bonita – O que eu sei é que esta nossa vida não pode mais durar..

Através dessas palavras, a tensão dramática revela-se na incomunicabilidade e na distancia que separa Maria Bonita de Lampião: ela quer abandonar tudo para continuar a viver – a viver com ele - enquanto o homem, preocupado exclusivamente pela gloria e pelo nome, é disposto a renunciar a tudo e a morrer para defendê-los. O Amor tem a função de *medium*: humaniza os protagonistas, evitando toda mitificação e permite a Rachel de Queiroz colocar no centro da cena a personagem feminina. Maria Bonita, desobediente, heroica, mas sempre profunda e tragicamente humana, pode assim sair do papel secundário que a história lhe atribuiu para ganhar uma voz própria.

Maria do Egito, Maria do sertão

Em 1957, quatro anos depois da publicação de *Lampião*, Rachel de Queiroz retorna à dramaturgia com a peça *A Beata Maria do Egito*, representada no mesmo ano no Teatro Serrador do Rio de Janeiro. O texto, cujo papel principal é interpretado por Glauce Rocha, conhece um bom sucesso de publico e recebe alguns prêmios importantes¹⁵⁵, mas as reações da crítica são controversas. Como no caso do seu precedente texto cênico, a elegância e a sobriedade da língua são reconhecidas como os principais pontos de força da peça. Na opinião da crítica, o texto no seu conjunto não teria suficiente teatralidade e a voz da jornalista e da narradora ressoaria com insistência na cena onde a ação, explicada mais que dramatizada, parece perder o seu dinamismo¹⁵⁶.

Na peça, em três atos e quatro cenas, Rachel de Queiroz conta a história de Maria, uma beata¹⁵⁷ que, acompanhada por um grupo de peregrinos, caminha em direção da cidade de Juazeiro da Cruz, querendo ajudar Padre Cícero cercado pelas tropas governamentais. Durante a viagem, ela é encarcerada pela policia e a peça se passa inteiramente dentro da delegacia de uma pequena cidade do Nordeste.

¹⁵⁵ Premio “Melhor Peça Teatral” da Associação dos Críticos de Teatro de São Paulo (1957), Premio do Teatro do Instituto Nacional do Livro (1957) e Premio Roberto Gomes atribuído pelo Secretariado da educação do Rio de Janeiro (1957). O texto teve varias encenações: uma das ultimas no Teatro dos Grandes Atores, na Barra, Rio de Janeiro, em 1997.

¹⁵⁶ Non referimos as opiniões de Maria Jacinta na *Revista da Leitura* (novembro de 1959), de Henrique Oscar no *Diário de Notícias* (28 outubro de 1959) e de Bárbara Heliodora no *Jornal do Brasil* (11 maio de 1958). Todos artigos citados e analisados por Angela Harumi Tamaro na sua tese de doutorado, páginas 77-78 <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000317235>. [consultado em 28 agosto 2011]

¹⁵⁷ A versão de 2001 do Dicionário electrónico Houaiss, apresenta um definição da palavra beata que bem representa a multiplicidade das suas significações: « 1 mulher beatificada pela Igreja 2 (1679) mulher extremamente dedicada às práticas religiosas 3 *ant.* mulher que vivia como freira sem haver ingressado em ordem religiosa [...] » mais também a sua dimensão pejorativa « [...] mulher que afeta religiosidade por um comportamento puritano exagerado, freqüentando em excesso missas, rezas e igrejas [...] ».

Como no caso de *Lampião*, o texto é inspirado por um fato histórico, o assedio de Juazeiro em 1914. O episódio não somente participa do imaginário histórico do Nordeste brasileiro, mas pertence à memória pessoal e familiar de Rachel de Queiroz. Padre Cicero era seu padrinho e um amigo político do pai. Uma figura importante à qual a autora dedica um capítulo inteiro da sua biografia *Tantos Anos*, onde conta nos detalhes os fatos de Juazeiro¹⁵⁸.

Se este episódio, ao mesmo tempo histórico e épico, representa a circunstância da peça, é a figura da Santa Maria Egípcia a inspirar diretamente a personagem da beata. Como a santa cristã, a Maria nordestina utiliza seu corpo como moeda de troca para voltar a ser livre e recomeçar a sua viagem. A matéria, que combina então realidade histórica, religiosidade popular e hagiografia cristã, se torna por Rachel de Queiroz um instrumento para analisar e representar a personalidade dos protagonistas. Sendo ao mesmo tempo figuras prototípicas – a beata, o tenente, o coronel e o cabo, submisso e supersticioso, que encarna a voz do povo – estas personagens não se tornam máscaras trágicas, mas, ao longo da peça, guardam toda a sua humanidade. É esta humanidade que cria a tensão dramática que domina a cena: Rachel de Queiroz não tem nenhuma vontade moralizadora, ela não quer explicar os fatos nem absolver as personagens, mais simplesmente contar o trabalho interior com a sobriedade que caracteriza a sua escrita.

Se na leitura Sábato Magaldi a peça conta um “caso de amor muito humano” (1997: 264), assim como para Paulo Rónai, a história da Santa Maria do Egito apresenta uma forte sugestão romântica (1989 : XI). Todavia Rachel de Queiroz não parece interessada a representar a relação entre Maria e o Tenente. Com um processo similar àquele utilizado por *Lampião* e *Maria Bonita*, a autora utiliza do sentimento que liga os protagonistas na finalidade de analisar as reações que provoca nas suas personalidades, deixando aparecer uma força dramática maior. O sentimento age sobre as personagens de Maria e do Tenente: observar os efeitos opostos que produz neles se torna para Rachel de Queiroz um método de entender o caráter e de aprofundar a sua psicologia, muito mais do que em recurso narrativo.

A beata e a cangaceira: representações do feminino.

Mulher que escreve sobre mulheres, Rachel de Queiroz contribui de maneira determinante a escrita do imaginário feminino e, ainda, inaugura uma busca identitária que será central na produção literária feminina a partir da década de 60. Os dois textos teatrais analisados, nos quais as personagens

¹⁵⁸ « [...] Franco Rabelo não aceitou o governo paralelo do padre Cícero e mandou a tropa. [...] Fez-se o cerco a Juazeiro e, lá dentro, a população entrincheirou-se; mulheres e crianças. Quem não tinha arma, endurecia ao fogo um pão pontiagudo para fazer uma lança ou um chuço. Acorria em defesa do Santo a população de toda a região, fanáticos, beatos, jagunços. Juazeiro era chamado a Nova Jerusalém. As tropas do governo foram vencidas e se retiraram ». (Queiroz; Queiroz, 1998: 234)

femininas ocupam diretamente o centro da cena e a ação dramática, permitem definir a figuração do feminino que Rachel de Queiroz construiu desde o seu primeiro romance.

Analisando detalhadamente as personagens de Maria Bonita e Maria do Egito, encontramos numerosas analogias com as figuras femininas imaginadas pela autora ao longo da sua carreira. Nesta perspectiva, é possível afirmar que as duas Marias teatrais ocupam um lugar significativo na galeria de retratos femininos realizados por Rachel de Queiroz: representantes de uma genealogia de mulheres autônomas e atípicas, as duas Maria encarnam uma ruptura com os espaços e os papéis tradicionalmente destinados às mulheres na sociedade. É esta diferença que as torna coerentes com as outras imagens femininas criadas pela escritora. Além disso, é possível considerar que estas duas personagens, imaginadas entre 1953 e 1957, representam uma etapa fundamental na figuração do feminino de Rachel de Queiroz. As duas Maria teatrais se situam entre a primeira e a segunda produção romanesca da autora¹⁵⁹, e não somente de um ponto de vista cronológico, mas também temático. Se Conceição, Noemi ou ainda Guta, são personagens “em transito”, entre tradição e modernidade, casa ou rua, respeito ou ruptura da norma social, aceitação ou reivindicação de si, Maria Bonita e Maria do Egito são duas figuras bem mais radicais. Elas abandonam de maneira definitiva e irreversível o espaço fechado da casa e o papel tradicional de mães e esposas para “ganhar o mundo” e afirmar a própria escolha. A beata e a cangaceira encarnam assim um “sujeito desviante da norma” (Xavier, 1998: 37) que recusa o destino de mulher e se subtrai a dicotomia namorada/prostituta¹⁶⁰ que recorre na literatura brasileira da primeira metade do século XX. Na sua desobediência, essas personagens parecem antecipar Maria Moura, última e mais radical das mulheres imaginadas por Rachel de Queiroz.

Abandonar o lar, não obedecer ao *diktat* do casamento e da maternidade, através do cangaço ou da crença religiosa, representam momentos de uma mesma negação do feminino socialmente e culturalmente determinado. A bandida e a santa encarnam assim, como farão alguns anos depois Dôra ou Maria Moura, uma alternativa: afirmar a própria identidade significa viver à margem da sociedade, uma fora da lei, perseguida pela polícia, a outra na solidão de uma santidade autoproclamada.

Na sua leitura de *Dôra*, *Doralina* e de *Memorial de Maria Moura*, últimos dois romances da escritora, Wilson Martins fala de “temática feminista” (1997: 83), definição que é possível atribuir também aos textos teatrais de Rachel de Queiroz. Com as peças *Lampião* e *A Beata Maria do Egito*, o

¹⁵⁹ Identificamos como a primeira produção narrativa de Rachel de Queiroz com os romances – *O Quinze*, *João Miguel*, *Caminho de Pedras*, *As Três Marias* – publicados entre 1930 e 1939 e a segunda com *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, respectivamente de 1975 e de 1992. O folheto *Galo de Ouro*, publicado semanalmente na revista “O Cruzeiro” à partir de 1950, é pouco representativo de um discurso sobre a figuração do feminino da autora e não é então considerado na nossa análise.

¹⁶⁰ Um dualismo utilizado por Luís Bueno descrevendo Conceição, protagonista de *O Quinze* (2006 : 286) mas que se encontra também no artigo de Rachel de Queiroz “A imagem feminina” (publicado em *O Estado de Minas* - 11 junho 2000). http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=26&infoid=2858&query=advsearch&search_by_authname=Rachel+de+Queiroz&search_by_field=tax&search_by_headline=false&search_by_keywords=any&search_by_priority=all&search_by_section=all&search_by_state=all&search_text_options=all&sid=438&text=

autor representa duas personagens femininas que escolheram o próprio destino livremente. A vida de Maria Bonita não é por nada o resultado do acaso ou a simples consequência dos sentimentos por Virgulino mas, pelo contrario, é o produto de uma escolha racional e reivindicada como tal. Na primeira cena, Maria Déa afirma estar determinada a renunciar à sua vida: “Disse e faço. Sou bem capaz de ganhar o mund” (p. 19). Não é o amor por um homem que ela nem conhece a motivar a sua escolha, quanto a vontade de ganhar o mundo. Uma vontade que ela afirma novamente na quarta cena: “Eu levo esta vida porque quero” (p. 88).

Como Maria Bonita, Maria do Egito – chamada na peça “santa cangaceira” (p.164), apelação que torna o paralelismo entre as duas personagens ainda mais evidente – não é em momento algum uma vítima: abandona o lar de sua própria vontade, escolhe livremente de se devotar ao ascetismo e a defesa dos pobres. Na peça a sua determinação, que frisa o fanatismo, se torna o centro da ação dramática: Maria é totalmente indiferente ao amor que o Tenente demonstra para ela, um amor total que o leva à morte. O pecado, como o sentimento, a atravessa “como sol passando pela vidraça” (p. 178): a beata é bem determinada a não ser salva de uma vida que ela escolheu e reivindica.

Maria do Egito e Maria Bonita, com as suas diferenças, são duas figuras femininas igualmente radicais, não conformes e então heroicas. É esta excepcionalidade, esta intransigência que Rachel de Queiroz quer contar: não parece interessada a uma descrição das mulheres na suas simples cotidianidades, nem a representar ou a denunciar com a sua escrita a subordinação ordinária das suas vidas, trancadas em casa no papel eterno de esposas e mães. Trata-se de um tema central da sua escrita, como ela mesma afirma numa nota do programa da peça *A Beata Maria do Egito*, na sua representação no Teatro Serrador do Rio de Janeiro :

[...] a minha ideia deu corpo a um tema que me interessara sempre, que eu já tentara mais de uma vez em outras experiências e em diferentes situações: o comportamento da criatura que a si considera excepcional (que se considera um santo, por exemplo), posta dentro da correnteza de paixões e conflitos em que se debatem os outros mortais. (1989 : XIII)

Na cena como na página, Rachel de Queiroz imagina uma galeria de mulheres exemplares e heroicas que reivindicam a liberdade de escolher o próprio destino.

Referências

- AREAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In *Rachel de Queiroz, Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 87-102.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Unicamp, 2006, 712 p.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9º ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, 201 p.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O éthos Rachel. In *Rachel de Queiroz, Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 103-115.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3^e ed., São Paulo: Global editora, 1997, 326 p.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In *Rachel de Queiroz, Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997, p. 69-86.

MILLET, Sérgio. Nota introdutória. In QUEIROZ, R. *Obra Reunida*, vol. 5, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. VII-VIII.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2^e ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, 148 p.

QUEIROZ, Rachel de. *Lampião, A beata Maria do Egito*. 5^e ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 201 p.

QUEIROZ, Rachel de, História de Beata. In QUEIROZ, R. *Obra Reunida*, vol. 5, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. XIII-XV

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. 2^eed., São Paulo : Editora Siciliano, 1998, 256 p.

RACHEL DE QUEIROZ, *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 1997, 127 p.

RÓNAI, Paulo. A Beata Maria do Egito. In QUEIROZ, R. *Obra Reunida*, vol. 5, Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, p. X-XII

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, « Ariano Suassuna l’homme, l’oeuvre et ses parcours », *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, n°1, printemps-été 2008, [En ligne] URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504.

VINCENZO, Elsa Cunha de, *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Perspectiva Editora, Edusp, 1992, 296 p. ISBN 9788527300532

XAVIER, Elodia, *Declino do Patriarcado: a família no imaginário feminino*, Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1998, 125 p., ISBN 9788501051330

UMA LEITURA DO CONTO “A MÃE DE UM RIO”, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Graciele Batista Gonzaga¹⁶¹

Este trabalho tem como proposta o estudo da figura feminina no conto “A mãe de um rio”, de Agustina Bessa-Luís. Esta escritora portuguesa contemporânea publicou seu primeiro livro, *Mundo fechado*, em 1948, mas foi em 1953, com o romance *A Sibila*, que a autora se consagrou, ao ganhar o Prêmio Eça de Queiroz de ficção moderna portuguesa.

Na construção narrativa desta obra, observam-se influências pós-simbolistas, no privilégio que se dá ao intuitivo, ao simbólico e à sabedoria, por meio de uma escrita permeada de aforismos. Sobre o livro, é Eduardo Lourenço quem diz: “É uma literatura *nova*, entre nós, que *Sibila* inaugura. Literatura realista e fantástica ao mesmo tempo, abolidora, no que tem de melhor, dessa mesma mortal e não-literária distinção” (LOURENÇO, 1993, p. 160).

A romancista realiza em sua obra literária uma abordagem crítica da condição feminina e da mudança de perspectiva de seu papel na sociedade. Isto é feito através da caracterização do feminino em choque com a sociedade patriarcal em que vivem os personagens de suas obras ficcionais.

Segundo Silvina Rodrigues Lopes, em *Exercícios de aproximação*, há uma persistência das mesmas características que constituem o feminino. Neste universo, com efeito, é comum encontrar-se a figura da matriarca, a mulher viril, poderosa, vingadora, a mulher sublime, intuitiva, as figuras misteriosas e de beleza exorbitante.

No *Dicionário imperfeito*, de Agustina Bessa-Luís, há diferentes sentidos, a respeito da mulher, em relação à variadas temáticas, como a agressividade, o amor, a condição moderna, a felicidade e a natureza feminina. Bessa-Luís acredita que a mulher é um ser completo, com princípio e fim.

Na obra *Alegria do mundo*, a autora reflete sobre a condição feminina, que ela divide em duas fases, a primitiva e a moderna, conforme se vê a seguir:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milênios sujeita ao seu drama biológico, à sua natureza restringida à defesa da prole que todas as adversidades iam dizimando. Aprendeu as artes dos fracos, a duplicidade, a mentira, a exploração, a lisonja. Lentamente, o espírito vai polindo o seu rosto, libertando-o da ambigüidade, até que a beleza se revela, não no que sugere de sensualidade, mas de eternidade. Ao vermos hoje certos rostos de rapazes e raparigas, sem que neles quase se

¹⁶¹ Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas (UFMG)

distinga a persuasão do sexo, rostos belos na sua profunda desafecção, vemos também que a mulher adquiriu a liberdade de ser reprovada esteticamente, e enfim vive sem humilhação a sua condição humana. (BESSA-LUÍS apud DUMAS, 2002, p. 88)

A narrativa agustiniana pode ser vista como um labirinto, no qual as consciências se perdem, buscando um sentido para a existência. As construções ficcionais da autora teriam como foco a temática da condição humana, no contexto da decadência da vida burguesa, a se evidenciar por meio da desordem do pensamento, da inversão de papéis, da retomada das origens e da presença de personagens de diferentes gerações.

A ficcionista foge do tom panfletário de autoras e críticas feministas. Ela prefere criar personagens a partir da negação da ordem estabelecida, desobedecendo às regras sociais. As personagens agustinianas têm um caráter transgressor, recusam valores e papéis impostos pela sociedade, como acontece com Fisalina, do conto “A mãe de um rio”. A transgressão dessa personagem a torna uma prisioneira do seu próprio desejo e a transforma, como a personagem central do conto, em uma guardiã do rio.

Agustina Bessa-Luís constrói uma narrativa mítica, retomando a ideia sobre a criação do mundo, é uma espécie de lenda para contar a história da jovem Fisalina, que foi criada em uma aldeia na Serra da Nave, onde o tempo parecer ter parado. A protagonista do conto é dotada de uma inquietação que a faz diferente das outras mulheres, a busca pela realização de seus desejos. Fisalina não é como as mulheres da aldeia em que morava:

[...] na aldeia havia uma rapariga que se chamava Fisa ou Fisalina, e que /era de temperamento arrebatado, propensa a sonhos e a tristezas inexplicáveis. Impunha-se a si própria grandes castigos, embora fosse de coração simples e não praticasse acções condenáveis. Mas sua imaginação apoquentava-a, pensava mal de todas as criaturas, desejava privar com seres de cujos lábios de mármore saíssem palavras desconhecidas. (BESSA-LUÍS, 1971, p. 14).

Ela é a única personagem com nome e que busca fugir do vilarejo, diferente das outras pessoas que moram na aldeia, que são referidas como “iguais” e não tem uma identidade.

Os habitantes da Serra da Nave moram em ambiente árido e rochoso. Vê-se, assim, que com o passar do tempo elas se tornam insensíveis e estáticas como a pedra, isso é uma espécie de despersonificação, ausência de uma identidade feminina.

Com a idade, as pessoas faziam-se sombrias e rezavam muito. [...] Era uma velha que rezava. Estava tão quieta, que parecia ter morrido, e as vozes e o mugido do gado passavam sobre ela como um rasto vão de coisas que aconteciam (BESSA-LUÍS, 1971, p. 10).

Como se pode perceber também com esta afirmação de Catherine Duma:

A clausura do espaço opõe-se a esta universalidade [do rio] ao sedentarizarem-se os habitantes que ficam perdidos no labirinto de ruas e no esvaziamento dos valores. (DUMAS, 2002, p. 86)

Outra figura feminina central nesse conto é uma entidade que mora na Serra da nave onde é guardiã de um rio. Essa personagem é caracterizada pela maldade e por corporificar o sagrado:

Era uma mulher que dominava a linguagem das gralhas e vivia numa pequena casa feita de barro (...) Ela era a guarda de um rio que brotava no fundo duma cova, e existia ali há mil anos, sempre acordada (...) (BESSA-LUÍS, 1971, p. 10).

A população da aldeia atribuía a sua figura os males que afligiam o lugar. Essa guardiã do rio é rejeitada pelo povoado da Serra da nave por sua monstruosidade, a representação do insólito, da configuração de uma espécie de deusa-bruxa. É interessante notar como afirma Maria Goretti Ribeiro, em *O imaginário da bruxa no conto*, que a companhia das bruxas más são demônios e animais (cachorros, gatos e lobos), aves de rapina e abutres (corujas, corvos, gralhas), animais peçonhentos (serpentes, aranhas e escorpiões). (RIBEIRO, 2011, p.240).

A Mãe do Rio simboliza uma divindade pagã que não segue as normas de uma cultura patriarcal. É uma criatura mágica, que tem como missão ser guardiã do rio. A imagem dessa personagem está associada a elementos da natureza, como a água e a gralha.

Catherine Dumas, em *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*, afirma que:

Na obra de Agustina Bessa-Luís, tudo é mistério: o ser humano, o nascimento, a morte, Deus, a natureza, mesmo nos seus elementos mais íntimos. E a sua prosa é ritmada num alento lírico só acessível ao leitor assíduo. O mundo organiza-se numa cosmogonia em que se fundem ética e poesia, dando lugar a uma criação que inicia o leitor num mistério radioso, iluminando as trevas e desmistificando o impenetrável (DUMAS, 2002, p.19).

A Mãe do rio é uma personagem enigmática, tendo uma relação com o tempo e o espaço da narrativa. O tempo mítico dilata com a personagem guardiã do rio por meio do correr da água:

O tempo, para ela, não era consumido numa finalidade (...) Isto permitia-lhe viver interminavelmente. Ela era guarda do rio que manava do centro da Terra e estendia pelos imensos veios da Serra da Nave, até as regiões mais afastadas. (BESSA-LUÍS, 1971, p. 18)

Ela mora em um ambiente onde nasce o rio, a nascente que simboliza o regresso à origem. No próprio título do conto pode-se perceber uma inversão do mito da criação: quem cria o primeiro

elemento do mundo é a mãe, a deusa-bruxa e não o pai, Deus. Para Tatiane Alves Soares, em *A mãe de um rio: um logos feminino*, a figura da mãe está relacionada ao princípio do eterno feminino, da água, da criação:

as simbologias estão interligadas. Ambos - mar e mãe - referem-se ao princípio, às origens. Desse modo, *A mãe de um rio* estrutura-se como um mito de origem que acena para um resgate do sagrado feminino, mostrando ser a malignidade a ele associada uma estratégia maniqueísta da polarizada sociedade patriarcal. As águas, sobretudo as turvas e profundas, traduzem as forças do inconsciente, que, no caso de Fisalina, querem vir à tona. Representando a água em seu aspecto noturno - esfera, portanto, do misterioso e do inconsciente -, a Mãe é ainda mais assustadora porque é, na verdade, o próprio tempo o que constitui o objeto de sua guarda.

Agustina Bessa-Luís usa as imagens da mãe e da água para realizar uma reflexão sobre a figura do feminino. Este elemento é mágico na narrativa, sendo a água a metáfora do tempo e da mulher. Catherine Dumas, em obra já citada neste trabalho, afirma ser a água

(...) um elemento temático plurissêmico e plurifuncional nos romances de Agustina Bessa-Luís, segundo se trata de água fluente ou de água dormente. Símbolo ou metáfora, a água está relacionada com o tempo, mas também com as personagens, principalmente as personagens femininas. (DUMAS, 2002, p. 86)

No conto, além da água que determina a condição feminina das personagens, há uma simbolização em relação das mãos das raparigas que eram queimadas e endurecidas e as unhas, azuladas devido ao contato com água fria do rio; já a protagonista tinha os dedos de ouro, o que a diferenciava das outras mulheres. Essa marca nos dedos representa a maldição, o exílio.

Apesar da clausura e da imagem monstruosa da Mãe do Rio, Fisalina procura a entidade para libertar das rígidas regras que a proíbe de unir com alguém fora da aldeia. De acordo com Tatiana Alves Soares Caldas, em *Entre a Deusa e a Bruxa: reflexões sobre o imaginário pagão em Agustina Bessa-Luís*:

A identificação de Fisalina com os valores representados pela Mãe faz dela a herdeira natural da guarda do rio. Com sua irreverência, possui as condições necessárias, e sua insatisfação com a aldeia faz dela alguém diferente, apto à missão. Os dedos de ouro, símbolos, no texto, do poder feminino, amaldiçoam Fisalina, marcando, metonicamente, a proscrição da mulher em tempos patriarcais. Herdeira de valores e princípios da Grande Mãe, torna-se uma exilada. A honra de ser nova guardiã do rio é vivenciada como uma maldição. Seu destino, que seria tido como grandioso em um contexto pagão, torna-se uma fatalidade diante do referencial cristão do lugar: Fisalina incauta e predestinada, está agora nessa deserta serra da Nave, com os seus dedos de ouro que para sempre a farão inimiga mortal das criaturas. (CALDAS, 2004)

Desse modo, ela foi punida pela tentativa de fugir do destino reservado às mulheres, pois a aldeia para onde mora é um exílio repleto de labirintos, e não há a possibilidade de libertação feminina. Tatiana Alves Soares Calda, em texto já referido, afirma que “Ironicamente, apesar de ser a única literalmente presa, e também a única que conquista a liberdade”.

Esta transformação na vida de Fisalina acontece por meio de um ritual de mergulhar nas águas profundas da galeria azul, surgindo outra mulher, que era, até então, melancólica, tornando-se, assim, uma mulher poderosa diante das outras habitantes da aldeia. Esta mudança é marcada pelo riso convulsivo. Neste processo, Fisalina volta às origens de acordo com Catherine Dumas, em *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*:

A Fisalina de “A mãe de um rio”, querendo ver-se livre, deixar-se guiar pela mãe do rio até à nascente subterrânea, através de um percurso labiríntico que tem todas as características de um regresso às origens da fusão dos elementos (DUMAS, 2002, p. 88)

Tem-se ainda em outro trecho do conto o prenúncio do que irá acontecer: “Os guardadores das verdades não são eternos, eles precisam ser substituídos” (BESSA-LUÍS, 1971, p. 18) e “as águas da sabedoria devem ser habitadas por novos mestres” (BESSA-LUÍS, 1971, p. 26).

Fisalina tentou escapar da “aldeia monstruosa”, mas é uma “incauta e predestinada”, buscou um meio de se libertar do papel imposto pela aldeia, que é tecer mantas e cestas de selvas e de submissão às regras do vilarejo. Embora as mulheres tenham características marcantes na obra agustiniana e não se dobrem ao destino que lhes é atribuído, elas não são onipotentes e acabam por sucumbir de forma trágica.

Dessa forma, a figura feminina representada por Fisalina simboliza a transgressão da opressão sofrida pelas mulheres da aldeia. Agustina Bessa-Luís usa a metáfora da água, para representar a instabilidade e as mudanças do universo feminino e o tempo, criando alegorias, como a entidade pagã e a moça predestinada para denunciar a repressão feminina e a busca pela identidade feminina. Criando, assim, uma criatura que configura como deusa-bruxa para sua narrativa mítica.

REFERÊNCIAS

- BESSA-LUÍS, Agustina. *A mãe de um rio*. Lisboa: Guimaraes, 1971.
- BULGER, Laura Fernanda. *O ângulo crítico do entendimento do mundo*, Estudos em torno da ficção de Agustina. Colibri: Lisboa, 2007.
- CALDAS, Tatiane Alves Soares. *Entre a Deusa e a Bruxa: reflexões sobre o imaginário pagão em Agustina Bessa-Luís*. Disponível em http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero11/textotatiana.html. Acesso em 20 de março de 2013.
- DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Campos das Letras: Porto, 2002.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Notas sobre *Vale Abraão*. In: *Exercícios de aproximação*. Edições Vendaval: Lisboa, 2003.
- RIBEIRO, Maria Goretti. O Imaginário da Bruxa no Conto Popular. In: SANTOS, Josalva Fabiana dos. GOMES, Carlos Magno. CARDOSO, Ana Leal (Organizadores). *Sombras do Mal na Literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

SOARES, Tatiane Alves. *A mãe de um rio: um logos feminino*. Disponível em http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero11/textotatiana.html. Acesso em 28 de março de 2013.

Guilherme Copati¹⁶²

Adelaine LaGuardia¹⁶³

Ainda que a literatura brasileira tenha contado com nomes como Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Humberto de Campos, J. J. Veiga, dentre outros ficcionistas que desenvolveram poesia e narrativas de terror, ainda são recentes as pesquisas que estudam a ficção de nosso país sob a ótica da “literatura do medo” (FRANÇA, 2012). Essa presença aparentemente esporádica de escritores brasileiros que fazem uso de tal gênero para dar corpo a suas narrativas, bem como a produção científica ainda incipiente nesse campo de estudos, se comparada àquela que se dedica a estudar as literaturas do medo na escrita ficcional de expressão inglesa, é sintomática de um nicho ainda pouco explorado pela crítica. Entretanto, Lygia Fagundes Telles está entre os ficcionistas nacionais geralmente relacionadas a essa estética.

A delimitação da influência do gótico e de outros gêneros ligados ao terror na literatura brasileira mostra-se problemática na medida em que revela uma necessidade de revisão crítica da tradição e de seus mecanismos de estruturação. Além disso, tal problemática revela possibilidades de diálogo com as li

teraturas produzidas em outros países, por meio de um movimento de desterritorialização do texto literário e de suas convenções narrativas e, sobretudo, de entrelaçamento de paradigmas estéticos a partir de uma releitura da tradição sob a roupagem da cultura nacional. Essa tendência de nossa literatura à antropofagia do texto europeu, já acenada nos primórdios do movimento modernista no Brasil, pressupõe o posicionamento de nossos escritores na condição de eventuais leitores, reelaboradores e inovadores de toda uma ordem estética gótica que mobilizou a produção literária em língua inglesa desde o século dezoito e que vem se mostrando presente, sob diversas facetas, na literatura de nosso país.

A publicação do romance *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, em 1954, indica que também nossa cultura é fonte de medos e ansiedades gerados na ordem impositiva e restritiva da cultura. Trata-se de um romance gestado como resposta transgressora à condição da mulher brasileira nos anos 50, ainda sujeita a imposições do sistema patriarcal, ao passo que indica as tensões no campo das relações entre homens e mulheres e no da identidade sexual, que eclodiriam em movimentos contestadores e revolucionários nos anos 60. Em função de tais conflitos, Virgínia, personagem central do romance, é incessantemente impelida à errância, uma das características centrais do gótico inglês.

¹⁶² Mestrando em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Brasil; bolsista do Programa de Incentivo à Pós-Graduação – PIPG/UFSJ. E-mail: jbcopati@yahoo.com.br

¹⁶³ Doutora em Letras pela UFMG, professora do Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, MG. E-mail: adelaineufsj@gmail.com

Sua condição flutuante entre corpo estranho, abjeto e desejado, a coloca em consonância com dois *topoi* regularmente presentes nas narrativas góticas inglesa: o primeiro deles, o do *judeu errante*, (SNODGRASS, 2005), em função de sua condição de pária e de alteridade perpétua, que encarna a penitência dos erros de seus antecessores. O segundo deles, o da *preceptora* (MONTEIRO, 2000), mais especificamente em função de seu trânsito entre o espaço público e o privado – que a faz corporificar a transgressão e as tensões ligadas à loucura, à sexualidade e ao espaço culturalmente reservado à mulher – bem como de sua identificação involuntária às preceptoras solitárias e sem família, Frau Herta e Luciana.

A narrativa de *Ciranda de pedra* se inicia na infância de Virgínia, período em que a protagonista é apresentada no auge de seu desajuste. A “unha roída até a carne” (TELLES, 1998, p. 9), o cabelo desalinhado e as meias caindo pelas pernas a fazem sentir-se “feia e ruim, ruim, ruim” (op. cit., p. 10). Em meio a sentimentos de desespero e à certeza de ser desprezada por todos, Virgínia se refugia em estados oníricos, nos quais se diminui à pequenez e fragilidade das formigas e se contempla morta, enfim digna da pena e reconhecimento de seus algozes: “[...] teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão” (op. cit., p. 11).

Os sentimentos mórbidos de Virgínia, que sente prazer em se submeter à dor da contemplação de sua própria aniquilação, são registro de sua nulidade enquanto sujeito no mundo dessa narrativa. Isso se deve, em parte, às constantes menções a suas irmãs Bruna e Otávia, em comparação com as quais ela se sente ainda mais feia, desprezível e desprezada. “Virgínia não se parece com ninguém” (op. cit., p. 63), afirma Bruna, vaticinando a inaptidão de Virgínia para penetrar em uma família à qual, de fato, não pertence. A afirmativa de Bruna atua, ainda, como modo de desenredar a personagem da ciranda de pedra dos irmãos, amigos e vizinhos que a excluem e deserdam. Além de Bruna e Otávia, há, nesse seletivo grupo, Afonso, Letícia e Conrado, a quem Virgínia secretamente ama.

A personagem não compreende por que apenas ela é forçada a conviver com a mãe Laura, que lentamente enlouquece trancafiada em um quarto escuro, e seu amante, Daniel, uma vez que suas irmãs residem em uma mansão luxuosa e confortável na companhia de seu pai, Natércio. Anseia pelo dia em que viverá com o restante da família na casa de Natércio, “e ponho minha mãe morando lá também, faz de conta que nada mudou, que é como antes” (op. cit., p. 26), tendo restituída a sua imagem idealizada de família. Por outro lado, procura compreender por que é que suas irmãs “nem pedem para ver a mãe” (op. cit., p. 21), por que Natércio parece morto e distante, e por que Daniel parece, também, agir como louco.

Virgínia transita entre os espaços de suas duas casas, aquela em que reside na fragmentária família que constitui com Laura, Daniel e Luciana, a empregada, e a casa de Natércio, na qual residem as irmãs, localizada nas vizinhanças da casa de Conrado, e sob a tutela de Frau Herta, arquétipo da preceptora. Por isso, a plena realização de Virgínia enquanto sujeito significativo na economia da família nuclear que a rejeita é, constantemente, projetada no movimento que a extrai do ambiente que habita no

agora e a impele ao deslocamento. Nem aqui e nem ali, a menina vive no limiar do espaço privado, errando entre os vivos e os mortos, lutando por autorreconhecimento e por aceitação. Consequentemente, ela ocupa um espaço transgressor em sua realidade de criança sem paradeiro.

As possibilidades disponíveis para que a menina construa para si uma identidade residem, portanto, em uma reiteração da errância, ao passo em que anseia pelo trânsito definitivo para a casa de Natércio. Acredita que, tão logo seja integrada ao seio da família, aqueles que outrora a dispensaram passarão a amá-la. Em sua desesperada ânsia por aceitação, “[v]iu-se no meio do grupo. Falava desembaraçadamente e todos ouviam, deslumbrados” (op. cit., p. 50). A Natércio, sente-se grata porque acredita que ele a ama e porque possibilita os meios para a mudança por que tanto aguarda: “quis perguntar-lhe quando ele iria buscá-la, quis dizer-lhe ainda como esperava pelo instante em que se mudaria” (op. cit., p. 48).

Entretanto, a realidade cruel que a circunda quando, enfim, a mudança se concretiza, mostra-se de natureza variada. A morte da mãe, seguida do suicídio de Daniel, a levam ao conhecimento de que este, e não Natércio, é seu verdadeiro pai. O arauto dessa novidade é Luciana, que nutria secreta paixão por Daniel, e que parte para algum lugar indefinido após a morte deste. Abalada pela violência da verdade – Natércio não é seu pai – Virgínia implora a Luciana: “Quero ir embora com você. [...] eu não quero ficar aqui, tenho medo dele, me leva embora” (op. cit., p. 84). Afinal, “[o] pai não gosta de mim, ele também sabe de tudo, ele sabe! Agora eu sei que ele sabe!” (op. cit., p. 83).

Aplica-se outra volta ao parafuso que sufoca as pretensões de Virgínia à fixação de raízes. Por um lado, ela habita uma casa e uma família que, de fato, não são as suas: Natércio não é seu pai, Bruna e Otávia, suas meias-irmãs, a rejeitam enquanto parente, Frau Herta desfaz dela, os vizinhos a humilham. Por outro, a família que rejeitara, e que se mostra a sua verdadeira família – a mãe e o pai, Laura e Daniel – desintegrou-se sob a insígnia da loucura, da morte, do suicídio e dos segredos. Virgínia descobre-se completamente órfã, sem um destino que a ampare, sentindo-se, por isso, mais próxima de Luciana do que de Natércio. Reside, ainda uma vez, no entrelugar da subjetividade e das referências familiares e, como tal, precisa manter-se em trânsito, errando ainda mais por entre os ossos da casa de família: parte, assim, para o internato.

Na literatura gótica dos séculos dezoito e dezenove, não são raras as figuras de mulheres que habitam internatos. Geralmente pobres e órfãs, tais personagens vislumbram na vida de internas a possibilidade de escaparem, ainda que minimamente, da degradação e da miséria, ao mesmo tempo em que recebem formação para atuarem como preceptoras nas famílias aristocráticas e burguesas. A preceptora, para Monteiro (op. cit.), enquanto figura estruturadora da narrativa inglesa no século dezenove, é um sombra errante que encarna as contradições culturais de uma classe burguesa a qual, a um só tempo, depende delas para a consolidação de seus lares e as teme, por sua beleza e sensualidade, por seus dotes e, frequentemente, por carregarem ideologias de independência e igualdade, o que as permite desautorizar e colocar em xeque a visão tradicional atribuída às mulheres na sociedade vitoriana.

No internato, Virgínia se forma preceptora e finalmente se reconhece como mulher, uma mulher bonita, que conclui: “Libertei-me” (TELLES, op. cit., p. 99). A experiência de negação identitária que começa a ser subvertida no espaço do internato surge concomitantemente ao seu despertar sexual. Por isso a separam de Ofélia, sua primeira colega de quarto, já que “deram-se tão bem que a freira achara indispensável separá-las” (op. cit., p. 98), em especial porque “[e]ssa é uma idade perigosa. É preciso estar vigilante” (op. cit., p. 101). O internato, lugar tradicionalmente associado ao movimento ambíguo de controle e enunciação da sexualidade (FOUCAULT, 2007), enquanto espaço mediador entre o dentro e o fora, emerge como possibilidade de descoberta sexual na medida em que afirma o caráter transgressor da experiência de vida de Virgínia.

Ao modo de uma sombra errante vitoriana, esta transita no limiar entre o público e o privado, o que a faz incorporar tensões oriundas da subversão de restrições sociais que ditam a castração da sexualidade da mulher. Também para a mulher brasileira da década de 50, a sexualidade ainda era vista com restrições e regulada por uma moral quase vitoriana, ainda que estivesse em vias de eclodir na revolução sexual da década de 60 (DEL PRIORE, 2011). Dando vazão à experiência de sua sexualidade, que inclui a vivência transgressora de um envolvimento homossexual, Virgínia mostra-se personagem emblemática da condição da mulher de seu tempo. Por isso, ingressa na idade adulta construindo para si novos significados de família, significados alternativos à imagem idealizada da família nuclear que ela carregara desde a infância.

Seu retorno à casa de Natércio, após anos reclusa no internato, é marcado pela confusão de sentimentos, e pela sobrevida dos fantasmas do passado que ainda a atormentam. Se a princípio ela “considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez” (TELLES, op. cit., p. 102), sua chegada a casa, a atenção que desperta em todos, e a certeza de que nada mudara, a leva a crer que “[m]ortos e vivos, voltaram todos” (op. cit., p. 112). Repete-se o drama de seu desajuste.

É Virgínia a única que se dispõe a visitar Frau Herta, agora cega e retirada a um asilo, entregue ao bolor e às traças, abandonada. Frau Herta, o arquétipo da preceptora de *Ciranda de pedra*, vivencia o destino de muitas governantas da ficção inglesa: o do abandono e da miséria. A preceptora alimenta esperanças de reencontrar Otávia, desde sempre sua pupila favorita, de vê-la casada com Conrado, e de revisitar a casa de família. Virgínia, por sua vez, sente-se imersa em um verdadeiro ambiente de pesadelo ao visitar a velha, ambiente esse que desperta nela própria o medo do abandono e da solidão. Virgínia, Frau Herta e Luciana compartilham o fado da exclusão, da ausência de um destino, da viandança, ainda pelo fato de não terem um fulcro familiar acolhedor.

É, também, sob a égide da errância, que se constituirá a vida afetiva e sexual adulta de Virgínia, por meio da qual ela força sua inserção no círculo de pedra que a deixava de fora. Percebendo que, ao seu retorno, todos nutrem por ela uma curiosidade que se mostra um desejo disfarçado, a personagem se deixa envolver eroticamente com um por um. Passa por Afonso, agora casado com Bruna, o qual

“beijou-a com violência desesperada” (op. cit., p. 129). Passa por Letícia, em cujos traços masculinizados reconhece o rosto de seu irmão, Conrado, até que “sentiu a boca de Letícia roçar-lhe pelo pescoço e subir-lhe lenta, até alcançar-lhe os lábios. [...] Sentia agora a boca ávida roçar pelo seu queixo e morder-lhe de leve o lóbulo da orelha [...] gemeu ao sentir o peso da cabeça prateada resvalar por entre seus seios” (op. cit., p. 144). Passa por Rogério, em uma tórrida noite de sexo por meio da qual procura exorcizar seus traumas, convertendo-se conscientemente em cacos na mão do amante.

Virgínia “[s]entia um gozo obscuro em ir passando de mão em mão” (op. cit., p. 144) e ir, assim, moldando uma identidade inclusive sexual para si própria, enquanto procura frestas que a transportem para o interior da ciranda de pedra. Contudo, sua liberdade sexual aos poucos delimita, para si, o papel de louca, ecoando a história de sua mãe, que enlouquecera em função da transgressão e do adultério. Por isso, e já que não consegue encontrar Conrado em nenhum de seus substitutos, nem tampouco realizar o desejo erótico que sente por ele, Virgínia considera no suicídio uma nova possibilidade de deslocamento, um novo movimento em direção à sua individualidade.

Para Virgínia, a vivência da sexualidade permite uma busca de si enquanto sujeito. Conforme ela entende após ter errado de mão em mão em seu despertar erótico, “jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas” (op. cit., p. 163). Essa “qualquer coisa comum” que a impede de superar as assombrações de sua infância bem pode ser compreendida como o estigma do judeu errante, *topos* da narrativa gótica (SNODGRASS, op. cit.) que simboliza a penitência perpétua e a alienação. Enquanto criatura errante, Virgínia paga pelos excessos e transgressões de seus pais, de Natércio, e daqueles a quem foi confiada sua tutela, o que a impede de se libertar do peso do passado depositado sobre seus ombros. Alienada das culpas pelas quais paga, ela é forçada a permanecer na posição externa à ciranda da família. Percebe que “[a]dmitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo.” (TELLES, op. cit., p. 163).

Enfim, ocorre o protelado encontro com Conrado, no qual é revelada a reciprocidade dos sentimentos de ambos, e no qual “[t]rocaram um leve beijo” (op. cit., p. 190). Apesar da realização do tão sonhado encontro, é este o momento em que Virgínia revela a Conrado que decidira partir em uma viagem: “uma longa viagem, sem passagem de volta. Pelo menos por enquanto” (op. cit., p. 178). Incapaz de efetivamente adentrar a ciranda de pedra, porque a paga dos vícios alheios a impele à errância, Virgínia admite que o movimento circular, que o eterno refazer-se da ciranda, não compactua com sua necessidade de exorcizar as agruras de um passado hostil. No lugar de girar eternamente, ela opta por partir. Em frente. Ela opta, portanto, por permanecer na errância e, finalmente, ser. Fecha-se o romance.

A partir da análise empreendida, pode-se dizer que *Ciranda de pedra* potencializa uma releitura do gótico e de algumas de suas convenções mais centrais: a presença de fantasmas, a sombra da loucura, a exploração da sexualidade transgressora, a morte, a violência, a errância, elementos que se misturam

neste caldeirão da memória e da crueldade de que se compõem o passado e o presente de Virgínia e que são apresentados em perspectiva, sob uma roupagem toda nossa, levando em conta aspectos de nossa cultura, a um só tempo locais e universais.

Ainda há muito que se pensar, e que se produzir, tanto em termos de ficção, quanto de teoria, para que se possa postular algo como o “gótico brasileiro”. Por ora, talvez, o mais apropriado seja partir de uma generalização que aponta a existência de textos brasileiros produzidos no campo da “literatura do medo” (FRANÇA, op. cit.) – aquela que, em geral, lida com esse sentimento primitivo, estruturador da condição humana. *Ciranda de pedra* eleva o medo a intensidades poucas vezes alcançadas nas páginas de nossa literatura: o medo da loucura, o medo da solidão, o medo de monstros imaginários, o medo de se perder e não mais se achar, o medo de não ser alguém. Para alcançar tamanha proeza, Lygia Fagundes Telles flerta com a fantasia, com o mistério, com o sublime, de forma a encorajar a busca por outros autores brasileiros que se alinhem a essa identidade narrativa e artística. O gótico é apenas um dos aspectos que nos permitem interpretar sua obra sob a ótica da literatura do medo, apesar de a força narrativa de *Ciranda de pedra* extrapolar qualquer possibilidade classificatória. Trata-se de beleza em forma de palavras, de emoção escrita, de texto sólido, que se destaca da página, que ganha corpo, que vive – e que morre. Trata-se, sobretudo, da mais pura e premente literatura.

REFERÊNCIAS

- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. A vontade de saber. V. 1. José Augusto Guilhaon Albuquerque e Maria Thereza da Costa Albuquerque (Trad.). Rio de Janeiro : Graal, 2007.
- FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro : Caetés, 2012. p. 187-195.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.
- SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York Facts on file, 2005.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LENÇÓIS A CONTRAPELO: PERFORMANCES DA EXPERIÊNCIA EM AS *FILHAS DAS LAVADEIRAS*, DE MARIA HELENA VARGAS DA SILVEIRA.

Gustavo de Oliveira Bicalho*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
(Conceição Evaristo: “Vozes-
Mulheres”)*

A profissão das lavadeiras é das mais antigas praticadas no Brasil e carrega vínculos estreitos com a história das mulheres afro-brasileiras, seja pelo fato de ter representado um dos principais meios de sustento das famílias negras no contexto pós-escravista (ou no caso das famílias de negros livres durante o período escravocrata)¹⁶⁴, seja pelo legado deixado por essas mulheres às suas descendentes. O primeiro fator é hoje reconhecido pela historiografia, ao passo que, para muitos, paira ainda sobre o segundo uma sombra de dúvidas quanto ao conteúdo desse legado. Especialmente quando os meios de produção do capital urbano apontam para a dissolução da imagem cotidiana da lavadeira e a mecanização de seu ofício.

O livro *As Filhas das Lavadeiras* (2002), assinado pela escritora Maria Helena Vargas da Silveira, propõe-se a penetrar a sombra e levantar nela os temas relacionados à herança deixada pelas lavadeiras às suas filhas. Neste trabalho, gostaria de tecer algumas considerações sobre o tema da transmissão da experiência, destacada no livro, dentre outros temas, como forma imaterial desse legado.

O tema é posto em destaque pela própria autora, já no início do livro, no qual avalia:

Além do reconhecimento ao trabalho dessas mulheres negras lavadeiras, alicerce do sustento das famílias, a proposta de leitura surpreende pela riqueza do conteúdo propiciado pelos referenciais históricos de suas famílias, os quais são verdadeiras aulas de fatos históricos e políticos de épocas passadas (...) bem como emocionantes lições de vida, com o merecido destaque para a presença feminina, dirigindo o destino das famílias. (SILVEIRA, 2002, p.7)

* Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UFMG. Integra o Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, da UFMG.

164 Cf. DORNELLES, João Batista. Profissões exercidas pelos negros em pelotas (1905 – 1910). Disponível em <http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/Joao_Dornelles_Volume_04.pdf>, acesso em 10/01/2013; ANDRADE, Mário José de Souza. *A mão-de-obra escrava em Salvador, 1811-1888*. São Paulo: Corrupio, 1988.

Ao tratar as narrativas reunidas no livro sob o título de “referenciais históricos” como “lições de vida” e aulas sobre o factual, a autora chama atenção para o viés afirmativo de valoração da experiência do livro, garantindo que muito do passado vivenciado pelas “mulheres negras lavadeiras” terá lugar garantido nas narrativas do presente. Fica clara, ainda, a crença de que essa presença ultrapassa os limites do subjetivo e toca no campo do conhecimento compartilhado sobre o real: a história.

As relações entre experiência e história têm sido exaustivamente discutidas nas ciências humanas. Interessa-nos, aqui, a posição teórica de Walter Benjamin quanto ao tema, o qual ocupa lugar de destaque em alguns de seus mais citados ensaios, entre eles “Experiência e pobreza”, “O narrador – reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 1994). Para Benjamin, a capacidade de aprendermos com as narrativas teria sido abalada pela modernidade e corroída pelos horrores da primeira guerra mundial. Em meados do século XX, o filósofo dá seu veredicto: “está claro que as ações da experiência estão em baixa”; com os espólios da guerra tornamo-nos “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (ibidem, p. 114-5). O livro de Maria Helena Vargas da Silveira se insere nessa discussão para exemplificar, questionar e acrescentar elementos às reflexões benjaminianas.

Organização discursiva da resistência

Para começarmos a esboçar uma resposta a essa pergunta, recorreremos à apresentação da obra, feita por Nelson Inocêncio:

Tecendo de forma hábil um conjunto de narrativas, a autora busca, na organização das lavadeiras, elementos substanciais para explicar uma entre tantas maneiras de resistência à violenta exclusão racial que permeia a sociedade brasileira (...). O texto também evidencia a coerência existente na visão de mundo dessas mulheres, negras em sua ampla maioria. A observação sobre o universo delas transcende o velho estereótipo que vincula lavadeiras a falatório e alcovitagem. (INOCÊNCIO, apud SILVEIRA, 2002, p. 5)

Dentre os aspectos observados por Inocêncio, cabe destacar a ideia de narrativa como forma de organização da resistência. O texto “explica” a resistência porque a organiza, através de estratégias de apresentação do assunto narrado.

Quanto aos estereótipos mencionados, cabe citar, como exemplo, o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, um dos raros momentos do cânone da Literatura Brasileira em que personagens com a profissão de lavadeira têm participação ativa na narrativa. Cito um trecho:

E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício. Ao passo que, em torno da sua tagarelice, o

cortiço se embandeirava todo de roupa molhada, de onde o sol tirava cintilações de prata. (AZEVEDO, 2013, p.18)

Em *O Cortiço*, as lavadeiras são tratadas como massa barulhenta, integrante do corpo coletivo do cortiço. Suas vozes compõem uma espécie de consciência coletiva do cortiço e seu destino encontra-se atado àquele do espaço em que habitam e onde trabalham, como notou acertadamente Antônio Cândido, em seu famoso ensaio sobre o livro (CÂNDIDO, 1995).

As narrativas reunidas em *As filhas das lavadeiras* transcendem o estereótipo da malediscência fuxiqueira presente no imaginário nacional e n'*O Cortiço* ao partilhar modos de experienciar o real que resistem à tipificação. Um desses modos se dá pela releitura da história das mães pela memória de suas filhas, performance que atravessa as possibilidades de dizer e fazer (falar e escrever) a sua própria história. As interseções entre memória coletiva e memórias pessoais tocam a dimensão sensível da autora e as vozes que perpassam sua escrita. A identidade do texto se inaugura, portanto, no cerne das relações de alteridade estabelecidas entre as vozes que o compõem.

O método de montagem que organiza, por assim dizer, essas relações parece ser o da teatralização do ato da escrita. Nas palavras da autora, “a obra divide-se em quatro momentos especiais, convencionados como atos” (SILVEIRA, 2002, p.7), sendo que os atos de 2 a 4 correspondem a etapas do ato de lavar roupas. Assim se apresentam os títulos: 1. *Referenciais históricos*; 2. *Lavação de Roupas*; 3. *Peças expostas ao tempo*; 4. *Secar*. Além disso, a obra é aberta por uma apresentação, intitulada *Cortina*, assinada por Nelson Inocência, um prefácio, com o nome de *Roteiro* e uma consideração sobre o *Cenário* do texto.

Essas e outras referências a artifícios típicos do texto dramático indicam um desejo de teatralização da narrativa. E a sua consolidação como ato performático de escrita se dá à medida que a voz autoral coloca-se na presença de um espectador. No caso, esse espectador de voz e olhar ativos, é representado pelas lavadeiras e suas filhas, bem como pelo leitor. Às primeiras, se mistura a escritora, ela mesma neta de uma lavadeira, feita personagem que narra e se coloca em um jogo de aproximação e afastamento em relação à vida dessas mulheres. Essa dimensão da performance se explicita nesse trecho da seção intitulada “Cenário”:

Vejo um quadro vivo por inteiro, muito perto de mim, na visão, nos gestos, no cheiro, na gélida sensação tátil de invernos loucos, soprando ventos, barulhando vendavais, arremessando eletrizantes faíscas que se tornam mágicas baquetas... Tamborilam nos meus pensamentos, arrastando-os para um brinquedo de ciranda. Ando em roda, ao som de tambores que me fazem vibrar com as flores, com os amores, levando-me às pessoas, às investidas mais adversas, ao carrossel da vida, à infância, à adolescência, à juventude, às coisas novas que ainda me surpreendem, como se criança fosse, outra vez. (SILVEIRA, 2002, p.12)

Anuncia-se, no texto, um *eu* que transita temporalmente na narrativa e, ora se ocultando, ora se expondo, teatraliza a escrita e a insere no campo das “narrativas performáticas”, definidas por Graciela Ravetti como “textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance” (RAVETTI, 2002, p.47). A narrativa performática coloca em suspensão os limites entre fato e representação, individual e coletivo, pela apresentação das marcas corpóreas do sujeito que narra, tornando-as visíveis para o leitor/espectador.

Essa corporificação do lugar de enunciação se dá ao longo de toda obra, desde a epígrafe, em que dedica a obra à sua avó Joanhina Vargas, até o último ato, em que a foto da mãe figura entre a das filhas de lavadeiras que participam do livro, passando por todo um trabalho de exposição do *eu* que escreve através de maneiras de se portarem diante das narrativas do segundo ato. Dessa forma, a distinção clássica feita pela crítica benjaminiana entre experiência (*erfahrung*) e vivência (*erlebnis*) é problematizada, uma vez que a memória passa a ser acessada por um modo de vida ficcionalizado.

Modos de aproximação

Mediado pela performance, cada um dos quatro atos vai se compondo, assim, como um modo de aproximação à sensibilidade histórica por entre essas mulheres. O primeiro, “Referenciais Históricos”, é composto de testemunhos de vinte e uma mulheres diretamente ligadas à história das lavadeiras. Neste momento, narra-se a memória dessas mulheres, pelo olhar de suas filhas.

O Ato 1 é apresentado como um arquivo, passando a integrar o conjunto de fontes historiográficas testemunhais que têm possibilitado a reescrita da história das mulheres afrodescendentes no Brasil. No entanto, o arquivamento não se dá ao modo de uma seleção autoral (autoritária) dos temas, mas através do dialogismo constante entre a voz da autora, a das filhas das lavadeiras e a das próprias lavadeiras, cujas vozes por vezes invadem as narrativas.

É o que ocorre, por exemplo, no depoimento de Maria do Carmo, filha de Lúcia Silva de Souza, em que, após o relato em primeira pessoa da filha, a mãe, por desejo próprio, inicia ela mesma uma narrativa autobiográfica. A descontinuidade temporal entre a voz da mãe, a qual sabemos ao fim do relato que falecera pouco depois dessa narrativa, e a da filha, se dá pela escolha dos fatos narrados e pela posição temporal de cada uma frente a alguns temas. Enquanto a mãe lamenta a impossibilidade de ter dado educação formal às filhas em escolas, a falta de memória e o cansaço corporal (“resultado de tanto ficar ajoelhada em cima das pedras, lavando roupas”. SILVEIRA, 2002, p.100), a voz da filha, que compartilhara com a mãe o ofício de lavadeira, comemora a possibilidade de, assim como seus irmãos, dar estudo às suas filhas e de ter-se tornado “muito gente, muito humana, com os exemplos de trabalho, carinho e honestidade que recebi de minha mãe lavadeira” (idem, p.99).

Como se vê, a narrativa da filha reconfigura o espaço memorialístico partilhado com a mãe de forma a dar visibilidade a uma relação de continuidade entre duas vidas, mesmo após a interrupção de uma delas. A empatia entre mãe e filha é o motor que propulsiona os relatos : “Eu, Lídia Silva de Souza, sou a mãe da Maria do Carmo. (...) Eu mesma vou iniciar um pouco de minha história e depois minha filha completa, se ela desejar e como ela desejar” (idem, p. 99).

Dentre tantas vozes, identifica-se aqui e ali a de Maria Helena Vargas da Silveira, movendo-se por entre as narradoras e redefinindo nelas sua própria identidade. Nos referenciais históricos da atriz Ruth de Souza, por exemplo, vemos a personagem da escritora prestar uma reverência com a duração de cinco parágrafos de apresentação, em respeito à aura que envolve a atriz da Rede Globo, e em seguida, ver quebrar sutilmente o gelo. Nesse sentido, é bastante curioso observar que, ao fim do relato da atriz, a voz de Silveira retorna ao lugar da narração, justamente no momento em que Ruth de Souza faz uma brincadeira com o jogo das identidades próprio da cena teatral:

Às vezes, quando fico um tanto irritada com coisas que acontecem com a nossa etnia, costume dizer:

– Eu agora sou hindu (como se tivesse trocado de personagem, apenas uma breve fantasia).

Assim, com uma brincadeira étnica, Ruth de Souza terminou sua fala.

Foi uma noite brilhante. (idem, p.186)

A troca de vozes não é separada por aspas, como havia sido no início do relato. Se dá apenas como a troca sutil de uma máscara discursiva. O *eu* muda de nome, mas não muda de lugar; as identidades se reinventam.

Na oscilação rítmica entre as vozes, o primeiro ato do livro estabelece formas de se relacionar com a experiência. As figuras da filha da lavadeira, da lavadeira e da autora, máscaras assumidas pelas mulheres afro-brasileiras que participam do livro, tocam-se na intersecção entre o ato de lavar roupas, a memória desse ato por meio dos referenciais históricos e as possibilidades de resignificá-lo por meio da reescrita. A experiência é recebida, portanto, na encruzilhada que indetermina o eu que narra, dificultando a demarcação dos limites entre autoria e tema.

No ato 2, “Lavação de Roupas”, a voz autoral se recoloca na posição do eu discursivo, ciente da indeterminação de seu lugar narrativo. Divido em duas partes, “A conversa com os botões” e “O sabãozinho está ficando pouco, sumindo”, ficcionaliza os referenciais históricos do ato 1 com um objetivo de reflexão. Nesse processo, o caráter performático da narrativa faz emergirem imagens:

Os fatos reunidos, vão sendo retirados da trouxa, como peças de roupas que, ao serem visualizadas, darão margem aos comentários para serem trabalhados, mesmo com um sabãozinho pouco de possibilidades. Irão, naturalmente, provocando uma conversa, em frente dos lençóis, das cortinas, das toalhas, das camisas, das roupas das crianças, entre outras surpresas cabíveis em uma encomenda de lavados. (SILVEIRA, 2002, p.193)

Da narrativa testemunhal dialógica do Ato 1, desprende-se uma conversa que revela, aos poucos, seu caráter dialético, na medida em que as tensões presentes nas histórias vão sendo abordadas. Distante da representação estereotipada do falatório, a conversa se dá em voz baixa, de tom confidencial:

Iremos conversar, os botões e eu. Seremos parceiros de prosa e para desatar o nó da trouxa. Teremos resistência, com certeza, aquela força de botões de osso, unida à força das lavadeiras, das suas performances físicas e mentais, capazes de se superar.

Iremos conversando, sem muito alarde, para que interferências negativas não nos atrapalhem. Desfazer o nó da trouxa, missão inicial, de resistência. (SILVEIRA, 2002, p.193-4)

Da narração dialógica à reflexão dialética há um caminho de resistência. Há que se ressaltar o caráter estratégico desse caminho, que evita o alvoroço do grande espetáculo para buscar a empatia do leitor. Na tarefa de desatar os nós do lençol, Silveira parece abraçar aqui a tarefa de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225), operação dialética que compreende visitar os fatos do passado a partir de sua imagem presente, no momento em que ela desperta para nós como um lampejo, ou como rastro de uma vida que não se faz mais presente senão por meio dessas imagens.

Na “conversa com os botões”, duas imagens em especial cumprem a função de anteparo para a leitura da história: a da peça de roupa, dentre as quais o lençol é a peça que se desprende com maior volume e intensidade, e a dos próprios botões. Quanto à última, vale ressaltar que, conforme a narradora passa a dirigir-se diretamente aos botões, estes passam a metaforizar o lugar do leitor-espectador (“botões de osso”).

O ato é concluído sob o título de “O sabãozinho está ficando pouco, sumindo”, em que o jogo de performance dialética com imagens vai esgotando o sujeito da escrita diante da extensão dos lençóis que tendem ao infinito e à dureza do nó das trouxas de roupa. Se nos tornamos mais próximos das imagens dessas mulheres a partir dos relatos performatizados e ficcionalizados, em contrapartida, na posição de espectadores não adquirimos qualquer direito de posse sobre elas. Não podemos tomá-las como se toma um fato histórico para provar um argumento, senão como prova de alguma persistência da memória dessas mulheres e do momento sensível em que somos tocados por ela.

Nota-se, assim, que o tema da experiência em *As filhas das lavadeiras* nos é oferecido de maneira dialética e performática. Pensamos poder concluir nossas considerações sobre o assunto com alguns breves comentários sobre o terceiro e quarto atos.

O ato 3, “peças expostas ao tempo” é composto por quatro poemas, O título é significativo: se antes os fatos eram ficcionalizados em peças de roupa, agora a própria ficção é versificada e exposta às ações do tempo e do vento. Desse modo, a tensão dialética é suspensa e a imagem ganha liberdade para se desdobrar em outras funções. A abordagem humorística prevalece, de maneira a amenizar o peso com que terminara o ato anterior. Cito um dos poemas, na íntegra:

Sapeca

Conta a vó Lídia
Que de um só cusvão,
Cuspia na cueca
Do solteirão.
Que a saliva
Cura ferida,
Desmancha borrão.
E a cueca,
Um samba-canção
Voltava pro dono,
Lavada com cuspe
Sem gastar sabão.
(SILVEIRA, 2002, p.222)

A ironia presente no poema engendra a aeração do campo da memória. Se o “sabãozinho” faltara, ao fim do ato anterior, expondo as feridas e os sintomas de um passado nem sempre harmonioso, “Sapeca” oferece uma estratégia de cura pelo riso. Embora tenha essa dimensão tranquilizadora, o humor não dissolve, em uma síntese feliz (tampouco infeliz), a ambiguidade dialética da experiência, como o faz a imagem debochada e erotizada das lavadeiras em textos canônicos da Literatura Brasileira¹⁶⁵.

Peso e leveza, positividade e negatividade, transmissão da experiência e insuficiência da memória são variações temáticas do movimento dialético de *As filhas das lavadeiras*. O ato final do livro, intitulado “Secar”, traz, por meio de fotos das lavadeiras acompanhadas ou não de suas filhas, o arquivo aberto dessa dialética. Como momento último da rotina da lavagem do longo lençol de memórias costurado por Maria Helena Vargas da Silveira, do qual o leitor participa em sua qualidade de botão de ossos, o “secar” coloca, lado a lado, passado e presente. *Varal*: corda tensionada em suspensão. *Secar*: fazer cessar as lágrimas que se fizeram correr no fluxo da narrativa de retorno ao passado, pelos olhos do presente.

Afinal, secar um tecido é trazê-lo de volta à sua função de roupa; torná-lo novamente pronto para uso, isto é, para viver novas experiências. No quarto ato, a autora parelha as fotos das filhas das lavadeiras com as de suas mães. O contraste expressivo entre as fotos do presente, algumas delas feitas propositalmente para serem colocadas no livro, é nítido. Expressam, em imagens, a crença de que os sacrifícios feitos pelas mães no passado, pela própria sobrevivência e a das filhas, gerou frutos e trouxe a elas outras possibilidades de vida. No entanto, mirando essas fotos a partir do presente, é possível

165 Veja-se, além do já citado *O Cortiço*, a representação da lavadeira no poema “É ela! É ela!” de Álvares de Azevedo. Nele, Azevedo usa a lavadeira como síntese irônica entre a imagem idealizada da mulher no romantismo alemão, no qual o eu lírico opta por se espelhar, e a imagem-objeto da lavadeira que vê na janela, objeto de sonhos eróticos. O poema oscila entre a descorporificação da persona feminina em nome do amor ideal e a violação de seu corpo pelo eu-lírico, enquanto ela dorme. (cf. AZEVEDO, 1996)

perceber que nem todo pranto secou, nem todo silêncio foi abrandado, nem todo o peso da sujeira dos lençóis pôde escorrer. A imagem das mãos está presente no álbum-varal, mas há algo de sua vivência que escapa do plano de expressão da foto, permanecendo incomunicado, seja no olhar de Angelina Veloso da Costa, mãe de Uda, que foge para algum lugar distante da foto e do marido, seja na solidão de Lídia Silva de Souza, mãe de Maria do Carmo, sentada junto a crianças brancas. Há algo que resiste nessas imagens e que nos impele a voltar ao ato primeiro e revisitar as lembranças vivas dessas mulheres, para refletir sobre o que aprendemos ao nos aproximarmos dessas histórias.

O livro não acaba onde termina, portanto. A experiência de leitura não nos ensina, necessariamente, uma lição comunitária estável. Antes, nos envolve nos lençóis descobertos da penumbra de um horizonte estereotipado. A performance narrativa, desdobrada na pluralidade das performances diárias das lavadeiras e suas filhas, exige do leitor-espectador uma tomada de posição. Na leitura de *As Filhas das Lavadeiras*, caberá a ele a tarefa de autoficcional-se, isto é, colocar-se em relação com as personagens que estão diante de si no “quadro vivo da memória” e, assim, projetá-lo face a sua concepção do real.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000003.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

AZEVEDO, Álvares de. “É ela! É ela!”. In: *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I* – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 123-152.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Departamento de línguas românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *As filhas das lavadeiras*. Porto Alegre: Grupo Cultural Rainha Ginga, 2002.

A EMERGÊNCIA DO FEMININO EM A CASA DA PAIXÃO, DE NÉLIDA PIÑON

Hilda Menezes da Silva Cordeiro¹⁶⁶

Como escritora, Nélida Piñon destaca-se pelo caráter subversivo da sua escrita, especialmente no que se refere à representação do conflito entre a tradição e a emergência de um discurso de essência transgressora, identificado como “o feminino”. De caráter predominantemente contestatório, essa essência corporifica-se através da protagonista da narrativa explicitada pela tensão entre pai e filha.

Para entender-se a relação entre a linguagem transgressora e a pulsão erótica, como elementos articuladores da narrativa, é necessário considerar-se dois níveis de enunciação da narrativa. Em um nível superficial, emerge a “fábula” de uma jovem que busca liberdade, dentro de um ambiente patriarcal. Órfã de mãe, a menina é criada por uma ama e por um pai dominador e ciumento. O texto todo é permeado por um forte apelo erótico narrado de forma lírica. Ao referir-se à obra, Nélida comentou:

É um livro em que pretendi despertar a consciência do corpo, narrativa mais binária que a anterior *Fundador*. Pretendo estabelecer entre os quatro personagens - não há espaço para uma outra ocupação humana - um relacionamento primitivo (COELHO, 1973)

A presente citação reforça o seu compromisso simbólico com a noção de escritura como um corpo a ser explorado. De outro modo o corpo representa também os impulsos primitivos do ser, a natureza e a mulher. Desse modo, a narrativa instaura-se como pura liberdade suscitando o prazer e a entrega deliberada, longe dos condicionamentos socioculturais, sobretudo quando incorporadas às instituições repressoras, como por exemplo, o estado, e a religião, representada pela tradição judaico-cristã. Nesse caso, o texto enquanto condição amorosa do discurso feminino alcança a sua totalidade, expressa pela escritora nos seguintes termos:

É um texto em que talvez o discurso feminino alcance uma proeminência muito da relação amorosa de uma mulher. Como ela inaugura o corpo. E como o corpo, uma vez inaugurado amorosamente, erotizado, altera o pensamento. (PIÑON, In: PROENÇA FILHO, 1998, p. 4)

Assim, Marta, a protagonista, assume o controle do seu próprio corpo instaurado como a casa da paixão, espaço simbólico da subversão frente ao patriarcalismo. Então, enquanto o pai e Jerônimo discutiam sobre satisfazer o desejo de Marta, sem, com isso, ferir as convenções sociais, Marta descobria o próprio corpo e o desejo que irrompia nele, sem controle. À medida que Marta se desvencilhava do

¹⁶⁶ É Professora Mestra na Universidade Federal da Paraíba, na área de Teoria Literária, onde também está concluindo o Doutorado, na área de Literatura e Cultura

pai, mais encontrava Jerônimo. O texto torna-se, portanto, uma narrativa arquetípica da redenção feminina rompendo-se como casulo paterno e transformando-se um texto do poder, no sentido descrito por Foucault, podendo romper simbolicamente os liames do discurso da tradição criando sua própria identidade, pois,

as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro, no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (FOUCAULT, 1999, p. 9, 10)

Embora a presente citação sugira certa ambiguidade, marcada pelos termos temíveis poderes e poder, imagina-se que tais atributos sejam inerentes à condição existencial de qualquer discurso que pretenda sublevar-se sobre o discurso matriz, ou, como no caso específico, o discurso paterno. Por outro lado, em um primeiro nível de expressão, a interdição da sexualidade, sustenta as desigualdades de gênero e das hierarquias sociais, norteadas pela arqueologia do discurso predominante em casa sociedade e cultura. A partir do momento em que há uma relação de poder, existe também a possibilidade de resistência, como alerta Foucault, uma vez que a sexualidade é um:

comutador que nenhum sistema moderno de poder pode dispensar. Ela não é aquilo que o poder tem medo, mas aquilo que se usa para seu exercício. As proibições não são formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas. (Foucault, 2000).

Nesse caso, transplantando-se para o caso da narrativa em particular, o texto da sexualidade, longe de ser um interdito, expande-se para uma esfera “nova” e criativa que culmina com a rendição de todos os sentidos frente ao apelo da sexualidade, enquanto matéria subversiva. Corroborando com esse pensamento, Chauí (1991) afirma que a sexualidade possui uma dimensão de autonomia e relaciona-se diretamente com a expressão do desejo, para além da união de órgãos sexuais como é superficialmente considerado.

A sexualidade é polimorfa, polivalente, ultrapassa a necessidade fisiológica e tem a ver com a simbolização do desejo. Não se confunde com o instinto, nem com o objeto (parceiro), nem com o objetivo (união de órgãos sexuais no coito). Não se reduz aos órgãos genitais (ainda que esses possam ser privilegiados na idade adulta) porque qualquer região do corpo é suscetível de prazer sexual, desde que tenha sido investido de erotismo na vida de alguém e porque satisfação sexual pode ser alcançada sem a união genital. Nossa existência é sexuada e nossa sexualidade uma dimensão de autonomia” (CHAUÍ, 1991).

Daí é possível dizer-se que o erotismo evoca a satisfação do desejo e se opõe à repressão, criando um estatuto incestuoso entre as duas linguagens, a da tradição, representada pelo pai e a do “feminino”

livre, cuja trajetória sinuosa rompe com os parâmetros de linearidade textual. No texto, a relação entre esse sentimento transgressor da filha e a sua incapacidade de lidar com a emergência da sexualidade da filha, gera a veia repressora do pai. De acordo com Naomi Moniz (2009), “As sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal são elementos básicos na obra de Piñon: ela ressacraliza e remitifica o amor sexual e lhe atribui poder regenerador.” (p. 136).

Essa é uma experiência tão completa que Jerônimo, numa sensação de bem-aventurança, pergunta: “Marta, acaso não invadimos o paraíso?” (p. 106). O paraíso, nesse caso, corresponde aos estabelecidos pela própria escritura de onde a experiência realiza-se como mítica e fundante, através de uma experiência transcendental. Toda a eroticidade do texto é percebida através dessa experiência cartática quando os personagens descobrem-se, reiterando o ciclo da criação, do deleite amoroso. Reforçando essa ideia, Lúcia Osana Zolin acrescenta:

A paixão, aliás, é um dos temas centrais da obra de Nélide Piñon, sobretudo quando pensamos em sua primeira fase. Ela opõe o ideal de Amor entendido como Desejo (Eros), em que há o resgate do corpo para o primeiro plano, ao Amor concebido segundo o ponto de vista masculino, que diviniza a mulher, cobrando-lhe uma postura que não condiz com seus anseios de indivíduo. (ZOLIN, 2008, P. 10)

Interpretando o texto, Moniz afirma que é preciso se redefinir urgentemente o que é amor, segundo declaração de Nélide. “De várias formas, escritores e poetas têm se manifestado acerca do assunto, predominando a perspectiva patriarcal-medieval assumida apenas pela consumação do casamento, uma vertente que não se adequa aos tempos modernos.” (Moniz, p. 138) Explicitando, assim, os elementos do debate, a escritura representada por Marta transpõe a mera diferença entre os gêneros, estabelecendo simultaneamente a igualdade e diferença como uma qualidade comum aos dois gêneros, prevalecendo a emergência do feminino como essência criativa suprema em perfeita harmonia com a essência feminina representada pelo sol e por Jerônimo respectivamente. Assim,

Marta amava o sol, queria o homem. Mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento, ela viu a sua desdita. Aquele corpo o primeiro de todos. No sou mais ingênua. Sou mulher de *dois homens*, ela argumentava convencida do sol, convencida de Jerônimo.

A escritora deixa claro que é necessário manter essa tensão masculina/feminina, a fim de que as identidades das personagens não sejam equalizadas. Através das suas qualidades masculinas, Marta tem condições de *reconciliar-se* com o seu parceiro, finaliza Moniz.

Marta parecia morta. Sua sombra confundida entre arbustos. Ali abandonava um arrebatamento surpreendente. Até que lhe ergueram o rosto, uma mão de árvore, como ela passou a definir, Ela obedecia. Não era a mão do pai, ou de qualquer outro homem da comunidade. Um estrangeiro sondando sua pele. Pensou com o coração aos gritos e fechou os olhos para não vê-lo. (PIÑON, p. 25)

Percebe-se, então, como o poder e o prazer da sexualidade não se excluem nem se voltam um contra o outro, mas entrelaçam-se, escapando do poder da interdição:

Não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas. Não a exclui, mas inclui no corpo, à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais, onde prazer e poder se reforçam. (FOUCAULT, 1999, p. 47).

A sociedade burguesa moderna é perversa, esclarece ainda Foucault, não apesar do seu puritanismo ou reagindo a sua hipocrisia, mas “é perversa real e concretamente”. As sexualidades múltiplas – no lactente, na criança; as que privilegiam algumas práticas e gostos – sexualidade do invertido, do fetichista; as que habitam nos espaços definidos – no lar, na casa, na escola, todas são manifestações precisas do poder. Esses comportamentos foram arrancados dos corpos dos homens.

Contextualizando-se ainda *A Casa da Paixão*, em função de uma “não inserção” explícita, referente aos pressupostos críticos da teoria feminista, é necessário reportarmo-nos à época em que o romance foi lançado. Escrito, como já mencionado, nos finais dos anos setenta, o romance surgiu como uma resposta indireta a uma série de discussões sobre o lugar da mulher na sociedade, após as investidas mais “radicais” do discurso feminista europeu e norte-americano, respectivamente. Imerso em suas próprias especificidades, a pauta discursiva feminista euro-americana reivindicava, politicamente, necessidades mais urgentes de ordem social, como a intensa luta pela inclusão da mulher nos espaços predominantemente ocupados por homens na sociedade civil.

É oportuno lembrar-se que pelo menos nos Estados Unidos, a emergência do discurso feminista identificava-se com a luta pelos direitos da mulher, como uma bandeira política comum aos negros, latinos e indígenas norte-americanos. Como resultado, venceram as mulheres brancas e a classe média negra, que viram como produto de suas reivindicações sociais, emergirem diversas oportunidades, sobretudo, educacionais, possibilitando-lhes melhores oportunidades de empregos e a consolidação de grupos politicamente fortes.

Essas especificidades de bandeiras políticas justificam, pelo menos em parte, a inabilidade do discurso feminista euro-ameriano abalarem as amarras do conservador patriarcalismo ibérico, que serve de arcabouço sociocultural da sociedade brasileira por um lado e, por outro, também para superar a influência do prestigiado, discurso marxista à época centrado sobre a questão das classes sociais. Ambas as conjunturas políticas, presentes na sociedade brasileira, sufocaram toda e qualquer perspectiva “dissidente” nos anos setenta. Assim, o discurso feminista foi rechaçado por escritoras tradicionais, como Raquel de Queiróz, Lygia Fagundes Teles e Nélida Pinõn.

Se para Raquel de Queirós a mulher representada conseguia impor a sua liberdade através de pequenas transgressões como as suas heroínas, Conceição e Dora; para Lygia, através do jogo de esconde-esconde do romance *As Meninas* (1973); para Nélida, a saída honrosa e transgressora surge na forma alegórica, através de uma heroína sensual e lírica como Marta. Telúrica e de livre consciência, Marta identifica-se com a própria natureza, às vezes, chegando quase a confundir-se com ela, emprestando ao leitor todas as sensações dessa liberdade vigiada. Enquanto linguagem, Marta é puro desejo erótico que impulsiona o ato de criação do próprio universo lírico.

Inserido nessa perspectiva a relação de Marta com o pai tensa e dependente, confirma o interdependência dos discursos entre eles, podendo ser entendidos como “um ser a sombra do outro” (p. 12):

Para él, Marta representa la parte oscura, la "penumbra" enigmática. El mundo de Marta se interrumpe así al penetrar la mirada masculina. El padre intenta satisfacer los deseos de lo que el denomina la "hembra," y ante la imposibilidad de satisfacer sus propios deseos incestuosos, concluye: "Se é de macho que ela precisa, eu lhe darei." De esta forma, Jerônimo entra en la vida de Marta. El primer contacto que tiene Marta con Jerônimo es anónimo. Ella no logra reconocer "la mano" que la tocó. (CUADRA)¹⁶⁷

Nesse caso, não há contradições entre a posição falocêntrica do pai enquanto escrita, e a obediência e fidelidade da filha ao modelo imposto pelo pai. Porém o aspecto diferencial do processo é a expressão do corpo como sujeito, como a mais autêntica expressão da escritura feminina, teorizado pela filósofa francesa, Helene Cixous. Evitando o uso de termos dualistas como homem e mulher, macho e fêmea, Cixous enfatizou a necessidade de transformação do corpo feminino em linguagem; e escrita através do que ela denominou como feminilidade, ou o feminino.

Ainda como um significado à parte do que chamamos de linguagem corporal, o conceito de *Léécriture feminine* transforma simbolicamente as mulheres em sujeito que se transformam em vida e poder do texto, para além dos dualismos, permanecendo ao final como uma escrita da diferença e criação.

Como pode ser observado, o romance supracitado é parte de um processo de elaboração que considera um dos pressupostos essenciais da teoria feminista sobre as linhas demarcatórias entre os textos, ou, melhor dizendo, entre o que foi denominado de *Ecriture Feminine* e os demais textos.

¹⁶⁷ “Para ele, Marta representa o lado obscuro, a “penumbra” enigmática. O mundo de Marta se interrompe assim, para penetrar o olhar masculino. O pai tenta satisfazer os desejos do que ele denomina o ‘feminino’ e ante a impossibilidade de satisfazer seus próprios desejos incestuosos, conclui: ‘Se é de macho que ela precisa, eu lhe darei.’ Desta forma, Jerônimo entra na vida de Marta. O primeiro contato que Marta tem com Jerônimo é anônimo. Ela não reconhece a ‘mão’ que a tocou.” (tradução da autora)

Sexualidad, erotismo y lenguaje en A casa da paixão de Nélida Piñon. Disponibilizado pelo site <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/20nov-ene02/20ecuada.html>. Acesso em abril de 2013.

Mediante esse conceito, o corpo deixa de ser objeto do desejo como objeto e passa a ser sujeito de seu próprio desejo.

Na narrativa, Marta e Jeronimo simbolizam o equilíbrio entre os discursos da tradição e o feminino; criado pela transgressão, rompe com valores da sociedade, voltando-se apenas para o seu próprio eixo de ação e criação erótica. É nessa alternância que o pacto entre os discursos se estabelece. A negociação entre as representações discursivas encenadas por Marta e Jerônimo, pôde, afinal, ser alcançada através da linguagem do corpo criada por Piñon; linguagem essa que acaba por libertar Jerônimo e Marta. Ao utilizar-se da linguagem erótica, Nélida Piñon articula a própria experiência da mulher, o que empresta relevância ao texto tanto pelo seu caráter provocativo como inspirador.

REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão Sexual* – Essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991
- COELHO, Nelly Novaes, *O Universo de Nélida Piñon*. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 01 de Abril de 1973.
- CUADRA, Ivonne. Sexualidad, erotismo y lenguaje en *A casa da paixão* de Nélida Piñon. Disponibilizado através do site <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/20nov-ene02/20ecuada.html>. Acesso em abril de 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: I. A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.
- MONIZ, Naomi Hoki. *A casa da paixão: ética, estética e a condição feminina*. In: Revista Iberoamericana. Disponibilizado através do site revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../4034. Acesso em abril de 2013.
- PIÑON, Nélida. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- PROENÇA FILHO, D. *A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora*. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p.4.
- SCOTTI, Sérgio. *Psicanálise: uma ética do desejo*. VI Congresso Nacional de Psicanálise na UFC, disponibilizado pelo site <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/28.pdf>. Acesso em abril de 2013.
- ZOLIN, Lúcia Osana. *A representação da mulher na narrativa de Nélida Piñon*. In: Interdisciplinas. Ano 3, v. 5, nº. 5 - Jan - jun de 2008.

COMO SE FOSSE VERDADE A ESPERANÇA: SOBRE AS (IM) POSSIBILIDADES DO AMOR NOS CANTARES DE HILDA HILST

Igor dos Santos Alves (CAPES/REUNI – UFSJ)*
Dra. Maria Ângela de Araújo Resende (Orientadora – UFSJ)

*...en liquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entro tus manos*
(Sóror Juana Inés de La cruz)

*Me perdoe a pressa
É a alma dos nossos negócios*
(Paulinho da Viola – Sinal Fechado)

É possível que se analise a obra de Hilda Hilst no sentido de observar a forma como um produto cultural carrega em si a possibilidade de representar as vicissitudes de seu tempo. Importante ressaltar ainda que não se pretende simplesmente “retratar” certas teorias em certos poemas, ou vice-versa, e sim observar como podemos ler o mundo através da poesia, num exercício dialógico entre vida e arte, a sociedade e o produto cultural, o sujeito poético e o mundo. Como disse Pessoa: *A Literatura, como todas as artes, é uma confissão de que a vida não basta*. E nem só a “ciência”, nem só as mídias televisivas e virtuais, nem só a indústria cultural, nem só determinadas visões filosóficas, políticas e existenciais fechadas e homogeneizantes. Enfim, a poesia aparece aí como uma alternativa, através da *transfiguração* da linguagem, de diálogo com o mundo e todo e pão e todo o circo e todo o círculo fechado de pensamentos e tecnologias que convivemos nessa época tão próxima e dispersa a que chamamos (pós?) modernidade.

O livro *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) constitui-se numa série de dez poemas, titulados apenas por sua numeração, tratando da temática proposta no título: o amor, sua fugacidade e dificuldade de representação e expressão. Interessante notar o primeiro e o último verso deste conjunto de textos que pode ser considerado, talvez, um grande poema: *Que este amor não me cegue nem me siga – O amor e sua fome*. O primeiro verso já introduz uma expressão que será desenvolvida no decorrer dos poemas, que é a impossibilidade da permanência do amor em um *lócus* permanente, fruto talvez da falta de estaticidade num mundo onde a rapidez é a regra, e ainda da natureza do próprio amor, que encontra na sua realização, a sua destruição, como observa Zygmunt Bauman (2004):

Para Ivan Klima, poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto o amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta a repetição, não permite recurso nem promete prorrogação. Deve sustentar-se “por si mesmo” – e consegue. Cada um deles nasce, ou renasce, no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não ser sem passado nem futuro; começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a futilidade dos enredos futuros. (p. 16 - 17)

O sujeito poético, através desse embate entre a realização-destruição do amor, e a impossibilidade de permanência num mundo moderno/líquido, encontra como saída o constante deslocamento, na busca de um não-lugar onde o amor possa se (des) realizar e, assim, permanecer, para que se cumpra uma efetiva realização da possibilidade do (não) amor. Só através de seu avesso, justamente pela relação bilateral do amor, é que ele pode se realizar, num movimento de constante deslocamento. Há aí o medo da prisão o do sofrimento provocado por este amor, que se constitui fundamentalmente de opostos, como a liberdade e a prisão, a beleza e as trevas, grandeza e pequenez, como pode ser observado no primeiro e emblemático poema:

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua de estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida.

Nesse sentido, abre-se cada vez mais o sujeito poético para a possibilidade da fuga, *para perpetuar o que está sendo*, como diz o segundo verso do poema III. Essa mudança do *lócus*, essa partir e correr tão característicos da modernidade idade, transfigura ainda o sentimento para algo distinto, *que não tem nome de amor*. Esse se levar para longe pela correnteza, seguindo a metáfora da vida líquida, reforça a ideia da distância, da completude do todo apenas no outro lado da dicotomia, num Não Lugar, *numa terceira margem do rio*, que prefere a *ausência* à escorregadia presença, que resultaria num inescapável e trágico, desfecho:

Isso de mim que anseia despedida
(Para perpetuar o que está sendo)
Não tem nome de amor. Nem é celeste
Ou terreno, Isso de mim é marulhoso
E tenro. Dançarino também. Isso de mim
É novo: Como quem come o que nada contém.
A impossível oquidão de um ovo.
Como se um tigre
Reversivo,
Veemente de seu avesso
Cantasse mansamente.

Não tem nome de amor. Nem se parece a mim.
Como pode ser isso? Ser tenro, marulhoso
Dançarino e novo, ter nome de ninguém
E preferir ausência e desconforto
Para guardar no eterno o coração do outro.

A imagem do Outro como representação daquilo que escapa à possibilidade de representação na linguagem é expressa de várias formas no decorrer dos poemas, sendo chamado de “isso”, o “sem nome”, “esse”, “uma Cara”, o “Nunca mais”, entre outros Outros. Esses signos trazem em si a expressão desse 'algo' que está entre o paradoxo realização/destruição, que seria, aí, o cerne do que chamamos amor e também da poesia e da própria vida. A alteridade como representação do mistério. Essa expressão de um Outro reflete tanto a incompletude necessária ao próprio amor, quanto ao próprio sujeito, inscrito num processo de procura, no sentido que nos diz Bauman (2004):

Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor. (p.22)

Ao sinalizar o aparecimento do outro, do nunca, do distanciamento, o sujeito poético fala também de si, do sempre, da proximidade, através do jogo de recorrência de termos e de várias (intencionais) contradições, como pode ser observado nos seguintes poemas:

E por que, também não doloso e penitente?
Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro.
E isso sem nome, o despedir-se sempre
Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias
Isso sem nome fere e faz feridas.
Penitente e algoz:
Como se só na morte abraçasses a vida.

É pomposo e pungente. Com ares de santidade
Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

Penitente e doloso
Pode ser o sumo de um instante.
Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo
Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.

(...)

O Nunca mais não é verdade.
Há ilusões, assomos, há repentinos
De perpetuar a Duração.
O Nunca Mais é só meia-verdade:
Como se visses a ave entre a folhagem
E ao mesmo tempo não.
(E antevisses
Contentamento e morte na paisagem).

O Nunca Mais é de planícies e fendas.
É de abismos e arroios.
É de perpetuidade no que pensas efêmero
E breve e pequenino
No que sentes eterno.

Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.

Interessante notar o jogo de linguagem feito no verso “*Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro*”, justamente pelo significado da palavra: *DOLO*, s.m. *Artifício, manha, esperteza, velhacaria, engano, manejo, astucioso, desígnio, criminoso. Má Fé. Fraude. 2. Tipo de punhal com bainha de madeira, antigamente usado na Espanha.* (Magno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa). Nota-se aí a consciência lingüística em contato com a consciência existencial.

Na construção simbólica dessa relação de vida/morte, criação/destruição, coerência/contradição, se manifesta a tendência deste amor de auto aniquilação, a qual não impede que ele se dê no plano das possibilidades positivas, porém obriga o sujeito e desfazer-se de si, e abrir mão de suas defesas. O *amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quando a morte.*

A deficiência na segurança de si, no sentido em que Freud (1930) afirma que o *amor é o estado de maior fragilidade do indivíduo*, junto das feridas e ressentimentos da vida compartilhada, faz parte da teia de argumentos que vão sendo construídos nos poemas, para quase que *justificar* essa necessidade de partida. Além disso, a sujeito poético não deixa de fora um signo que é recorrente em toda a obra hilstiana, que é o *desejo*, seja afetivo, sexual, reprimido, deliberado ou pervertido, como componente de sua poética. Essas observações podem ser visualizadas nos seguintes trechos dos poemas VI, VII e VIII, respectivamente:

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.
Pensas comicidade no que é breve: paixão?
Há de se diluir. Molhaduras, lençóis
E de faltar-se

-

Porque me fiz tanto de ressentimentos
Que o melhor é partir. E te mandar escritos.
(...)
Perdi-me tanto em ti
Que quando estou contigo não sou vista
E quando estás comigo vêem aquela.

-

Saber-se pertencente é ter mais nada.
É ter tudo também.

É como ter o rio, aquele que deságua
Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.
(...)
Pertencente é não ter rosto. É ser amante
De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
Não temilharga ou osso. Fende sem ofender.
É vida e ferida ao mesmo tempo, “ESSE”
Que bem me sabe inteira pertencida.

Fica mais recorrente nesses poemas como a imagem da água, da liquidez, do fluido, é presente na poética da autora, e não por acaso. Não há indício de conexão direta com o pensamento de teóricos que utilizam imagens semelhantes para a sociedade moderna (como *infinitas águas de um sem-fim de ninguéns*), porém é notável como o mundo *moderno-líquido* se faz presente na poética em questão, especialmente quando se pensa na relação de desapego e pertencimento do amor colocado em xeque. Essas características, para além de ilustrar teorias com poemas, ou poemas com teorias, possibilita o entendimento de um *sentimento de mundo* expresso na palavra poética, e ainda, minimamente, reafirma o caráter eminentemente moderno dessa poesia, como podemos conferir em Berman (1982):

Ser moderno, eu dizia, é experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo que é sólido desmancha no ar. Ser um modernista é sentir-se de alguma forma em casa em meio ao redemoinho, fazer seu ritmo o dele, movimentar-se entre suas correntes em busca de novas formas de realidade, beleza, liberdade, justiça, permitidas pelo seu fluxo ardoroso e arriscado. (p. 328)

No desenvolvimento dos poemas, pode-se perceber como, no poema IX, é apresentada, finalmente, uma postura de redenção e de aceitação do amor e suas conseqüências. Mesmo com as inevitáveis perdas e deslocamentos que a sua vivência trará, é sugerida uma espécie de *coragem trágica* como a postura a ser tomada:

(...)
Mas tudo mais falece quando pensas tardança
E te despedes.
E quando pensas breve
Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
Luta, ascese, e as mós vão triturando
Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

É reconhecido o caráter inalcançável (e também inevitável) do *ter* e *pertencer* a um Outro-alguém, porém surge nesse discurso a imagem da esperança, ainda que tudo se desfaça, ainda que a relação entre Eros e Tanatos seja sempre concomitante, como é expresso nesse extenso mas revelador trecho de *Amor Líquido*:

Eros é “uma relação com a alteridade, com o mistério, ou seja, com o futuro, com o que está ausente do mundo que contem tudo o que é...” “O pathos do amor consiste na intransponível dualidade dos seres.” Tentativas de superar essa dualidade, de abrandar o obstinado e domar o turbulento, de tornar prognosticável o incognoscível e de acorrentar o nômade – tudo isso soa como um dobre de finados para o amor. Eros não quer sobreviver à dualidade. Quando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.

Nisso reside a assombrosa fragilidade do amor, lado a lado, com sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade. Todo amor empanha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. (...) Eros é possuído pelo fantasma de Tanatos, que nenhum encantamento mágico é capaz de exorcizar. A questão não é a precocidade de Eros, e não há instrução ou expedientes autodidáticos que possam libertá-lo de sua mórbida – suicida – inclinação (p. 22)

É notável como, nesse penúltimo poema, aparece a imagem de *seu texto-desengano, que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha*, representando a palavra poética como reveladora do ser e da proximidade de seu desfecho (trágico), inevitável na liquidez da vida (morte) e no amor (separação). A palavra da poesia aparece também como reveladora, como uma lente para se observar a efemeridade do viver.

Ainda assim, faz-se necessária a crença num futuro incerto, na arte, ou em qualquer outra coisa que nos livre da catástrofe das coisas seguirem seu curso, nas palavras de Walter Benjamin. Um caminho a ser buscado entre a incerteza futura, como nos diz Bauman (2004): *Nunca terá confiança suficiente para dispersar as nuvens e abafar a ansiedade. O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável*. (p. 23)

Enfim, a utopia, como possibilidade de escape à substância trágica da vida, e da fugacidade da existência perante o tudo e o todo, representado também por um outro, talvez um deus, ou o próprio Outro, como canta o último poema:

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisse
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante
E estivesses de luto, e Ele, o Pai
Te fizesse por isso adormecer...
(Como se se apiedasse porque humana
És apenas poeira,
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).

A partir dessa breve análise, em contraponto com a reflexão sobre a própria natureza da relação humana com o que chamamos “amor”, pode-se perceber como é representada, nessa obra, a dramaticidade e a vanidade deste amor-vida, porém em confluência com as propriedades intrínsecas à própria finitude do ser. Finitude enquanto possibilidade de início e fim, conhecimento e reconhecimento, permanência e deslocamento. Daí a beleza do acabar e do partir, da fome deste estado que é, por mais que se tente em filosofia, poesia e sensações se definir ou se sentir, indefinível. Inefável. Enfim, ISSO:

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O Amor e sua Fome.

Referências Bibliográficas:

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha pelo ar: a aventura da modernidade*. 14ª. Ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 1986.
BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª. ed.. - São Paulo: Brasiliense, 1994.
FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. In: Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.
PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1984.
SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

A literatura não é um simples engano, é o poderoso poder de caminhar para o que é, graças à infinita multiplicidade do imaginário. (BLANCHOT, 1984, p. 105).

[A literatura] a ser um lugar onde a imaginação eventualmente exista, nunca será um “lugar imaginário” — poderá ser talvez um “lugar imaginante”: a paisagem a descoberto, de que fala o texto. O que dito assim nada esclarece, mas permite eliminar uma hipótese. (LLANSOL, 1995).

“Escrevo *in loco*, sem literatura”, dizia Ana Cristina César. Um novo discurso poético? Uma literatura que não quer ser literatura? Quem sabe pensar a literatura, não como o sistema tradicional, mas como algo da ordem da singularidade, de uma experiência poética que pulsa na (in)completude, na recolha do lugar-comum, no fragmento? E, graças, como dizem as epígrafes em articulação: “à infinita multiplicidade do imaginário” e a um “lugar imaginante”.

Dessa escrita, Ana Cristina César guardava rascunhos e originais em pastas-arquivo, hoje em poder do Instituto Moreira Sales, cuja leitura deve ser feita com muito cuidado, não somente pelo papel do pesquisador, mas levando-se em consideração, também, o desejo da escritora, expresso no seguinte poema-correspondência ali encontrado e transcrito no livro *Antigos e soltos – Poemas e prosa da pasta rosa*:

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo, menos esse obscurantismo biografílico. Ratazanais, esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma geração que saiba escutar o palrar dos signos.(2001, p.345).

O horror demonstrado em ser “analisada” pelos “psicólogos da literatura” suscita, por outro lado, o desejo de análise e aproximação entre sua poética e certa “escrivência”, relacionada ao que se pode denominar “escrita feminina”. Para essa aproximação, parte-se do princípio que o motor do movimento dessa escrita seria certa “compulsão” – repetição infinita do gesto da escrita poética, levando-se em conta que um texto literário, apesar de não ser o discurso de um analisando, pode ser lido como uma escrita na qual se inscreve – se imprime – um sujeito a partir dos significantes do texto.

Assim, dois passos são relevantes: análise da importância da repetição do gesto da escrita poética própria, seguida do trabalho de tradução poética, seguindo os passos de Blanchot: no sentido de que haveria uma exigência que seria da obra e não do escritor, ou seja, a urgência da obra seria uma questão crucial, iminente; nesse caso, o que estaria em causa não seria exatamente o estatuto de poetisa (aliás, ela dizia que não queria ser escritora), mas seu gesto, talvez o seu futuro mesmo: escrever na

¹⁶⁸ Professora de literatura, doutoranda em Literatura Comparada, linha de pesquisa Poéticas da Tradução.

impossibilidade de não dizer, presumindo ser o fascínio pela poesia o que a teria vinculado a essa impossibilidade.

O segundo passo seria refletir sobre a existência de algo – talvez um afeto, talvez um horror visceral à impostura da língua – que estaria além da escrita, ou “mais além”: o seu “suplemento” via tradução poética, essa via que leva à “tarefa-renúncia” de traduzir o indizível, chegar ao intraduzível, prática específica de traduzir o que resta.

Escritora compulsiva, marcada pela necessidade de escrever – ou pela urgência da obra – de alma inquieta, Ana Cristina César deixou inumeráveis poemas, cartas, desenhos, diários; escreveu para jornais e revistas e traduziu diversos autores estrangeiros, entre eles Sylvia Plath, Emily Dickinson, Mariane Moore, Katherine Mansfield, das quais trouxe obras quando viajou pelo mundo, estudou literatura, tradução e cinema.

Nascida no Rio de Janeiro (02/06/1952), em uma família presbiteriana, de classe média intelectualizada, demonstrou gosto e talento para escrever desde muito cedo. Seu pai era o jornalista e sociólogo Waldo Aranha Lenz César e a mãe, Maria Luísa César, professora de literatura no Colégio Metodista Bennett. Aos quatro anos, segundo relato paterno incluído em *Correspondência Incompleta*, ditava poemas para a mãe. Passou grande parte da infância em Copacabana e Niterói e teve suas primeiras poesias publicadas quando ainda tinha sete anos no Suplemento Literário do *Jornal Tribuna da Imprensa*.

Ainda no curso fundamental, ela fundou e dirigiu o jornal *Juventude Infantil*; um pouco depois, editou o periódico mensal mimeografado intitulado *Comunidade*, da igreja presbiteriana que frequentava. Ingressou, após o ensino fundamental, no curso clássico do Colégio de Aplicação da Faculdade Nacional de Filosofia – atual UFRJ. Nesse período, participou de movimentos estudantis, incluindo a “Passeata dos 100 mil”, protesto contra a morte do estudante Edson Luís no Restaurante Calabouço, em março de 1968.

Durante o ano seguinte, com bolsa de estudos, morou em Londres, onde estudou no *Richmond School for Girls*. Regressou ao Rio, terminou o Clássico, cursou a Faculdade de Letras da PUC e fez mestrado na Escola de Comunicação na UFRJ sobre o documentário no cinema brasileiro.

A esta altura, já havia publicado bastante em jornais e revistas, tendo colaborado com o “Suplemento do livro” do *Jornal do Brasil*, conseguindo visibilidade para sua obra em 1976 quando Heloísa Buarque de Holanda a incluiu na antologia *26 poetas hoje*. Seu nome é, em geral, vinculado ao movimento de “poesia marginal”, também conhecido como “geração mimeógrafo”, dos anos 1970; outros escritores, como Cacaso e Chacal, Francisco Alvim, Torquato Neves, ficaram assim conhecidos por darem preferência à edição de textos de forma artesanal, à margem do sistema editorial e como expressão de uma nova postura estética, política e cultural, principalmente contra a censura do regime militar vigente.

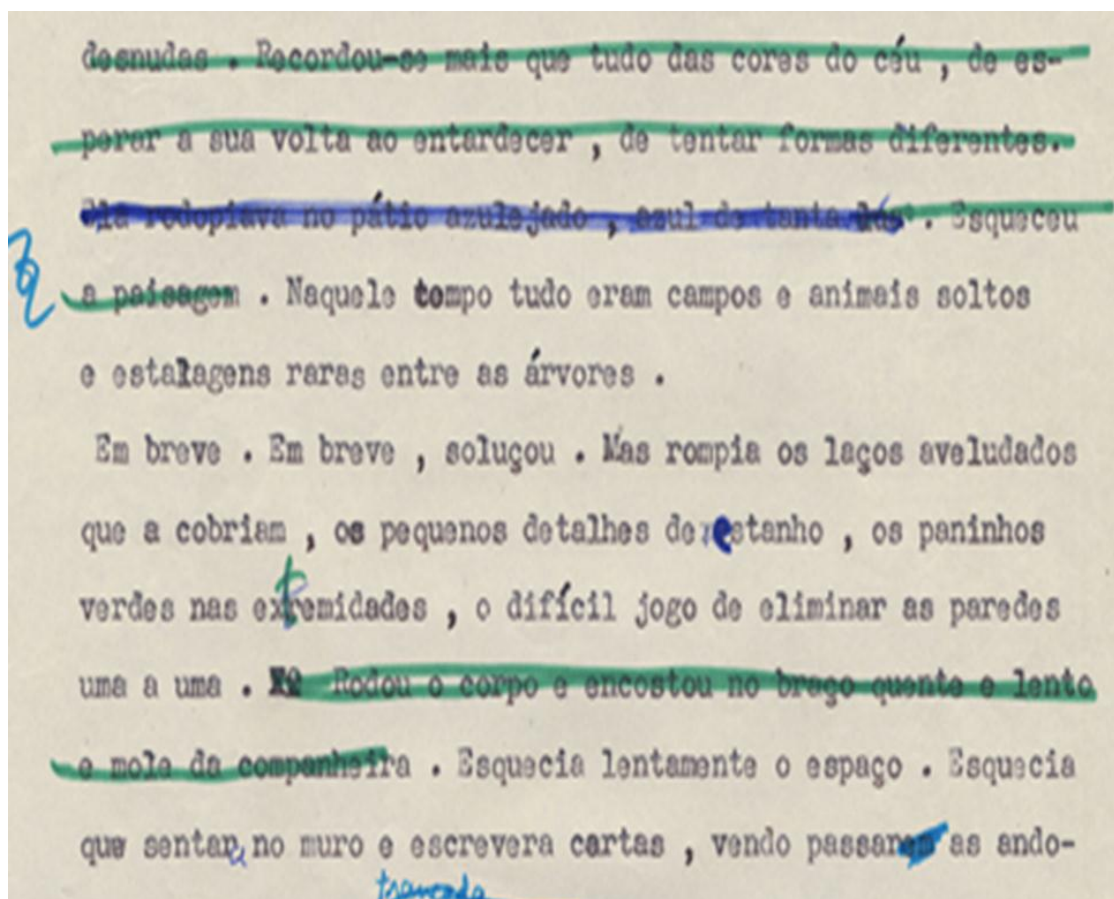
E, é claro que, ao lado de uma forma de protesto, enfrentavam também um restritivo sistema do mercado editorial. Porém, o que unia o grupo era, basicamente, a comunhão de ideias em relação à “contracultura” e ao experimentalismo estético da época: poesia concreta, poesia práxis e a favor de uma poesia mais espontânea, com traços do cotidiano. Essas características podem ser observadas, principalmente, em dois livros de Ana Cristina César publicados, ambos, em 1979: *Cenas de abril*, composto de fragmentos de diário intercalados com poemas e *Correspondência Completa*, uma única e longa carta fictícia, composta também de fragmentos do cotidiano, anotações, registro de situações do dia-a-dia.

Em 1980, fruto de sua pesquisa acadêmica, publicou *Literatura não é documento*, a respeito do documentário cinematográfico brasileiro, retornando à Inglaterra onde obteve o título de *Master of arts* em teoria e prática da tradução literária pela Universidade de Essex, com uma versão do conto “Bliss” (Êxtase) de Katherine Mansfield. Ainda na Inglaterra, publicou *Luvas de Pelica* – produção independente – e manteve intensa correspondência com Clara Alvim (irmã do poeta Francisco Alvim), Maria Cecília Londres (das quais se aproximou por ocasião do seu mestrado na UFRJ), Heloísa Buarque de Holanda e Ana Cândida Perez, parceira e interlocutora nas traduções de suas poetisas preferidas. Essa correspondência está parcialmente reproduzida no livro *Correspondência Incompleta*.

No ano seguinte, voltou ao Brasil, mergulhando em crises profundas de depressão. Escreve *Meios de transporte*, publicado posteriormente – em 1982 – com o título *A teus pés*, único livro lançado por uma editora, a Brasiliense, e que é composto de poemas já editados junto com outros novos.

Foi contratada, então, pela Rede Globo para fazer pesquisas e análises de textos de telenovelas e, segundo sua biografia, prevaleceu o seu “senso de inadaptação”, já registrado em várias cartas e manuscritos. Em outubro de 1983 tentou suicidar-se e foi internada em uma clínica no Botafogo; no dia 20 do mesmo mês, ela morre aos 31 anos, ao atirar-se do 8º andar do apartamento de seus pais.

Sua obra, entretanto, a despeito dos rótulos datados que recebeu, tem sido estudada como um objeto singular, por certa originalidade em uma poética trabalhada, abundante de supressões e rasuras, que apontam para um universo íntimo tanto afetivo quanto intelectual marcado pela solidão e melancolia. Observe-se o trecho abaixo, que faz parte de: *Antigos e soltos – poemas e prosa da pasta rosa*:



Fac-símile de *Antigos e soltos* – Poemas e prosa da pasta rosa.

In: <http://ims.uol.com.br/hs/anacristinacesar/anacristinacesar.html>, acesso em 01/05/2013.

A “pasta rosa” de Ana Cristina César ficou assim conhecida entre pesquisadores e amigos, por tratar-se de pasta dessa cor, encontrada por sua mãe em um armário após sua morte e que continha manuscritos e datiloscritos, tais como: fragmentos de uma agenda descontínua, anotações de aula, desenhos, cartas não enviadas, diários de viagem, anotações multicoloridas em guardanapos, envelopes, papéis avulsos contendo fragmentos e depoimentos – ao que parecem –, escritos no “calor da hora”. Esse material foi “organizado” pela mãe, que numerou cada rascunho que, ao ser doado ao Instituto, foi catalogado e deu origem ao livro *Antigos e soltos* – poemas e prosa da pasta rosa, publicado em 2001.

Contendo 482 páginas, o livro contém fac-símiles dos diversos textos que revelam, de algum modo, o processo criativo da escritora, prestando-se o material a pesquisas para a crítica genética, para a compreensão da obra e do caráter obsessivo com a escrita – recorrências e retomadas de temas, rasuras, complementações, bricolagem.

Pode-se deduzir, do material, por exemplo: no índice, esboçado pela própria autora, encontram-se textos agrupados sob títulos, tais como: “Prontos, mas rejeitados”, “Inacabados”, “Rascunhos/Primeiras versões”, que apontam para a proximidade de publicação. De reflexões soltas, observações, memórias, fragmentos de poemas, observa-se que sua experiência com a escrita resulta – também – de certa (in)disposição existencial, sensação de “inadaptação” no mundo, testemunhos da experiência da sua

relação com o próprio corpo, apontando para o que se costuma denominar de relação visceral com a escrita, bem como já foi dito acima, de certo horror visceral à impostura da língua.

Apesar dos vários indícios de relação essencial com a escrita, Ana Cristina dizia que “uma das facetas do seu desbunde fora abandonar a ideia de ser escritora, livrar-se do que ela, naquele momento, julgava ser sua face herdada, o estigma princesa bem-comportada, alguém marcada para escrever”, conforme Italo Moricone em *Inéditos e dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho e publicado pela Editora Ática, em 1985. Neste ponto, sua resistência se relacionaria com outra resistência: Blanchot fala que existe uma resistência que é da obra, já que é ela que chama o escritor e o obriga a escrever. Como o canto das sereias que arrasta os homens para o fundo do mar, o escritor se submete a uma condição, um fascínio pelo incessante gesto de escrever que o vincula à escrita e que o obriga a dizer e a redizer de qualquer modo: com a riqueza da língua ou com “a prolixidade de um reedito empobrecedor”; a escrita impulsiona ao recomeço, a voltar aos mesmos caminhos, a “agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa” (BLANCHOT, 1987, p.31).

Essas características se enquadram no conceito de “preensão persecutória” que Blanchot desenvolve, principalmente, nos livros *O espaço literário* e *O livro por vir*. No primeiro, ele inicia o texto “A experiência de Mallarmé”, desenvolvendo reflexão a respeito da experiência da escrita a partir da seguinte afirmação de Mallarmé sobre a necessidade de escrever: “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever” (p.31). O que importa são essas últimas palavras, diz Blanchot, pois escrever apresenta-se como “uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical”. Como se pode notar, Ana Cristina César é “tomada” pela escrita, não importa se ela não quer ser escritora. A obra não se importa com ela, por mais estranho que essa afirmação pareça a quem já se acostumou a estudar a convencional teoria literária nas academias de letras.

Assim, sua inadaptação ao mundo – como é comum dizer a seu respeito – já começa por aparecer em sua resistência à escrita, cujo método se assemelha mesmo a certo caos que, embora parcialmente adequado à época, mostra algo de singular e que a diferencia do lugar-comum dentro do que se conhece como “literatura marginal” da “geração mimeógrafo”. Pode-se afirmar, inclusive, que sua obra ainda se diferencia do que foi escrito daquela época para os anos atuais e que ela pode ser colocada entre poucos escritores brasileiros cuja escrita possui um tipo de característica que é da ordem do inusitado e cuja carga pulsional da palavra primitiva não consegue ser reencontrada, recuperada, deixando transparecer um acento, uma tonalidade desconcertante, o que deixa no leitor a sensação de desconforto.

Entretanto, se o que está em causa é a obra em si mesma, sua função tradicional daria lugar a uma espécie de compulsão que, de certa forma a obrigaria a vivenciar uma experiência interminável por meio da escrita de seus próprios textos, acrescidos – ainda – da escrita de tradução. E essa “compulsão” poderia ser pensada por meio da ideia de escrita como *pharmakon*, discutida por Derrida no livro *A farmácia de Platão*: a escrita pode ser pensada tanto como remédio quanto como veneno.

- **“Paris muda! mas minha melancolia não se move”**

A dor, a solidão, o céu gelado, o fim dos sonhos, alguém que perdeu o jogo para sempre, o coração perdido, choro de viúva. Essas são algumas nomeações do eu-lírico no poema-carta intitulado “Carta de Paris”, para a dor que “desde sempre” o alimenta.

Assim como nessa, Ana Cristina César fez de suas cartas um suporte para a reflexão sobre vida e poesia, tornando sua epistolografia um instantâneo confessional de seu estado de espírito, mesclando vida e ficção, sem permitir que suas cartas resvassem, unicamente, para o gênero epistolar. Ao contrário, elas parecem fazer parte de um projeto estético sendo aproveitadas como pretexto poético, talvez como um jogo pessoano de “fingimento”, semelhante ao poeta que ela tanto admirava e menciona no exemplo citado no início deste capítulo de carta a um interlocutor oculto denominado Navarro, a quem escreveu outras cartas-poema, assinadas com o pseudônimo de uma letra só: R.

Outro exemplo pode ser observado no livro *Correspondência Completa*, essa longa e fictícia carta, que deixa no ar a pergunta “como assim: completa?” Em *Luvax de pelica*, ela mantém o mesmo “gênero” que, tradicionalmente, não se enquadra em nenhum; trata-se de diversas cenas poéticas em forma de diário que a crítica denomina muitas vezes de “jornal íntimo”. Em *A teus pés*, a construção do livro se dá por meio de poemas e pequenas cenas poéticas como se fossem trechos recortados de cartas e diários colados aleatoriamente.

Como um todo, sua obra apresenta-se ao leitor, não como um espelhamento – como tradicionalmente –, não como um texto de prazer, mas – é possível dizer – como um texto de angústia, diante da dimensão fragmentária com a qual é composta: um tipo de escrita que foge – de certa maneira – da função representativa que a fazia sentir-se mal, assim como sua própria presença no mundo, o que a levava a escrever quase que “sem normas” ou, como ela mesma dizia: *in loco*, sem literatura. Embora se diga que isso fazia parte do seu projeto estético, há que se pensar em uma articulação entre escrita e vida, levando-se em conta suas falas, suas entrevistas, seus poemas, as características em comum com as escritoras – suas preferidas – traduzidas e, basicamente, o movimento – em si – do seu texto. Em sua poesia, se disseminam o movimento e as sensações como que suspensas a cada interrupção, a cada recorte, a cada respiração. Como um sopro, apenas.

Sabe-se que, tradicionalmente, a literatura é força da representação, uma re-presença, o que significa trazer uma presença para o campo da letra (que, por si só é silêncio). Entretanto, alguns escritores, como é o caso de Ana Cristina César, sabem que se trata apenas de uma representação, portanto, portadora da marca da incompletude, da insatisfação do desejo e, entretanto, sem desistir dessa busca, fazem da incompletude um mote para a escrita. Neste caso, a escrita feminina estaria, de certa maneira, relacionada à histeria. Grosso modo, o que quer a histérica? Ela quer é desejar, e por isso, sua estrutura psicológica se encontra, por excelência, no campo da insatisfação.

Em todo o seu processo de escrita, a escritora aponta essa insatisfação ao privilegiar o significante, observado, grosso modo, em seu procedimento de recorte, colagem, montagem. Mas, não se trata do uso, pura e simplesmente, das três estratégias, o que muitos fizeram em sua época, mas, do modo como isso é feito: a poetisa privilegia a materialidade do significante – como uma literatura que se escreve, ou se aproxima, de uma dicção feminina da escrita, não exatamente como a escrita produzida por mulheres, mas como o discurso marcado por um olhar, um tom e uma materialidade que lhe conferem certa feminilidade, ricamente “adornados” pelo sujeito da paixão, conforme Lúcia Castello Branco (1995, p. 59). Texto que chama a atenção, o olhar – mas não o olhar da Medusa, sedutor, maternal, porém petrificante, mortífero. O olhar para a escritura feminina de Ana Cristina resulta na percepção de que as construções parecem inadequadas, as palavras sempre *doublés*, o que acaba na produção de rascunhos intermináveis, rasuras, cópias, rabiscos que marcam o desconforto, a inadequação, a incompletude, sempre em *mise-en-abyme*.

A constante busca pela re-presentação do real, característica do feminino, atinge a poética de Ana Cristina por volta de 1970. O esforço em “desentranhar” no cotidiano é muito significativo, indicando uma forte presença do trabalho (in)consciente de manipulação do significante. Essa busca é marca da experiência de reviver o desaparecido (e, portanto, descontínuo), de buscar (?) a morte. O próprio vocábulo “experiência” traz, etimologicamente, perigo em seu radical. Observe-se outro trecho da Carta de Paris, na qual se evidencia o deslocamento, como as pessoas nos tempos de guerra ou das mudanças de residência, nas quais alguém se vê rodeado de pacotes cheios de tralhas que não sabe onde colocar ou por onde começar a organizar:

A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo

Anaïs de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonne cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés

o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

É apenas em delírio, enfatiza o eu-lírico, que o passado retorna. Se, por um lado seu “coração está perdido”, por outro, ele insiste em ver, ainda que “em delírio”, apesar de saber que “voltar é

impreciso, desejo incabado”. Nesse duplo movimento de fuga e retorno – sentido falso, de mal-entendido – ele reluta, entre o pleno e a incompletude e sacrifica, inadvertidamente, a consciência da realidade que, certamente, não dá conta de enfrentar. A dor, o desalento, o desespero de reconhecer-se perdido, ele manifesta no final da carta-poema:

alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que
amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque
onde me perco e me exilo na memória.

Neste duplo movimento da escrita, do seu rompimento com o tradicional à sua repetição multiforme, do seu traço ao seu rastro, da sua letra à sua voz, pode-se observar que a escrita feminina relaciona-se a “escrevivência” – por não se desvencilhar do corpo feminino e seus afetos, que, em geral, são frutos do excesso pertinente ao feminino. Ana Cristina fala também disso em uma resenha publicada na C&T, “Excesso inquietante”, referente a um livro de Marilene Felinto e que ela diz ser feminino: “As mulheres são um pouco doidas e os homens um pouco menos” e elas “são portadoras de um pouco a mais de loucura” (p.249). Observe-se o seguinte trecho de *A teus pés*:

EXTERIOR. DIA. Trocando a minha pura indiscrição pela tua história bem datada.
Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e
TROVÕES. Me encosto contra a amureta do bondinho e choro. Pego um táxi que
atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não
convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e
se sabe um traidor. Tome *bitter* no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre
um *flash* e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao
sabor do teu amor. (1988, p. 45)

O trecho mostra aquele excesso que é da ordem mesmo do feminino, certo frêmito, texto ofegante, descontínuo, fragmentário, linguagem elevada ao limite, às bordas do abismo. Assim como as mulheres, a escrita feminina é um pouco doida, o que não significa que a autora (ou o autor) seja uma louca. Mas, sim, que o movimento da sua escrita é *sui-generis* e aponta para o excesso em uma linguagem que a própria autora caracteriza como: “uma sintaxe meio delirante que às vezes me ataca a cabeça em mania”, em carta dirigida a Cândida Perez e contida em *Correspondência Incompleta* (carta de 29/05/1980, p. 281).

Sem a pretensão de reduzir sua escrita a uma simples patografia, observo que sua poesia re-apresenta o traço principal de sua inadaptação ao mundo, seu desalento: a morte precoce, o suicídio. Parece, assim, que a escrita exerceu um papel tóxico – *Pharmakon* – para Ana Cristina César, pois chegou a um ponto em que não serviu mais como corpo de ancoragem indispensável para que cessasse a “desordem”, a vacilação e a vacuidade que se apoderaram dela durante toda a sua vida. Há um traço, em sua escrita, que, metonimicamente, aponta para um corpo a corpo, uma luta para que as palavras não resvassem em puros jogos de palavras, uma procura de passagem que resultou em seu esfacelamento e

implosão entre os recifes de sua travessia. Sua poesia, um ritual dessa passagem, texto aberto ao desejo de atravessar a “metanoite” mortífera.

Para dizer sobre o que significaram as palavras para Ana Cristina César, apoio-me em Lacan e seu texto *Lituraterra* (1971, p. 17), no qual atribui significado interessante às palavras para certos escritores, usando, para ilustrar sua reflexão, a análise do conto intitulado “A carta roubada” de Edgar Allan Poe. Lacan relaciona as palavras à homofonia de LETTER (que pode ser tanto letra quanto carta), incitando-nos a pensar na questão do equívoco: a carta possui as duas dimensões, a mensagem e a letra, a mensagem e o objeto (matéria). Neste sentido, Lacan faz com elas um jogo, fazendo deslizar LETTER (mensagem, a carta) para LITTER, o que seria o resto desta carta, o que não serve para nada, o lixo, a letra.

Para a poetisa, essa travessia – de letra para lixo – parece ter sido a simbologia de seu próprio esfacelamento, sua implosão, seu voo, o “beirabismo” com o qual se deparou durante toda a vida, personificado pelo movimento de uma escrita poética marcada pela respiração, pelo sopro de uma melodia indefinível proveniente do espaço literário “imaginante”.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. A questão literária. In: *O livro por vir*. Lisboa, Relógio D’água Editores: 1984.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. Feminino, feminino: Clarice com Cixous. In: BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. As bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

CESAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Inéditos e Dispersos*. FILHO, Armando Freitas (org.). 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano/IML, 1999.

_____. *Antigos e soltos* – Poemas e prosas da pasta rosa. Rio de Janeiro: IML, 2001.

_____. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LACAN, Jacques. *Lituraterra*. Che Vuoi. Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1986.

RACHEL DE QUEIROZ: POETA? REGIONALISTA? AUTORIA FEMININA: LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DA ESCRITA FEMININA DO SÉCULO XX

Jeanne Cristina Barbosa Paganucci¹⁶⁹

Orientadora: Zilda de Oliveira Freitas¹⁷⁰

Co-orientadora: Adriana Maria de Abreu Barbosa¹⁷¹

1. INTRODUÇÃO

Este texto é o resultado do estudo acerca da literatura produzida por Rachel de Queiroz no que diz respeito ao Regionalismo, mais especificamente, trata-se de uma reflexão em torno das obras *O Quinze* e *Memorial de Maria Moura*, as quais correspondem em ordem cronológica, início e final da escrita racheliana em sua carreira literária.

O propósito maior do texto é valorizar, refletir e contribuir com a pesquisa acerca dos romances de Rachel de Queiroz, visto que essas obras destacam importante fortuna acerca da sociedade brasileira em se tratando de espaço e tempo. Convém esclarecer que o trabalho enquadra-se no recorte temporal das obras e discute a contribuição da autora para a propagação da literatura brasileira, em especial, a temática direcionada à seca e o sertão nordestino.

Apesar de considerar a pesquisa relacionada a gênero feminino, como as representações da mulher no romance de Rachel, este trabalho não pretende percorrer essa direção. Além disso, entende-se que inúmeras são as pesquisas em torno das obras rachelianas, mas, por sua relevância literária, justifica-se a persistência em refletir a literatura supracitada.

2. O REGIONALISMO E AS MEMÓRIAS DO NORDESTE

Rachel de Queiroz (1910 - 2003) representa a mulher, enquanto escritora, no ano de 1930, ao lançar um olhar feminino para o sertão brasileiro. Destacou-se na época por ser a única mulher a figurar entre os escritores de sua geração, representando a ficção social nordestina, com o lançamento da obra *O Quinze* (1930).

Tradutora, escritora, jornalista e dramaturga, foi a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras (ABL). Inspirou-se na seca nordestina para escrever suas obras, cujas memórias

¹⁶⁹ Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Jequié. Atuou como monitora de Literatura Portuguesa. Bolsista voluntária de Iniciação Científica do Projeto Emília vai à Escola do Estale/UESB/CNPQ; bolsista do PIBID Letras, Subprojeto: *Iniciação à Docência em Língua Portuguesa*. Atua como professora de Língua Portuguesa, ensino fundamental II, no Colégio Impacto Osvaldo Pereira (Maracás/BA).

¹⁷⁰ Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade francesa de Limoges, em convênio com a ULBRA. Poeta, tradutora e ensaísta, atua como professora de Literaturas da Língua Portuguesa, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Seu atual Projeto de Pesquisa intitula-se “Palavras de mulher: o processo de autoconstrução e os percursos do sujeito na literatura baiana de autoria feminina”.

¹⁷¹ Coordenadora do Subprojeto: *Iniciação à Docência em Língua Portuguesa*, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *Campus* de Jequié.

recordavam o drama da seca, as relações sociopolíticas e culturais que permeavam os acontecimentos referentes à terra, cidadania e memória.

O Quinze foi publicado em 1930, época em que Rachel tinha somente 18 anos, colaborando com a tradição que iniciou o *ciclo nordestino* na literatura brasileira. Como militante comunista, foi perseguido pela ditadura do Estado Novo e a exemplo dos escritores Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, que também tiveram suas obras queimadas na Bahia, consideradas revolucionárias.

Definiu-se como jornalista e escreveu crônicas até o fim da vida. No mundo masculino, Rachel traz a personagem Maria Moura em *Memorial de Maria Moura*, exemplo da luta da mulher na sociedade dos homens. Apresenta um perfil rebelde, que enfrenta a sociedade, impõe regras e estabelece padrões, decide seguir livremente seu caminho opondo-se à submissão na sociedade que privilegia o homem e aprisiona a mulher.

3. O QUINZE E MEMORIAL DE MARIA MOURA

A publicação do romance *O Quinze*, em 1930, tornou Rachel de Queiroz um ícone da literatura brasileira. Nessa obra, trata o flagelo da seca no semiárido nordestino, num ambiente de conflitos sociais diversos, ao qual capta a natureza, a problemática sertaneja e por meio da prosa inovadora, fez de sua obra um divisor de águas no regionalismo brasileiro.

O Quinze é o título de estreia do romance que em 1930 refere-se à grande seca que ocorreu no mesmo ano que dá origem ao título da obra. Essa seca era algo de que Rachel ouviu falar e constatou o drama da terra que dali brotava. Esse drama percorre suas obras, inicialmente em *O Quinze*, no *Lampião*, em *A beata Maria do Egito*, em *João Miguel*, em algumas páginas de *Dôra*, *Doralina* e no *Memorial de Maria Moura*. O drama da terra, também denominado de duelo entre o homem e a terra, surge, numa perspectiva euclidiana de desafios e autenticidades.

Nesse romance, a seca de 1915 torna-se um drama social na vida dos personagens, representando assim a vida humana e a terra como lugar da região em que os problemas acentuados da miséria e condições precárias assumem um nordeste sofrido, no imaginário brasileiro de que faz parte. O propósito da obra era dialogar com a sociedade, com a dinâmica da economia nacional, com o intuito de chamar a atenção para os problemas decorrentes da seca. A sensibilização da autora pela causa nordestina tornou suas obras ícones do regionalismo brasileiro, da literatura como diálogo e reflexão sociopolítica e cultural.

O texto de Rachel marcava o regionalismo caracterizado pelo modernismo, que em sentido oposto, observou o homem nordestino, exposto às agruras da vida na terra, a seca como processo desencadeante do abandono das terras e da busca por novas condições de vida.

Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapo à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas. (QUEIROZ: 2004, 17-18)

O fragmento do romance aponta para uma descrição da região da seca, caracterizando a paisagem que não varia a forma, cujo aspecto revela deficiências e deformação da natureza. As carências destacadas no texto podem ser comparadas à fome, miséria e necessidade extrema, enfatizando a desnutrição da terra, do homem. Os membros amputados e a casca raspada indicam perda da vida, falta de alimento, escassez, que lembram características da seca.

Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas. (QUEIROZ: 2004, 51)

A primeira fome aponta o início da seca, que, desponta com a sujeira, a nudez do corpo, as panelas vazias, a precariedade do sertão sem chuva. Os efeitos do fenômeno climático da seca refletem na vida dos personagens a relevância de se pensar políticas públicas referentes ao fenômeno e busca de soluções estratégicas, além de apontar o descaso do governo ao lidar com essa causa. De caráter reivindicatório, o romance desafiou os intelectuais da época a pensar a questão de caráter regionalista escrito por uma mulher na década de 30.

A obra é dividida em dois planos, a relação de amor que não se concretiza entre os primos Vicente e Conceição e a saga da família de Chico Bento, fugitivos das implicações da seca. No entanto, fugir da seca não os fez escapar dos efeitos, visto que as condições econômicas não lhes permitiram modificar o cenário das suas vidas.

E se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-brava que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho, nessas estradas de barro ruivo, semeado de pedras, por onde eles trotavam trôpegos, se arrastando e gemendo. (QUEIROZ: 2004, 68)

A família de Chico Bento sofreu todo tipo de humilhação e amargura com a chegada da seca, o abandono da terra e do gado na fazenda em que trabalhavam, buscavam a sobrevivência que, representada por uma raiz de mucunã caracteriza a terra em que vivem e o que brota por lá. Rachel descreve a terra e o que existe nesse ambiente como a vida que impulsiona e que se perde, revelando uma região carente e menosprezada.

E no andor, hirtto, com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados aparecendo sob o burel, São Francisco passeou por toda a cidade, com os olhos de louça fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava sua graça, sem nem ao menos um gesto de bênção, porque suas mãos, onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar um crucifixo preso e um grande ramo de rosas. (QUEIROZ: 2004, 129-130)

Apesar de a seca sugar a vida e o que a terra poderia oferecer para a sobrevivência do homem nesse sertão, destaca-se a fé em meio ao abandono com o qual os sertanejos se viam. A aproximação da fé cristã e a representação religiosa nesse contexto revela a crença em um futuro diferente, em condições favoráveis para o desenvolvimento e a sobrevivência.

A caatinga despontava toda em grelos verdes; pauis esverdeados, dum sujo tom de azinhave líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos. Insetos cor de folha – *esperanças* – saltavam sobre a rama. E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando. O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QUEIROZ: 2004, 151)

A esperança surge no sertão ao fim do romance com a descrição do verde, da água caindo, das folhas e ramas sobressaindo. A água e o verde indicam vida e esperança, expressando o retorno dos sertanejos à vida, ainda que recém-saídos da guerra de que sobreviveram.

Em 1992 Rachel de Queiroz lança o *Memorial de Maria Moura*, seu último romance. Nesse livro o resgate da honra e da terra é objetivo da personagem Maria Moura, que, numa trama de ódio, amor, submissão, arrogância e desilusão, surge a saga de uma heroína.

Já o que me interessa mais, hoje em dia, é a segurança. Meus ouros, meu dinheiro escondido. Estes anos todos de luta, muita luta. E este retiro que eu posso garantir a quem precisa. (QUEIROZ:2009, 18)

O resgate da Serra dos Padres trata-se da busca incessante de Maria Moura pela terra, das tradições e memórias dos seus antepassados, que, acreditava existir e compõe seu bando com o intuito de sobreviver no sertão. Esse resgate proporcionaria à personagem o contato com a ancestralidade, ressignificando sua origem e seus costumes, perpetuando sua história através do seu retorno à origem. Nessa passagem, o poder representado pelas armas, a riqueza presente no ouro, os anos de trabalho e esforço são a força de que a personagem acredita possuir, para garantir aos que estejam em sua propriedade a segurança e o conforto de que necessitavam para viver.

Enfim, achei que tinha chegado a hora de fazer a minha grande viagem – quer dizer, a romaria em procura da Serra dos Padres. Lá ficava o meu destino: disso eu tinha a maior certeza. O caminho era sabido, todo mundo ensinava a quem quisesse ir à Serra dos Padres; quase uma rota batida. (QUEIROZ: 2009, 278)

A decisão de Maria Moura em procurar a terra que o pai havia confessado existir, modificou sua vida, seus hábitos e tornou-a líder de um bando de homens que cansados da vida que levavam ou fugindo de algum problema a acompanhavam. O destino que a personagem acreditava era a herança de família, o poder e a ambição.

4. AUTORIA E REPRESENTAÇÃO DA ESCRITA FEMININA DO SÉCULO XX

De acordo Foucault (1992, p.70) “O autor [...] é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito.” por esse viés observa-se que a representação de escrita feminina no século XX destaca Rachel de Queiroz no cenário sociopolítico e cultural, atuando como cidadã, revolucionária e refletindo a sociedade não só na escrita, mas participando diretamente em sua função como sujeito que dialoga com seu tempo. O autor afirma também que “O nome de autor serve para caracterizar certo modo de ser do discurso.” (1992,p.45) e pode-se destacar que o discurso racheliano reveste-se da autoridade ao tratar assuntos da seca, miséria, questões da terra e reflexões acerca da mulher na sociedade, que relaciona seu nome ao discurso.

A função do autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p.56-7)

Em se tratando de Rachel de Queiroz, a função de autoria reserva as inúmeras faces dos discursos que surgem em suas narrativas, envolvendo o social, o político, às posições-sujeito dos diferentes personagens, além da própria autora, que engloba universo pessoal e traz à tona períodos da história e situação política do país.

Os primeiros escritos de Rachel, em torno dos 17 a 20 anos de idade, demonstram a tendência da autora a articular universos em seu discurso, seja referente à sua experiência como nordestina e também apontam para sua forma de delinear a trama em torno de seus personagens.

Os poemas de Rachel renunciavam temas os quais seriam desenvolvidos em suas obras. Rachel de Queiroz não acreditava em sua função como escritora, até afirmava para jornais e revistas, em entrevistas, que não era escritora, apenas vivia do que produzia. Era extremamente crítica, a ponto de não publicar suas poesias e entregar os originais à amiga Alba Frota, que, após sua morte em 1967, os poemas foram doados ao Instituto Moreira Salles. A seguir, o poema intitulado *Telha de Vidro* destaca o olhar de Rachel de Queiroz acerca da temática Regionalista.

Telha de Vidro

Quando a moça da cidade chegou
veio morar na fazenda,
na casa velha...
Tão velha!
Quem fez aquela casa foi o bisavô...
Deram-lhe para dormir a camarinha,
uma alcova sem luzes, tão escura!
mergulhada na tristura
de sua treva e de sua única portinha...

A moça não disse nada,
mas mandou buscar na cidade
uma telha de vidro...
Queria que ficasse iluminada
sua camarinha sem claridade...

Agora,
o quarto onde ela mora
é o quarto mais alegre da fazenda,
tão claro que, ao meio dia, aparece uma
renda de arabesco de sol nos ladrilhos
vermelhos,
que — coitados — tão velhos
só hoje é que conhecem a luz do dia...
A luz branca e fria
também se mete às vezes pelo clarão
da telha milagrosa...
Ou alguma estrela audaciosa
careteia
no espelho onde a moça se penteia.

Que linda camarinha! Era tão feia!
— Você me disse um dia
que sua vida era toda escuridão
cinzenta,
fria,
sem um luar, sem um clarão...
Por que você na experimenta?
A moça foi tão bem sucedida...
Ponha uma telha de vidro em sua vida! ¹⁷²
(Rachel de Queiroz)

O poema *Telha de Vidro* reflete a vida da mulher e sua condição no que diz respeito às escolhas, sendo que relaciona a telha de vidro com a claridade, representando assim a mudança na vida da mulher a partir das decisões. É importante ressaltar que a moça da cidade transformou a sua condição. Não aceitou a camarinha “tão escura e mergulhada na tristura”. Alterou a sua situação ao mandar buscar a telha de vidro. Agindo desta forma, controlou o ambiente, apropriou-se da camarinha ao invés de acomodar-se. É necessário refletir ainda sobre a contribuição estética da moça da cidade.

A telha de vidro *milagrosa* - além de iluminar - produz beleza, já que as luzes refletem no chão [renda de arabesco de sol nos ladrilhos vermelhos]. Dessa forma, nos versos finais do poema a autora assume um discurso que é argumentativo [Agora, o quarto onde ela mora é o quarto mais alegre da fazenda] exclamativo [Que linda camarinha! Era tão feia!], conclusivo [A moça foi tão bem sucedida...] imperativo [Ponha uma telha de vidro em sua vida!].

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *O Quinze* apresenta diálogo com a economia brasileira e não deixa de ser atual, visto que a problemática da seca, da fome, miséria ainda envolve o nordeste brasileiro e necessita do envolvimento político, sociocultural com o intuito de modificar uma situação vivenciada há décadas.

¹⁷² <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rqueiroz01p.htm>

Essa discussão da autora tratava da luta por melhores condições de vida no sertão nordestino, além de revolucionar a sociedade da época por ser uma mulher a escrever a precariedade sertaneja.

O *Memorial de Maria Moura*, último livro que encerra sua carreira, Rachel destaca a mulher no cenário sertanejo, que, ao contrário das personagens em *O Quinze*, a exemplo de Conceição, Maria Moura é forjada na luta pela sobrevivência e torna-se heroína em busca da terra tão sonhada. Convém assinalar que nesse contexto, a mulher da época, submissa, não repercute na tessitura do romance, pois revela a saga da heroína, apropria-se do discurso masculinizado, sem fugir da sua condição de mulher, como guerreira. Diferente dessa leitura, Maria Moura poderia ser a donzela que aguarda os frutos do amor e enfrenta a solidão de sua condição enquanto mulher, mas podemos observar nos primeiros capítulos que a donzela morre no instante em que a morte da mãe é consumada, nasce então a guerreira numa saga pela posse da terra e do ouro.

Já o poema *Telha de Vidro* caracteriza uma autora envolvida com a emancipação feminina, a qual reserva reflexão acerca da vida, principalmente a necessidade da mulher de encontrar caminhos para modificar o que é imposto, não só transgredindo concepções arraigadas na sociedade, mas transferindo o íntimo e individual à sociedade, ou seja, concebendo a telha de vidro uma dimensão de legitimar sua liberdade.

O regionalismo em Rachel aparece em sua escritura, em suas memórias que revelam a busca por uma leitura e registro do que o sertão nordestino escondia em suas histórias, as quais correspondem ao tempo, imagem, dinamismo cuja idealização ressurgem nas personagens e descrições do sertão. A defesa da vida dialoga com a morte, as revelações femininas são exibidas com naturalidade, desenvolvendo peculiaridades dos personagens próprios do sertão brasileiro. No que tange a autoria, convém destacar que a autora revelou diversas vezes em suas entrevistas a jornais, que escrevia para sobreviver, tratando de acentuar o tempo todo que não sabia escrever, mas tornava pública sua crítica severa a Jorge Amado e outros escritores do seu tempo, em sua busca por uma concepção de texto e escrita que legitima sua autoria como reflexo de suas vivências, das crenças e até mesmo, frustrações.

A contribuição de Rachel de Queiroz para a literatura brasileira revela a autora, a mulher, mas, sobretudo a insatisfação diante da situação política, social e cultural brasileira. As memórias em Rachel ressoam como vozes dos personagens que já passaram pelo tempo, que fizeram história e retornam na literatura, em diversos papéis, (re) significando características de um povo, reservando tempo e lugar, na literatura brasileira.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. *Ficções do Feminismo*. – Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. — 36ª. Ed. — São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora 34, 1999.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 2v.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976. 55: Formação da literatura brasileira.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

MARTINS, Peterson. *O hiper-regionalismo na universalização do sertão: Uma nova divisão para a Literatura Regionalista*. In.: Revista Literatura conhecimento Prático. São Paulo: Escala Educacional. Edição nº 32, ISSN 1984-3674

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. — 74ª ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Memorial de Maria Moura*. -21º Ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Referências Eletrônicas

ALVES, Roberta Hernandez. *As metáforas do seco — Regionalismo e gênero na obra de Rachel de Queiroz*. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/552-as-metaforas-do-seco--regionalismo-e-genero-na-obra-de-rachel-de-queiroz>. Acesso em: 25/02/2012.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Regionalismo, Modernização e Crítica Social: representações literárias do Nordeste na primeira metade do século XX*. Disponível em: www.periodicos.ufrn.br/index.php/imburana/.../832 Acessado em: 15/03/2013

MARTINS, Peterson. *O hiper-regionalismo na universalização do sertão: Uma nova divisão para a Literatura Regionalista*. In.: Revista Literatura conhecimento Prático. São Paulo: Escala Educacional. Edição nº 32, ISSN 1984-3674.

ALVES, Roberta Hernandez. *As metáforas do seco — Regionalismo e gênero na obra de Rachel de Queiroz*. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/552-as-metaforas-do-seco--regionalismo-e-genero-na-obra-de-rachel-de-queiroz>. Acesso em: 25/02/2012.

ARRUDA, Maria Arminda do nascimento. *Modernismo e Regionalismo no Brasil*. Entre inovação e tradição. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v232/v232a07.pdf>. Acesso: 09/01/2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya.; MARTINI, Carina Macedo.; Horn, Karem Alonso.; Damião, Regina Toledo.; PACE, Savana.; CORRADINI, Suely Nercessiam. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Revista Klaxon: reflexões sobre o modernismo no Brasil. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Revista__Klaxon__reflexoes_sobre_o_modernismo_no_Brasil.pdf. Acesso em: 24/03/2012.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A Literatura de Autoria Feminina. In: *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Organizado por Sílvia Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento. — Salvador: NEIM/UFBA, 2002. 268p. — (Coleções Baianas; 7). Disponível em: <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/imagens.pdf> Acesso em: 08/03/2012.

GUERELLUS, Natália de Santanna. Vae Solis. *Gênero Cultura e Sociedade nos romances de Rachel de Queiroz*. Curitiba, Junho 2008. UFPR. Disponível em: <http://www.generos.ufpr.br/files/9485-monografia-natalia.pdf>. Acesso em: 09/01/2012.

<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/arquivo-entrevista-com-a-centenaria-rachel-de-queiroz/>

http://www.releituras.com/racheldequeiroz_bio.asp

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/o-lirismo-da-jovem-rachel/>

<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3041007>

<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigos/linhas.html>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38514.shtml>

<https://sites.google.com/site/mediandoensino/literatura-brasileira---regionalismo-nordestino-em-o-quinze-de-rachel-de-queiroz>

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rqueiroz01p.ht>

INTRODUÇÃO

Este artigo é norteado pelo estudo sobre as representações sociais do feminino, na literatura brasileira, realizado por meio da análise da obra *Parem de falar mal da rotina* (2010), da autora Elisa Lucinda. Através de um breve histórico do papel da mulher na sociedade brasileira, objetiva-se identificar as mudanças ocorridas ao longo dos anos no que concerne ao seu papel social, tendo como fundamento a cultura e as convenções sociais que perpassam nosso cotidiano.

Por meio da leitura da mencionada obra, empreende-se uma análise que se baseia nas características identitárias desta literatura que, engajada com seu tempo, entrelaça diversos fatores sociais em uma poética que apresenta a mulher sob uma óptica irreverente, dando nova roupagem a situações cotidianas, com a predominância de temas que versam sobre amor e sexualidade.

A libertação e a autorrealização femininas configuram-se como questões há muito almejadas, e a literatura de Lucinda recupera estes pontos, apresentando a mulher agora inserida em um novo contexto de independência e desempenho efetivo na sociedade. A mulher da atualidade, desvincilhada de padrões de conduta autoritários e limitadores, não abandona os temas cotidianos, mas retoma-os de forma contestadora, mantendo, porém, a feminilidade em seu âmago. O momento atual em que se observa a renovação dos discursos acerca das diferenças sexuais e de gêneros torna evidente a necessidade de ampliar o debate para este tema de rupturas culturais, com ênfase na representação do feminino, buscando expandir a compreensão e expressão deste na sociedade contemporânea brasileira.

A MULHER NA SOCIEDADE BRASILEIRA

A história da mulher na sociedade brasileira é marcada por uma trajetória em que preconceito, discriminação, sexismo e paternalismo se fizeram constantes. Remontando-nos ao período colonial, observamos uma mulher tida como propriedade; inicialmente sob domínio do pai até que, após casamento arranjado por este, “elevava-se” ao papel de esposa que, a partir de então, assumiria também os papéis de mãe e dona-de-casa. Conforme assinala Freyre (2006), a mulher nos primórdios da colonização deste Brasil patriarcal tinha uma participação mínima e controlada na sociedade, sendo-lhe,

¹⁷³ Docente da disciplina Fundamentos da Arte Contemporânea, no curso de Publicidade e Propaganda das FIP-Moc. Graduada em Comunicação Social/ Publicidade e Propaganda. joanna.r.nogueira@gmail.com

inclusive, dispensável o conhecimento e a cultura, de modo a dificultar a contestação de sua condição submissa. Sobre esta mesma questão Deifelt acrescenta:

As mulheres sempre foram reduzidas ao corpo, de modo que o acesso à cultura, educação, participação política e elaboração de conhecimentos parece marginal. Seu conhecimento se restringiu àquela realidade considerada inferior: o cotidiano, as relações familiares e afetivas, o cuidado de corpos. (DEIFELT, 2004, p. 17)

A sociedade patriarcal brasileira, portanto, conforme destaca Cobra (2002), fundamentou-se no machismo ao construir, paralelamente, duas imagens distintas da mulher, que era ora associada como objeto sexual erotizado e sensual, ora como esposa submissa dedicada a seu marido.

No fim do século XVIII e início do século XIX, contudo, começam a despontar no Brasil movimentos feministas advogando a favor da igualdade entre os sexos, pautando-se na relação de dominação masculina sobre a feminina em todos os aspectos da vida da mulher, inclusive aspectos políticos. Deste período em diante, diversos movimentos em favor da causa feminina tomaram corpo, acompanhando as mudanças comportamentais da sociedade. A mulher, então protagonista de lutas pelo reconhecimento de seu papel, foi conquistando cada vez mais espaço, passando a atuar na sociedade de forma mais efetiva.

O que se torna claro, portanto, é que, durante muitos anos, a visão social da mulher foi forjada pelo poder patriarcal e sexista e, apesar dos avanços ocorridos ao longo dos anos, a mulher ainda se encontra, atualmente, densamente associada às funções de mãe e dona-de-casa. Segundo Teles (2003), houve uma modificação no seu papel social; esta mudança, contudo, não a exime dos papéis antes exercidos, mas acresce novas funções a desempenhar: o de mulher sexy, trabalhadora e bem sucedida.

A MULHER E A LITERATURA

Com o decorrer dos anos, desde a libertação feminina até os dias atuais, a escrita tomou contornos próprios, uma vez que a literatura foi um dos modos encontrados para reagir à insatisfação pela posição que era legada à mulher. A escrita feminina, portanto, posicionou-se como um meio de resgatar o que havia sido outrora perdido, abrindo espaço para o surgimento de novas linguagens.

A literatura feminina colocou a mulher em uma nova posição em que ela não mais se encontra limitada a ser “descrita”, passando, então, a ser aquela que descreve, a seu modo, as experiências que vivencia. Sobre a especificidade da escrita produzida por mulheres Simone de Beauvoir acrescenta:

Para elucidar a situação da mulher são ainda certas mulheres as mais indicadas. (...) Conhecemos mais intimamente do que os homens o mundo feminino, porque nele temos nossas raízes; apreendemos mais rapidamente o que significa para um ser humano o fato de pertencer ao sexo feminino e preocupamo-nos mais com o saber. (...) Em que o fato de ser mulher terá afetado a nossa vida? Que possibilidades nos foram oferecidas, exatamente, e quais nos foram recusadas? Que destino podem esperar nossas irmãs mais jovens, e em que sentido convém orientá-las? (BEAUVOIR, 2008, p. 41-42)

Outros teóricos da literatura (Pereira, 2004), entretanto, questionam a divisão de textos entre autores masculinos e femininos, posto que consideram que, independente do sexo do autor, as emoções humanas são despertadas pela obra devido ao seu conteúdo e não a quem o produziu. Esta teoria da universalização das vivências humanas propõe a transcendência de gênero por meio da conquista da sensibilidade do leitor.

Ainda sobre este aspecto, convém destacar o conceito definido por Deifelt (2004, p.28) que diz que “a arte não é somente uma representação da vida do artista, mas uma codificação simbólica de sua própria existência”, o que nos leva a crer que a autoria feminina é, de fato, capaz de exprimir com maior precisão as experiências da mulher e seus sentimentos diante de cada uma delas. Os textos são criados com base em vivências que, não raras vezes, traduzem situações pelas quais tantas outras mulheres passaram, tornando, assim, mais provável a identificação da leitora com a obra.

Tendo sido a literatura, durante tanto tempo, dominada pelo masculino, vimos emergir com a escrita feminina toda uma especificidade que diz respeito ao seu mundo, assunto sobre o qual Andreas Huyssen destaca:

As formas pelas quais atualmente levantamos questões de sexos e sexualidade, leitura e escrita, subjetividade e enunciação, voz e performance são impensáveis sem o impacto do feminismo, mesmo que muitas dessas atividades possam ocorrer na margem ou até fora do movimento em si. (HUYSEN, 1986, p. 220)

A atividade literária percebida nas produções femininas atuais refere-se justamente ao prazer da mulher de constituir-se como ser ativo no meio social, uma vez que reconhece que não mais está presa ao modelo de “mulher de verdade”, podendo expressar seus desejos e sentimentos, criando sua própria realidade.

O que se observa, a partir de então, é que a figura da mulher, além de representar cada autora feminina, acaba por representar também uma coletividade cujo intento maior é desmistificar o poder androcêntrico há tanto legitimado pela sociedade. Deste modo, as obras literárias, em suas distintas acepções, revestem-se de um significado histórico-cultural que, de acordo com Reis (1999, p. 21), está “em conexão direta com a sua capacidade para dialogarem com a História, com a Sociedade e com a Cultura que as envolvem e que enviesadamente as motivam”.

A LITERATURA DE ELISA LUCINDA

Elisa Lucinda dos Campos Gomes é uma poeta e atriz brasileira, nascida em Vitória, no Espírito Santo, no ano de 1958. Sua escrita tem início aos 17 anos, apoiada em autores de poemas portugueses,

mas sua formação é como jornalista. Em 1986 muda-se para o Rio de Janeiro a fim de seguir a carreira de atriz, tendo, ainda, atuado em rádio e novelas. O primeiro livro de poesias de sua autoria é lançado em 1995, intitulado *O Semelhante*. Desde então vem experimentando-se em atividades diversas, das quais faz parte, inclusive, o universo da literatura infantil.

No que tange à sua escrita literária, Elisa sobressai por tratar de temas cotidianos apresentando a seu leitor uma linguagem que se revela (e se rebela) através de um lirismo subversivo que, recheado de insubmissão e irreverência, cativa o público – principalmente o feminino – com palavras simples, mas cheias de significado e paixão.

Suas vivências tomam vida no papel e no palco, e temas como amores, filhos, dores, tesão, tornam-se atraentes e, na maioria das vezes, divertidos, sem mascarar a luta de uma poeta feminina em relação a uma sociedade patriarcal. Pode-se dizer que o que a autora escreve em sua narrativa é uma expressão de seu conhecimento, fruto de experiências próprias, tomando como base para esta afirmação a concepção de linguagem de Eni Orlandi (2001), de acordo com a qual esta se caracteriza por ser um modo de produção que não é neutro, inocente ou natural, posto que se engaja em uma intencionalidade e ocupa lugar privilegiado na manifestação de uma ideologia.

A união entre humor e poesia na literatura de Lucinda, por sua vez, funciona de forma extremamente eficaz uma vez que, conforme observa Kehl (2002), ambos são atos de linguagem que servem para dar conta de representar a divisão do sujeito, sem, contudo, negar-lhe o conflito. Para Kehl, a palavra poética nada recusa, não pede coerência, não prefere os grandes temas ao minúsculo da vida.

Sousa (2011) discorre sobre a escrita de Elisa ao afirmar que ela apresenta ao seu leitor uma poesia cujo eu-lírico feminino não mais se encontra resignado diante da discriminação e estereotipia geralmente aplicadas à figura feminina, pontuando que seus versos retratam os traços identitários da poesia feminina contemporânea, que se utiliza de palavras no intuito de manifestar “seu protesto e sua resistência diante das ações preconceituosas para com a figura da mulher e dos sistemas existentes em criá-las” (2011, p.2). A autora dirige toda sua emoção e criatividade ao elaborar uma linguagem extremamente coloquial e fluida para tratar de assuntos cotidianos, dos quais recebem relevado destaque os temas de amor e sexualidade. Elisa, então, foge da previsibilidade das poéticas já estabelecidas nas ordens dos discursos literários e nos apresenta uma literatura de ruptura, em que o caráter inovador de suas poesias sobressai trazendo uma mulher que se distancia dos modelos socialmente impostos.

No que diz respeito à estética empregada na literatura de Elisa Lucinda, podemos enquadrá-la no que Silva (2001, p. 55) afirma ser “um novo feminismo que pretende a busca da identidade feminina em lugar da igualdade com os homens e, principalmente, o desejo dessa identidade ter voz”. No cenário contemporâneo da poesia brasileira, a poesia de Lucinda se encontra, pois, como diz Silva (2008, p.2), na contramão da tendência dominante, em que se observa uma extremada preocupação em demonstrar

virtuosismo no domínio de técnicas e estilos consagrados. Elisa, ao contrário, utiliza sua literatura como uma espécie de recurso poético no intuito de expressar e combater formas diversas de preconceito, espoliação, discriminação e estereótipos enfrentados pelas mulheres.

Tal poética encontra lugar em nossa sociedade atual levando-se em conta a renovação pela qual passou a poesia do século XX, que se destaca por seu papel identitário, representante de vozes de grupos excluídos, desempenhando função social em uma forma de denúncia dos percalços por que passam os indivíduos que se encontram à margem das ordens pré-estabelecidas.

No poema *Chupetas, punhetas, guitarras*, Elisa retoma uma das principais temáticas femininas ao evocar a questão da maternidade, fazendo-o, porém, de uma forma contestadora e irreverente. A autora, ao expor os dissabores da maternidade, nos leva a refletir sobre o assunto, confrontando-nos com as representações legitimadas pela sociedade sobre o papel de mãe, como sendo esta sua função por natureza: a procriação.

Choram meus filhos pela casa
fraldas colos fanfarras
Meus filhos choram querendo talvez meu peito
ou talvez o mesmo único leito que reservei pra mim
Assim aprendi a doar
com o pranto deles
Na marra aprendi a dar ao mundo a quem do mundo é
A quem ao mundo pertence e de quem sou mera babá
Um dia serei irremediavelmente defasada, démodé
Meus filhos berram meu nome função
querendo pão, ternura, verdade e ainda possibilidade de ilusão
Meus filhos cometem travessuras sábias
no tapa bumerangue da malcriação
Eu que por eles explodi boceta afora afeto adentro
ingiro sozinha o ouro excremento desta generosidade
Aprendo que não valho nada em mim
Que criar pessoa é criar futuro
não há portanto recompensa, indenização
mesquinhas voltas, efêmeros trocos.
Choram pela casa e eu ouço sem ouvidos
porque meus sentidos vivem agora sob a égide da alma
(LUCINDA, 2010, p. 90)

Ao apresentar este novo olhar para o leitor, Elisa se afasta do discurso corrente sobre o ser mãe e os sublimes sentimentos a esta atividade atribuídos, antes considerados inerentes à maternidade, e nos põe à frente de uma realidade crua, com os pesares aparentes. Deparamo-nos, então, com a maternidade sem fantasias ou ilusões, e a própria linguagem empregada neste poema é uma maneira de contestar esse belo ilusório que, há tanto tempo, a sociedade legítima.

Ao dizer “*meus filhos berram meu nome função*” a autora questiona de forma clara o papel de mãe atribuído à mulher, pela sociedade, como uma tarefa a ser cumprida, uma função a ser desempenhada, e continua expondo os reveses da maternidade quando diz “*ingiro sozinha o ouro*

excremento desta generosidade”, em uma antítese entre os prós e contras da atividade materna, revelada pelo uso de uma palavra negativa que nos remete a imagens imundas e repugnantes. O emprego intencional da oposição de “ouro” com “excrementos” torna explícito que a maternidade não é feita apenas de momentos de deleite, mas também de situações desagradáveis que, entretanto, não tornam a função menos importante e necessária.

No verso “*Eu que por eles explodi boceta afora afeto adentro*” a autora expõe as dores do parto e o frenesi de sentimentos pelos seus rebentos, mas o faz de modo abrupto, utilizando-se de palavra considerada chula para dar mais veracidade a este ato da natureza. Sobre este aspecto, Oliveira coloca que:

As regras, o parto, o aleitamento, os seios, a vagina, o útero, não são apenas o corpo em si, mas a metáfora de uma percepção do mundo vivenciado a partir dessa morada específica e insubstituível do feminino (OLIVEIRA, 1990, p.157).

Como dito anteriormente, o que Elisa faz é retomar as temáticas típicas do universo feminino, apresentando-as sob um novo prisma que revela uma realidade escondida, que abandona esse ideal de maternidade forjado, advindo da representação da mulher construída ao longo dos anos, cujo princípio disseminado torna-se evidente, inclusive, levando-se em consideração o uso da expressão “instinto materno”, largamente utilizado em diálogos de ordens diversas, que expressa o pensamento de que as mulheres são criadas para ser mães e para encararem a maternidade como algo inevitável e automático, da ordem do natural e animal.

Em outro trecho do mesmo poema a autora continua sua literatura de ruptura:

Choram meus filhos pela Nasa onde passeamos planetas e reveses
Eu escuto seus computadores, eu limpo suas fezes
faço compressas pra febre, afirmo que quero morrer antes deles
assino um documento onde aceito de bom grado
lhes ter sido a mala o malote a estrela guia
Um dia eles amarão com a mesma grandeza que eu
uma pessoa que não pode ser eu
Serão seus filhos suas mulheres seus homens
Eu serei aquela que receberá sua escassa visita
Não serei a preferida.
(LUCINDA, 2010, p. 91)

Ao questionar a maternidade, Lucinda questiona todo o papel social do feminino, e nega a ideia de que a mulher teria nascido apenas para procriar, negando também a tessitura de relações sociais em que a mulher estava situada, restrita a ambientes domésticos, sendo incumbida de cuidados e submissão, gerando, assim, espaço para a reconstrução do pensamento sobre o ser mãe e o ser mulher. Sobre o discurso do feminino, Neri (2005), aponta uma estética transgressora, de desconstrução dos discursos que pretendem anunciar a verdade sobre a mulher, afirmando que seu objetivo não é perguntar ou

responder quem somos, e sim negar o que dizem que somos. Historicizar tais verdades em contingências, questionando os modelos existentes de relações de gênero, é um dos passos para desfazer as amarras do poder presente na história tradicional, que elevou o sexo masculino como soberano. Os jogos de escrita do poema apresentado exaltam a força da mulher que segue em busca de sua libertação e de sua totalidade.

CONCLUSÃO

Foram construídas, ao longo deste trabalho, as interseções entre o papel desempenhado pela mulher na sociedade brasileira durante várias décadas, a fim de fazer um paralelo com a situação atual feminina, tomando como base as representações sociais deste mesmo feminino na literatura de Elisa Lucinda na obra *Parem de falar mal da rotina* (2010). As fontes históricas, aliadas à análise do discurso literário, deram-nos indícios da sociedade e das representações nela inseridas, proporcionando a ampliação do debate para a questão da visibilidade do feminino na literatura.

Elisa Lucinda, em sua poética, sugere uma compreensão identitária que acende os debates e discussões para construir uma imagem da mulher brasileira, não mais submetida ao papel de “mulher de verdade”, resignada ao poderio masculino. Sua escrita revela, em meio a relatos de situações rotineiras, um método autobiográfico de reconstrução de um imaginário acerca das relações de gênero. Ao exaltar questões domésticas e cotidianas, a autora aborda temas como amor e sexualidade, típicos do universo feminino, aliando tradição e ruptura para expor a situação feminina na sociedade e, ao mesmo tempo, propor uma alteração nas condutas tidas como clássicas e cristalizadas neste ambiente social.

A literatura, portanto, cumpre importante papel neste ensejo, uma vez que dá visibilidade à questão, trazendo-a à tona para debates em âmbitos diversos. Este discurso ganha peso, ainda, por não ser, conforme sinaliza Foucault (1996), simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas por ser também aquilo pelo qual e com o qual se luta, sendo o próprio poder do qual procuramos nos assenhorar.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *A Mulher Independente*. Rio de Janeiro. Pocket Ouro, 2008.

COBRA, Marcos. *Sexo & Marketing*. São Paulo: Ed. Cobra, 2002.

DEIFELT, Wanda. “O corpo em dor”. In: *À Flor da Pele: ensaios sobre gênero e corporeidade*. Rio Grande do Sul: Sinodal, 2004.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16ª edição. São Paulo: Global, 2006(b).

- HUYSEN, Andreas. *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- KEHL, Maria Rita. Humor, poesia e erotismo, p.171-192. In: *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LUCINDA, Elisa. *Parem de falar mal da rotina*. São Paulo : Lua de Papel, 2010.
- NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy. A cicatriz do andrógino. In: *Revista Tempo Brasileiro*. RJ: 1990.
- ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001
- PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. A encarnação da escrita feminina na poesia contemporânea brasileira In: *IPOTESI*. Juiz de Fora: UFJF, 2004, v.8.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.
- SILVA, Assunção de Maria Sousa. *Imagens femininas na escrita pós-moderna de Elisa Lucinda uma leitura de O Semelhante*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. de Letras, 2001.
- SILVA, Marciano Lopes e. *Lilith balangandã: feminismo e negritude na poesia de Elisa Lucinda*. II Congresso Nacional de Linguagens em Interação. ISSN: 1981-8211. Maringá – PR.
- SOUSA, Douglas Rodrigues de. *A construção da identidade da mulher negra na poesia de Elisa Lucinda*. In: V Seminário Internacional Mulher e Literatura. ISSN: 2238-0787. Brasília – DF.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA: ALGUMAS RECEPÇÕES CRÍTICAS

João Lúcio Xavier¹⁷⁴

Atrás desses disfarces, sempre a mesma alma humana... Ai, como corre o tempo!... Foge? Não. Ele fica. Nós é que nos vamos.

Lúcia Machado de Almeida, Passeio a Ouro Preto.

Em nota publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais¹⁷⁵, no ano de 1984, o professor e filólogo Aires da Mata Machado Filho saúda uma escritora mineira pela marca de um milhão de livros vendidos, destacando que “raros escritores” no mundo, e “raríssimos” no Brasil, atingem essa meta. A responsável por tal feito era a escritora Lúcia Machado de Almeida (1910-2005), que dedicou boa parte de sua produção ao público infanto-juvenil e cujas obras gozam, até hoje, de considerável prestígio e popularidade. Atesta essa afirmação, por exemplo, o número de edições de suas principais obras: *O caso da Borboleta Atíria*, de 1951, encontra-se em sua 22ª edição, mesmo número de edições impressas de *Aventuras de Xisto*, de 1957. Já *O escaravelho do Diabo*, de 1956, está na 27ª edição.¹⁷⁶

Nascida na Fazenda Nova Granja, em Santa Luzia (MG), atualmente São José da Lapa, em 1910, Lúcia pertenceu a uma família de escritores, sendo a irmã caçula de Aníbal Machado, cunhada do poeta Guilherme de Almeida, prima de Murilo Mendes e tia da teatróloga Maria Clara Machado e do escritor Ângelo Machado. A mineira teve sua estreia literária aos 14 anos de idade, por meio da publicação de um poema, “Desencanto”, no jornal *Estado de Minas*. Porém, o ingresso na literatura infantil, que a consagraria, ocorreu apenas em 1943, com a publicação de *Estórias do fundo do Mar*¹⁷⁷. A premiação desse livro pela Fundação Cultural de Brasília revela que, desde o início de sua carreira, Lúcia obteve reconhecimento imediato da crítica e de seus colegas de ofício.¹⁷⁸

De fato, alguns dos mais importantes escritores brasileiros do século XX afirmaram a excelência de Lúcia Machado de Almeida e renderam a ela elogios. A exemplo: Rachel de Queiroz: “É uma imaginação preciosa, delicadíssima. Sua contribuição à nossa parca literatura infantil merece o maior respeito”¹⁷⁹; Pedro Nava: “O maravilhoso, a possibilidade do impossível, são as tônicas de Lúcia em

¹⁷⁴ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁷⁵ MACHADO FILHO, 1984, p. 5.

¹⁷⁶ Pesquisa realizada com as edições atuais disponíveis para venda no site da Editora Ática, consultado em 14 de abril de 2013.

¹⁷⁷ DUARTE, 2010, p. 235.

¹⁷⁸ Lúcia Machado de Almeida colecionaria outros prêmios ao longo de sua carreira, entre eles o Prêmio Jabuti, por *Xisto no Espaço*, de 1967; outro Prêmio da Fundação Cultural de Brasília, por *Spharion –aventuras de Dico Saburó*, de 1979; a Medalha de Ouro da Bienal do Livro de São Paulo; o Prêmio Othon Bezerra de Mello, da Academia Mineira de Letras e as condecorações Stella Della Solidarietá, concedida pelo governo italiano, e a Chevalier des Arts et des Lettres, concedida pelo governo francês. (DUARTE, 2010, p. 236).

¹⁷⁹ SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

tudo o que escreve”¹⁸⁰; José Lins do Rego: “ a grande escritora mineira escreve algumas das melhores páginas da literatura infantil brasileira”¹⁸¹, Drummond: “ Em suas histórias combinam-se poesia e realidade, o cotidiano e o fantástico. As crianças saberão amar quem lhes fala com um jeito tão simples”¹⁸² e Mário de Andrade: “ E os livros de Lúcia. Li de uma assentada cada um. Se eu tenho alguma criança em mim, essa gostou”¹⁸³.

A potência literária de tais escritores não deixa dúvidas de que, se os comentários foram feitos, Lúcia realmente mereceu cada palavra. Assim, partindo-se desse panorama, aliado à já mencionada popularidade da escritora com seus leitores, resta-nos nos indagar a respeito das possíveis causas para esse sucesso, ou, se não tanto, procurar descrever algumas características da obra de Lúcia Machado de Almeida, apontadas por sua crítica, que a legitimam e a tornam uma das grandes escritoras mineiras do século passado.

O primeiro ponto a ser considerado é o estilo da autora, definido por Murilo Mendes como “uma linguagem de singular plasticidade”¹⁸⁴. A singularidade a que se refere o poeta é, na verdade, uma linguagem simples e direta, sem contudo ser simplória. Isto é, a simplicidade em Lúcia, ao contrário do que ocorre muitas vezes, não advém de uma falta de trabalho com a forma, mas antes, é alcançada por um alto rigor formal, que torna seus livros, como define Alciene Ribeiro Leite “frutos de paciente artesanato” por meio da “escrita enxuta, sem vocábulos supérfluos”¹⁸⁵. Ou, como o próprio Murilo Mendes explicou ao analisar o *Caso da borboleta Atíria*:

A simplicidade de forma em “Atíria” [...] eleva-a à categoria de obra literária de primeira ordem; simplicidade, entretanto, que se afasta do famoso “despojamento”, sinônimo muitas vezes da falta de invenção. Tal simplicidade é rica de recursos e de efeitos que compõem a trama variada e movimentada do livro, não apresentando nenhuma descaída.¹⁸⁶

Quanto à temática dos livros, cabe ressaltar que Lúcia Machado de Almeida mostra-se inovadora em muitos aspectos. O primeiro deles, diz respeito à ambientação de suas obras. Graça Paulino, em artigo intitulado “Sapos e Bodes no apartamento”¹⁸⁷ analisa a predominância do espaço rural e florestal em narrativas para o público infantil, salientando ainda a presença maciça de animais nessas narrativas. A professora ressalta a necessidade de que os escritores ambientassem suas narrativas dirigidas ao público jovem também no espaço urbano, como forma não só de modernizar a narrativa infanto-juvenil, mas de aproximar as histórias do novo público urbano. Lúcia Machado de Almeida, embora tenha grande parte de sua ficção ambientada na floresta (*O caso da borboleta Atíria*, *Atíria na Amazônia*) ou

¹⁸⁰ SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

¹⁸¹ SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

¹⁸² SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

¹⁸³ SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p. 5, abr.1984.

¹⁸⁴ MENDES, 1984, p. 5.

¹⁸⁵ LEITE, 1984, p. 10.

¹⁸⁶ MENDES, 1984, p. 5.

¹⁸⁷ PAULINO, 2010, p. 87-91.

com personagens animais (*Estórias do fundo do mar*, *O Mistério de Douradinha*), não se furtou a criar histórias urbanas. *Spharion* e *O escaravelho do diabo*, por exemplo, são romances policiais cujas tramas se desenrolam em ambiente urbano e são protagonizadas por jovens rapazes.

Outro ponto relevante na produção de Lúcia é a extrema importância dada à ciência em suas narrativas. *O caso da borboleta Atíria*, por exemplo, traz notas de rodapé referentes às espécies de borboletas e de outros insetos que aparecem na história, enquanto *Spharion* apresenta bibliografia científica acompanhando o texto. Tal fato não passou despercebido a Letícia Malard, que assim descreveu a inovação:

Bibliografia acompanhando obra de ficção é coisa inusitada, até mesmo estranha à primeira vista. Entretanto, neste caso, em se tratando de ficção científica, ela contribui não só para aproximar literatura e conhecimento, como também para imprimir ao texto caráter de verossimilhança.¹⁸⁸

Ainda em sua brilhante análise de *Spharion*, Malard observa como Lúcia, na trama policial e científica, não cai no simplismo fácil do bem contra o mal, e constrói um personagem “que se coloca ambigualmente do lado do bem ou do mal, conforme a óptica ideológica pela qual se pode analisá-lo”¹⁸⁹. Isso porque o cientista Spharion, personagem título, deseja alcançar a paz mundial mas, em nome disso, comete inúmeros assassinatos. Ele pode, assim ser visto ou como vilão ou como “herói frustrado” a depender do julgamento do leitor. Lúcia Machado de Almeida, portanto, mostra-se irreverente ao não construir uma narrativa moralizante (tão comuns em se tratando de histórias infantis ou juvenis), mas a propor ao seu leitor, desde jovem, reflexões acerca das consequências dos atos individuais e dos limites, às vezes tão fluidos e subjetivos, entre bem e mal. Nesse sentido, podemos dizer que Lúcia é uma vitoriosa do gênero, se é que um gênero, infanto-juvenil, ao conseguir realizar aquilo que Graça Paulino define ser o principal na literatura para jovens: “A formação de leitores verdadeiramente conscientes, porque instalados na fortaleza literária, na formação filosófica, para as possibilidades de um mundo que não está pronto ainda, está apenas se formando para as diferenças, para as pluralidades”¹⁹⁰.

Também nesse sentido de “construção da diferença”, mas em outro contexto semântico, cabe ressaltar a importância ocupada na obra de Lúcia pelas minorias, ou pelos “diferentes”. Atíria, a simpática borboletinha protagonista de dois de seus livros, nasce com um defeito em uma das asas, o que a impede de voar como as outras¹⁹¹. A borboleta que adota Atíria, por sua vez, é assim descrita: “Como era feia Dona Jitirana! Um corpo grande e desajeitado, uma cabeça enorme [...] Metia medo... Sem razão, aliás, pois Dona Jitirana era uma das melhores criaturas que se possa imaginar”.¹⁹² Dico Saburó, o menino que desmascara o cientista Spharion, possui poderes mágicos, sendo tratado como “estranho”

¹⁸⁸ MALARD, 1984, p. 4.

¹⁸⁹ MALARD, 1984, p. 4.

¹⁹⁰ PAULINO, 2010, p. 118.

¹⁹¹ A borboleta Atíria foi aclamada “patrona das crianças com deficiência”, segundo nota no artigo de Murilo Mendes sobre o livro. (MENDES, 1984, p. 5).

¹⁹² ALMEIDA, 1999, p. 5.

por parte da população de Diamantina (cidade onde a trama ocorre). Nota-se, por essa pequena passagem, a presença na obra de Lúcia Machado de Almeida de discussões a respeito de intolerância, do preconceito e da pluralidade, revelando uma preocupação social forte em suas tramas.

É preciso lembrar, porém, que a autora não se dedicou apenas à literatura infanto-juvenil, já que foi uma grande narradora de “viagens” ou obras de apresentação turística. A ficcionista possui uma trilogia sobre as cidades históricas mineiras (*Passeio a Ouro Preto*, *Passeio a Sabará* e *Passeio a Diamantina*¹⁹³) e também um livro sobre a região portuguesa de Alto Minho.

Mesmo que hoje tais livros não sejam tão conhecidos de seu público, é inegável que eles tiveram ampla repercussão à época de sua publicação. De forma semelhante aos textos infantis, vários autores e críticos saudaram a obra adulta de Lúcia.

Affonso Ávila afirmou que “*Passeio a Diamantina* ultrapassa [...] os limites de um simples guia histórico ou roteiro de orientação turística” devido ao “talento de uma escritora dos méritos de Lúcia”.¹⁹⁴ Paulo Rónai, por sua vez, observou que “ninguém deveria visitar Sabará sem ter lido primeiro, de uma assentada, esse delicioso trabalho [*Passeio a Sabará*]”¹⁹⁵ e brinca dizendo que deveria haver uma comissão na entrada da cidade a fim de verificar, antes da visita, se os turistas leram, de fato, a obra de Lúcia.

Em prefácio feito recentemente a este livro, Silviano Santiago define a escrita de Lúcia como “límpida e transparente”¹⁹⁶, o que revela que a escritora mantém o mesmo estilo de sua obra infantil na adulta. O importante crítico e escritor mineiro salienta ainda o caráter político do texto, que não se limita a mera descrição física da cidade, mas também faz um “passeio pela política cultural brasileira” por meio de comentários aparentemente inocentes, mas de cunho político revelador.

Muito ainda haveria a ser dito sobre a obra de Lúcia Machado de Almeida, mas espera-se que, por meio dessas breves reflexões, tenha sido possível traçar um panorama de sua importância. Resta-nos a esperança de que seus textos continuem a serem lidos e admirados por uma legião de leitores – infantis ou não.

Referências

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Aventuras de Xisto*. São Paulo: Ática, 1999.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O caso da borboleta Atíria*. São Paulo: Ática, 1999.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O escaravelho do Diabo*. São Paulo: Ática, 2011.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁹³ Os livros estão sendo reeditados pela Editora UFMG, em comemoração ao centenário de nascimento da autora, celebrado em 2010. Os dois primeiros já foram publicados: *Passeio a Sabará*, em 2010, e *Passeio a Ouro Preto*, em 2011. *Passeio a Diamantina* encontra-se em fase de preparação.

¹⁹⁴ ÁVILA, 1972, p. 7.

¹⁹⁵ SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

¹⁹⁶ ALMEIDA, 2010, p. 14.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Spharion*. São Paulo: Ática, 2007.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Xisto no espaço*. São Paulo: Ática, 1984.

ÁVILA, Affonso. Passeio a Diamantina. In: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS*. Belo Horizonte: v. 7, n. 294, p. 7, abr.1972.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Editora Ática. Disponível em: <www.atica.com.br>. Acesso em: 14 abr. 2013.

LEITE, Alciene Ribeiro. A mágica Lúcia Machado de Almeida. In: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS*. Belo Horizonte: v.19, n. 911, p. 10, mar.1984.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. Milhão de livros. In: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS*. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p. 5, abr.1984.

MALARD, Letícia. Spharion: o fracasso de um todo poderoso. In: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS*. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p. 4, abr.1984.

MENDES, Murilo. O caso da borboleta Atíria. In: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS*. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p. 5, abr.1984.

PAULINO, Graça. Funções e Disfunções do Livro para Crianças. In: *Das Leituras ao Letramento Literário*. Belo Horizonte: Fae\UFMG & Pelotas: EDGUPel, 2010.

PAULINO, Graça. Sapos e Bodes no Apartamento. In: *Das Leituras ao Letramento Literário*. Belo Horizonte: Fae\UFMG & Pelotas: EDGUPel, 2010.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: v.19, n. 914, p.11, abr.1984.

ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM MUNDOS DE EUFRÁSIA, DE CLÁUDIA LAGE

Josefina Ferreira Gomes de Lima¹⁹⁷

Introdução

Mundos de Eufrásia: a história do amor entre a incrível Eufrásia Teixeira Leite e o notável Joaquim Nabuco desenvolve-se no contexto de transformações sociais ocorridas no final do século XIX e meados do século XX como: a crise do café, provocada pelo enfraquecimento da mão de obra escrava, o fim do tráfico de escravos, movimentos abolicionistas e, especialmente, pela queda das importações. Este é o tempo histórico da obra, onde ocorrem todas as ações, desde o nascimento de Eufrásia no Brasil; sua mudança para Paris, onde viveu por quarenta anos; sua volta para o Brasil e; anos depois, sua morte na cidade do Rio de Janeiro. A trama se desenrola e vai sendo tecida sob um enredo não linear e com fios de memória em grande parte das ações que envolvem a protagonista e outras personagens. É um romance inovador com uma riqueza de detalhes no uso de recursos estilísticos, onde se misturam os discursos histórico, religioso, político, poético e literário. É objetivo deste artigo fazer um recorte e analisar apenas os aspectos memorialísticos e as relações de gênero constantes na obra.

A obra *Mundos de Eufrásia*, de Cláudia Lage se enquadra na fase fêmea (*female*) que, segundo Showalter citada por Zolin (2005, p. 278) é a fase marcada pela descoberta e pela busca da identidade, que se inicia ainda na década de 1920 e estende-se até os dias atuais, sendo que apresenta um novo estágio de autoconsciência na década de 1960. Conta a história de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher à frente de seu tempo que transgride todas as leis ditadas pelo patriarcalismo e consegue, mesmo vivendo sobre a influência da Era Vitoriana ter uma educação privilegiada para o século XIX e uma carreira promissora no mundo dos negócios, tornando-se uma das mais respeitadas investidoras da época.

Aspectos memorialísticos

Jaques Le Goff (1924, p. 419) apresenta a memória como propriedade de conservar certas informações e remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas ou que ele representa como passadas. Segundo o mesmo autor (p. 447), a memória é um glorioso e admirável dom da natureza através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas.

¹⁹⁷ Josefina Ferreira Gomes de Lima – graduada em Letra/Português e Pedagogia – UESPI
Pós-graduada em Literatura e Práticas Culturais-UESPI e em Mídias na Educação – UFPI
Mestranda em Letras-UESPI. Professora da Rede Estadual de Educação do Estado do Piauí

Em *Mundos de Eufrásia*, as personagens estão sempre buscando nas memórias uma forma de recuperar o passado, sobretudo Eufrásia, que, nas suas idas e voltas, nos seus mundos fragmentados, encontra nos quadros das paredes, nos cômodos da casa, nos objetos e nas lembranças de seu pai durante a infância. Uma forma de retomar o ambiente do lar. Aos 80 anos, depois de passar 40 destes na França, volta para sua casa, a Chácara de Hera, no Rio de Janeiro e passa a viver fortes lembranças como se pode ler no fragmento:

Eram então cem anos de memória maciça nas paredes. De vozes e silêncios percorridos em cada quarto, cada cômodo [...] Virou-se lentamente, e se deparou com o olhar terno e firme de seu pai. A impressão foi tão forte que se apoiou na parede para não cair. O pai, à sua frente, aparentava bem menos idade de que ela própria, a filha. [...] Viu-se jovem, o pai à sua frente, falando de negócios, livros. E, depois, era uma menina. Ele lhe ensinava matemática, ou se inclinava para lhe dar um brinquedo. A imagem era tão real que demorou a entender que não era realmente ele que via, mas o seu retrato (LAGE, 2011, p.14)

Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994, p.441) postula que “mais do que um sentimento estético, os objetos nos dão um sentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade.” Para Eufrásia, cada objeto disposto em seu devido lugar, cada cômodo da casa, cada retrato fixo nas paredes desperta sentimentos de retorno ao passado que parece tão próximo. Quando retorna ao Brasil, próximo de completar oitenta anos, a protagonista exige de seu funcionário Ramiro que nada seja tirado do lugar. Que a mesa permaneça posta com pratos e talheres como se seus pais tivessem vivos e aguardassem a hora de servir o almoço. Não só a mesa da cozinha, mas os móveis do escritório, da biblioteca e até o piano continuou no mesmo lugar por muitas décadas. “Tudo é tão penetrado de afeto, móveis, cantos, portas, e desvãos que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver.” (op.cit. p. 436)

As imagens parecem cada vez mais reais para Eufrásia que parece ouvir seu pai chamando-a na ponta do corredor, elogiando seu vestido e acariciando seu rosto. Chega a sentir na pele a presença do pai e a voz perguntando sobre tudo que desejara e realizara na vida.

E ela jovem, como no dia em que o enterrou, abria e fechava os lábios, numa ânsia, na intenção de contar e omitir tudo que vivera depois de sua morte, há mais de cinquenta anos. [...] Ouviu também a voz de sua mãe, verificando o andamento da comida, o ponto do doce. Teve o impulso de correr até ela, repleta de ternura. O corpo chegou a se lançar no espaço, na boca um sussurro, “mãe”. (LAGE, p.15).

Percebe-se, no fragmento acima, que as lembranças são tão fortes que se aproximam do delírio. E isto ocorre em todo o romance uma vez que Eufrásia está continuamente cercada de lembranças [na maioria tristes] da morte da mãe agarrada ao terço; da morte do pai engasgado com uma última palavra que não conseguiu dizer antes de morrer; dos encontros com seu amado Joaquim Nabuco na igreja da Conceição; do navio *Chimborazo*; dos hotéis onde se encontraram por várias vezes durante o romance. Lembranças das cartas trocadas com o amante, missivas que a acompanharam da adolescência à velhice.

Recordações boas como as festas de natal, a infância, as comidas os momentos felizes com o pai na biblioteca e a mãe rezando:

Francisca quase desmaiou ao sentir o cheiro delicioso, que a transportou imediatamente para a cozinha acolhedora da Chácara de Hera, com Ana Esméria verificando a receita num caderninho, enquanto a mucama batia com os braços fortes a massa numa tigela de barro. Eufrásia não reagiu diferente, chegou a perder o ar ao sentir a fumaça exalando do bolo, do mesmo modo como quando Ana Esméria tirava a forma do imenso forno a lenha e colocava na mesa[...] Eufrásia sofria com a imagem da mãe lhe estendendo o caderninho, não esqueça a erva-doce, filha. E se via o nome do tempero, num tempo guardado em seu peito, lá atrás. Não sabia dizer se era um tempo mais feliz ou mais triste. (LAGE, p.229)

Bosi (p.426) assevera que “a imagem de nosso pai caminha conosco através da vida. Podemos escolher dele uma fisionomia e conservá-la no decorrer do decurso do tempo. Ela empalidece se não for revivida por conversas, fotos, leituras de cartas, depoimentos de avós.” Estas imagens do pai, da mãe, dos objetos, dos cheiros não empalidecem em Mundos de Eufrásia porque são sempre revividas na memória de Eufrásia em todo o romance. De acordo com o pensamento de Ecléa Bosi (p.425) “o homem pode mudar de país; ser brasileiro, naturalizar-se finlandês; se leigo, pode se tornar padre; se solteiro, tornar-se casado; se filho tornar-se pai; se patrão tornar-se criado. Mas o vínculo que ata à sua família é irreversível: será sempre o filho da Antônia, o João do Pedro, o ‘meu Francisco’ para a mãe”.

Jaques Le Goff (p.469) também considera a memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Na tentativa de manter sua identidade individual, seu relacionamento com Nabuco [mesmo que distante], Eufrásia guarda todas as cartas em um grande baú e, cada vez que rompe o namoro com o amado, quando se sente só, recorre a este repositório de lembranças contidas nas inúmeras cartas que ela guardara desde a adolescência.

Aproximou-se do baú de correspondências com a consciência impossível de que o dono daquelas palavras não existia mais. Havia suportado o rompimento, a distância, a ausência, mas o desaparecimento, a invisibilidade, a inexistência, não podia suportar. Abriu o baú, o ataúde. Acariciou as cartas, o corpo. Espalhou os envelopes na cama. Datas, páginas, palavras, sentimentos espalhados. Não leu nenhuma linha. Apenas tocou o papel, a pele. A caligrafia, a voz. A pontuação, o fim. Cecília a encontrou no dia seguinte deitada sobre as cartas. “Só assim conseguiu dormir.” (p.408)

O que se pode observar é que nem a morte é capaz de apagar a memória. O desaparecimento de vez de Joaquim Nabuco da vida de Eufrásia acontece com a morte, contudo, ele continua vivo tanto na memória como na escrita. Graças ao suporte carta, tão utilizado naquela época, Eufrásia pôde ainda por muito tempo conversar com Nabuco. Le Goff (p. 445) afirma que “o uso das letras foi descoberto e inventado para conservar a memória das coisas” e acrescenta que “aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito afim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja considerado por escrito e por meio de letras que duram sempre.”

Ecléa Bosi (p.420) afirma que a memória pode percorrer um longo caminho de volta, remando contra a corrente do tempo. Ela corre o perigo de se desviar quando encontra obstáculos, correntes que se cruzam no percurso. São as mudanças, os deslocamentos dos grupos, a perda de um meio estável em que as lembranças pudessem ser retomadas sempre pelos que a viveram. As transformações profundas porque passam a família, a perda e a chegada de novos membros são pontos de partida. Atrás deles os caminhos se perdem, descontínuos, apagados.

As mudanças, os deslocamentos, as transformações ocorridas na trajetória de Eufrásia Teixeira Leite e seu amado Joaquim Nabuco podem ter desviado o caminho traçado por eles. O casamento que não aconteceu devido a uma promessa que o próprio destino fez Eufrásia cumprir sem querer. A recusa do casamento com separação de bens por Joaquim Nabuco torna evidente que o caminho percorrido pela memória pode ser tão labiríntico quanto incerto.

A autora deste folhetim engendra a trama e tece fios que unidos formam esta grande história de amor que, entre idas e voltas, gerou memórias que ficaram retidas num único ser: Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher forte e ao mesmo tempo frágil diante da ideia da morte. Prevendo o fim da sua vida, ela amargava o medo de morrer na Chácara de Hera porque tinha receio de levar para onde fosse o tormento da mãe quando viva, o tormento da mãe quando morta com as mãos entrelaçadas pelo terço; e a promessa, com o pai cuspiendo na cama em delírios, exigindo a posse da sua carne, o direito de se apropriar; e Francisca com a sua amargura, à prova de luz. Suas lembranças se tornam mais fortes quando recorda sua embaraçosa história de amor com Nabuco e o casamento deste com Evelina. Um sonho de casamento por amor que não se concretiza. Neste fragmento é possível constatar o fim de Eufrásia Teixeira Leite e Joaquim Nabuco, separados, sem final feliz:

Às vezes, uma lembrança interrompida, Eufrásia em meio à conversa, e ela via o jovem da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, do Chimborazo, entre as paredes de Versalhes, das paredes do hotel White da Floresta da Tijuca. Lembranças que lhe devolvera em uma caixa, voltando depois de mãos vazias. E foi com as mãos vazias que encontrou a jovem Evelina, e se casou, e teve filhos. (LAGE, 2011, p.407)

Relações de gênero e poder

Ao escrever *Mundos de Eufrásia*, Claudia Lage nos apresenta uma personagem forte. Uma mulher à frente de seu tempo capaz de fugir do destino reservado às mulheres pelo universo patriarcal. Figura feminina que procurou ser independente desde a infância e adolescência quando resolveu, com o apoio do pai, estudar, aprender matemática, tocar piano, ajudar o pai nos negócios envolvendo a plantação e negociação do café, adquirindo muito cedo habilidades de grande negociante e consequentemente, de uma grande investidora em imóveis, fábricas dentro e fora do Brasil. Foi a única investidora que se sobressaiu na crise da Bolsa de Valores de 1929 e chegou a alertar os demais investidores sobre a iminência da crise.

Para falar de Eufrásia Teixeira Leite, é preciso lembrar que a história das mulheres foi marcada pela discriminação, pela crença na inferioridade, pela exclusão e pela negação dos direitos. Em seu ensaio *Crítica feminista* Zolin (2005, p. 184) esclarece que na Inglaterra, a condição social da mulher na Era Vitoriana (1832-1901) foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminação, justificadas com a suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. Segundo a autora, eram esses os valores apregoados pela Rainha Vitória em suas cartas e por suas súditas em guias vitorianos como *The female Instructor* (A professora), de autor anônimo, ou *The Women of England* (As mulheres da Inglaterra), de Sarah Stikney Elis, publicado em 1839.

Em *Mundos de Eufrásia* estas relações de gênero e poder se configuram a partir do cotidiano de Eufrásia Teixeira Leite, filha de Joaquim Teixeira Leite, um proprietário de grandes fazendas de café em Vassouras, Rio de Janeiro. Triste e infeliz porque seu filho Francisco nascera prematuro e morrera engasgado com o leite de uma escrava, o pai de Eufrásia resolve investir nas filhas, sobretudo em Eufrásia a quem deu uma boa educação escolar, ensinou a lidar com os negócios, financiamentos no mundo da produção de café.

Cristovão Correa e Castro, tio de Eufrásia e Francisca, não concordava com o modo como as sobrinhas eram criadas e advertia quanto a esta exaltação da inteligência porque para ele, as meninas nasceram para casar, ter filhos, cuidar dos maridos e manter a fortuna da família. Para isso, já planejava o casamento das duas filhas de Joaquim Teixeira Leite com os primos Leopoldo e Teodoro para que as riquezas ficassem dentro da família:

Exaltar a inteligência da menina era um erro talvez irreparável no futuro. Não cansava de alertar Ana Esméria : não se alumia quem não conhece a ribalta. Não se dá altura a quem não pode voar. [...] Joaquim era exultante nas respostas. Não iria permitir que suas filhas fossem constrangidas pelo conhecimento que tinham, só porque as filhas alheias não haviam passado das rezas e dos bordados. ”(LAGE, p.197)
Reuniria Leopoldo e Teodoro e iriam os três homens lembrar àquelas duas mulheres de sua família, que lhes deviam respeito e obediência [...] Traria as duas para a Fazenda do Secretário, de onde nunca deveriam ter saído. Sairiam do navio para a igreja, da igreja para as casa dos maridos. [...] Eufrásia teria ao menos dez filhos para compensar os que Francisca não podia ter... Batizaria todos com o sobrenome da sua família [...] (LAGE, p.266)

Na lei dos homens, em *Mundos de Eufrásia*, as duas filhas de Joaquim Teixeira Leite e Ana Esméria, depois da morte dos pais, deveriam se casar com os primos e toda sua herança deveria ser entregue aos maridos para que eles administrassem, o que o pai de Eufrásia jamais aceitaria. Para isso, fez Eufrásia prometer que nunca se casaria para não ter que dar sua fortuna para o marido. Temia que suas filhas casassem e passassem a viverem mendigando seu próprio dinheiro.

Papai não queria que ficássemos presas a um marido. Não queria que tivéssemos de pedir a ele nosso próprio dinheiro. Não queria que só pensássemos em filhos, receitas e tricôs, como as primas, as tias e as avós. Francisca riu: 'Mamãe achava papai um louco. Não se deixa uma mulher sem homem neste mundo'. (LAGE, p. 51)

As relações de gênero e poder permeiam toda a narrativa e nela se percebe que Eufrásia Teixeira Leite consegue, mesmo vivendo num contexto influenciado pela Era Vitoriana, ser independente e diferente das demais mulheres de sua época. Não ouve os conselhos do tio Cristóvão e luta contra a ideia de casar com o primo para preservar a fortuna da família. Assim, depois da morte de seus pais, viaja para a França e passa a morar em Paris onde multiplica sua fortuna, investindo em imóveis e fabricas na França, Brasil e países da África, além de investir na bolsa de valores.

Na construção da narrativa, a autora procura desconstruir o discurso masculino quando mostra as atitudes mesquinhas das personagens masculinas. Como escreve Showalter (1994, P.37) “o que precisamos, propôs Mary Jacobus, é de uma escrita da mulher que funcione dentro do discurso “masculino”, mas trabalhe incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito”, e de acordo com Shoshana Felman, o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos do que ‘reinventar a linguagem’, falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular e estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino.

De acordo com Showalter (p.50), nenhuma publicação é totalmente fora da estrutura dominante independente das pressões econômicas e políticas das sociedades dominadas pelos homens e a escrita das mulheres é um discurso de “duas vozes” que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto no silenciado como no dominante. O texto de Claudia Lage mostra esta voz silenciada se destacar e a voz dominante ser sufocada, sobretudo, quando a protagonista não cede aos caprichos do Tio Cristóvão de casar com o primo para manter a fortuna da família e quando não abre mão do casamento com separação de bens.

Em *Mundos de Eufrásia* a autora escreve exatamente o que não poderia naquela época ser escrito: os discursos dos homens sendo contrariados e suas ideias frustradas. É possível ver no folhetim quando Joaquim Teixeira Leite não consegue ter o filho homem que tanto esperava e se nega a entrar no quarto para ver a filha recém-nascida e dar-lhe o nome; quando ouve de Eufrásia que ela vai, sim, se casar com Nabuco, um abolicionista odiado por ele e por toda a família de cafeicultores; quando os planos de Cristóvão, Leopoldo, Teodoro e do médico de trazer Eufrásia e Francisca da França à força por meio de uma poção de efeito sonífero não dá certo; ou quando Eufrásia ministra aulas de matemática para seu primo Leopoldo e este pede para ela fingir, sempre que alguém entrar na biblioteca, que ele é quem está ensinando matemática a ela. O plano é descoberto e o primo é alvo de chacota e apelidos durante muitos dias. Finalmente, a autora mostra que Eufrásia tinha razão em desejar um casamento com separação de bens, pois, Joaquim Nabuco casou-se com Evelina, uma moça rica, depois investiu todo o

dinheiro do dote no sistema financeiro argentino que passava por grande crise, perdendo toda a fortuna da esposa neste investimento.

Compreendendo melhor as relações de gênero e poder percebe-se que enquanto Eufrásia e Francisca recebiam educação ampla aprendendo leitura, escrita, matemática, lógica, política e economia, sobretudo como lidar com os negócios, além de tocar piano, as demais mulheres eram educadas exclusivamente para serem boas esposas e mães. Aprendiam o suficiente para ler e escrever receitas e rezas. Só precisavam aprender a cozinhar, bordar, costurar e a cuidar da casa. Perrot (p. 92) cita trechos de Rousseau que diz: “Toda educação das mulheres deve ser relativa aos homens, Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave. Eis os deveres das mulheres em todos os tempos. E o que se deve ensinar-lhe desde a infância”. O fragmento que segue ilustra a educação da mulher que Eufrásia recebeu e a educação proposta por Rousseau vivida pela mãe da protagonista:

Desde cedo, ocupou-se pessoalmente com a educação das meninas, afastando-as das bonecas e da costura e aproximando-as dos livros e dos números. Francisca, a mais velha e Eufrásia, a mais nova cresceram ouvindo discussões fervorosas sobre política, estradas de ferro, escravos e cafezais. (LAGE, 2011, p. 26)

“Ajude-me a ler isso”, pediu assim que a viu. “Sua tia escreveu só Deus sabe como”. [...] Eufrásia não perdeu a oportunidade. “E ainda há quem ache um despropósito que se reivindique mais educação para as mulheres”. “Oh se fosse só para ler e escrever, ou fazer as orações, como sempre fizemos...”, retrucou Ana Esméria.(p.47)

De acordo com Cecil Zinani (2006, p.24) em *Literatura e gênero; a construção da identidade feminina*, “a análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante, consequentemente por si mesma. Esta perspectiva é representada na obra ficcional por meio da ação das personagens.” As mulheres do folhetim eram vistas como seres inferiores e assim se deixavam ser vistas, mas Eufrásia não se deixava ver desta forma, ela realizava trabalho voluntário na favela ajudando as beatas a levarem cestas básicas e outras ajudas ao povo carente, além de ensinar as mulheres a ler, escrever, higienizar a água, plantar hortas, fazer sapatos. Ajudava o pai na biblioteca aprendendo a ser a financista que foi, depois abriu suas próprias empresas e negócios no Brasil e na França. As demais mulheres se ocupavam de bordar, costurar, cuidar da casa, fofocar e esperar os maridos. Estas situações adversas vivenciadas por Eufrásia e as outras mulheres de Vassouras podem ser observadas no fragmento da obra de Claudia Lage:

Por meses seguidos trancou-se no quarto com a filha mais nova, inteirando-a dos detalhes de cada negócio que gerenciava, desde o financiamento do café até a cobrança dos empréstimos financeiros. (p.135).

Viu a prima Julieta, bordadeira do linho mais branco, que esperava que seu futuro marido,[...]Viu a prima Evangelista , que fazia todos os tipos de simpatia na lua cheia para que seu primeiro filho fosse um varão[...]De novo , a tia Ernestina, que falava pelos cotovelos da vida de Deus e de todo mundo[...]Viu a mãe Ana Esméria que reunia as

mulheres no oratório da casa para rezar, numa espera febril de merecimentos e milagres.(p.107)
Eufrásia foi com as carolas esbaforidas de casa em casa para ensinar a ferver a água e deixá-las sem parasitas e bactérias.(p.139)

As mulheres, em geral, não tinham vida social. Eufrásia e sua irmã Francisca participavam de recitais, saraus, bailes e eventos culturais, tanto no Brasil, como na França. As outras mulheres saíam apenas para a Igreja, para a modista e pra alguma loja comprar tecidos, linhas e acessórios pra bordar e, em alguns casos, iam aos bailes já depois de jovens para buscar bons partidos. Michele Perrot (2007, p.116 a 117) em *Minha história das mulheres* escreve sobre o trabalho das mulheres e apresenta a descrição da dona-de-casa feita por Bonnie Smidth e Anne Martin-Fugier e da mulher burguesa descrita em Poust Bouille por Zola que assim afirma: “Ela tem a responsabilidade de zelar pela família e de manter a casa em ordem: arrumação da casa ou do apartamento, lavagem e repassagem de roupas, elaboração de cardápios, cuidados e educação das crianças”. E a mesma autora acrescenta outro trecho que diz: “Seu trabalho de mão, de tricô e bordado, ‘as pequenas coisas’ do cotidiano as ocupam e as justificam, pois o ‘trabalho’ tornou-se valor indispensável à utilidade social.” O trabalho a que se refere acima é o trabalho doméstico imposto às mulheres desde o início da história.

Observando as relações de gênero e poder é possível perceber que Eufrásia não se conforma com a dominação, desobedece às leis dos homens e foge desta responsabilidade de dona-de-casa da sua época, libertando-se dessas amarras, ao contrário das demais mulheres do romance. Isto pode ser comprovado nas suas discussões com o pai, com o tio e com o seu amante Joaquim Nabuco e na própria imposição do casamento com separação de bens. As demais mulheres se conformam com as condições impostas e obedecem cegamente sem questionar. Eufrásia é uma mulher ativa capaz de buscar sua própria sobrevivência por meio do trabalho, enquanto as outras mulheres permanecem passivas esperando um bom casamento. A protagonista subverte todas as leis e normas da sociedade da época em relação ao sexo fora do casamento e em relação ao próprio casamento a qual decide sobre tal.

É no casamento que as relações de poder se mostram mais acentuadas. Eufrásia foge do matrimônio arranjado e feito para manter a tradição e bens da família e sai em busca do casamento por amor e com separação de bens [o que não chegou a acontecer], em que ela gerenciaria seus próprios recursos. Perrot (p. 47) mostra que ocorreu uma grande expansão do casamento por amor, processo no qual as mulheres do século XIX tem um papel determinante e cuja apologia é feita por romancistas como Jane Austen e George Sand. Sinal claro da individualização das mulheres e dos homens, o casamento por amor anuncia a modernidade do casal que triunfa no século XX, completa a autora. Este período é exatamente o tempo histórico do romance. As demais mulheres casavam por conveniência. Como dizia Brântome, citado por Perrot (p.46) “O casamento, ‘arranjado’ pelas famílias e atendendo a seus interesses, pretende ser aliança antes de ser amor – desejável, mas não indispensável”. Era um casamento entre as famílias para manter as riquezas, em que todos os recursos da mulher eram

gerenciados pelos maridos e, se ela precisasse de dinheiro para dar uma esmola, teria que pedir a eles. O fragmento que segue ilustra bem os tipos de casamento em *O mundo de Eufrásia*:

[...] “peço que escutes e tente compreender” [...] “nós chegamos aqui por nossa vontade”. Não era fácil escutar [...] “Que o nosso casamento seja assim”. Que ele não signifique nenhuma perda” [...] Nabuco ouviu no ávido vislumbre onde Eufrásia chegaria, a separação de bens, ela disse, e onde enfim chegou. (p.260)
Eufrásia e Francisca estariam livres para casar. Não precisavam se preocupar com nada. Os seus futuros noivos já as esperavam com a ansiedade de recebê-las e com a responsabilidade protegê-las. Os bens das duas saíam da proteção do tio Cristóvão para a dos maridos. Ficaria tudo em família. (p.183)

Em relação à participação das mulheres na vida política e econômica do país, Eufrásia participava efetivamente. Estava por dentro das movimentações financeiras, da vida política do país, enquanto as demais mulheres ignoravam este mundo, não sabiam quanto custava uma saca de café.

Considerações finais

Na breve análise desta obra constatou-se a fragmentação dos mundos de Eufrásia provocada pelas constantes perdas e frustrações, como a morte de sua mãe, do pai, da irmã Francisca e de seu amado Joaquim Nabuco; pelas lembranças tristes que acompanharam a heroína desde a Chácara de Hera, no Rio de Janeiro onde nasceu e viveu até os 23 anos, passando por Paris, onde viveu por quarenta anos, até o seu retorno ao Brasil. As cartas que Eufrásia guardara de Joaquim Nabuco constitui elemento indispensável no desenrolar da trama. Sempre que terminavam o romance, que durou quase 15 anos, ou quando sentia saudades, recorria a elas. Observou-se também que são fortes as relações de gênero e poder dentro da narrativa já que a protagonista é uma mulher muito à frente do seu tempo que tenta romper com a tradição de que à mulher só cabe o papel de casar, procriar, cuidar do marido e dos filhos. Eufrásia subverte os costumes e tradições, tais como inferioridade e subserviência, discriminações nos papéis sociais e procura libertar-se da condição de subalterna.

Referências

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAGE, Cláudia. *Mundos de Eufrásia: a história de amor entre a incrível Eufrásia Teixeira Leite e Joaquim Nabuco*. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LE GOFF, Jaques, 1924. *História e memória* [tradução Bernardo Leitão...] (ET al.). – 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres* [tradução Angela M. Correa]. – São Paulo: Contexto 2007.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses – O feminismo como crítico da Cultura*. Organização de Heloisa Buarque de Holanda. – Rio de Janeiro: Rocco. 1994.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 2. Ed.rev. E ampl. - Maringá: Eduem, 2005.

_____. Literatura de autoria feminina. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 2. Ed.rev. E ampl..- Maringá: Eduem, 2005.

Com vasta obra que inclui, principalmente, contos e romances, Lygia Fagundes Telles encontra-se entre as escritoras mais conceituadas da literatura brasileira do século XX. Traduzida para vários idiomas, durante sua carreira Lygia arrebatou muitos prêmios literários nacionais e internacionais, tendo suas principais obras constantemente republicadas. O título de “primeira dama da literatura brasileira”, atribuído a ela por Hélio Pólvora e reafirmado por muitos críticos literários, demonstra a importância dessa escritora para a literatura contemporânea.

A ficção de Lygia Fagundes Telles, cujo foco são as relações humanas, é considerada pela crítica literária como introspectiva. Temáticas como a solidão, o desencontro, a loucura, a morte e a rejeição são alguns dos dramas humanos discutidos nas narrativas lygianas, de forma que sua prosa traz à tona as angústias do sujeito contemporâneo. Sua obra também registra as transformações da sociedade brasileira durante o século XX, assim como a mudança dos comportamentos sociais.

Cristina Ferreira Pinto (1990) informa duas características temáticas fundamentais da obra de Lygia Fagundes Telles: a representação da decadência da família burguesa e o enfoque na problemática do feminino. Na opinião dessa autora, a obra lygiana (principalmente os romances) traz uma reflexão sobre a decadência da moral burguesa e a desestruturação da família brasileira, consequências das mudanças sociais que começaram no Brasil a partir da década de 1930, focalizando a situação da mulher nessa sociedade em transformação. O crítico Fábio Lucas (1990) destaca que Lygia possui uma tonalidade especial para representar as nuances da alma feminina a partir de um ponto de vista feminino. Por isso Lygia Fagundes Telles é uma autora frequentemente visitada pelos estudos feministas.

O objetivo deste trabalho, no entanto, é trazer algumas considerações sobre as principais características da ficção dessa importante autora, especialmente no que se refere aos aspectos formais de sua escrita. A leitura das narrativas de Lygia Fagundes Telles revela o comprometimento estético que produz um texto sedutor que cativa seus leitores. Apesar da densidade temática, a ficção lygiana é marcada pela escrita da sensibilidade, o estilo leve de narrar, a habilidade de utilizar recursos de linguagem e de construir enredos.

Em 1938, quando tinha apenas quinze anos, Lygia Fagundes Telles lançou seu primeiro livro de contos, *Porão e sobrado*. Entretanto, normamente é *Praia viva*, também uma coletânea de contos, lançada em 1944, que marca a entrada de Lygia na literatura brasileira. Para José Paulo Paes (1998), o fato de *Praia viva* ser considerado seu livro de estreia insere Lygia Fagundes Telles, cronologicamente, na geração literária de 45, a qual ele prefere chamar de “geração do imediato pós-guerra” (p.72). Essa

¹⁹⁸ Este trabalho conta com o apoio do IFNMG- *campus* Januária.

¹⁹⁹ Mestranda em Letras/Estudos Literários – UNIMONTES, professorado IFNMG – *campus* Januária.

geração de escritores foi influenciada pelo existencialismo de Sartre e sua ficção apresentava uma visada preponderantemente introspectiva. Embora não abandonasse as questões sociais, o foco dessa ficção eram as questões do “eu”. A essa linhagem de escritores pertencem também Clarice Lispector, Lúcio Cardoso e Murilo Rubião, dentre outros. Essa geração rompeu com o “realismo social” que vigorou na década de 30, quando predominavam os romances regionalistas²⁰⁰.

Fábio Lucas (1990) aponta que, nessa época, além da influência do existencialismo, imperavam também processos literários advindos de vanguardas como o expressionismo e o surrealismo. Recursos como o discurso indireto livre e o fluxo da consciência foram adotados a fim de registrar o mundo interior das personagens. Lygia, então, captou e utilizou esses valores em sua ficção, aderindo também ao estilo da oralidade. Assim, sua prosa ganhou densidade e fluência.

Em posfácio do livro *A noite escura e mais eu* (2009), Fábio Lucas afirma que, desde sua estreia como ficcionista, Lygia procurou dar centralidade ao eu-narrativo. Cada cosmovisão nas narrativas é apresentada a partir do ponto de vista de um narrador- personagem. Nesse sentido, o fluxo da consciência e a representação dos movimentos desordenados da mente são recursos abundantemente utilizados pela autora.

Nessa mesma linha de pensamento, Paes (1998) aponta que, na narrativa lygiana, os fatos e as outras personagens são apresentados por meio da interioridade de “uma personagem focal.” Ou seja, os acontecimentos e as personagens são descritos sob o ponto de vista de uma personagem principal. A interioridade das personagens-foco nos é revelada por seus monólogos interiores ou pela onisciência da voz narrativa. Analisando a técnica narrativa de Lygia Fagundes Telles, Kátia Oliveira (1972) concluiu que, mesmo nas narrativas em terceira pessoa, “o mundo interior da personagem é sempre revelado por ela mesma, por meio de diálogos ou devaneios” (p.25). Encontramos um bom exemplo no conto “Boa noite, Maria”, da coletânea *A noite escura e mais eu*, no qual a narração em terceira pessoa é frequentemente interrompida pelo monólogo interior da protagonista Maria Leonor:

Maria Leonor escondeu no regaço as mãos frias. E eu, que não tenho herdeiros empenhados em encurtar minha vida, e eu? Todos sabiam do seu testamento, a fortuna ia inteira para instituições de caridade e asilos e hospitais – as Vagas Estrelas da Ursa. E eu, então? Mas algum dia vão permitir que eu morra? (TELLES, 2009, p. 51)

Nota-se que há uma interrupção da continuidade da narrativa pelo monólogo interior da personagem, ocasionando uma movimentação do exterior (narrativa em terceira pessoa) para o interior (pensamento da personagem). Para Lucas (2009), o monólogo interior gera uma situação de tensão, que por sua vez ocasiona uma ruptura no ordenamento lógico-linear da narrativa. Assim, o sentido do conto vai sendo construído aos poucos pelo leitor, não tendo um caráter conclusivo como nas narrativas realistas.

²⁰⁰ Também chamados de “romances do nordeste”. Segundo Antonio Candido (1989), seus principais expoentes foram Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e José Lins do Rego.

De fato, muitos críticos apontam o uso do fluxo da consciência como uma característica marcante na ficção de Lygia Fagundes Telles. Sônia Régis (1998), no ensaio “A densidade do aparente”, afirma que a ficção lygiana é, “fundamentalmente, a narrativa dos estados mentais” (p.90). Para mergulhar na alma humana, Lygia expõe a intimidade das personagens, escancara seus desejos e esquadrinha seus pensamentos. No conto “Senhor diretor”, do livro *Seminário dos ratos* (1998), por exemplo, a narração é feita por meio do registro do fluxo da consciência da protagonista Maria Emília. A professora aposentada compõe mentalmente uma carta a um diretor de jornal na qual ela se declara escandalizada com a permissividade e a licenciosidade da época. No entanto, ao criticar o comportamento sexual da sociedade vão se revelando as frustrações pessoais e os desejos íntimos da personagem.

Outra característica importante da ficção de Lygia Fagundes Telles apontada pela crítica é seu rigoroso tratamento com a linguagem. Cristina F. Pinto (1990) sugere que, devido a sua autocrítica aguçada, Lygia está sempre em busca da “expressão perfeita, da palavra precisa” (p.110). Essa busca pelas palavras perfeitas é o motivo pelo qual a autora modifica e melhora seus textos toda vez que são reeditados. Sobre esse assunto, veja-se a declaração da própria escritora:

Sim, acredito que o autor tem o direito de alterar seus escritos de edição para edição; tem o direito de retomar o trabalho e atualizá-lo na forma, se a isso se sente impulsionado. Daí eu ter revisado meus contos em suas republicações aqui ou em Portugal: não os altero na estrutura ou na essência (o que seria imperdoável, pois com isso alteraria sua feição), mas me debruço sobre (sic) as palavras. (Telles, 1971, p. XIII)

O depoimento revela o gosto de Lygia Fagundes Telles pelo trabalho artesanal com a palavra. Há uma preocupação com o acabamento do texto literário, cada palavra é escolhida numa espécie de garimpagem vocabular, levando-se em consideração a construção semântica do texto. Trata-se, portanto, de um artesanato minucioso e consciente, a fim de produzir um texto bem acabado. Daí a preocupação da autora em atualizar, polir e aperfeiçoar os textos a cada nova edição.

Vicente de Ataíde, em *A narrativa de ficção* (1972), propõe que o grande escritor deve ser também um artesão e que uma grande obra não pode prescindir da forma. A forma não deve constituir-se um fim em si mesmo, porém, é por meio dela que o artista comunica sua cosmovisão. Assim, o grande escritor trabalha a linguagem e preocupa-se com a forma de construir o texto literário. Analisando a narrativa de Lygia Fagundes Telles, Ataíde (1972) assinala que seus textos estão entre os mais bem-acabados da ficção brasileira. Segundo ele, Lygia é exigente com o nível linguístico de seus trabalhos e que, nesse aspecto, a escritora tem um procedimento próximo ao de Osmar Lins, Trevisan e Adonias Filho. Para Ataíde (1972), a construtura²⁰¹ semântica e a construtura lexical são níveis linguísticos que se encontram abaixo da obra literária. No entanto, Lygia utiliza-as com simplicidade e clareza, de forma que sua mundivivência seja revelada pela estrutura da obra. Assim, o trabalho de alterar e modificar o texto para reedição não se trata de um capricho, mas uma necessidade de comunicação.

²⁰¹ Vocábulo utilizado por Vicente Ataíde (1972) que significa “modo de construir”.

José Paulo Paes (1998) destaca a capacidade de Lygia recorrer ao poder de condensação da metáfora e do símbolo, uma vez que as imagens utilizadas em suas narrativas vêm carregadas de ação dramática e seus significados ampliam um leque de conotações. Para Paes, esse poder de compactar uma multiplicidade de sentidos pode ser observado nos próprios títulos dos romances de Lygia²⁰². O título *As horas nuas*, por exemplo, condensa os “lances de *strip-tease* emocional de Rosa Ambrósio, lances que se vão entretecendo ao longo da narrativa numa espécie de exame de consciência ou balanço de vida” (PAES, 1998, p. 80). Nesse caso, as horas nuas remetem a uma nudez metafórica, porque há um desnudamento do mundo interior da personagem, mas também a uma nudez literal, porque Rosa se despe diante do espelho e expõe o corpo nu para si mesma, para o gato Rahul e para o leitor.

Ainda sobre os recursos de linguagem usados pela autora, Sonia Régis (1998) considera que Lygia usa os recursos de linguagem com maestria. Para ela, a ficcionista utiliza a linguagem para transcender a aparência do real e sua narrativa nos cativa a buscar o que há por trás da palavra. Entretanto, não conseguimos alcançar seu sentido, porque o valor da palavra não está nela mesma. O que encontramos, na verdade, é uma rede de significados que podem ser construídos pelo leitor. Régis (1998) aponta ainda que Lygia utiliza os recursos linguísticos para imprimir maior expressividade ao seu texto. A pontuação, por exemplo, também faz parte da trama nos textos lygianos, pois por meio dela podemos identificar o tom das vozes ou sentir a respiração das personagens. Destaca-se não só o que a personagem diz, mas também a maneira como ela diz o que está a dizer.

Esses apontamentos a respeito do uso da linguagem em Lygia Fagundes Telles permitem inferir que o valor de sua literatura não reside somente na abordagem introspectiva das relações humanas ou no engajamento político-social de alguns textos. Destaca-se também a forma como o texto é construído: como cada sinal de pontuação é utilizado, como são representadas as variações das falas, como são registradas as pausas ou os pensamentos das personagens, o uso das metáforas e dos símbolos. Porque tal palavra é escolhida e não outra faz toda a diferença na elaboração do mundo simbólico dos textos lygianos. Lygia preocupa-se em ultrapassar a aparência da palavra e utiliza os recursos da linguagem para tecer uma rede de significações. Assim, oferece ao leitor a possibilidade de ultrapassar as fronteiras entre o real e a representação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. A primeira dama da literatura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06 de janeiro de 1996.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Ed. Dos professores, 1972.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. In: *Travessia*, Florianópolis, n. 20, 1990, p. 60-77.

²⁰² José Paulo Paes (1998) analisa os títulos dos romances: *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário* e *As horas nuas*.

LUCAS, Fábio. As inovações de Lygia Fagundes Telles (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 115-120.

OLIVEIRA, Katia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 70-83.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 84-97.

TELLES, Lygia Fagundes. Boa noite, Maria. In: *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 41-56.

_____. *As horas nuas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5. Instituto Moreira Salles, 1998, p. 27-43.

_____. Senhor Diretor. In: *Seminário dos ratos*. 8ª ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 15-29.

_____. *Seleção*, de Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

Acabo de receber um envelope, assino o recibo. Agora sou oficialmente destinatária de uma letra que não foi escrita para mim. Estava aguardando ansiosa a chegada desses papéis. Tenho pressa em bisbilhotar um pouquinho a vida alheia. Sim, bisbilhotar, porque ao manuseá-lo, entro, de alguma forma, na privacidade da escritora e atriz Maria Lysia Corrêa de Araújo.

Imagino-me destinatária das cartas que recebo que não são, contudo, destinadas a mim. Aproveito o ensejo para pensar em como as cartas e os papéis pertencentes a ela, que chegam atravessadas pelo tempo, são capazes de unir nossas vidas. Leio imediatamente as cópias das cartas e o original do manuscrito da peça inédita “Quem garante?” enviados a mim pela família da escritora. Desejo, sobretudo, apreender histórias de vida e de arte armazenadas em letras no papel. O que estaria grafado ali?

O envelope selado soma-se ao que conheço do material que se encontra no arquivo da escritora, em São João del-Rei, em pesquisa iniciada recentemente. Doado pela família ao PROMEL (Programa de Mestrado em Letras) da Universidade Federal de São João del-Rei, seu arquivo reúne livros – algumas edições raras quer por se tratar de primeiras edições, títulos importantes no repertório literário, exemplares com dedicatórias ou anotações da escritora – fotografias, manuscritos, bilhetes e cartas, vários desenhos, sua máquina de escrever, entre outros objetos que lhe foram caros.

Parte de seu espólio encontra-se aos cuidados do arquivo de teatro, já que a autora dedicou parte de sua vida à arte da cena. Atriz de reconhecido talento, atuou no palco e também na vida por meio da palavra. Escreveu crônicas e contos para as revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *Ficção* e publicou nos jornais *Estado de S.Paulo*, *Estado de Minas* e *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Estreou na literatura em 1978, com o livro de contos *Em silêncio*, premiado e bem recebido pela crítica. Seguido de outros seis entre os quais *Os pássaros que gostavam de poesia*, de 1981; *Bairro feliz*, de 1982; *O círculo*, de 1985; *O carneirinho diferente*, de 1987 e *Aprendiz de barroco*, de 2002; o romance *Um tempo*, de 1985, além do livro inédito *Os 4 lagartos brancos*.

Maria Lysia não teve, assim como tantas outras escritoras brasileiras, até o momento, o destaque que merece. Evidentemente, isso não é novidade, principalmente quando se trata de autoria feminina. Daí a necessidade e importância de pesquisas que objetivem trazer à cena literária essas mulheres que se encontram sob o véu do esquecimento. Se, muitas vezes, não é possível rasgar o véu, parece aceitável que se consiga, ao menos, traçar o perfil do rosto que se encontra velado.

O que dizem os papéis?

²⁰³ Professora do IFSudeste MG, campus São João del Rey; doutora em Literatura Brasileira pela UFMG.

É nesse sentido que os papéis arquivados pelo escritor são carregados de significados que nos permitem entrever portas de entrada em seu universo biográfico e literário. Não é diferente o que ocorre nos “documentos de arquivo” de Maria Lysia, encontramos ali tanto fragmentos de vida como elementos que nos permitem criar pontes com sua obra. É exatamente no entrecruzamento do biográfico e do ficcional que a leitura do arquivo se mostra bastante produtiva.

Evidentemente, o biográfico se inscreve com a força da letra nos papéis guardados pela escritora. Neles, temos grafados sentimentos múltiplos que marcaram sua vida. Seu desejo de escrever, a falta de tempo, os muitos afazeres, seu fascínio pelo teatro, as dificuldades financeiras para se manter em São Paulo, a instabilidade econômica, a preocupação com os sobrinhos queridos, com os familiares, a solidão, a dor da perda, o medo da morte:

A melhor maneira é representar, sem dúvida... até que o do alto (conforme dizia o Grande) resolva amassar a gente como a gente faz a bichinhos, formiga, pulga, etc... Desculpe o mau jeito... hoje é sábado e sábado e domingo são os dias em que há tempo de pensar. [...]

Às vezes penso que a religião ajuda a viver, mas é bobagem. Ser religiosa porque se é fraco, absurdo! [...] Religião é fuga. Não quero fugir da vida. Vou. Continuo. Sem medo de nada. Quando me lembro de outros que já se foram, não me importo. A única coisa que me acabrunha é pensar que sempre sofrem os que ficam. (Carta a Laís Corrêa de Araújo, sem indicação de data, provavelmente posterior a 1959)

O dilema constante entre sua fé e a desilusão diante de alguns acontecimentos, a impotência diante da morte, experimentada em sua biografia desde a infância, quando fica órfã de mãe aos sete anos e de pai, aos doze e, posteriormente, perde também o irmão, certamente, deixa marca em sua escrita, sendo, portanto, fator constitutivo de sua criação literária. Em vários momentos a solidão e a incomunicabilidade são transportadas da vida para o palco da escrita, enfatizando, na ficção, as limitações reais da condição humana.

Nesse sentido, vale a pena citar uma peça teatral inédita de Maria Lysia, cujos originais foram a mim confiados pela família. Trata-se do manuscrito da peça intitulada *Quem garante?*. Bastante reflexivo e filosófico, o texto reflete o estado de inquietação do ser humano, sua impotência diante da morte. Entre os papéis guardados por ela, encontra-se um fragmento uma breve análise da peça:

Eis a análise que faço da sua peça: o homem em presença da morte. Então ele é dois – o que tem esperança (não sabendo bem de que) e o que é cético. Este 1º ele deve, na falas, fazer perguntas, porque ele duvida, hesita, não entende. O outro (ele mesmo) tem respostas curtas, conclusivas, negativas. O princípio da peça diz isso muito bem. [...]

Além da pertinente análise registrada no fragmento, chama-nos a atenção o fato de a escritora ter arquivado o papel rasgado juntamente com a peça inédita. Buscando marcas do que se pode chamar de “biografia” do documento, encontramos uma folha com a indicação “Serviço público do Estado de Minas Gerais.” Não há assinatura e Maria Lysia, como era hábito seu, escreve à margem o nome da peça

e a música de fundo: “Quem garante?”, “Música Tocata e Fuga em ré menor”. Observa-se a inserção de informações no documento, a intromissão na fala do outro. Fato, aliás, comum, ao manusearmos os documentos da autora.

Ao falar de si, de suas inquietudes, alegrias e tristezas, a escritora retém a voz do outro, ampliando o registro memorialístico por meio desses papéis. Encontramos, por exemplo, um documento que bem nos serve como ilustração da heterogeneidade que compõe a pesquisa em fontes primárias. Trata-se de uma carta-bilhete escrita por Pedro Aguinaldo Fulgêncio, marido da escritora, em que há o pedido para que ela permanecesse ao seu lado, em Belo Horizonte. Evidentemente, o caráter biográfico emana dessa página, contudo, será a própria escritora a responsável por ampliar o sentido inicial do documento às margens da escrita do marido. Maria Lysia inscreve seu texto interferindo na palavra do outro e registra: “Eu não queria vir p/ BH. Estava em dúvida. Depois... Resolvi vir, abandonar o teatro, pois um valor mais alto se levantou (o casamento).”

Ao explicar as palavras do marido, contextualizá-las, a autora cria uma “biografia do documento” e acrescenta: “Encontrei esta folha numa papelada dele...”. Reinaldo Marques no texto “Grafias das coisas, grafias de vida” destaca a materialidade do documento e atenta para o fato de que as marcas nele deixadas dão vida própria às coisas. O documento, nesse caso, traz inscrito em si sua própria história.

Se é possível afirmar pelo exemplo supracitado que a escritora se preocupou em arquivar a própria vida interferindo na escrita do outro, num desejo de complementar a informação arquivada pelo bilhete, é possível também refletir sobre o desejo implícito, nas marcas deixadas no texto, de materializar a vida em palavras. Fez isso ainda às margens de seus livros, quando, por exemplo, escreveu no espaço em branco, num processo de apropriação da palavra do outro ou de estabelecimento do diálogo. É exemplar dessa prática, entre outros, o livro *Pastoral de Minas*, de Geraldo Reis, encontrado em sua biblioteca. Nele, há uma epígrafe de Guimarães Rosa com os seguintes dizeres:

Minas é a montanha, montanhas,
o espaço erguido, a constante emergência,
a verticalidade esconsa, o esforço estático,
a suspensa região – que se escala.

João Guimarães Rosa

Após o nome de João Guimarães Rosa, Maria Lysia acrescenta uma vírgula e escreve:

que propagou errado isto: “Viver é perigoso”. Perigoso é conviver. Eu que o diga, depois que saí do “Madre Tereza”. Quando entrei, ainda tinha confiança (fê) no tal do ser humano... Hoje... Há exceções. 18/08/02.

O relato biográfico vale como exemplo da diversidade de registros feitos nos arquivos de escritores e deixa indício de quanto pode ser híbrido um documento. O espaço em que seriam previsíveis anotações da leitora, inscreve-se o registro de uma “página de diário”, anotações pessoais de inquietudes diante da vida, do convívio com o outro.

A insistente intervenção de Maria Lysia na escrita do outro é evidência de seu desejo de arquivamento e estabelecimento do diálogo. Ela interfere, participa da escrita inscrevendo-se nela. Temos, portanto, a projeção da imagem de uma escritora residual, constituída pelas peças de seu arquivo, pelas pistas deixadas por ela por meio de seus escritos, suas anotações.

Além da preocupação em acrescentar informações aos documentos, registra a pressa da vida: “está duro de estudar... não há um dia em que não haja uma estréia... um verdadeiro inferno! Não só de teatro, ballet, concertos, e o pior é que quando a peça é ótima vou três ou mais vezes.” (Carta de Maria Lysia aos familiares sem indicação de data)

Nesses resíduos de vida, inscreve-se, indiretamente, também sua produção. Inscreve-se, por exemplo, seu desejo de escrever: “Estou com muito, muito mesmo vontade de escrever.” (Carta aos familiares, sem indicação de data) ou, ainda, indícios de sua criação quando, por exemplo, escreve aos familiares e relata que iria fazer uma visita ao Junquery, acompanhando uma amiga num trabalho de testes com paranóicos e esquizofrênicos. E afirma: “É triste, mas vou ir... Talvez brote algum conto.” (Carta aos familiares, maio de 1964)

O desejo de colher matéria-prima para a criação se inscreve na carta de forma implícita, a possibilidade de “brotar um conto” a partir da vivência, da experiência, da observação de determinada situação é sugestivo para pensarmos no processo de criação literária. A escritora queixa-se em vários momentos da correspondência à irmã Laís da necessidade e desejo de dedicar-se a escrita dos contos e a impossibilidade de fazê-lo. Queixa-se ainda da dificuldade para a elaboração das crônicas: “Estou muito sem assunto para crônica. Será que vou saber escrever, meu Deus?”

As crônicas parecem ter sido realmente um exercício de escrita exigente diante de outros compromissos como atriz, como se verifica na carta sem indicação de data à sua irmã, Laís: “Bem, vou aproveitar para bater as famigeradas crônicas. Faltam 10 para dar 50...”

A preocupação em fazer um bom trabalho também é recorrente quando o assunto é o teatro. Ela registra a ansiedade antes das apresentações e as expectativas em relação à aceitação e consagração da crítica. Faz ainda críticas a peças em cartaz, à atuação de alguns atores e diretores, bem como elogia nomes representativos do teatro brasileiro. Registra, mesclada a sua própria história, a história do teatro brasileiro.

Nesse entrecruzamento, reside uma questão interessante ao voltarmos nossas pesquisas aos arquivos de escritores: as diferentes intervenções e censura atuantes no arquivo. Se pensarmos que os “documentos de arquivo” são construídos ora pelo próprio sujeito que arquiva, ora pelos familiares, amigos ou colecionadores ou, ainda, pelos “guardiões” dos documentos, há que se desconfiar do que Le Goff, em “Documento e monumento” nos chama a atenção: “todo documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso”, “todo documento é montagem”, e precisa, portanto, serem postas à luz suas condições de produção, bem como, em evidência, o fato de ser ele um instrumento de poder. (LE GOFF, 2003, 525)

O desejo de projetar uma imagem por meio do documento é, portanto, uma evidência do arquivo. Guarda-se, geralmente, o que se deseja lembrar, esconde-se, omite-se, rasga-se o que se deseja esquecer. O apagamento de informações, de pistas inscritas no próprio documento é significativo para que não sejamos vítimas do fascínio do arquivo. O fetiche do documento, do manuscrito, da carta é questionado pelo próprio caráter de montagem destacado por Le Goff. Nesse sentido, parece pertinente questionarmos o ato do corte, o fato de encontrarmos uma análise de sua peça rasgada. Conhecemos apenas um fragmento positivo de seu texto inédito. O que estaria escrito no restante da análise? Seria negativa a avaliação de seu leitor privilegiado do texto inédito?

A censura ocorrida em algum momento da história desse documento se repete em outros por meio de mãos diversas. No envelope que recebi dos familiares, há outro apagamento propositalmente realizado no intuito de preservar nomes e histórias de terceiros. As cópias das cartas têm marcas de cortes, omitindo fragmentos que, certamente, envolvem situações particulares ou referências a terceiros. Evidentemente, a preocupação se justifica por uma questão de ordem familiar e também jurídica, pelo direito autoral e pelo direito constitucional da privacidade, pois a carta tem vários donos: aquele que escreve, aquele a quem é endereçada e também àquele que tem seu nome ou fatos de sua vida citados na missiva. Nesse sentido, é um documento que envolve questões delicadas diretamente ligadas à vida privada de mais de um sujeito.

Assim, apesar de o apagamento, a censura realizada sobre o documento, ser perfeitamente justificada e compreensível, ela é também uma das responsáveis pelas lacunas inevitáveis na leitura do arquivo, restando-nos as inquietantes indagações que movem toda e qualquer pesquisa.

Referências bibliográficas:

- ÁVILA, Myrian. Lembrando Maria Lysia de Araújo. In: anais do IV Colóquio Mulheres em Letras – Memória. Transgressão. Linguagem. CD-ROM. Belo Horizonte, 2012.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTO, Heloisa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: AAB/Núcleo Regional de São Paulo/ Departamento de Museus e Arquivos, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 327-350.
- PEREIRA, Maria do Rosário. Palavras de inquietude: a literatura de Maria Lysia Corrêa de Araújo. (inédito)

A TRAJETÓRIA DE RACHEL DE QUEIROZ PELA IMPRENSA BRASILEIRA.

Laile Ribeiro de Abreu²⁰⁴

Rita de Queluz. É com este pseudônimo que Rachel de Queiroz, em 1927, inicia sua atividade de escritora renomada para o Jornal *O Ceará*. O primeiro texto publicado no referido jornal foi uma carta em que questionou com tom irônico a utilidade do Concurso Rainha dos Estudantes, promovido pelo jornal. A carta teve tanta repercussão que o diretor, Sr. Júlio Ibiapina, convidou a jovem escritora a ser colaboradora assídua do jornal, na coluna “*Jazz-band*”. Por ironia, em 1930, a própria Rachel foi eleita Rainha dos Estudantes pelo mesmo concurso. O texto tão comentado, transcrevo-o a seguir:

Minha graciosa Majestade:

Quero primeiro dar-lhe os parabéns calorosos pelo triunfo que sua bela inteligência de mulher culta alcançou sobre a dolorosa mediocridade de nossas melindrosas.

Nada mais justo que o ato das classes estudiosas do Ceará, elegendo-a. Mas agora vai ter sobre a fronte o diadema real, pergunto-me se são de fato os parabéns que lhe devo dar.

Não os acha mal cabidos, dada a atual desvalorização do sangue azul?

E já pensou quantos inconvenientes acarretam atualmente o cetro e a coroa?

Porque isso de ser rei, exige etiqueta, séquitos, uma infinidade de trapalhadas em que a nossa encantadora Rainha, que ainda está na embriaguez do primeiro triunfo, nem sequer imagina.

E a não ser assim com todo esse aparato majestoso, não é admissível a realeza. Senão, vejamos o exemplo:

- Quem é essa senhorinha que está a meu lado?

- É sua majestade, a Rainha Suzana.

Avalie a minha decepção! Eu, que na minha ingenuidade de tabaroa só compreendia rei à antiga, de carruagem, manto e coroa de ouro, não posso conceber essa rainha “made às pressas”, que anda comigo no bonde, que não conduz pagens nem batedores, que não usa coroa nem manto e que, como todos nós, pobres mortais, paga modestamente o seu tosto.

É por isso que avento a ideia de lhe mudarem o título; e em vez de ser chamada “Sua Majestade Suzana I, Rainha dos Estudantes Cearenses”, proclamem-na como “Chefe de Soviet Estudantal do Ceará”.

Vejam que título pomposo! E não lhe acarretaria o absurdo e anacrônico “Majestade”; bastar-lhe-ia quando muito o “Excelência” ou simpático de democrata “Cidadã-Chefe”.

Não seria muito mais bonito?

Então, sim; uma vez que fosse feita essa mudança, veríamos na atual Rainha, não a cabulosa Majestade, mas a encantadora Chefe, que conquista os louros que a cobrem pelo alto mérito de seu esforço e de seu talento, e cujo título ultra democrático permite os mais fantasiosos e populares meios de locomoção, dispensa toda essa cambulhada de complicações que um rei leva após si, sem escândalo dos tabaréus ingênuos, dos civilizados ignorantes, e dessa quase maioria de medíocres que enchem o nosso lindo Ceará.

²⁰⁴ A autora é Mestre em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG e Doutoranda em Letras pela mesma instituição; é integrante do Grupo de Pesquisa Letras de Minas. É Professora da Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais, estando, atualmente, em adjunção na Prefeitura Municipal de Papagaios, exercendo a função de Secretária Municipal de Educação e Cultura.

Talvez que os poucos espíritos cultos da terra compreenderam essa coisa paradoxal e extravagante que é fazer-te rainha nos tempos atuais. Porém esse feliz ou infelizmente são poucos, e os reconhecidos, atualmente – a maioria.

E é em nome dessa maioria soberana que lhe venho pedir, minha graciosa Majestade, que abandone esse título bolorento e anacrônico, que não condiz com os seus dezoito anos prováveis, suas idéias de mulher hodierna, e com isso que todos nós respeitamos e a que se dá o nome de espírito moderno.

Faça inversamente o que fizeram os dois Napoleões da França! Dê um golpe de estado... mas em que tenha o direito de lhe dar o abraço fraterno da democracia, sou por ora, a súdita reverente que lhe beija as mãos.

Rita de Queluz

Estrada de Ferro de Baturité, Estação do Junco, 23 de janeiro de 1927.²⁰⁵

Imbuída pelo entusiasmo da crítica favorável, Rachel publica, nas páginas do mesmo jornal, o romance *História de um nome* cujo enredo trata das várias encarnações de uma personagem – Rachel – e uma peça de teatro, *Minha prima Nazaré*. Na mesma época, dedica-se à organização da página de literatura do jornal. Tais atividades contribuíram tanto para o aperfeiçoamento da autora quanto para a credibilidade de sua escrita.

A entrada em definitivo de Rachel para o jornal *O Ceará* deu-se com texto escrito por Susana Guimarães, colaboradora do jornal e, curiosamente, a moça escolhida como Rainha dos Estudantes de 1928 e que rendeu a missiva bombástica de Rachel. Assim, Susana comenta o texto da nova escritora:

Rita de Queluz, que hoje enviou para o “Jazz-band” uma linda violeta espiritual do jardim que é a alma de mulher artista, é o pseudônimo de suave escritora patricia que, com a sua prosa forte, nos dá a grande alegria de saber que no Ceará há cérebros femininos que, em pleno esplendor das suas 16 primaveras sabem pensar e sentir. (QUIMARÃES, apud, BEZERRA, 2011, p. 13)

Entretanto, a escrita de Rachel de Queiroz não se pautava em enlevos dessa natureza. Prova disso são os primeiros textos literários da autora que encontraram abrigo nos dois jornais mais importantes de seu estado natal, *O Ceará* e *O Povo*, e também na revista *A Jandaia* de edição semanal. Para o primeiro, Rachel assina usando os pseudônimos Rita de Queluz e Maria Rosalina. Para o segundo, escreve usando o pseudônimo Antônio Garrido. Estreia no jornal *O Povo* dia 07 de janeiro de 1928 com o artigo “Propaguemos o ensino profissional”. Nesse artigo, a jovem escritora já discute um assunto bem atípico para uma jovem da sua idade:

Urge uma completa reforma nas bases dessa instrução: abolição das ridículas academias [...]. Fundemos escolas profissionais, escolas práticas, que sirvam para o aperfeiçoamento dos dois grandes fatores da grandeza das nações - operário e patrão. (QUEIROZ, apud, BEZERRA, 2010, p. 18).

Além das crônicas, Rachel enviava alguns poemas para os jornais que só foram publicados em 2010, em comemoração ao centenário de nascimento de Rachel, organizado por Elvia Bezerra.²⁰⁶

²⁰⁵ *O Ceará*, 03/02/1927.

²⁰⁶ Ao todo foram dez poemas produzidos e publicados por Elvia Bezerra na publicação *Mandacaru*. Informo os títulos dos referidos poemas de acordo com a ordem da publicação: Nheengarêçaua, D.Bárbara de Alencar, O êxodo, A Acre, Nascimento, Cedro, Orós, Meu padrinho, Lampião, Renda da terra.

Entretanto, Rachel nunca se sentiu poeta. Em entrevista aos *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, declara: “Poesia para mim é quase uma religião, é um gênero sagrado, inacessível e tenho poucos santos dentro dele. O Bandeira é um”. (IMS, 1997, p. 32). Esse rigor excessivo da autora justifica o fato de ela não se interessar pela publicação dos poemas em livro ao lado do texto em prosa e do teatro. Elvia Bezerra comenta que durante uma conferência na Universidade Federal do Ceará, na década de 1990, Rachel faz um comentário descontraído sobre o fato de o crítico Sânzio de Azevedo ter lido um poema dela em apresentação conjunta, à mesma mesa com ela: “O Sânzio acaba de me caluniar, me chamando de poeta”.²⁰⁷

Em 14 de janeiro de 1928, publica na revista *A Jandaia* a crônica “Essa questão do voto feminino”, em que despeja sua indignação aos políticos que vetaram o direito da mulher ao voto. Assim ela inicia o texto: “As mulheres não votarão. É coisa decidida. Os nossos pais da pátria não consentem”. E segue o texto discorrendo sobre a importância da mulher a conquistar sua independência: e isso apenas “enquanto [a mulher] não assegurar sua independência financeira”. (*A Jandaia*, 14/01/1928, apud, BEZERRA, 2010, p. 18).

A leitura de jornais ou livros era prática diária que Rachel herdara da família. Por isso, é muito fácil encontrarmos crônicas dela que discutam a questão. Destaco algumas que discorrem sobre o cuidado da autora em estabelecer um intercâmbio com o seu público, dando as dimensões do fazer literário, os trâmites pelos quais passam uma edição, em que “o escritor é apenas um dos componentes desta cadeia produtiva”. (CUNHA, 2011, p. 128). Bom exemplo é a crônica “Correspondência”, publicada na revista *O Cruzeiro* em 24 de fevereiro de 1951:

Nós, escritores nacionais e, creio que os do mundo inteiro, não somos donos das edições dos nossos livros. Foi-se o tempo em que publicar livros era “*hobby*” de gente rica: fazia-se a edição por conta do autor, vendiam-se alguns tantos exemplares e o resto que não se dava aos amigos, ficava amarelecendo num fundo de armário. (*O Cruzeiro*, 24/02/1951, p. 130, apud, CUNHA, 2011, p. 127-128).

Na crônica “Livros” de 05 de novembro de 1955, Rachel comenta sobre uma feira de livros e um Concurso Literário promovido pela *Revue Française*, patrocinado pela Embaixada da França em que o vencedor ganharia a publicação de seu livro e uma viagem a Paris. Contudo o que nos interessa aqui é o cuidado da autora em tornar o livro um produto vendável, uma vez que o preço não era competitivo e usa, para tanto, da sua habilidade de escrita. Em meio a sua argumentação em prol da aquisição do livro, cito: “pensando bem, a livro ainda é uma mercadoria baratíssima, levando-se em conta que dura a vida inteira e levando em conta igualmente [a quantidade] de entretenimento que proporciona”. (*O Cruzeiro*, 05/11/1955, p. 130, apud, CUNHA, 2011, p. 130). Há outra crônica com o mesmo título, datada de 13 de outubro de 1956, em que a autora atribui ao livro a faculdade de ser “patrimônio da humanidade”.

Em outra crônica, datada de 14 de dezembro de 1957, editada na “Última Página”, Rachel trabalhava o livro como o presente natalino ideal, apelando, em uma espécie de campanha publicitária,

²⁰⁷ Fala de Rachel transcrita por Elvia Bezerra. In: *Mandacaru*, 2010, p. 09.

para aumentar a venda do produto em todo país: “um automovelzinho é um automovelzinho, um boneco é um boneco; mas o leitor do livro suscita ao seu redor um mundo imenso e inumerável”. E arremata afirmando que o livro “fará da criança um imperador, um guerreiro, índio, xerife, astronauta. Dê livros ao seu filho e talvez, num livro só, lhe esteja dando toda uma loja de brinquedos”. (*O Cruzeiro*, 14/12/1957, p. 146, apud, CUNHA, 2011, p. 132).

Vários escritores contemporâneos ou não de Rachel mereceram uma crônica da autora pela ocasião dos lançamentos de seus livros. Destaco alguns deles. A crônica “Caricatura”, de 1950, discorre sobre o livro *Rui e a caricatura*, de Herman Lima, de 1949; na crônica “O outro caminho”, de 1952, a autora elogia o romance de estreia do autor maranhense João Mohana cujo título corresponde ao da crônica. Antônio Callado, colega de jornalismo de Rachel, também recebeu uma crônica por ocasião do lançamento de seu romance de estreia *Assunção de Salviano*, publicado em 1954. A crônica intitulada “Assunção” foi publicada na “Última página”, no mesmo ano do lançamento. A crônica “Sobrados e mucambos”, de 1951, trata da publicação da segunda edição do livro de Gilberto Freyre que também era, na época, colaborador da revista *O Cruzeiro*. Na crônica “Poesia”, de 1952, Rachel confessa que se desvia do tema “porque o assunto é muito alto e muito difícil, muito profundo, muito de carne dentro para ser levianamente comentado por criatura que dele entende tão pouco [...]”. (*O Cruzeiro*, 16/02/1952, p. 130, apud, CUNHA, 2011, p. 142). Contudo, faz uma exceção e em, “O caminho de Pasárgada”, publicada em 1954, faz uma declaração de amor a Manuel Bandeira e confirma que é o poeta ídolo de uma geração de escritores. Assim, escreve: “Manuel Bandeira é homem que beija pouco, fala menos ainda, mas inventa palavras” (*O Cruzeiro*, 26/06/1954, apud, CUNHA, 2011, p. 146).

Às vezes, o tom da crônica ecoava como uma propaganda para o livro. Bom exemplo que posso citar, trata-se da crônica “O Príncipe Idiota”, escrita para o lançamento de *O Idiota*, de Dostoievski, traduzido por J. Geraldo Vieira e prefaciado por Brito Broca, editado pela José Olympio: “De todos os livros de Dostoievski será talvez “O Idiota” aquele que se reveste de uma poesia mais profunda [...]”. (*O Cruzeiro*, 11/02/1950, p. 98, apud, CUNHA, 2011, p. 155).

Em “Crônica partida em duas”, de 1954, Rachel discorre primeiramente sobre um livro de Eneida de Moraes e na segunda parte sobre a morte repentina de Oswald de Andrade, ressaltando que ele foi o “homem que marcou o seu lugar na história literária”. (*O Cruzeiro*, 15/09/1954, p. 112, apud, CUNHA, 2011, p. 163).

Por ocasião do lançamento de *Corpo de baile*, Rachel publica crônica com o mesmo título, discorrendo sobre a prosa singular de Guimarães Rosa, “criador de “uma massa de leitores” do país que o acompanhava desde a publicação de *Sagarana*, em 1946”. (CUNHA, 2011, p. 165). Ainda declara: “Gostaria de conversar com o autor a respeito da sua linguagem – esse instrumento personalíssimo que ele usa com tal artesanato que muitas vezes consegue passar muito além dos limites do precioso”. (Ibidem, p. 166). Outra crônica em que discute a escrita do autor mineiro é “Língua”, de 1959, em que com leveza e habilidade interpretativa, trata dos temas que envolvem a obra do escritor mineiro.

O livro de Ivan Lins, *Aspectos do Padre Vieira* e o de Mário Palmério, *Vila dos Confins*, ambos de 1956 também ganharam espaço na “Última Página” pelas mãos de Rachel. Em “Moços e livros”, de 1959, Rachel inicia a crônica, narrando como se deu a escrita de seu primeiro romance e a edição do referido romance:

Vai fazer vinte e oito anos que aconteceu esta história: uma rapariga de Fortaleza, Ceará, acabou de escrever o seu livrinho e, como é natural, pensou em editá-lo. Já nesse tempo havia grandes editores, mas quem era ela para interessar editoras? [...] (*O Cruzeiro*, 28/02/1959, p. 130, apud, CUNHA, 2011, p. 172).

Nesse trecho, discute as dificuldades do jovem escritor, ainda desconhecido, sem capital e que esbarra em vários complicadores. Destaco apenas um dos complicadores para um breve comentário que atesta a atualidade das reflexões de Rachel a respeito dos livreiros. Segundo a autora, “os livreiros, sob a alegação de que os 30% da capa não cobrem as despesas, oferta ao escritor somente 10%” (CUNHA, 2011, p. 174). O que Rachel ironiza: “O livreiro das cidades limita-se a expor o livro mal e mal nas suas vitrinas antiquadas; se vende, muito bem, se não vende, devolve, que tudo lhe é entregue em consignação. Em cem anos o nosso comércio de livros não evoluiu uma linha”. (Ibidem, p. 174).

A admiração pelo teatro rendeu a Rachel muitas crônicas, dentre elas destaco “Valsa nº 6” com que homenageia Nelson Rodrigues pela décima peça cujo nome Rachel utiliza para intitular sua crônica.

Dessa forma, é fácil perceber por esse pequeno recorte a importância que Rachel atribuía à literatura, trazendo o tema para a ordem do dia, divulgando lançamentos, fazendo um verdadeiro trabalho de marketing das obras através da revista *O Cruzeiro* que era lida em todo o Brasil. Entretanto, esse cuidado para com o texto literário não se limitava às crônicas: todos os romances rachelianos têm protagonistas leitoras, de Conceição (*O Quinze*, 1930) a Maria Moura, (*Memorial de Maria Moura*, 1992). A única exceção é Santa, personagem de João Miguel (1932). Em *Memorial de Maria Moura* as referências à leitura não são muitas, talvez pelo perfil cangaceiro da protagonista, mas mesmo assim estão lá. Nos demais romances, a questão é recorrente, ocupando várias páginas. Marisa Lajolo afirma que “só fala de livros quem tem a intimidade de ter nascido em meio a eles”. (LAJOLO, 1993, p. 60). Rachel teve essa intimidade porque foi antes de tudo leitora, daí a facilidade que encontrava para tratar do assunto com tanta intimidade.

Rachel é escritora cuja contribuição à Literatura Brasileira é inegável. Seu nome é sempre lembrado em eventos que reflitam sobre o fazer literário em instituições nacionais e internacionais. Destaco o V Seminário Nacional Mulher e Literatura, em 1993, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a coordenação de Constância Lima Duarte, que teve como homenageadas as escritoras Gilka Machado e Rachel de Queiroz. A mesa intitulada “A obra de Rachel de Queiroz” foi composta por Elódia Xavier, Benjamin Abdala Júnior e Eduardo de Assis Duarte.

Em “A trajetória ficcional de Rachel de Queiroz”, Elódia Xavier chama a atenção para o livro *O Quinze* (1930), pois estaria nele as duas vertentes que acompanharão os demais romances, a existencial e a social.²⁰⁸

Sobre a personagem Conceição, de *O Quinze*, Abdala diz que “Conceição olha para os livros de outros contextos, um horizonte maior para onde se deslocam suas expectativas. Um olhar para fora, à procura de um porto de chegada”. (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 78).

Eduardo de Assis Duarte, na abertura de seu estudo “Rachel de Queiroz – literatura e política no feminino”, afirma que “antes dela, nenhuma outra mulher conseguiu manter cativo, durante décadas, um público sempre atento e renovado, seja para seus romances ou peças teatrais, seja para sua extensa produção no campo da crônica jornalística”. (DUARTE, 1995, p. 81). Prova disso são as inúmeras reedições que já receberam seus títulos, o que atesta a boa aceitação do texto da autora pelo público leitor. Contudo, a autora ainda não obteve a devida atenção dos estudos acadêmicos e críticos, tendo em vista o manancial de possibilidades que emanam de sua produção literária.

Assim, pode-se perceber que a escrita de Rachel de Queiroz contribuiu para a (in)formação do público leitor que obteve através do olhar atento dela a divulgação de publicações, a discussão acerca do mercado editorial, o ato de escrever e diversos outros assuntos em uma época marcada pela ausência da voz feminina no meio literário, espaço restrito à mulher. Restrição essa que Rachel rompeu e se inscreveu como “nata e flor do nosso povo”²⁰⁹, conforme Manuel Bandeira a definiu em seu *Louvado para Rachel de Queiroz*.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Utopia e ideologia em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Constância Lima Duarte (org.). Natal: UFRGN, 1995, p. 86-88.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BEZERRA, Elvia. *Mandacaru*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Sales, v.4, set. 1997.
- CUNHA, Cecília Maria. 2011, *Vivência em retalhos*: um ensaio sobre a crônica de Rachel de Queiroz nas páginas de *O Cruzeiro* (anos 50). Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- CRÔNICAS DA REVISTA *O Cruzeiro*, década de 1950.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Rachel de Queiroz – literatura e política no feminino. *Anais V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Constância Lima Duarte (org.). Natal: UFRGN, 1995, p. 81-85.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

²⁰⁸ XAVIER, Elódia. Trajetória Ficcional de Rachel de Queiroz. *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal: UFRN, 1995, p. 86-88.

²⁰⁹“Louvado para Rachel de Queiroz”, In: *Estrela da vida inteira*, 1998.

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 77 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 9 ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1998.

XAVIER, Elódia. Trajetória Ficcional de Rachel do Queiroz. *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Constância Lima Duarte (org.). Natal: UFRGN, 1995, p. 86-88.

**OLHARES SOBRE O TEMPO E O CORPO EM AS HORAS NUAS,
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Laís Maria de Oliveira²¹⁰

*No meu corpo cabe tudo.
Cabe passado e presente,
Mais do que tudo o futuro.*

(Murilo Mendes, em *História do Brasil*.)

As questões referentes à velhice foram tema de muitos escritores e pensadores, como é o caso de Walter Benjamin e suas considerações sobre a narrativa oral²¹¹, geralmente atribuída a pessoas mais velhas, por causa da experiência já vivida, que pode servir de conselho ou exemplo aos mais jovens. Outra autora que reflete acerca da velhice é Simone de Beauvoir, mais especificamente em seu segundo volume de *O segundo sexo* (1967), em que a autora discorre sobre a mulher e seus vários papéis sociais: a menina, a adolescente, a moça, a lésbica, a mulher casada e outros. Ao lançar seu olhar sobre a mulher madura, Simone de Beauvoir denuncia a angústia e inquietação de muitas mulheres que, depois de terem cumprido com os “deveres” de esposa e mãe, de dona do lar, se sentem inúteis perante a sociedade.

A situação da mulher vem se transformando, principalmente a partir do final dos anos 60 e início dos 70, com a liberação sexual e com as lutas pela igualdade de direitos políticos e econômicos entre os sexos. No entanto, alguns paradigmas permaneceram, e entre eles, o da crise da idade madura feminina. No que diz respeito à ficção, Lygia Fagundes Telles é uma autora que trata do tema, como na obra *As Horas Nuas*, escrita em 1989. Durante a leitura deste livro e da obra de Simone de Beauvoir, percebi um diálogo preciso entre as obras. Todavia era impossível afirmar que Fagundes Telles teria lido sua precursora Beauvoir, até que uma amiga me emprestou outra obra de Lygia, *Durante aquele estranho chá* (2002). Qual foi minha surpresa ao ler o texto *Papel Quadriculado* e descobrir que as escritoras não só se encontraram, como se leram e conversaram a respeito da velhice. Como nos conta a escritora paulistana:

Abriu a grande bolsa e tirou de dentro o livro que me ofereceu, *La Femme rompue*. Cortou com um gesto o agradecimento que ensaiei fazer e com aquela letra sem

²¹⁰ Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras (Promel) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) na linha de *Memória e Estudos Culturais*. Áreas de Interesse: *Estudos animais e de alteridade*. Bolsista Caps/ Reuni.

²¹¹ O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

fronteiras, fez a dedicatória. Em seguida, olhou firme nos meus olhos e assim inesperadamente fez a pergunta, Você tem medo de envelhecer? (TELLES, 2002, p. 39)

Questão inesperada, que deixou a escritora meio sem resposta naquele instante. Todavia a reflexão sobre a pergunta inquietante pode ser vista em *As Horas Nuas*. No romance temos o dilema de uma mulher de 50, Rosa Ambrósio, que depois de ter abandonado a carreira de atriz, começa a se entregar ao vício da bebida, e a rememorar seu passado de glória e sucesso. A personagem tem planos de escrever suas memórias e, para isso, grava ela mesma suas lembranças, que também servem como pretexto de passatempo, já que ela passa o dia deitada no chão, bebendo whisky e questionando-se sobre sua vida, e principalmente, sobre sua idade e sobre seu corpo, que, além de não aceitar, faz questão de esconder de todos.

Simone de Beauvoir discute sobre como a história de vida de uma mulher depende muito mais de seu estado fisiológico do que a de um homem, afinal é a mulher quem carrega e dá a luz aos seres humanos, alimenta-os por um longo período e depois toma conta deles até que se tornem independentes, e para isso, seu corpo deve estar em condições saudáveis. Para que essa *máquina biológica* funcione bem, diversas mudanças hormonais ocorrem, e durante essas passagens, muitas vezes a mulher passa por crises: na puberdade, com a menstruação e toda a carga psicológica que ela carrega, na iniciação sexual, na gravidez, no parto, na menopausa. Em todas estas fases a mulher sofre uma brusca mudança de seu corpo. É neste sentido que Judith Butler (1993) afirma que:

O sexo é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o *alguém*²¹² simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. (BUTLER, 1993, p.2)

Assim também afirma Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (1967, p.9). É através das funções biológicas de seu corpo, e mais que isso, do discurso em torno destas funções, que muitas vezes a mulher é vista como simples reprodutora, seu grande papel social é gerar vidas e zelar por elas. Feito isso, ela torna-se dispensável, e o discurso em torno disto foi tão forte ao longo da história, que ainda hoje assistimos à cobrança social dirigida às mulheres quanto ao casamento e à gravidez.

A personagem do livro de Lygia Fagundes Telles está em meio à crise da menopausa. Tendo realizado muitos papéis no teatro, se tornado uma atriz famosa, ela teve uma vida profissional intensa, e agora, com sua saída dos palcos, se sente inútil, presa em seu apartamento a refletir sobre suas memórias. Rosa deixou os palcos por escolha própria, e o motivo, que apenas seu ex-amante Diogo e nós, leitores, sabemos, é o de sua própria crítica ao corpo e a idade. Ela se sente mal ao atuar cheia de

²¹² Itálicos da autora do texto.

rugos, com o corpo magro e a pele murcha. Sua idade é, em sua concepção, um empecilho para o sucesso na carreira:

O que eu devo fazer? Perguntei tantas vezes. Ele ficava me olhando com aquela sua ironia meio divertida e, ao mesmo tempo, afetuosa. Okey, falei no tempo e vejo agora que com ele tinha o tempo diante de mim. O tempo diante de mim. Dizia que eu era uma burguesa alienada. Poderia ter dito uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição. Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança, já nem sei que Cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, ô! meu Pai, que palavra ignóbil. (*As Horas Nuas*, p.11)

A imagem do espelho aparece diversas vezes durante a narrativa, pois como afirma Michel Foucault (2010) é este objeto, o espelho, que nos mostra e nos ensina que “temos um corpo, que esse corpo tem uma forma, que essa forma tem um contorno, que nesse contorno há uma espessura, um peso, numa palavra, que o corpo ocupa um lugar” (p.5). O espelho, ainda que nos reflita de maneira fragmentada, é este lugar que nos convida à realidade, onde me vejo, eu, corpo vivo, matéria, pele. É onde me observo, me contento ou me descontento, dependendo da minha utopia. Porque para Foucault, as utopias nasceram de nosso próprio corpo e depois, talvez, se voltaram contra ele. O *corpo utópico* de Rosa Ambrósio, é o corpo jovem, rijo, exalando a frescura de tempos remotos. Esta ditadura da juventude do corpo, imposta pela própria personagem, nós podemos vê-la ainda hoje, através da moda e por intermédio da mídia, que exige padrões estéticos rígidos. Todos os dias, milhares de mulheres lutam para alcançar o peso ideal, para deixar a pele jovem, e para isto lançam mão de tudo o que o mercado oferece: remédios, exercícios, cirurgias plásticas etc. Os implantes e transformações cirúrgicas, tão auxiliares ao humano, quando se trata de questões de saúde, de troca de sexo ou mesmo na ajuda à autoestima, tão bem evidenciados por Donna J. Haraway em seu *Manifesto ciborgue* (2000), se tornam, muitas vezes, medidas desesperadas para conseguir o corpo perfeito, este corpo que é utópico e irreal. Como bem explicita Naomi Wolf (1992):

O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. A juventude e (até recentemente) a virgindade foram "bonitas" nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é "feio" porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa "beleza", de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 1992, p.17)

A atriz decadente e alcoólatra, que passou por cirurgias plásticas, ainda não se sente satisfeita. Encerrada e solitária em seu apartamento, se agarrar ao seu passado, à sua juventude e à juventude de

seu corpo parece um caminho mais fácil. Enquanto reclama de si e dos outros, quem a escuta e também nos mantém informados é o personagem Rahul, seu gato de estimação:

Rosona veio com seu *robe d'interieur* e seu espelho de aumento que odiava, mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo, mas nessa época carregava o espelho para onde ia. Até largá-lo nas mesas, nas poltronas, grande parte do tempo passava procurando o espelho e algumas outras coisas que ia achando e perdendo.

- Ora, Diogo, você ainda acredita em pesquisa? Desde que o primeiro homem começou a envelhecer esses pesquisadores pesquisam a cura da velhice, a pior das doenças. Até o Diabo foi invocado mil vezes. Descobriram? Hem?!... (As Horas Nuas, p.26)

Numa espécie de autopunição, Rosa Ambrósio mantém o espelho de aumento ao seu lado. Mesmo antes de se entregar à bebida, ainda relacionando-se com Diogo, sua exagerada preocupação com a idade e com o corpo acabam por deixá-la cega. Enxerga demais a si mesma, e esquece de todo o resto. Não suportando as marcas do tempo no corpo, recorre à cirurgia plástica, ao tingimento dos cabelos e dos pelos:

Podia fazer essa tintura no cabeleireiro, seria mais simples. Mas se preocupa em não se entregar, elegeu as poucas pessoas nas quais confia e no círculo hermético entra este gato. Tem ainda a tintura dos pêlos íntimos, vai precisar prosseguir nessa operação que detesta até seu íntimo fim. Você não envelhece hem?! (Op. Cit. P.33)

Mais tarde, no entanto, já não suportando sua condição de mulher mais velha e do desgaste do corpo, acaba por se entregar às lembranças de seu passado, quando era jovem e bela, deixando seu presente e seu corpo à deriva, enquanto aos poucos a bebida vai lhe tirando a saúde e os últimos sonhos que lhe restam.

O problema com a filha única, Cordélia, torna ainda mais difícil a relação de Rosa com o mundo exterior. Inconformada com o fato de que Cordélia goste de namorar homens mais velhos, Rosa implica muito com a filha, o que faz com que esta se afaste. A respeito da relação de mulheres mais velhas com suas filhas afirma Beauvoir (op. cit.):

(...) A mãe que se identifica apaixonadamente com a filha não é menos tirânica; o que quer é, munida de sua experiência madura, recomendar a juventude; assim salvará seu passado em se salvando dele; escolherá ela própria um genro de acordo com o marido sonhado que não teve; coquete, meiga, imaginará de bom grado que é a ela que, em alguma região secreta do coração, ele desposa; através da filha satisfará seus velhos desejos de riqueza, de êxito, de glória. (p.356)

Por afastar-se da profissão, do amante, dos amigos, da vida exterior em geral, Rosa vê na filha o caminho para a realização. Jovem e bonita, na concepção de Rosa, sua filha precisa relacionar-se com pessoas do mesmo nível, não com “velhos”, que são tão “ignóbeis”, nas palavras da personagem. Sua

insatisfação – com o corpo e com sua idade – faz com que ela sinta repulsão pela velhice em geral. Não só a vida amorosa da filha é posta em questão, mas todas as escolhas feitas por ela.

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver, é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador de queijo. Inveja de Ananta, inveja de Cordélia – também de Cordélia? É claro, inveja de minha filha. Sou um monstro, digo e me cubro com uma blusa. Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal – será pedir muito? Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. Mas não precisava ser uma tropa de velhos. (Op. Cit., p. 21)

A morte do marido, Gregório, sujeito engajado politicamente, homem sábio, interessado por Astronomia, segundo nos informa a própria Rosa, também contribui para a angústia da personagem perante a vida. Como nos lembra Foucault (op. cit.), outro lugar que nos remete a *materialidade* do corpo é a morte, o corpo sem vida. A imagem do cadáver nos chama a atenção para a brevidade da existência, para o tempo que corrói o corpo e a memória. Assim como esse *outro* que se foi, que agora é apenas carne sem vida, corpo que aos poucos irá se desfazer, assim também Rosa sente a aproximação da morte, a velocidade do tempo que nada e a ninguém perdoa. A velhice carrega uma certa marca do medo, da incerteza do depois, e por isso, muitas vezes, a relutância em aceitar as marcas do tempo sobre o corpo, nos lembrando a cada momento que as horas se esgotam. Assim, as horas nuas, descobertas em sua realidade corrosiva. Segundo Beauvoir (op.cit.), a mulher “pode trapacear com o espelho, mas quando se esboça o processo fatal, irreversível, que vai destruir nela todo o edifício construído durante a puberdade, sente-se tocada pela própria fatalidade da morte (p.344)”. Assim se sente Rosa, imersa em lembranças para fugir ao tempo que insiste em lhe chamar a atenção para a aproximação do fim. Nas últimas tentativas de manter o corpo jovem, recorrendo a todo tipo de ferramenta para maquiar a idade, Rosa também se submete à terapia, aconselhada por amigos e familiares. Seguem-se longas sessões no divã, e mais divagações, mais queixumes do que poderia ter sido e que não foi. Todos os dias o mesmo ritual: quando não está na terapia, Rosa passa o tempo numa espécie de monólogo interior, na maior parte do tempo em voz alta, para o registro no gravador. E claro, sempre acompanhada pela bebida, fiel companheira de desilusões do ser humano, desde sempre.

Há um conto de Lygia Fagundes Telles, *Apenas um Saxofone* (2009) que tem muitas semelhanças com o romance *As Horas Nuas*. No conto, temos também um monólogo interior da personagem Luisiana, que também rememora seu passado, enquanto toma whisky, e que também não aceita sua condição de mulher de quase 50, rica, sozinha e velha. Essa não aceitação do próprio corpo, tema tão evidente não só na literatura, mas na própria vida humana em geral, principalmente nas mulheres, em que a cobrança da beleza e da juventude é maior e mais cruel, tem chegado a proporções cada vez maiores. Afinal, numa sociedade controlada pela sexualidade, pelos mecanismos de biopoder que dominam os índices de natalidade, de mortalidade e de reprodução, deixar de ser um sujeito reprodutor, de ter uma vida profissional, faz com que o estado deixe de ter lucros, perdendo fontes de

renda, de impostos e ainda tenha que se preocupar em pagar aposentadorias. Nas palavras de Foucault (2007):

Quanto a nós, estamos em uma sociedade do “sexo”, ou melhor, de “sexualidade”: os mecanismos de poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada. Saúde, progeneritura, raça, futuro da espécie, vitalidade do corpo social, o poder *da* sexualidade e *para* a sexualidade; quanto a esta, não é marca ou símbolo, é objeto e alvo. (*História da Sexualidade – a vontade de saber I*, p. 160 e 161).

Mas como objeto e alvo de um sistema disperso de poderes, a sexualidade, e mais que isso, a vida, tem conseguido contornar tal lógica capitalista. Pois se onde “há poder há resistência e (...) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (Foucault, op. cit., p.105) os altos índices de longevidade têm demonstrado como homens e mulheres lutam pelo direito da vida e pela igualdade deste direito. É cada vez maior o número de pessoas que se aposentam e continuam trabalhando, e em concursos públicos a maior idade já se tornou critério de desempate na classificação final de candidatos. Vivendo cada vez mais e melhor, a população idosa vem aos poucos ganhando espaço e voz na sociedade. O que falta ainda é acabar com o preconceito em torno da velhice e com a negação do corpo, principalmente por parte das mulheres, afinal, o corpo é o nosso veículo de existência, nossa maneira de estar no mundo, matéria sensorial, carregada de experiências e sentidos. Se o tempo corrói essa matéria, não será apenas para nos lembrar da morte que aos poucos se aproxima, mas antes para demonstrar o quanto se viveu, o quanto já foi experimentado, o quanto aprendemos até agora. É este o olhar que as mulheres devem ter sobre seus corpos. Isto não significa que cremes ou tintura de cabelo não ajudem, até mesmo como forma de afeto com o corpo, de cuidado e de vaidade. No entanto, a postura diante do corpo deve ser de uma vaidade saudável, que não busque uma perfeição ideal. Se como nos lembra Foucault (2010) nosso corpo é o lugar irremediável a que estamos condenados, nós devemos aceitá-lo, cuidá-lo com afeto, vê-lo como ferramenta engenhosa de experimentação.

Porque temos mãos que fazem inúmeras coisas, que escrevem, que pintam, que acariciam o rosto de um pessoa querida ou a pelugem de um gato; porque temos uma garganta e uma boca que falam, que dizem ao mundo o que nossa cabeça maquina, o que o cérebro questiona; porque temos pernas que nos levam a tantos lugares e pés que podem caminhar sobre a praia, sobre a grama; temos um par de olhos por onde podemos enxergar o mundo, os outros, olhos que já foram chamados de “janelas da alma” e que são também as janelas do corpo, por tudo isto, pelos órgãos que trabalham continuamente para que essa máquina engenhosa funcione, é por todas as incontáveis habilidades que podemos realizar por causa de nosso corpo que devemos tanto a ele. O que não significa que não possamos transformá-lo. A tatuagem, o piercing, a maquiagem, o implante são recursos que dizem de uma linguagem do corpo. Se em grande escala nossos corpos são prisioneiros de um sistema político de controle, de discursos

dominadores que nos convidam a padrões de comportamento, em pequena escala temos liberdade de fazer modificações, transformações em nossa pele, órgãos, membros. Ou arruiná-lo, como faz cotidianamente Rosa Ambrósio, que cuida de sua aparência externa com cremes, cirurgias, tinturas e todo tipo de aparato de beleza todos os dias e ao mesmo tempo destrói seu corpo com a bebida, que vai lhe tirando a agilidade, a saúde e a rapidez de pensamento, até que ela perca mesmo a vaidade, que sempre foi uma de suas características marcantes, e se encontre no chão, agarrada aos lençóis e à garrafa de whisky, chorando feito criança.

No entanto, depois de longo período, Rosa é tomada por uma força inesperada, por uma vontade de mudança. E assim como Luisiana de *Apenas um saxofone* (op. cit.), que depois de ter mandado seu amor “partir”, e que agora trocaria todo o seu dinheiro e jóias, tudo o que tem para poder ouvir um pouco o som do saxofone de seu amor do passado, Rosa Ambrósio também decide trocar seu vício, seu whisky de cada dia, pela esperança de poder reencontrar Diogo. Destinada a reconquistá-lo, ela se interna numa clínica de desintoxicação. Como disse Foucault, há três lugares que nos revelam nosso corpo como ele realmente é: o espelho, o cadáver e o amor. É através do amor que Rosona começa se não a aceitar, pelo menos permitir seu corpo e sua condição de mulher madura. É por causa do amor, amor que foi sexual, e que mesmo que seja agora utópico, é por ele que a personagem vai em busca de auxílio para salvar o seu corpo, deteriorado não só pelo tempo, mas pela dor e pelo álcool. Segundo Foucault:

Talvez seria preciso dizer também que fazer o amor é sentir seu corpo se fechar sobre si, é finalmente existir fora de toda utopia, com toda a sua densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que te percorrem, todas as partes invisíveis do teu corpo se põem a existir, contra os lábios do outro os teus se tornam sensíveis, diante de seus olhos semi-abertos teu rosto adquire uma certeza, há um olhar finalmente para ver tuas pálpebras fechadas. Também o amor, assim como o espelho e como a morte, acalma a utopia do teu corpo, a cala, a acalma, a fecha como numa caixa, a fecha e a sela. É por isso que é um parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o rodeiam, se gosta tanto de fazer o amor é porque, no amor, o corpo está *aqui*. (Op. Cit., p. 5).

Ao final do romance “o amor vence”, ou pelo menos a esperança de reencontro no amor. O afeto de Rosa por Diogo faz com que ela procure por ajuda para parar de beber e tentar um recomeço. O corpo é trazido para a dimensão do outro, é preciso que ela cuide de seu corpo, de sua saúde, para que consiga trazer de volta aquele outro corpo, o corpo de quem se deseja. Assim, se foi o tempo o principal responsável pelo envelhecimento do corpo, é ele também que faz com que Rosa reflita sobre sua condição e escolha sair dela, se livrar do peso de uma vida solitária e fadada à reclusão. O tempo que machucou é o mesmo que agora faz cicatrizar, abandonar as feridas e lutar por uma nova vida.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Tradução e organização: Guacira Lopes Louro. Editora Autêntica, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*. A conferência, de 1966, integra o livro *El cuerpo utópico: Las heterotopías*, cuja versão espanhola acaba de ser publicada (Ed. Nueva Vision). Esta versão está publicada no jornal argentino **Página/12**, 29-10-2010. A tradução é do **Cepat**.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: SILVA, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. *Apenas um saxofone*. In: *Antes do Baile Verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza – Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rocco, Rio de Janeiro, 1992.

Dulce Maria Cardoso, escritora portuguesa, nasceu em 1964, em Trás-os-Montes/Portugal. Ainda criança emigrou com os pais para Luanda / Angola. Onze anos depois vivenciou juntamente com sua família o momento político – pós-colonialismo - que Portugal passava, fazendo parte da abrupta descolonização do país na década de 70. Formou-se em Direito e exerceu advocacia por pouco tempo, pois a situação que viveu em Portugal a fez escritora. Escreveu quatro romances: *Campo de Sangue* (2001), *Os meus sentimentos* (2005), *O chão dos pardais* (2009), bem como a antologia de contos *Até nós* (2008). *O Retorno* (2012), que ora trataremos, é seu quarto romance, retrata em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, a situação vivida por Portugal – a perda de suas colônias e suas consequências. E é nesse contexto que a narrativa é desenvolvida através do último dia de Rui – narrador protagonista, e sua família em Luanda/Angola.

A nossa última manhã. Tão silenciosa apesar dos tiros. Nem os tiros conseguem desfazer o silêncio da nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou (CARDOSO, 2012, p.14).

Depois de quatro séculos de presença em território africano, no final do século XIX, Portugal achou-se no direito de reivindicar a soberania dos territórios desde Angola a Moçambique, junto das outras potências europeias. A partir desta data, aconteceram várias expedições em territórios africanos, com o objetivo de "pacificar" as populações. A população tentou resistir, mas, dada a superioridade bélica de Portugal, rapidamente abandonaram a resistência por meio das armas. Décadas depois, Portugal foi colocado frente-a-frente com guerras de independência, a primeira das quais, a de Angola, que também marcou o início da Guerra Colonial Portuguesa, a qual Dulce Maria Cardoso rememora através da escrita, decisão sua por sentir a necessidade de descrever os momentos angustiantes, dadas as várias facetas desse momento político vivido por ela e sua família. Isso faz dessa obra autobiográfica, narrada em primeira pessoa, época em que a literatura começava a brotar através dos movimentos feministas, que segundo (BURKE, 1992, p. 83): “o aumento da consciência acarretou a descoberta da “verdadeira” identidade das mulheres, que a queda das viseiras, a obtenção de autonomia, de individualidade e, por isso, de emancipação.”

²¹³ Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Especialista em Língua Inglesa – PUC-MG, Mestranda em Letras/Literatura – UESPI, professora do Curso de Letras/Inglês – UESPI, leciona Inglês no Ensino Fundamental na rede municipal e estadual, em Parnaíba.

Dulce Maria Cardoso, com o uso de uma linguagem precisa, descreve sua trajetória em Portugal, consegue tornar a trama, real ao que ela mesma se propôs a contar:

Costumo dizer que me tornei escritora por causa dos acontecimentos que narro neste livro, mas não queria utilizar essa matéria sem mais. Demorei muito tempo até encontrar uma proposta de reflexão sobre o que ocorreu. E a proposta foi um livro sobre a perda e sobre todas as fases que uma perda tem — conta Dulce, por telefone, de Lisboa.< <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/07-439398.asp>>.

Ainda considerando a autobiografia de Dulce em *O Retorno*, (BRANCO, 1991, p. 30), reafirma:

Tomando-se como verdadeira a afirmativa de que as mulheres teriam preferido as autobiografias a outros tipos de discurso literário, talvez se possa levantar a hipótese de que, além das razões sociológicas [...], tal fato se deva a um possível parentesco discursivo entre as escritas da memória do feminino.

Assim, a escritora na angustiante narrativa da revolução conta na voz de Rui (CARDOSO, 2012, p. 46):

O pai nunca fala de revolução, é claro que o livro da vida não tenha nada sobre revoluções porque são raras as vidas que assistem a uma revolução. O professor de português dizia que tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de abril tinha sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir abril e cumprir abril era descolonizar, democratizar e desenvolver.

O Retorno é um livro de História e de memórias, de discursos e identidades múltiplas. Em 1975 começaram a voltar a Portugal aqueles que ficaram para o imaginário e a história recente como os retornados, pois assim eram chamados. Desenganos, desesperanças, perdas e danos marcam o percurso que os personagens tomam lugar na obra. Rui – imperativo do verbo ruir, narrador onisciente, narra o último dia de sua família em Luanda/Angola. Obra composta de personagens de vida simples, sem grandes ambições, mas que prezam por dignidade, liberdade, por um lugar tranquilo para produzir e morar. E assim, Dulce comenta:

[...] hoje morreu-me a minha terra, hoje tornei-me um desterrado, vivemos na certeza de que as terras não morrem, vivemos na certeza de que a terra onde enterramos os nossos mortos será nossa para sempre e que também nunca faltará aos nossos filhos a terra onde os fizemos nascer vivemos nessa certeza porque nunca pensamos que a terra pode morrer-nos, mas hoje morreu-me a minha terra, hoje morreram os meus mortos e os meus filhos perderam a terra onde os fiz nascer, os meus filhos desterrados como eu. (CARDOSO, 2012, p.153-154).

Ainda reportando aos personagens da obra, percebe-se que a autora não teve muita preocupação em destacar ou criar grandes personagens, com exceção de Rui, que relata toda história com uma linguagem tão real que emociona, encanta. Mário – pai de família que ficou preso em Luanda por ser confundido com um bandido: Grafanil, deixando sua família partir sozinha: “Quando o tio Zé passou por aqui antes de ir para a terra, contou-nos que eles tinham apanhado o carnicheiro do Grafanil”

(CARDOSO, 2012, p.252). E Rui conta o sofrimento do pai: “O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar, as cicatrizes mostram-me as feridas a serem abertas, o pai a gritar, a implorar, o pai deve ter chorado [...]” (CARDOSO, 2012, p.251); Tio Zé – indivíduo não muito aceito por Mário, por não ter comportamentos masculinos, o que preocupa o pai de RUI na convivência com ele, e assim é relatado: “O tio Zé estava na receção ainda tinha os lábios em forma de coração mas já não fazia beicinho como as raparigas, e não fazendo beicinho era só homem com os lábios desenhados” (CARDOSO, 2012, p.262); D. Glória – mãe de Rui, mulher sem muitas perspectivas, vivendo uma época histórica muita turbulenta no seu retorno para Portugal, além de possuir uma grave doença, a qual Rui se preocupa muito: “[...] e esta gente toda à volta, é a mãe que tinha a doença que não era de médicos, a doença de que nunca falávamos” (CARDOSO, 2012, p.155); Lurdes – uma das filhas do casal; dentre outros personagens secundários. Na verdade, a escritora agrupou personagens fictícios para encaminhar a trama da obra a fim de descrever um importante episódio histórico e ao mesmo tempo autobiográfico.

O continente africano foi vítima da cobiça de mão-de-obra barata e suprimentos naturais. Dividir para conquistar, esta era a ordem para manter a ordem. Como a escritora conta na voz de Rui:

o pai nunca fala de revolução, é claro que o livro da vida não tenha nada sobre revoluções porque são raras as vidas que assistem a uma revolução. O professor de português dizia que tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de abril tinha sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir abril e cumprir abril era descolonizar, democratizar e desenvolver (CARDOSO, 2012, p. 46).

Franceses, alemães, ingleses, belgas, espanhóis, portugueses e italianos criaram o mapa africano a partir da divisão de povos e agrupamento de inimigos num mesmo território. Portugal era na época um dos países mais pobres da Europa, sem liberdade política, com a imprensa censurada e com uma guerra colonial em Angola, Moçambique e Guiné Bissau, sem solução militar à vista.

Após 1974, Portugal torna-se um país receptor significativo de populações migrantes, como resultado da descolonização da África, momento registrado pela escrita de Dulce através de seus relatos na voz de Rui, os quais atravessam seu percurso de discriminação vivenciados por um povo sem identidade própria. Conforme (ZINANI, 2006, p.186): “a identidade como elemento construído, depende da evolução do ser humano à medida que agrega fatores, tanto do mundo exterior como do interior.” Pois a identidade de um povo marca a trajetória humana, por meio de suas vidas constrói mundos familiares, onde ela é ressaltada por meio dos problemas vivenciados.

Portanto, a estruturação da identidade se dá na representação do universo social e histórico, instaurando uma realidade e posicionamento por parte do homem e da mulher em relação à linguagem, pois isso os faz se expressar para identificar as operações retóricas, criando assim, possibilidades para

construir e desconstruir o discurso que lhes é imposto e perceber que a escrita fez com que Dulce Maria Cardoso expusesse sua natureza ideológica das crenças e valores acerca da descolonização de Portugal.

A chegada desses "retornados" à metrópole foi problemática na questão social e de alguma discriminação inicial pela própria carga negativa da categoria "retornado", o que demonstra a diferenciação étnica das populações portuguesas do chamado Ultramar em relação à "metrópole", bem como, dada a sua expatriação, que segundo (CARDOSO, 2012, p.139-140) :

a puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados. A puta a justificar-se, os retornados estão mais atrasados, sim, sim, devemos estar, devemos ter ficado estúpidos como os pretos, e os de cá devem ter aprendido muito depois da merda da revolução, se for como tudo o resto devem ter tido umas lindas aulas.

Meio a essa descolonização, a diáspora foi inevitável, acentuada pela migração e mudança de nação. Na perspectiva de Stuart Hall, dentro dos Estudos Culturais, o termo se presta a dar conta especialmente dos fenômenos relativos a migrações humanas dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles. Assim, Stuart Hall define diáspora:

o conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "outro" e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/>> (Acesso em 29/10/2012).

E (CARDOSO: 2012, p.173) afirma: um quarto pode ser uma casa e este quarto com esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa enquanto não vamos para a América.

Influenciadas pelos movimentos de autodeterminação africanos do pós-guerra, o grande objetivo das organizações independentistas era "libertar Angola do colonialismo, da escravatura e exploração", impostos por Portugal, mas, a intransigência do colonialismo português na manutenção das províncias ultramarinas desperta, a partir de 1961, conflitos armados organizados pela União dos Povos Angolanos (UPA). A luta anticolonial divide-se em três grupos que refletem diferenças étnicas e ideológicas: MPLA²¹⁴, FNLA²¹⁵, UNITA²¹⁶.

A rivalidade entre os três movimentos de libertação transforma-se em confronto armado a partir de abril de 1974, quando o governo instalado em Portugal, após a Revolução dos Cravos, anuncia o plano de descolonização, no qual as colônias são desfeitas e o povo atingido por tal momento político, vê-se sem destino, sem nação, sem identidade. E a revolução provoca danos irreparáveis: "Ainda agora

²¹⁴ O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), multirracial e marxista pró-URSS, com predomínio da etnia kimbundu;

²¹⁵ A Frente Nacional para a Libertação de Angola (FNLA), anticomunista, sustentada pelos EUA e pelo ex-Zaire, com suas bases na etnia bacongo (norte do país);

²¹⁶ E a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), inicialmente de orientação maoísta, mas que depois se torna anticomunista e recebe o apoio da África do Sul. Tem forte presença da etnia ovimbundus (centro e sul).

não há um dia em que não haja manifestações, bombas, ameaças, expropriações, ocupações, greves, há sempre comunicados na televisão [...]” (CARDOSO, 2012, p.140).

Embora Angola fosse um território de grande riqueza de recursos naturais, nomeadamente em café, petróleo, diamantes, minério de ferro e algodão, para o Governo de Portugal, liderado por António de Oliveira Salazar, o que era preciso defender era o regime e não a economia.

[...] agora era vez de o pai ser o último a rir, e não é verdade que quem rir por último rir melhor, quase nada do que se dizia é verdade, Angola já não é nossa, foi na manhã de quatro de fevereiro que os heróis cortaram as algemas para vencer o colonialismo e criar uma Angola renovada (CARDOSO, 2012, p. 53).

Muitos imigrantes foram para as colônias africanas, a grande maioria para Angola, nas décadas de 1940 e 1950. Em Portugal, a guerra colonial era há muito tempo contestada: a população via os seus familiares sob muita pressão e com Dulce e sua família não era diferente, pois cada instante desse era vivido com indignação, sem esperanças. O país via os seus recursos financeiros a esgotarem-se, a produção a decair e a inflação a subir,

e as mortes de milhares de jovens soldados todos os anos geraram forte descontentamento, o que contribuiu para a eclosão da Revolução dos Cravos, [...] que com amplo apoio popular, derrubou a ditadura salazarista em 25 de abril de 1974 (JÚNIOR, 2009, p.156).

Com a análise feita do romance *O Retorno* é possível afirmar que o cânone literário pode ser representado por mulheres, em especial por Dulce Maria Cardoso. Pois a literatura foi representada durante décadas como exclusiva do homem, constituído apenas por homens, marcado por uma ideologia puramente patriarcal que excluía qualquer tipo de escrita feminina. E que para acontecer uma ruptura a essa problemática a mulher teve que ir a luta fazendo valer sua voz enquanto indivíduo social capaz de contribuir para a formação de uma sociedade através de seus escritos. E foi preciso Dulce Maria Cardoso tomar a decisão de ser escritora para expor através de sua escrita toda uma trajetória histórica vivida por ela mesma, o que faz dessa obra, autobiográfica, mostrando as controvérsias de uma época desumana, marcada por desilusões, de identidade indefinida. Desta forma, (CONFORTIN, 2003, p.119) afirma que:

um dos grandes avanços humanos e sociais ocorridos na virada do milênio foi, sem dúvida, o início da passagem da mulher considerada vítima de preconceitos, discriminação, exploração, submissão, desníveis sociais, para ser, ela mesma, a protagonista de sua ascensão e libertação.

A escrita feminina em *O Retorno* mostra a independência da mulher como escritora em uma época ainda de movimentos feministas marcados na década de 70. Assim, (ZOLIN, 2009, p.182) afirma:

a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas.

E Dulce Maria Cardoso o fez muito bem, pois foi através da linguagem que conseguiu mostrar uma sociedade marcada por contradições, repressão, ou seja, uma sociedade feminina com deveres, mas sem direitos, a qual definiu seu próprio percurso de liberdade, de emancipação aos moldes passados. E tudo isso fez mudar o sentido das coisas, resgatando e reavaliando o cânone feminino, ampliando perspectivas de análise e desmistificando aquilo que a convenção masculina estava à frente. Como diz (COLASANTI, 2004.77), “escrever, já foi dito infinitas vezes, é assumir todas as formas, é ser homem e ser mulher, é ser animal e pedra.”

Desta forma, muitos anseios, insatisfações marcados pela década de 70 em Portugal, foi desnudado pela escrita feminina em especial em *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso, que retratou na voz de Rui, protagonista onisciente, um momento histórico – a descolonização, marcado por desencantos, perdas materiais, morais e, até mesmo da identidade, causando uma diáspora, a qual é revelada minuciosamente por essa escrita que brota em forma de ansiedade, desespero, angústia. E a autora clama:

estavam lá retornados de todo os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber (CARDOSO, 2012, p. 87).

Dulce Maria com sua escrita em *O Retorno* expôs as amarras vividas por ela, além de mostrar a situação de um povo, os retornados, pois foram chamados assim após a descolonização de Portugal. Ainda que o sofrimento tenha sido massacrante, tenha causado danos irreparáveis, a escrita tem o poder de desmistificar suas facetas e ao mesmo tempo conquistar espaços dantes inatingíveis pela mulher, pois o espaço da escrita se tornou um meio de libertação. Pois ela pode transgredir a lei, expor o desejo ou desabar o sofrimento de opressão e que Dulce o fez de forma criteriosa e muito natural. Concluimos com (PIRES, 2003, p. 212) que:

a história das mulheres nas últimas décadas prova que o sujeito feminino não se acomoda e pratica resistências, forjadas na experiência do cotidiano que nos marca e fortifica, bem como abre-nos novas direções e novos sentidos, construindo-nos seres plurais.

REFERÊNCIAS

A *Ancia_de_Angola*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Independ%C3%](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Independ%C3%AAncia_de_Angola) > Acesso em 07/11/2012.

A *escrita-da-ruina-de-dulce-maria-cardoso* Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/07-439398.asp>> (Acesso em 27/10/2012).

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é escrita feminina*. Coleção Primeiros Passos, 251. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.

BURKE, Peter (Org.); *A escrita da história: novas perspectivas*. História das Mulheres tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP; 1992.

CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china ,Brasil, 2012.

COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

CONFORTIN, Helena. *Discurso e gênero: a mulher em foco*. Representações do feminino (org.) Maria Inês Ghilardi-Lucena). Coleção Mulher e Vida. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2003.

_____. PIRES, Vera Lúcia. *A identidade do sujeito feminino: uma leitura das desigualdades*. Representações do feminino (org.) Maria Inês Ghilardi-Lucena. Coleção Mulher e Vida. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2003.

Diáspora. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/>> (Acesso em 29/10/2012).

GIRAFAMANIA . Disponível em <This page is part of © GIRAFAMANIA website / Esta página é parte do sítio GIRAFAMANIA> Acesso em 07/11/2012.

História da República de Angola. Disponível em: < http://www.girafamania.com.br/africano/materia_angola.html> Acesso em 07/11/2012.

JÚNIOR, Alfredo Boulos. *História: sociedade e cidadania*, 9º ano. São Paulo: FTD, 2009.

ZINANI, C. J. A. *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. ***Teoria Literária***. Crítica Feminista. São Paulo: 2009, p.280.



Inúmeras vezes, a crítica que se faz a Maria José de Queiroz e à sua obra, cerca de 30 livros incluindo ensaio, poesia, romance e conto, muitos deles premiados, a caracteriza com o adjetivo, às vezes, pouco lisonjeiro, de erudita.²¹⁸ Num país em que a cultura é um desafio e um defeito, seus estudos fundamentais sobre escritores que produziram sua obra na prisão, a literatura e o gozo impuro da comida, os textos sobre os escritos de exílio e tantos outros temas, aliados a uma profunda reflexão sobre a mulher, sobre o papel da mulher intelectual, sobretudo, por exemplo, no ensaio sobre Juana de Ibarbourou, são quase ignorados.

O documentário *Maria José de Queiroz: artesã da palavra*, 2013, de Lesle Nascimento,²¹⁹ apresentado no V Colóquio Mulheres em Letras, na Faculdade de Letras da UFMG, trata de minimizar essa lacuna e trazer à luz vida e obra de uma das mais instigantes escritoras brasileiras do nosso século.

Pedro Nava, na apresentação do romance *Homem de sete partidas*, publicado em 1980 por Maria José de Queiroz, define-a como uma artista e uma artesã da palavra pela sua perícia em

²¹⁷ Professora de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG (lyslei@ufmg.br).

²¹⁸ Cf. NASCIMENTO, Lyslei. *Maria José de Queiroz: uma literatura contra o esgotamento*. Disponível em: <http://mariajosedequeroz.blogspot.com.br/2009/07/maria-jose-de-queiroz.html>. Acesso em 1 jun. 2013.

²¹⁹ NASCIMENTO, Lesle. *Maria José de Queiroz: artesã da palavra*. Belo Horizonte: Graphê, 2013. 55min.

catar, separar, escolher a palavra adequada, o verbete justo, a expressão insubstituível – ao seu manejo, num jeito que encanta pela simplicidade, pelo correntio, que são o resultado do que é incansavelmente trabalhado até poder se apresentar em estado de pureza e da supressão de todo o supérfluo.²²⁰

O documentário persegue a definição de Nava sobre o trabalho artesanal da escritora de catar, separar e escolher a palavra insubstituível que passa, certamente, pela ideia de perfeição e de concepção de um empreendimento pautado pela erudição, pelo conhecimento. O artesanato textual a que Nava se refere não aproxima a construção do texto de Maria José de Queiroz de um fazer literário descompromissado com os rigores da língua. Nava aponta para o uso de termos raros, pouco usuais do vernáculo, e, ao mesmo tempo, reconhece a fluidez do estilo, o estilo elegante e sóbrio.

A tensão entre erudição e fluidez acaba por criar um *pitfall*, armadilha e jogo literário, em que cai o leitor, e que, segundo Nava, é uma trama que é construída a partir da escolha do termo exato, da palavra que não pode ser outra. Juntamente às imagens e os temas, a linguagem instaura, na obra de Maria José de Queiroz, uma leitura decifradora que, além de evidenciar o rigor da autora, deixa transparecer a valorização de um leitor, capaz de ler o que foi e o que não foi escrito, capaz de entender o que foi e o que não foi dito.

O documentário nasceu de um desejo de demonstrar como, na obra de Maria José de Queiroz, os grandes temas, tão caros, na atualidade, aos estudos culturais e interdisciplinares, às reflexões sobre os avanços da globalização e, também, sobre a relação da América Latina com o Brasil e, deste, com os países do velho mundo, estão, *avant la lettre*, em seus ensaios e na sua ficção. Como escritora e intelectual no Brasil, sua obra se configura como um vasto e exuberante mosaico, uma rede de vozes, letras e imagens que é a América, a nossa América, reconhecendo, no entanto, as diferenças e as heranças da cultura e das artes que aqui aportaram com os conquistadores e que, deles, com eles e contra eles, pôde-se, enfim, engendrar o novo continente.

De 1991 a 1993, quando me dediquei, no Mestrado, ao estudo do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, 1987,²²¹ não imaginava a enorme riqueza que os escritos de Maria José de Queiroz proporcionariam. O romance lança o leitor, pela literatura, no universo da pintura, da música e da fascinante história de Minas Gerais. Os relatos dos viajantes, os sermões de Vieira, a pintura de Velásquez, a música colonial mineira, entre outros temas, são trançados, com requinte, à história de Joaquina.

²²⁰ NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11-14. (2ª. Edição, Record, 1999).

²²¹ NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: uma análise do romance Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 1993.

O romance *Joaquina, filha do Tiradentes*,²²² assim, se inscreve numa tradição literária caracterizada por esse entrecruzamento da ficção com a história e com outras disciplinas como a filosofia, a botânica, a geografia. O trabalho fabulador da ficcionista configura-se, desse modo, a partir de uma espécie de ambivalência: ser, ao mesmo tempo, romancista e historiadora, ou seja, a voz que fala no romance constrói sua trama a partir de elementos factuais apropriados da narrativa histórica e de elementos ficcionais, construídos pela imaginação.

A romancista-historiadora busca recompor, com o maior grau de verossimilhança possível, os contornos históricos do século 18, conjugando-os com a composição de uma vida ficcional para a filha bastarda do herói e mártir da Inconfidência, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Ao fazer falar uma voz que a história "nem se lembrou de esquecer", como afirma Carlos Drummond de Andrade em um poema dedicado a Joaquina, Maria José de Queiroz promove, no texto, uma série de convergências entre os registros da Inconfidência e a invenção, cujo resultado é um texto de requintada orquestração, como em todos os seus romances.

Em 2011, Lesle Nascimento foi apresentado à obra de Maria José de Queiroz. A ideia de construir um registro audiovisual de depoimentos da escritora tomou corpo em 2013. Das mais de 10 horas de depoimentos emocionantes e intelectualmente perfeitos, realizados com a escritora em Belo Horizonte e Rio de Janeiro, foram selecionados cerca de 55 minutos, especialmente reunidos para o *V Colóquio Mulheres em Letras*.

Portanto, o que foi apresentado é o primeiro capítulo de uma série. Haverá outros sobre Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Paris, sobre a Faculdade de Letras da UFMG, os grandes temas por ela estudados como a questão indígena na América, a música, o exílio. Espera-se, com esse primeiro documentário, que é um capítulo, do livro em vídeo que se está realizando, fazer vislumbrar a riqueza da vida e da obra multidisciplinar de Maria José de Queiroz, que não pode ficar desconhecida ou estar esquecida para novos leitores e pesquisadores.

REFERÊNCIAS

NASCIMENTO, Lesle. *Maria José de Queiroz: artesã da palavra*. Belo Horizonte: Graphê, 2013. 55min.

NASCIMENTO, Lyslei. *Maria José de Queiroz: uma literatura contra o esgotamento*. Disponível em: <http://mariajosedequeroz.blogspot.com.br/2009/07/maria-jose-de-queiroz.html>. Acesso em 1 jun. 2013.

²²² QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Marco Zero, 1987. (A dissertação foi realizada a partir dessa primeira edição que não foi publicado em sua versão integral. Dez anos após ser publicado, em 1997, a editora Topbooks reedita o romance em sua versão integral com posfácio da escritora.).

NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: uma análise do romance Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 1993.

NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11-14. (2ª. Edição, Record, 1999).

QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Marco Zero, 1987.

POR UM FEMINISMO PLURAL: ESCRITOS DE LELIA GONZALEZ NO JORNAL *MULHERIO*

Luana Diana dos Santos²²³

Em setembro de 2011, nas dependências da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, tive o privilégio de participar do lançamento do livro *Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (2009-2010)*²²⁴. A plateia composta majoritariamente por estudantes brancos, num misto de desconforto e incredulidade, ouvia os resultados do estudo organizado pelo professor e pesquisador da UFRJ, Marcelo Paixão. De acordo com a pesquisa, passados mais de 120 da assinatura da Lei Áurea, são latentes a distância que separa brancos e não brancos no Brasil, no que diz respeito ao acesso a justiça, emprego, educação e saúde, o que mostra a necessidade de medidas e ações capazes de reverter o quadro de exclusão e marginalização a que foram submetidos homens e mulheres negras desde o advento da colonização, perpetrado pelos portugueses a partir da segunda metade do século XVI.

Ainda que o caminho a ser percorrido para a construção de uma sociedade democrática que garanta aos afro-brasileiros igualdade de participação e escolha seja longo e tortuoso, não podemos negar que, principalmente nas últimas duas décadas, os esforços empreendidos pelo movimento social negro, órgãos da sociedade civil e partidários da igualdade racial, culminaram com avanços que deixam a certeza de que a tão esperada “segunda abolição” está em curso e é realizada cotidianamente, através de ações individuais e coletivas.

A criação da Secretaria da Igualdade Racial e a implementação da Lei 10.639, em 2003; a aprovação do Estatuto da Igualdade Racial em 2010 e mais recentemente, a adoção do sistema de cotas no ensino superior deixam claro que vivemos num momento de conquistas de direitos em benefício da população negra.

Na condição de mulher, negra, feminista e cidadã, pretendo contribuir, mesmo que timidamente, para o processo de valorização e reconhecimento de minhas “irmãs de cor”, e consequentemente, para a formação de um Brasil mais justo. Através deste trabalho tenciono registrar uma passagem da militância de uma das maiores intelectuais deste país: Lélia De Almeida Gonzalez (1935-1994), que entre os anos de 1981 e 1984 compôs o conselho editorial do jornal *Mulherio* (1981-1988)²²⁵, uma das publicações mais importantes do movimento feminista brasileiro. Através de 5 (cinco) artigos publicados no periódico, apresentarei o pensamento de Lélia, sua luta pelo protagonismo da mulher negra e pela

²²³ Especialista em Estudos Africanos e Afro-brasileiros pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-Minas.

²²⁴ PAIXÃO, Marcelo ; [ROSSETTO, Irene](#) ; MONTOVANELE, Fabiana ; CARVANO, Luiz Marcelo . Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil; 2009-2010. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 292p .

²²⁵ A coleção completa encontra-se digitalizada na página da Fundação Carlos Chagas: www.fcc.org.br/conteudos/especiais/mulherio/historia.html Acesso: 20/03/2013.

construção de um feminismo plural, onde as especificidades e reivindicações das afro-brasileiras pudessem ser discutidas e asseguradas.

Na época, compunham a equipe do *Mulherio* figuras proeminentes da intelectualidade e do movimento de mulheres brasileiro, como Eva Alterman Blay, Fúlvia Rosemberg, Cristina Bruschini, Ruth Cardoso, Heleieth Saffioti, Maria Rita Kehl, dentre outras. Lélia era a única mulher negra a participar do projeto mantido pela Fundação Carlos Chagas. Seus “artigos-provocações”, maneira na qual denomino a produção intelectual de Lélia Gonzalez no jornal, versam sobre a discriminação racial, o processo de exclusão sofrido pelas mulheres negras na sociedade, o emprego doméstico e suas raízes históricas, temas pouco debatidos no seio do movimento feminista.

Sabemos que, por vezes, a relação entre mulheres brancas e negras no movimento de mulheres também é marcada por conflitos, tendo sido Lélia chamada por diversas vezes, durante sua militância de “criadora de caso”. Inclusive, o surgimento de grupos e organização de mulheres negras nos anos de 1980 foi motivado principalmente pela pouca visibilidade que as questões pertinentes às afrodescendentes possuíam nas discussões e lutas pela emancipação feminina.

Diante disso, me vieram algumas perguntas: como terá sido a passagem de Lélia pelo *Mulherio*? Como era a sua relação com as demais companheiras? De que maneira suas ideias eram vistas?

Infelizmente, nem todas estas perguntas ainda (ainda!) não foram respondidas da maneira como eu gostaria, porém, as primeiras descobertas são animadoras e só reforçam a importância de Lélia Gonzalez para nós mulheres negras e para todos aqueles e aquelas que defendem a equidade racial no país.

De Lélia de Almeida a Lélia Gonzalez

Segundo consta em sua biografia (Ratts & Rios, 2010), Lélia nasceu Lélia de Almeida, em 1º de fevereiro de 1935, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Lélia passou a assinar o sobrenome Gonzalez na década de 1960, em virtude do casamento com Luiz Carlos Gonzalez.

A trajetória de Lélia Gonzalez muito se assemelha a da maioria das mulheres negras do Brasil. Antes de ser reconhecida no Brasil e no exterior pela sua militância e pelo seu trabalho intelectual, na infância, Lélia passou pelo emprego doméstico, conforme relatou em uma entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, no ano de 1986:

Quando criança eu fui babá de filhinho de madame, você sabe que criança negra começa a trabalhar muito cedo. Teve um diretor do Flamengo que queria que eu fosse para casa dele ser uma empregadinha, daquelas que viram cria da asa. Eu reagi muito contra isso então o pessoal terminou me trazendo de volta para casa. (apud RATTES & RIOS, p. 31)

Apesar das dificuldades, Lélia concluiu o ensino médio em 1954, no Colégio Pedro II, tradicional escola carioca. Quatro anos depois, graduou-se em História e Geografia (1958) e logo em seguida, em 1962, torna-se filósofa. Formada, passa a lecionar em instituições de reconhecido prestígio. O trabalho

acadêmico permitiu a ascensão social de Lélia Gonzalez: de babá e empregada doméstica na infância e parte da adolescência a professora universitária, alcançando a condição de negra de classe média, fato raro na década de 1970.

As primeiras ações de Lélia enquanto militante do movimento negro²²⁶ ocorreram nos anos finais da década de 1970. Em apoio à Candeia (1935-1978)²²⁷, participou da fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo dos Palmares. Esteve à frente da criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNUCDR, em 1978. No ano seguinte, foi uma das idealizadoras do Bloco Afro Olodum, em Salvador.

Em 1983, Lélia, juntamente com outras militantes negras, funda na Associação do Morro dos Cabritos o Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras, em mais uma de suas tentativas de “enegrecer o feminismo” (Carneiro, 2001). Lélia ainda deixou dois livros: “Lugar de negro”, em co-autoria com Carlos Hasenbalg, de 1982 e “Festas populares no Brasil”, publicado em 1987. O registro desta intensa trajetória nos permite apontar Lélia Gonzalez como uma “intelectual contemporânea”, conforme Said (2004):

indivíduos e grupos que lutam por justiça social e igualdade econômica, e que compreendem (...) que a liberdade deve incluir o direito a todo um conjunto de escolhas que propiciem desenvolvimento cultural, político, intelectual e econômico, *ipso facto* conduzirá o indivíduo a um desejo de articulação em posição ao silêncio. Esse é o idioma funcional da vocação intelectual. O intelectual se encontra portanto em uma posição de possibilitar e incrementar a formulação dessas expectativas e desejos. (*apud* Moraes, p. 39)

No próximo dia 10 de julho completam-se 19 anos da morte de Lélia.

O *Mulherio* no cenário da imprensa feminista no Brasil

Seguindo uma tendência da imprensa feminista da década de 1980, o *Mulherio* surgiu no seio de uma organização não governamental – a Fundação Carlos Chagas (Cardoso, 2004, 20). Havia na FCC um núcleo de pesquisadoras sobre a condição feminina. O jornal surgiu com a finalidade de ser um canal de comunicação entre os trabalhos realizados pelo Grupo e outras instituições que dedicavam-se às questões de gênero.

Nas páginas do *Mulherio* estavam presentes temas considerados tabus para a época, como a legalização do aborto, métodos contraceptivos e o planejamento familiar. A defesa dos direitos da

²²⁶ Ao usarmos a expressão “movimento negro”, não nos referimos apenas à entidades ou grupos, mas também à todas as políticas e práticas de combate ao racismo, conforme definição utilizada por Florentina da Silva Souza na obra *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 14.*

²²⁷ Nome pelo qual ficou conhecido o cantor e compositor carioca Antonio Candeia Filho. Após romper com o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, Candeia resolveu fundar a Quilombo dos Palmares, como forma de preservar a cultura negra e permitir o acesso dos moradores da periferia às atividades da Agremiação, excluídos das grandes escola de samba cariocas.

mulher, as condições de trabalho também eram uma constante, Inclui-se ainda comportamento, o panorama político, cultural e econômico da época. A venda de assinatura, possibilitou a circulação do jornal pelos quatro cantos do país. Em depoimento, a professora Constancia Lima Duarte, moradora da cidade de Natal, Rio Grande do Norte na década de 1980, revelou comprar uma grande quantidade de exemplares do *Mulherio* para revender entre as suas colegas da Universidade. Uma maneira de divulgar e colaborar para a continuidade do jornal.

O conselho editorial era composto por profissionais com grande destaque em suas áreas de atuação e no movimento feminista como: Fúlvia Rosemberg (responsável pelo projeto) e Adélia Borges (editora), Carmem Barroso, Carmem da Silva, Heleieth Saffioti, Maria Rita Kehl, Ruth Cardoso, Maria Carneiro da Cunha, Elizabeth Lobo, Lucia Castello Branco, Maria Rita Kehl, Ruth Cardoso, Maria Carneiro da Cunha, Elizabeth Lobo, Lucia Castello Branco, e ela, Lélia Gonzalez.

A edição número 0 foi um aperitivo para o que se tornaria um dos jornais feministas com o maior número de edições – 36 entre os anos de 1981 a 1988. A edição contava com 4 (quatro) páginas impressas em preto e branco, ilustradas com muitas fotos. No editorial de estreia, Adélia Borges, redatora da publicação, explica o porque do nome *Mulherio*:

Mulherio. Quase sempre, a palavra é empregada no sentido pejorativo, associada a histerismo, gritaria, chatices, fofocagem, ou então, “gostosura”. Mas qual é a palavra relacionada a mulher que não tem essa conotação? O próprio verbete “mulher” é apresentado no dicionário de forma especial. Segundo o consagrado Aurélio Buarque de Holanda, mulher é: “1. Pessoa do sexo feminino, após a puberdade; 2. Esposa”. Em seguida a definição, vêm as mesmas posições usualmente feitas com a palavra: “à toa”, “da comédia”, “da rua”, “da vida”, “da zona”, “da rótula”, “do fado”, “errada”, “perdida”, etc. - todas sinônimo de meretriz. As três exceções. “mulher de César” (de reputação inatacável), “mulher do piolho” (muito teimosa) e a cinematográfica “mulher fatal”.

Consulte no mesmo dicionário as composições feitas com o verbete “homem”: “de ação”, “de bem”, “de Estado”, “de letras”, “de negócios”, etc.

Mulherio, por sua vez, nada mais é do que “as mulheres” ou “uma grande porção de mulheres”. E o que somos, é o que este jornal será. Sim, nós vamos nos assumir como o Mulherio e, em conjunto, pretendemos recuperar a dignidade, a beleza e a força que significam as mulheres reunidas para expor e debater seus problemas. De uma maneira séria e consequente, mas não mal-humorada, sizuda ou dogmática. (“Por que Mulherio?”. *Mulherio*. Ano I, nº 0, março/abril de 1981, p. 1).

A partir do número 1, a edição deixa de ser um pequeno boletim e assume o caráter de tablóide, com um número de páginas que variava entre 16 a 24. Nos três primeiros anos de publicação, *Mulherio* foi editado regularmente a cada dois meses, com o apoio da Fundação Ford. Até então, o jornal era muito bem sucedido, com repercussão positiva não só no Brasil, mas também no exterior. Contudo, a partir da edição número 15, com o fim da parceria com a Ford, o jornal inicia um período de incerteza, acarretando na sua interrupção durante sete meses.

No retorno, muitas mudanças, inclusive no corpo editorial. Lélia Gonzalez, assim como as suas companheiras que deram início à publicação, deixam o *Mulherio*. Entre 1981 e 1984, período em que foi

colaboradora do jornal, Lélia publicou 5 (cinco) artigos abordando questões como a discriminação racial, o processo de marginalização sofrido pelas mulheres negras na sociedade, o emprego doméstico e suas raízes históricas, temas pouco debatidos no seio do movimento feminista.

Sem o apoio da Ford, o *Mulherio* ainda foi editado por mais quatro anos. A falta de recursos inviabilizou a continuidade do jornal, que chegou ao fim em 1988.

Por um feminismo plural

A necessidade da inserção da temática racial no seio do movimento feminista do Brasil ganhou novos contornos a partir da década de 1980. As mulheres negras encontravam-se diante de uma encruzilhada. Se por um lado as implicações das reminiscências do período escravocrata na vida das mulheres negras ganhavam pouco espaço no movimento feminista, por outro o pensamento machista e patriarcal do Movimento Negro impedia a inclusão do fator gênero no projeto político da organização. O processo de abertura político vivido no período permitiu o surgimento de grupos e organizações de mulheres negras, essenciais para o debate acerca da posição de subalternidade na qual estavam inseridas às afrodescendentes, dentro e fora do movimento de mulheres, conforme Vera Soares:

É neste contexto de denúncia das desigualdades sociais sob uma perspectiva de raça que as mulheres negras irão se organizar. Isto quer dizer que irão se organizar não como movimento autônomo de mulheres negras, mas como integrantes do movimento de mulheres e homens negros, constituindo em algumas situações, núcleos de mulheres. Foi necessário algum tempo, o final dos anos 80 para que as mulheres negras viessem a construir nacionalmente o seu movimento autônomo. É certo que enfrentaram também a acusação de estarem rompendo com o movimento negro (...). Os movimentos de mulheres negras vão mostrar a inserção específica das negras no mercado de trabalho, em geral, no setor de serviços, vão denunciar que as mulheres negras formam a maior parte da população analfabeta do país, que a educação formal apresenta imagens estereotipadas e parciais do período da escravidão e que as mulheres negras são excluídas das formas de organização política. (2000, 270)

Lélia, ao problematizar e denunciar em seus artigos as questões levantadas acima, com a sua garra e coragem, imprime novas cores às páginas do *Mulherio* e, consequentemente ao movimento feminista. Através de seus textos, busca a pluralidade do movimento de mulheres que, em sua luta pela inclusão feminina na sociedade, muitas vezes excluiu ou tratou a mulher negra como um ser invisível em suas reivindicações.

Através deles, é possível um maior entendimento do pensamento de Lélia Gonzalez, as questões por ela discutidas e sua luta por uma efetiva democracia racial, e sobretudo pelo protagonismo e valorização da mulher negra. A utilização do *Mulherio* como fonte para o resgate da trajetória intelectual da antropóloga mineira, corrobora a assertiva de Schwarcz (1987, 16) ao apontar o “*jornal como fonte histórica bastante completa e complexa, já que nele convergem posições e opiniões diversas e representativas devido ao momento histórico recortado*”.

O mito da democracia racial, ideologia forjada nos anos 30 do século passado, incutiu no imaginário popular a ideia de que a miscigenação é fruto da convivência harmoniosa existente entre indígenas brancos e negros, conforme defendido por Gilberto Freyre na obra “Casa Grande e Senzala” (2004). Em seu primeiro artigo publicado no *Mulherio*, Lélia rebate com veemência essa tese, apontar o “cruzamento de raças” como fruto da violência e estupro praticados pelos portugueses contra as mulheres negras no período colonial:

É por aí que a gente deve entender que esse papo de que a miscigenação é a prova da “democracia racial” brasileira não está com nada. Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos a mulher negra: de que ela é mulher fácil, de que é boa de cama. (*Mulherio*, ano I, nº 3, setembro/outubro de 1981, p. 9)

O artigo/provocação/denúncia “E a trabalhadora negra, cume que fica”, expõe várias questões. Primeiro, o uso da linguagem coloquial observado já no título. Segundo Elizabeth Vianna (2006), a escrita sem rebuscamento de Lélia era uma tentativa de aproximação das camadas populares que, invariavelmente não tinha acesso a sua produção intelectual. Outro ponto que podemos mencionar é a denúncia do tratamento dispensado às mulheres negras no mercado de trabalho. Para Lélia, as empregadas domésticas se assemelhavam às “mucamas” do período escravocrata:

Nossa situação atual não é muito diferente daquela vivida por nossas antepassadas: afinal, a trabalhadora rural de hoje não difere muito da “escrava do eito” de ontem; o mesmo poderia dizer-se da vendedora ambulante, da “joaninha” da servente ou da trocadora de ônibus de hoje, é a escrava de ganho de ontem. (...) O 13 de maio trouxe benefícios para todo mundo, menos para massa trabalhadora negra. (*Mulherio*, ano I, nº 4, novembro/dezembro de 1981, p. 9)

A produção de Gonzalez revela uma mulher à frente do seu tempo. Na década de 1980 ela já questionava a representação do negro nos livros didático, a ausência da população negra e dos indígenas nos Anais da História e a perpetuação dos privilégios, característica marcante da sociedade brasileira:

Estamos cansados de saber que nem na escola, nem nos livros onde mandam a gente estudar, não se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles. E o que é que fica? A impressão de que só homens, os homens brancos, social e economicamente privilegiados, foram os únicos a construir este país. A essa mentira tripla dá-se o nome de sexismo, racismo e elitismo. E como ainda existe muita mulher que se sente inferiorizada diante do homem, muito negro diante do branco e muito pobre diante do rico a gente tem mais é que mostrar que não é assim, né? (*Mulherio*, ano II, nº 5, janeiro/fevereiro de 1982, p. 3)

Através da reunião destes artigos, é possível um maior entendimento do pensamento de Lélia Gonzalez, as questões por ela discutidas e sua luta por uma efetiva democracia racial, e sobretudo pelo protagonismo e valorização da mulher negra. Ao utilizar o *Mulherio* como fonte para o resgate da trajetória intelectual da antropóloga mineira, corroboramos com Schwarcz (1987, 16) ao apontar o

“jornal como fonte histórica bastante completa e complexa, já que nele convergem posições e opiniões diversas e representativas devido ao momento histórico recortado”.

Lélia, seus escritos e o *Mulherio*: apenas um começo

No clássico *A mulher na sociedade de classes*, Heleieth Saffioti (1976, 105) aponta a necessidade do movimento feminista *“ampliar a consciência de seus problemas e de não se deixar contentar com a mera conquista de direitos civis e políticos”*. (1976, 105) Lélia Gonzalez sabia disso.

Ao esmiuçar os seus textos e ir em busca de outros caminhos que permitam recuperar toda ou parte de sua trajetória como colaboradora do *Mulherio*, me deparei com uma mulher corajosa, intensa, desafiadora que tinha consciência da necessidade de inclusão do quesito raça nos debates e reivindicações do movimento de mulheres, permitindo dessa forma a *“revalorização da mulher negra, tão massacrada e inferiorizada por um machismo racista, assim como por seus valores estéticos europocêntricos”*. (*“Beleza negra, PI: ora-yê-yê-ô.” Mulherio*, ano II, nº 6, março-abril de 1982, p. 3).

Seu legado deixa as claras sua importância inenarrável para o movimento feminista, para nós mulheres negras e para todos aqueles comprometidos com a justiça social. Com a sua força, Lélia conseguiu imprimir novas cores à imprensa e ao feminismo no Brasil, que na maior parte de sua história foi monocromático.

Mesmo que a pesquisa aqui apresentada esteja em sua fase inicial, fica uma certeza: Lélia teve uma importância inenarrável para as discussões acerca de gênero e raça, para nós mulheres negras e para todos e todas que desejam a justiça social. Lélia VIVE!

REFERÊNCIAS:

- BARRETO, Raquel de Andrade. *Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2005.
- BITTNER, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de Papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir da perspectiva de gênero. UNIFEM. Disponível em: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf>
Acesso: 20/03/2013
- CARNEIRO, Sueli. “Gênero e raça”. In: Bruschini, Cristina & Unbehaum, Sandra G (Org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: FCC: Editora 34, 2002.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Imprensa feminista brasileira pós-74*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes, USP, 2004. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27142/tde-17052004-165710/pt-br.php>
Acesso: 20/03/2013.
- FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: EdUnB, 1993.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- RATTS, Alex & RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAID, Edward. “O papel público de escritores e intelectuais”. In: Moraes, Dênis de. *Combates e utopias*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOARES, Vera. “O verso e o reverso da construção da cidadania feminina branca e negra no Brasil”. In: Guimarães, Antonio Sérgio & Huntley, Lynn (Org.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 257-282.

TAMIÃO, Juliana Segato. *Escritas feministas: os jornais Brasil Mulher, Nós Mulheres e Mulherio (1975-1988)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp111835.pdf> Acesso: 20/03/2013

VIANA, Elizabeth do Espírito Santo. *Relações raciais, gênero e movimentos sociais: o pensamento de Lélia Gonzalez (1970-1990)*. (Dissertação (Mestrado em História Comparada). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

CLARICE LISPECTOR E A TRANSFIGURAÇÃO DA DOR: APONTAMENTOS SOBRE A HORA DA ESTRELA

Luiz Lopes²²⁸

Tudo no mundo começou com um sim.

Clarice Lispector

Se é verdade que a literatura é o lugar no qual sempre é o outro que fala²²⁹, Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), por meio de sua escrita, faz outros se enunciarem, sejam esses outros um escritor marginal²³⁰, ou uma nordestina perdida numa cidade que a ignora. Cabe dizer então que a escrita da autora brasileira toca numa espécie de política trágica²³¹, já que ao dar voz a esses outros, seu texto torna palpável a dor da existência – que também se associa a questões de ordem social e política – e registra esse estado de indigência por meio de uma linguagem que questiona verdades e valores estabelecidos, ou, dito de outra forma, “por uma luta contra os estereótipos e as formas cristalizadas da língua social”²³². Há algo de político nessa escrita, uma espécie de escrita “a contrapelo”, mas é preciso dizer que esse aspecto político, essa resistência à dor engendrada contra as forças gregárias de um tempo reativo, ocorre na linguagem. Como afirma Ricardo Piglia, a literatura atua na linguagem, e, portanto, para um escritor o social está na linguagem²³³.

Esse modo de falar da dor, operando a partir desse jogo de deslocamentos que ocorre na linguagem, faz com que o texto clariciano não só fale da dor, mas também exerça um gesto de resistência a essa dor. Nesse sentido, sua escritura possui um teor político que é um aceno afirmativo diante de uma paisagem nebulosa e aterradora. “Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança”²³⁴. Sua escrita lança zonas de luminosidade que pretendem afirmar a vida, mesmo em presença de todo horror²³⁵. Ainda que o contexto a partir do qual se escreva seja nada promissor (“Esta história acontece em estado de emergência e calamidade pública”²³⁶), a escritora – tal como afirma Georges Didi-Huberman, falando de uma política do que resiste, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* – prefere mostrar os brilhos passageiros, mesmo que fracamente luminosos, a postular aquilo que um dado contexto reativo insiste em anunciar, já que postulá-lo seria:

Dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*.²³⁷

²²⁸ Doutor em Literatura Comparada pela UFMG; Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Cultura do CEFET-MG. luigilopes@gmail.com

²²⁹ PIGLIA, 2001, p. 37.

²³⁰ “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim”. (LISPECTOR, 1998, p. 18-19).

²³¹ Cf. ESCOBAR (2000) e ANSELL-PEARSON (1997).

²³² PIGLIA, 2001, p. 41.

²³³ PIGLIA, 2001, p. 37.

²³⁴ LISPECTOR, 1998, p. 39.

²³⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42.

²³⁶ LISPECTOR, 1998, p. 10.

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42.

Ao contrário de postular ou reafirmar esse contexto reativo, a literatura de Clarice se ergue num gesto de recusa e resistência. Ela recusa ver o presente como uma destruição, antes afirma as pequenas luzes, os seres luminosos, que brilham em meio à opacidade de seus corpos. Assim, *A hora da estrela* é um texto que fala dessa capacidade de ver e de fazer ver essas luzes, os vaga-lumes, os homens-vaga-lumes, que brilham apesar de tudo, que continuam resistindo e emitindo zonas de luminosidade, de resistência. Macabéa, ainda que seja uma estrela opaca, brilha de modo frágil, e da visão enigmática de sua dor surge também outra visão. Essa dor é transfigurada pelo olhar que consegue ver em sua agonia, em seu *apesar de*, uma possibilidade de força, de luz, de obstinação. Nesse sentido, Rodrigo S. M. percebe que a resistência que existe em estado de latência na nordestina precisa ser engendrada por ele, por seu ato de escrita que, de algum modo, é um sinal de oposição.

Esse gesto de resistência ocorre, sobretudo, por um uso específico da linguagem. Ao falar da nordestina, Rodrigo sabe que só uma dicção que seja contrária às cristalizações e às fixações sustentadas pela crença na identidade e na essência pode se aproximar e fazer ver essa imagem enigmática da vida: uma moça, um refugio numa cidade que não reconhece seus lampejos. Nesse sentido, a política, a grande política, que existe em *A hora da estrela* se localiza num questionamento constante da linguagem que tenta captar esse ser vago.

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: aguenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão.²³⁸

Ao se deparar com esse ser, um resto, um refugio, perdido numa cidade e emitindo uma pequena luminosidade, o escritor, por sua responsabilidade trágica, traz à baila essa frágil luminosidade para o horizonte que pode ser visto por um número maior de pessoas. “É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que não sou profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela”²³⁹. Mas apenas por uma transgressão da linguagem, saindo do terreno fixo e entregando-se ao desconhecido, ao estrangeiro, ao outro, na linguagem, é que essa afronta pode irromper. Esse movimento de resistência surge quando Rodrigo consegue se exilar, sair de seu conforto e caminhar em direção à pátria do outro, ao terreno estrangeiro, o que significa dirigir-se à experiência do outro e, portanto, à experiência de uma linguagem outra. Tatiana Salem Levy, em *A experiência do fora*, fala desse gesto da escrita dizendo que o escritor é aquele que “pertence ao exílio, não apenas por estar fora do mundo, mas também por se colocar fora de si. O exílio é esse não lugar, o deserto, onde aquele que aí está se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si. Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade”²⁴⁰. Para Tatiana Levy, o escritor é um errante e errar significa não permanecer onde se está, não pertencer a lugar nenhum. O escritor é, portanto, “um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para poder tornar as suas palavras palavras de todos”²⁴¹.

É por esse movimento de errância, de não permanecer onde se está, que podemos falar numa *política trágica* ou numa zona de resistência que irrompe em Clarice, ou melhor, em sua linguagem, que sempre

²³⁸ LISPECTOR, 1998, p. 17.

²³⁹ LISPECTOR, 1998, p. 17.

²⁴⁰ LEVY, 2011, p. 42.

²⁴¹ LEVY, 2011, p. 41-42.

é colocada sob suspeita. Em *A hora da estrela*, esse movimento de resistência significa oferecer ao campo de visão essa estrela opaca que, paradoxalmente, continua emitindo brilhos. Essa linguagem não cansa de errar tentando captar a luminosidade de Macabéa, cuja existência representa o próprio espaço da *atopia*. Ela é um ser atópico. Assim, a personagem que Rodrigo tenta mostrar também resiste a seu modo, posto que ela é o próprio não-lugar, aquilo que não pode ser visto, a não ser por lampejos, que não se pode tocar, a não ser com a ponta dos dedos, e que portanto continua aberto, não podendo ser fixado num único horizonte. Sua resistência é contra toda tentativa de nomeação. Desse modo, a personagem se constitui como esse lugar que não pode ser alcançado, esse não-lugar, uma imagem que se dá a ver, mas que também escapa. Um vaga-lume que atravessa a noite escura marcando o seu estar não estando, sua presença que é ausência, seu brilho que é obscuridade. Uma luz que se acende e se apaga, como os pirilampos. É exatamente sua indecidibilidade que faz com que ela também resista. Ela resiste a qualquer cristalização. Ao pintar seus retratos, Rodrigo oferece ao leitor um refugio, um resto, que resiste. Esse homem se aproxima de uma mulher, no que há de mais velado nesse outro.

Nádia Battella Gotlib, em ensaio intitulado “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”, observa que a personagem clariciana ocupa ou se move nesse lugar de difícil acesso, que acreditamos ser o lugar não acessível e o espaço a partir do qual ela exerce toda sua força vital²⁴². Nas palavras de Gotlib, Macabéa, essa ‘coisa’, “permanece sempre num lugar neutro, utópico, insustentável, num vácuo, que é ao mesmo tempo o lugar da exclusão – fora dos sistemas, ser rejeitado; e o lugar em que, enquanto ser vivo, se basta enquanto pulsão vital, na ‘vida primária que respira, respira, respira’”²⁴³. Essa dimensão da atopia que constitui a personagem pode ser elucidada por uma cena muito revista pela crítica clariciana²⁴⁴. Trata-se do trecho em que Macabéa se depara com o livro *Humilhados e ofendidos*, de Dostoiévski.

Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado à literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?²⁴⁵

Nesse retrato aparece, precisamente em um lampejo, a dimensão atópica de Macabéa. Sua maior resistência está no fato de ela mesma não se definir (potência de não ser). Olhando o livro de Dostoiévski, ela sente que de algum modo pertence a esses signos (humilhados e ofendidos), mas num gesto de oposição, ao dizer que não há sentido em lutar, ou pelo menos colocando essa luta em suspenso, a personagem, de certa forma, também não se vitimiza e acaba afrontando do seu modo. Ao não se reconhecer como *humilhada* e *ofendida* ela, em alguma medida, deixa de ser (passa a ser de outro modo). Não se trata aqui de apenas ver esse trecho como uma espécie de resistência. Existe um teor de

²⁴² “Macabéa é, assim, um objeto a ser tocado, mas para mostrar que é intocável, ou seja, que sua realidade está tão imanentemente grudada na sua condição, que não há o que consiga essa separação, ou representação. Ela é. Ela é ‘a coisa’ desprezível que rejeitamos: ‘cabelo na sopa’. Mas é também o ser imune às adversidades que gostaríamos de ser: ‘flor fresca’”. (GOTLIB, 2001, p. 317).

²⁴³ GOTLIB, 2001, p. 317.

²⁴⁴ São muitos textos críticos que revisitam esse trecho de *A hora da estrela*. A maioria o lê partindo da ideia de que ele expressa a alienação e a fragilidade completa da personagem, leitura à qual nos contrapomos. Vale conferir o trecho ilustrativo dessa tendência crítica no livro de Vilma Arêas (2005, p. 85-86), *Clarice Lispector: na ponta dos dedos*: “Desse modelo o texto também nos oferece uma verdadeira radiografia centrada na pobreza urbana, conforme vimos nos ‘retratos’: suas vinculações com o campo, sua mescla com a escravidão, seu cotidiano saqueado, a alienação programaticamente produzida. Em suma, é o retrato de uma classe que só pode se espelhar nos *Humilhados e ofendidos*, livro que em malévolo suspense o narrador coloca furtivamente à vista de Macabéa, mas fora de seu alcance, pois pertence ao patrão, supostamente inclinado à literatura”.

²⁴⁵ LISPECTOR, 1998, p. 40.

ironia e a constatação da alienação da personagem, mas há, ao mesmo tempo, um questionamento maior que coloca em suspenso o lugar dessa nordestina. Ela é “alienada”, mas, além disso, extremamente “sabida”. Dizer que o trecho apenas mostra esse alheamento parece repetir uma fala gasta, que elimina outra possibilidade, a de ver a potência de resistência de um idiota, de um bobo. Existe nesse trecho uma *potência do não*. Macabéa se recusa a dizer sim para os signos *humilhados* e *ofendidos*, e nesse sentido o não vira uma potência afirmadora. Tal como Bartleby²⁴⁶, ela *prefere não* se reconhecer. Não se trata de não conseguir se reconhecer, mas de *preferir não fazê-lo*.

Rodrigo, por meio desse retrato, deixa ver uma perspectiva dessa vida pautada pela dor, como são todas. Ele deixa a própria personagem se construir nesse retrato, já que se ele ou o leitor podem ver nela uma humilhada e uma ofendida, por outro lado, ela mesma prefere não fazê-lo. Deleuze, falando do personagem de Melville – e estendemos sua fala para Macabéa –, diz que “Bartleby é o homem sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades: é liso demais para que nele se possa pendurar uma particularidade qualquer. Sem passado nem futuro, é instantâneo”²⁴⁷. Macabéa também só pode ser vista por instantâneos. Essa vida que ocorre no presente de um instante, num tempo que desliza sobre uma linha, não pode assim ser classificada, fixada ou cristalizada. É por meio de uma linguagem que joga com a intermitência que Rodrigo tenta capturar retratos, imagens dessa moça que escapa a qualquer essência. Parece, assim, que Macabéa desarticula toda tentativa de classificação. Ela é excluída não apenas por ser um refúgio de uma metrópole, mas sobretudo por, tal como Bartleby, mas a partir de sua fórmula, (deixar de) reproduzir. Na sua conveniência de ser boba, acaba criando, e nesse gesto, resiste sem resistência. Desse modo, Rodrigo cava uma “zona de indeterminação na linguagem”²⁴⁸.

Essa resistência, que desarticula e desbanca a lógica do que está estabelecido, só pode ocorrer por meio de um personagem bobo, meio idiota, que vive, interpreta e des-cria aquilo que está mais ou menos estabelecido como consensual.

E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero”).²⁴⁹

Essa possibilidade de resistência, que ocorre por um *não saber*, aparece numa crônica intitulada “Das vantagens de ser bobo” quando Clarice diz que “o bobo tem a oportunidade de ver o que os espertos não veem”²⁵⁰. Isso significa que ser bobo pode trazer a vantagem de vi-ver por outra perspectiva: “[...] ser bobo às vezes oferece um mundo de saída porque os espertos só se lembram de sair pela esperteza, e o bobo tem originalidade, espontaneamente lhe vem a ideia”²⁵¹. Macabéa, assim como a galinha de *A vida íntima de Laura* e outras personagens que aparecem em fragmentos e crônicas da escritora, faz parte desse perfil inocente. É por meio dessa espontaneidade pura, quase infantil, que a nordestina consegue sobreviver e emitir seu sim para a vida. Ao desconjuntar aquilo que está instituído com gestos que rompem a expectativa, Macabéa consegue resistir à dor da existência e consegue também transfigurá-la. Nesse sentido, outro trecho demonstra essa potência de não, de não se reconhecer por meio de formas

²⁴⁶ MELVILLE (2005).

²⁴⁷ DELEUZE, 1997, p. 86.

²⁴⁸ DELEUZE, 1997, p. 85.

²⁴⁹ LISPECTOR, 1998, p. 69.

²⁵⁰ LISPECTOR, 1999, p. 310.

²⁵¹ LISPECTOR, 1999, p. 310.

reativas. Trata-se do episódio em que Glória, a amiga que rouba o namorado de Macabéa, conversa com ela.

- Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado.
- Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro.
- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
- Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
- Eu não sou feia!!!, gritou Glória.²⁵²

Depois de pintar os lábios porque queria se parecer com Marilyn Monroe²⁵³, Macabéa volta para a sala de trabalho no escritório, onde encontra Glória. A dor aparece aqui pela perspectiva de uma representação que deixa a nordestina próxima ao ridículo, ao grotesco. De qualquer forma, ainda que ela tente se aproximar de um modelo muito distante do dela (as estrelas de cinema)²⁵⁴, ela não se reconhece, novamente, como uma mulher feia. No diálogo existe uma desarticulação da violência exercida por Glória. Macabéa acaba colocando a amiga no lugar em que esta havia tentado inseri-la: o lugar do abjeto. Num gesto de *preferir não* ser feia, ela simplesmente não toma para si o adjetivo e ainda, numa pergunta que torce toda a lógica do diálogo, devolve o adjetivo para a amiga. De qualquer modo, mesmo diante dessa resistência pela *potência do não*, a figura de Macabéa traz à tona a imagem dessa dor de existir. Na sequência desse diálogo há outro, no qual Glória pergunta por que Macabéa toma tanta aspirina: “– Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro. – É para eu não me doer. – Como é que é? Hein? Você se dói? – Eu me doo o tempo todo. – Aonde? – Dentro, não sei explicar”²⁵⁵. Tentando escapar dessa angústia de existir, Macabéa toma aspirinas como se os remédios pudessem eliminar a dor inerente ao que vive.

Ao fazer visíveis esses instantes de luminosidade na vida da nordestina, Rodrigo S. M. consegue expressar a sua dor (a dele e a de sua personagem), mas também consegue transfigurar essa dor. Assim como Macabéa, que irrompe do mundo da subalternidade²⁵⁶, da feiura e da indigência, e ataca quem a violenta, Rodrigo escreve um grito de resistência, afirmando a vida desse ser de existência rala. Essa resistência se constrói por meio de uma escrita que não tenta fixar a nordestina, mas que, ao contrário, permite que sua voz apareça nas palavras que tentam capturá-la, sem que ela seja completamente assimilada. Dessa forma, escrever se torna uma ação que é resistência não resistindo. Rodrigo escreve como um jogador e nunca é o jogador que se opõe a uma ordem ou resiste a uma força, mas, inversamente, é uma ordem do mundo ou uma estrutura dada que, como uma pedra, constitui uma força de resistência contra a vida. Isso significa que o escritor é aquele que resiste de muitas formas, mas resiste, sobretudo, à dor da existência, construindo um monumento que fala ao tempo por vir. Em uma

²⁵² LISPECTOR, 1998, p. 62.

²⁵³ “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão)”. (LISPECTOR, 1998, p. 62).

²⁵⁴ “Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn”. (LISPECTOR, 1998, p. 64).

²⁵⁵ LISPECTOR, 1998, p. 62.

²⁵⁶ “Consideremos agora as margens (pode-se meramente dizer o centro silencioso e silenciado) do circuito marcado por essa violência epistêmica, homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos do subproletariado urbano”. (SPIVAK, 2010, p. 54).

passagem de *O que é filosofia?*, Deleuze diz isso assim: “O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe”.²⁵⁷

Clarice Lispector torce a linguagem e, torcendo a língua, cria em *A hora da estrela* um monumento de palavras que testemunham a dor sempre renovada do homem. Esse texto se dirige a um leitor futuro, que consegue reconhecer em si um pouco da frágil nordestina e consegue reconhecer nela um pouco de um povo ainda por vir. Com essas palavras torcidas Rodrigo S.M. pode emitir lampejos e tornar os lampejos de sua criatura visíveis, e assim asseverar a vida no que ela tem de indestrutível. Outra cena de *A hora da estrela* parece evidenciar esse gesto de resistência (alegre), que significa, por meio da escrita, fazer aparecer não só a dor da existência, mas também seus momentos de transfiguração:

Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém, ninguém lhe devia nada.²⁵⁸

Esse trecho, assim como muitos outros, revela que a dor sentida por Rodrigo S. M. e por sua personagem é transfigurada. Macabéa desenha seu movimento de resistência à dor, mas sua resistência é justamente não resistir, deixar a vida se movimentar e pelos desvios fazer com que sejam os outros que resistam ao movimento da vida, que não para. Ela, ainda que seja por um único dia, escapa da mortificação de um contexto de trabalho, de repetição e de tristeza (também escapa de um passado de opressão e de condenação do corpo), e, sozinha, inaugura um movimento criativo que expressa “a suprema alegria que se revela na compreensão da vida como festa”²⁵⁹. Ela dança e nessa dança transfigura tudo²⁶⁰. Essa cena da dança frenética de Macabéa parece revelar um de seus momentos de maior luminosidade, entendendo seu lampejo como signo vital.

Ao escrever essa alegria que invade a personagem, Rodrigo S. M., o senhor da música e da dança, revela que vivemos em um mundo que se divide em dois: o primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. Como declara Didi-Huberman, “no centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas que, como se sabe, levam o nome de divindades”²⁶¹. Por outro lado, “nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária”²⁶². Macabéa: nesse nome não cabe nenhuma divindade, mas cabe a força dos *macabeus* e de tantos outros *Povos-vaga-lumes* que, “quando se retiram na noite, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a

²⁵⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 208-209.

²⁵⁸ LISPECTOR, 1998, p. 41-42.

²⁵⁹ OLIVEIRA, 2011, P. 151.

²⁶⁰ “A dança é um dos signos de expressão do ‘espírito livre’ em sua celebração do humano. Ela se liga à festividade e à alegria, já que é ‘cantando e dançando’ que o humano se apresenta como ‘membro de uma comunidade superior’”. (OLIVEIRA, 2011, p. 151).

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155.

²⁶² DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155.

outros”²⁶³. Ao dançar de modo alegre, Macabéa emite seus lampejos ao futuro e do seu modo diz sim e diz não, transfigurando sua dor e a de todos aqueles espíritos livres que conseguem nela se reconhecer.

Referências Bibliográficas:

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

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

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Nietzsche... (dos “companheiros”)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GOTLIB, Nádia Battella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). *Persoane: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 285-318.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deluze*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OLIVEIRA, Jelson. *Para uma ética da amizade em Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

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

²⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155.

A EXPRESSÃO E A LINGUAGEM CARNALIZADA DE MAURA LOPES CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS*

Márcia Moreira Custódio²⁶⁴

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim²⁶⁵

O presente texto visa mostrar o lugar da escrita de *Hospício é deus – diário I* (1965), de Maura Lopes Cançado (1929-1993), no projeto filosófico da fenomenologia da percepção, de Maurice Merleau-Ponty, levando em conta as reflexões sobre a criação autoficcional, o espaço manicomial e o quadro de loucura da autora.

Compreendida como uma obra representante da literatura nacional contemporânea que traz como tema central a loucura, *Hospício é deus* revela-se peculiar por duas razões: constituir-se um diário e ser escrito por uma louca. Sendo uma metaficção²⁶⁶, seu espaço ficcional permite a pluralidade identitária entre autor e narrador que, nesse caso, é reforçado pelo processo de esquizofrenia de Maura. O livro foi escrito durante sua internação no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro-RJ entre 25-10-1959 a 7-3-1960. Nele encontramos o ponto de vista do diagnosticado louco que escreve sobre si mesmo – algo pouco comum na literatura brasileira, uma vez que narrativas sobre insanos costumam aparecer através da visão mais ou menos idealizada de quem é “normal”.

Pelo fato de a narrativa de *Hospício é deus* favorecer o deslizamento entre Maura autora e Maura narradora no discurso, seu relato situa-se na fronteira híbrida da autobiografia e da ficção, abarcando o conceito de autoficção²⁶⁷ construído por Serge Doubrovsky. Entende-se, com isso, que essa narrativa de cunho íntimo não está afastada do real, pois o interior do sujeito é afetado pelos acontecimentos sociais na sua interioridade, repercutindo, assim, na escrita, suas dores, frustrações, alegrias e anseios. Esse tipo

²⁶⁴ Márcia Moreira Custódio é Mestranda em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade. E-mail: marciamcustodio@ibest.com.br

²⁶⁵ Alex Fabiano Correia Jardim, Doutor em Filosofia, é Professor do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários e do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes, MG. E-mail: alex.jardim38@hotmail.com

²⁶⁶ A obra de Maura acolhe essa característica pela transferência do contexto extraliterário, como autora, e a própria criação artística, para o universo ficcional. Em *The theory and practice of self-conscious fiction* (1993) Patrícia Waugh explica que o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele, ampliando a inter-relação entre realidade e ficção.

²⁶⁷ Doubrovsky criou e conceituou o termo autoficção a fim de preencher as lacunas deixadas por Philippe Lejeune, em 1975, em *Le pacte autobiographique*. Se para Lejeune a autobiografia constitui-se “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” através de um pacto autobiográfico, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvida quanto a identidade do narrador e autor, para Doubrovsky, em seu trabalho *Fils*, 1977, no discurso autoficcional o escritor estabelece um pacto oxímoro com o leitor, que, por sua vez, levanta o questionamento sobre a identidade real do sujeito, estabelecendo a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica.

de narrativa, que surge no final do século XIX e ganha espaço com novas roupagens em sua estrutura nos anos 1960, enfrenta barreiras para ser classificada como fazer literário pela análise crítica. Compreende-se que autoficção não constitui gênero específico, por transcender o pacto autobiográfico entre a vida da autora e a fidelidade do fato narrado, pois podem fazer referência a uma suposta realidade. Doubrovsky vai definir a escrita autoficcional como versão pós-moderna da autobiografia, uma vez que há uma ambivalência do sujeito e deslizamento do vivido, mesclando os gêneros referencial e ficcional, ou seja, romance e autobiografia, verdade e invenção. Embora encontre o registro de datas, *Hospício é deus* é uma escrita do presente, em que não se constrói uma recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, e sim uma atualização dos fatos, com novas possibilidades de criação. Segundo Doubrovsky,

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.²⁶⁸

Nesse sentido, na autoficção, a intensidade narrativa revela-se diferente da história vivida, na medida em que ocorre a transposição do eu no texto por meio da escrita que será afetada pelas marcas estéticas da criação. Nessa prática incorre, por extensão, uma escrita de autoanálise, uma vez que a distância entre o vivido e o narrado possibilita a reflexão autoanalítica e crítica, por lançar no universo ficcional a exteriorização da história de sua vida, buscando autocompreensão. Ao recontar as experiências do passado, mesmo que próximas, Maura o faz pela rememoração dos fatos, não sendo mais contadas tais como primeiramente as vivenciara, porque, agora, há um novo sujeito que escreve sobre elas, remetendo-as à ficcionalização. Essa projeção na escrita acontece de forma mais livre, mesclada de idealização. A linguagem da sintaxe, não conseguindo acomodar todas as formas de expressões, pela dupla falta, a sentida no mundo pelo autor e o próprio vazio da sintaxe em explicá-las, avança para a linguagem cromática e multilíngue da criação. Para dizer as coisas como são, para suprir essa falta, o artista literário utiliza-se da criação. Gilles Deleuze e Félix Guattari explicam:

É aí que o estilo cria a língua. É aí que a linguagem devém intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua devém secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. Só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora. A variação contínua tem apenas linhas ascéticas, um pouco de erva e água pura.²⁶⁹

Entende-se então que, a fim de dar contar da realidade referente, o narrador transporta a linguagem para o campo da metáfora, ou seja, o campo da linguagem literária, intensiva. Isso explica como, mesmo com a presença dos dados factuais, a narrativa se torna romanceada, fabulada, sendo

²⁶⁸ DOUBROVISKKY, 1977, capa.

²⁶⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.45-6.

alterada por questões pessoais ou estéticas. Paradoxalmente, na linguagem literária, pretendendo dizer o real, o narrador acaba falhando, mas, ao falhar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que se pretendia dizer. E, em relação ao autor, este oblitera-se na narrativa, tornando-se mais indefinido e impessoal, embora carregando a identidade nominal. Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão afirmam que:

O texto de Maura se escreve, dessa forma, à margem, no limiar, nos limites de um entrelugar. Além de diário, é diário de uma ficcionista – o que recebemos como realidade, como confissão, pode não passar de ficção, habilmente trabalhada pela voz de sua narradora.²⁷⁰

A obra, como experiência estética, engendra um modo específico de (des)subjetivação na qual Maura, via percepção estética, busca sentido para o mundo e para si mesma. Assim, Maura se desdobra em outra, mediada pela imaginação criativa, numa compreensão da subjetividade como devir, em uma estética da existência, na qual a própria vida pode se (re)criar. Esse gênero confessional se revela, enquanto forma textualizada, a do tempo vivido. Sua narrativa nos oferece um tempo múltiplo que se superposiciona, diferenciando-se dos marcos gerais da história oficial, com novos marcos plenos de significados, capazes de constituir uma outra história para aqueles que os compartilham. Sébastien Hubier, ao evidenciar seu conceito de autoficção, vai expor os privilégios do seu uso:

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oxímoro, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro.²⁷¹

Nesse outro lugar, o da narrativa autoficcional, as diferenças sociais assumem uma força de expressão e geram a instauração de signos sensíveis para os fatos que integram a narrativa. Na narrativa, Maura inscreve-se como ela mesma e como ficção, revelando-se não como uma espectadora imparcial frente à vida, mas participante dela ativamente, por meio de seu corpo, com seus movimentos, afetos, pensamentos, percebendo, sendo percebida e se autopercebendo, reconhecendo-se como autora e coautora de sua história, ao lado dos outros significativos com os quais convive no ambiente hospitalar. É possível perceber sua obra como reflexo das nuances de seu temperamento, de tímida era levada a grandes explosões. O aspecto da escrita desvela esteticamente as marcas da expressão de Maura, conferindo ao texto inovações que se manifestam no decorrer da prosa, quando apresentam, mesclando-se, poesias, onomatopeias, lacunas, fluxo de consciência, frases inteiras em maiúsculas indicando alteração no tom, numa mútua afiguração de ligação entre pensamento, linguagem e corpo.

Verifica-se na escrita de Maura a irrupção também no corpo do texto, quando oscila entre a horizontalidade e a verticalidade do pensamento. Isto também se vê refletido na estrutura da obra, que se

²⁷⁰ BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 2004, p.164.

²⁷¹ HUBIER, 2003, p. 125.

desloca da memória para o diário, e que, algumas vezes, do presente emerge apenas relatos do passado. Isso se explica pelo fato de o processo da escrita autoficcional estar mais fortemente ligado ao exercício do corpo, porque, no ato do lembrar, o escritor-narrador-personagem executará o trabalho de ressuscitar para, logo em seguida, matar, ou seja, refletir o que foi vivido e que jamais voltará. A violência do lembrar suscita as fortes emoções do viver. Maurice Blanchot, em sua obra *A conversa infinita*, afirma que escrever “evoca uma operação cortante, uma carnificina talvez: uma espécie de violência”²⁷², visto que a escrita libera o pensamento, exigindo o máximo de imersão no significante e significado. O mergulho na ordem ou na desordem do pensamento aflora plena de matizes, carregado de conflitos e incoerências, pois a escrita humanizada não se isenta das contradições inerentes ao escritor. No excerto abaixo a narradora deixa sua impressão sobre o lugar, sobre si mesma e sobre a própria escrita:

Aqui estou de novo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento.²⁷³

É notável o uso de palavras e expressões que remetem aos sentidos, como “cidade triste”, “sofrimento” e “sombrio”. A escrita surge aqui como uma exteriorização de uma necessidade do corpo, cujo fim ainda não foi definido. Não há um jorro inconsciente de palavras, há uma sequência de ideias concatenadas, que revelam o estado de angústia, de vazio e desesperança da narradora. É a expressão de uma reflexão corporal. Os sentidos, sempre aguçados, formam uma unidade com o corpo de Maura, desvelando uma dupla inscrição: do dentro e o do fora.

Faz muito frio. Estou em minha cama, as pernas encolhidas sob o cobertor ralo. Escrevo com um toquinho de lápis emprestado por minha companheira de quarto, dona Marina. O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas o uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso *soutien*, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus – e tenho frio.²⁷⁴

Nesse contexto, o frio comunica mais que um sentir tátil, é o reconhecimento carnal do hospício. O espaço não é representado sob o signo do entendimento, mas de imagens ou metáforas que, mais do que estéticas, ou exatamente por isso, delineiam, pela percepção, o ambiente vivido. Essa relação com o mundo ultrapassa o sensorial, deflagrando-se em uma relação total e afetiva com o meio. A significação do mundo confunde-se com a do conhecimento: o corpo sente frio, sentir frio machuca o corpo, o hospício machuca o corpo, o hospício é frio.

Portanto, nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual,

²⁷² BLANCHOT, 2001, p. 66.

²⁷³ CANÇADO, 1991, p.31.

²⁷⁴ CANÇADO, 1991, p. 32,

por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele.²⁷⁵

Assim, a linguagem expressiva é o modo pelo qual o sujeito falante²⁷⁶ adquire o sentido que quer exprimir. Não há um pensamento exterior à expressão nem existência dele que ela se concretize, seja em palavras, gestos, sons ou cores.

No espaço da escrita de Maura, a existência humana e as relações sociais, transpostos sob o olhar particular da escritora em seu espaço vivido, são responsáveis pela densidade do conteúdo, da forma literária e também por suas características que abrigam outras temporalidades. A linguagem literária de Maura é a de corpo-vivido ou corpo-próprio. Não há dicotomia entre realidade e consciência, ou seja, entre o corpo da narradora e o meio, resvalando para uma perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, com um novo modo de conceber o corpo.

Para Merleau-Ponty, antes de ser um objeto, o corpo é nosso modo próprio de ser-no-mundo. É o corpo que realiza a abertura do homem ao mundo: “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo”²⁷⁷. Em *Fenomenologia da percepção*, o autor afirma que esse tipo de comunicação é uma apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal: “...eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera”²⁷⁸, recorrendo à expressão emocional dos gestos para encontrar aí os primeiros indícios da linguagem como fenômeno autêntico.

A escrita de Maura emerge como gesto de um corpo que é toda relação de sentido com o ambiente manicomial onde está internada. Assim, pode-se destacar o caráter eminentemente corpóreo de sua expressão em articulação com sua apreensão de sentido do ambiente como um espaço completamente hostil. O corpo fala, mas não fala sozinho, fala com alguém, fala para um outro, sua essência é dialógica.

Não continuarei. Sairei louca gritando. Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Só a humanidade toda evitaria a loucura de cada um. Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo?²⁷⁹

²⁷⁵ MERLEAU-PONTY, 2011, p.317

²⁷⁶ Merleau-Ponty diferencia a fala falante da fala falada. Aquela emerge no ato instituinte e criativo da linguagem, ou seja, quando não se sabe exatamente o que vai ser comunicado, mas já existe um querer dizer. Esta constitui a base da comunicação social, visto que é o próprio saber sedimentado na linguagem. Na fala falante a fala falada se mobiliza em benefício da expressão.

²⁷⁷ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 251.

²⁷⁹ CANÇADO, 1991, p. 147-8.

Sobressai assim um tom de denúncia e desabafo marcante neste excerto. Ao mesmo tempo em que fala de si, desvenda o outro, colocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifício narrativo.

A capacidade expressiva do corpo transcende os mecanismos de sua fisiologia, revelando sua segunda natureza: o social. No fragmento abaixo é possível observar a projeção de uma linguagem que é o próprio sentir exterior:

Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que ainda não se pode compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus.²⁸⁰

A primeira pessoa e o tempo verbal no presente revelam a experiência de um agora agônico de um sujeito falante construindo o pensamento de hospício pela percepção carnal com que este se lhe apresenta. Operam para isso especialmente a visão e o tato. Embora marcado por datas, o tempo se revela em perpetuo fluxo, carregado de síntese das vivências da consciência.

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto, formam um todo.²⁸¹

Verifica-se assim que o tempo para Maura é sempre o presente. Registrá-lo em datas é menos uma clausura do que a chance de lançar um novo olhar sobre o texto. Não há uma conservação corporal do passado. Ocorre uma nova percepção do fato. Merleau-Ponty, ao explicar esse fenômeno, ilustra da seguinte maneira:

Esta mesa traz traços de minha vida passada, inscrevi nela as minhas iniciais, nela fiz manchas de tinta. Mas por si mesmos estes traços não remetem ao passado: eles são presentes; e, se encontro ali signos de algum acontecimento “anterior”, é porque tenho, por outras vias, o sentido do passado, é porque trago em mim essa significação.²⁸²

Assim, cada leitura acarretará em novos significados. A percepção é sempre de um agora, o olhar é sempre pelo presente, nunca pelo passado:

(...) um fragmento conservado do passado vivido no máximo só pode ser uma ocasião de pensar no passado, não é este que se faz reconhecer; o reconhecimento, quando se quer derivá-lo de qualquer conteúdo que seja, sempre se precede a si mesmo.²⁸³

A leitura caracteriza-se em desdobramento de corpos. Há uma parceria no processo de leitura do texto. O autor apresenta signos e o leitor os ultrapassa, apalpa as imagens e escuta seus sons,

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁸¹ CANÇADO, 1991, p. 32.

²⁸² MERLEAU-PONTY, 2006, p. 553.

²⁸³ *Ibid.*, p.554.

transformando-os em linguagem falante. A apalpação pelo olhar rompe a fronteira do corpo do autor atingindo o corpo do leitor. Pela leitura ocorre a apalpação pelo olhar numa experiência tanto do leitor quanto do seu texto, mesclando-se pela articulação da fala de Maura e a do leitor, realizando um fenômeno corporal transcendental.

A escrita de *Hospício é deus* sugere ser um meio encontrado por Maura para resguardar sua subjetividade. Diagnosticada como esquizofrênica, suas atitudes representativas de autossuficiente e onipotência são desconstruídas na escrita, espaço onde tenta preservar sua verdadeira identidade. Na obra não precisa esconder sua fragilidade:

Os dias deslizam difíceis – custa. Me entrego. E me esqueço. Ou não me esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por quê? Hein? Quando? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no ar. Ou sou eu quem se alerta o primeiro gesto? Ando pelo quarto. Completo um instante. Depois outro quadradinho: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado ou morto.²⁸⁴

Encontrar-se num acontecimento estético como sujeito falante fragmentado incorre em apresentar percepções múltiplas de mundo vivido. Na tentativa de encontrar-se, Maura se dilui na fala. No lugar de encontrar-se, afasta-se cada vez mais no espaço flutuante da autobiografia. Nesses desdobramentos, aparece o paradoxo da intersubjetividade. Há um eu que escreve e um eu que narra. Ocorre a polifonia vocal com expressividade encarnada que é o outro. A obra de arte literária é apontada por Merleau-Ponty como fala falante:

Na verdade, à medida que uma palavra é a manifestação de uma experiência física, pragmática ou afetiva, sob o fundo de um mundo cultural do qual participamos, - ela própria – assume uma significação existencial, quer dizer, uma expressividade encarnada. Ela exprime, muito propriamente, a “mímica existencial” das experiências que primordialmente brotam do mundo perceptivo, graças à expressividade corporal.²⁸⁵

Assim, *Hospício é deus*, como mímica existencial, tece-se na vida e confunde-se com a vida vivida, esclarecida em toda a sua plenitude. A obra torna-se então um privilegiado instrumento óptico do mundo e da vida, instrumento que amplia e adensa o olhar e a visão, que alarga e devolve outros olhos e outras vidas. Instrumento que ensina e permite ver o que sem ele jamais veríamos. Instrumento que transforma e renova. Na verdade, depois de ver - ler ou escrever - nada mais poderá voltar a ser como era dantes.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

²⁸⁴ CANÇADO, 1991, p. 32.

²⁸⁵ SILVA, 2009, p.102.

BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions de moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

MACIEL, Sheila Dias. *A literatura e os gêneros confessionais*. Disponível em: [http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/a literatura e os g%eaneros confessionais.pdf](http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/a%20literatura%20e%20os%20g%C3%AAneros%20confessionais.pdf)> Acesso em: 16 nov. 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

SILVA, Claudinei A. F. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo (RS): Nova Harmonia, 2009.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

A CRÍTICA DA MÍDIA EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Marcos Fabrício Lopes da Silva²⁸⁶

Lygia Fagundes Telles apresenta uma obra textual de fôlego, capaz de acompanhar diversas transformações no quadro histórico e cultural brasileiro. Dentre elas, destaca-se a consolidação da cultura de massa como fenômeno que se apoia, sobretudo, no surgimento e no crescimento explosivo da televisão, na condição de sucessora doméstica do cinema. No conto "O x do problema", que integra o livro *Seminário dos ratos* (1977), Telles já percebia como a televisão afetava as mediações do conhecimento feitas tradicionalmente pela religião, pela política e pela escola, ao ocupar papel de destaque na vida cultural brasileira, por potencializar o nosso louvor à imagem.

O programa de televisão que dá título ao conto é baseado em perguntas feitas a uma determinada pessoa que se apresenta como especialista em minúcias da vida de algum vulto da política, das artes ou dos esportes, por exemplo. Por trás da fachada de “programa cultural”, existem a oferta de prêmios, a oportunidade de veicular com mais intensidade a propaganda de produtos, a suspeita de arranjos e, principalmente, um festival do que se convencionou chamar de “cultura inútil”, sucessão de perguntas sobre detalhes ínfimos, absolutamente desimportantes. Esse formato de programa obteve grande êxito na televisão ao longo das décadas de 1970 e 80, e hoje vem dividindo espaço com atrações cada vez mais interativas.

A narrativa em questão se refere à atenção dada por uma família pobre a um show televisivo que promete dar um milhão se o concorrente, Aryosvaldo, responder a todas as perguntas sobre a Marquesa de Santos. Paralelamente à grande expectativa em relação ao programa, surgem aqui e ali momentos de tensão provocados pela previsão de mais chuva que pode inundar o barraco onde César e seus familiares moram. Além da miserabilidade do ambiente, a imagem da televisão é péssima. A empolgação com as respostas de Aryosvaldo e sua possível vitória superam em muito, no entanto, a preocupação com a iminência de uma tragédia, ainda que a previsão de chuva tenha chegado via TV, o que aumenta consideravelmente sua credibilidade. Em termos específicos, Carlos Magno Gomes, no artigo “A voz dos excluídos em Lygia Fagundes Telles” (2012), considera que a narrativa em questão “está entrecortada por um misto de miséria e ignorância, pois a mídia televisiva está no limite da alienação cultural” (p.51).

²⁸⁶ Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG. Jornalista, formado pelo Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Professor universitário – Faculdades Fortium e JK.

O estado de euforia dos personagens é tão grande que, ainda no início do conto, verifica-se que eles se sentem tão próximos da atração televisiva que chegam a tratá-la pelo apelido carinhoso de Ary. Nada pode refrear o entusiasmo com o programa, nem mesmo os rumores de que as perguntas são conhecidas com antecedência pelo candidato arguido, considerando a seguinte declaração de Duda, filho de César e Clorinda: “O Mário da Nena disse que esse programa é tudo marmelada, que foi combinado pergunta e resposta, ele conhece o Aryosvaldo, disse que é um cabeleireiro fajuto que sabe dessa Marquesa de Santos tanto quanto a gente” (TELLES, 1998, 103). Indignado, César reage mal à suspeita de Mário acerca da veracidade do programa de auditório: “Fajuto é ele. Cafetão besta, tudo inveja. Inveja. Vocês vão ver hoje que beleza, vai pro milhão a aposta, porra. E Ary pega fácil esse milhão, você viu da outra vez? A turma quer embrulhar mas ele entope a boca desses porqueiras, tudo baixo astral...” (TELLES, 1998, 103).

Apesar de Mário da Nena estar próximo da realidade familiar de César, digno de crédito é Aryosvaldo. Mesmo desconhecido e distante, o fato de aparecer na televisão coloca o jogador acima de qualquer suspeita. A sensação de contraste também é perceptível quando “a beleza do auditório cheio das madames” (TELLES, 1998, 103) parece apagar a ameaça de chuva e enchente, fenômenos capazes de tornar aquela moradia ainda mais miserável. Os buracos dos colchões e os ratos passeando pela casa não desfrutam da mesma atenção dirigida às respostas de Aryosvaldo. Desta forma, o êxito do candidato só pode despertar vibração:

“Respondeu, respondeu! – gritou César dando um murro no aparelho que apagou e reacendeu em seguida. Então ele acertou? Recuou de punhos cerrados, golpeando o ar, acertou, sim, olha só a gritaria, beleza de nego, beleza, estão levando ele no ombro! Que carnaval, porra, estamos contigo, Ary! Estamos contigo! [...] Eu sabia – disse César deixando-se cair no rolo de colchões. Tremia inteiro, o olhar úmido. – Eu não disse? Eu sabia, repetiu rindo baixinho, um riso difícil, quase como um soluço. Um milhão, porra. Um milhão!” (TELLES, 1998, 104-105).

O apoio fervoroso dado por Cesar à *celebridade midiática* representa, para Carlos Magno Gomes (2012), um quadro conjuntural em que a família residente na periferia da composição urbana encontrava-se projetada “no abismo entre o barraco apodrecido pelas chuvas e o prazer passageiro do entretenimento oferecido pela televisão. Tal representação questiona a superficialidade da cultura de massa e seu poder alienante” (p. 51). Clorinda, a mulher de César, constitui a parte realista da família, apresentando observações críticas sobre o estado de miserabilidade em que o grupo se encontrava, além de ser uma telespectadora atenta da mídia informativa. Porém, as preocupações de Clorinda eram censuradas de maneira autoritária pelo marido. É o que se pode constatar na seguinte passagem do conto: “O moço do jornal já avisou que vai ser que nem no domingo, o céu já tá preto, esta parede aqui num vai aguentar. Que barulho é esse? A chuva?” – alerta a mulher de César, que logo é rechaçada de maneira brusca pelo esposo: “Cala a boca, Clorinda. Besteira, esse cara saca demais, o pior já passou” (TELLES, 1998, 102).

O jornalismo de serviços desperta a atenção de Clorinda, ao destacar o estado de risco da sua realidade, enquanto César prefere se esquivar daquele perfil de mídia, talvez por conta de a exposição noticiosa realçar as suas limitações decorrentes de um estado de comodismo, impotência e descaso social. Por sua vez, o entretenimento televisivo agrada o pai de família, já que apresenta atrações divertidas, que o distrai, afastando-o possivelmente de um estado de consciência acerca do crítico quadro de favelização, no qual ele e sua família se encontravam.

Sobre a dinâmica de funcionamento do entretenimento televisivo presente no conto de Lygia Fagundes Telles, questionado sobre se o programa de auditório chegaria ao fim quando Aryosvaldo concluísse sua participação, Duda foi taxativo: “Acabar, nada, esse programa não acaba, sai o Aryosvaldo e no sábado já entra um que sabe tudo do Pelé” (TELLES, 1998, 104). Assim, a questão da rotatividade das atrações é tratada sob o enfoque da ligação entre a promoção da novidade e a necessidade de manter a curiosidade pública em relação ao produto midiático. A mesma fórmula de sucesso serve para a exigência em torno do revezamento dos ídolos que devem ser destacados na TV: “Diz que vai ter agora um cara falando do Pelé, mas quem quer Pelé? Pelé está velho, eu queria o Zico. Zico, Zico!” (TELLES, 1998, 105). A preferência ilustra com clareza a reivindicação por um nome emergente, o que sugere perigoso descaso pela história e mostra obsessão com o presente, um presente a cada instante.

Diante da suspeita de chuva destacada por um familiar, César, em estado de graça com a vitória de Aryosvaldo, abre a porta do barraco e dá seu próprio prognóstico: “Um chuvisco de nada, não esquenta não, tudo bem, amanhã vai fazer um puta de um sol” (TELLES, 1998, 105). O pobre telespectador ignorava o anúncio de chuva, preferindo trocar aquela notícia que tocava diretamente a sua realidade pela felicidade ilusória decorrente do delírio lúdico oferecido pelo programa de auditório transmitido pela TV.

No conto “Seminário dos ratos”, por sua vez, Lygia Fagundes Telles destaca, em termos críticos, a manipulação da opinião pública e o controle da cobertura jornalística, almejados pelos detentores do poder político. Esses temas fazem parte do diálogo travado entre o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem Estar Público e Privado. O tema central da conversa é a instalação do evento político chamado VII Seminário dos Roedores em uma casa de campo. A autoridade quer saber do profissional de comunicação a repercussão deste fato pela imprensa. Antes, porém, o secretário recomenda ao chefe das Relações Públicas que este deve pautar a opinião pública, segundo o seguinte lema: “mostrar só o lado positivo, só o que pode nos enaltecer” (TELLES, 1998, 155). Este trecho do campo literário a respeito da esfera política apresenta, infelizmente, respaldo em práticas reais. Vale a pena recordar o episódio envolvendo o ex-ministro da Fazenda, Rubens Ricupero, e o jornalista global Carlos Monforte. Momentos antes da entrevista cedida ao Jornal Nacional, em 1º de setembro de 1994, Ricupero, nos bastidores, revela ao repórter: “o que é bom a gente fatura, o que é ruim a gente esconde”. O motivo da

declaração consistia em justificar as manobras voltadas para promover a candidatura de Fernando Henrique Cardoso à Presidência da República. A afirmação de Ricupero acabou sendo “vazada”, isto é, captada por antenas parabólicas que transmitiram via satélite a conversa entre o político e o jornalista. O episódio recebeu a alcunha de “a síndrome da antena parabólica”, sendo que o termo em questão criado pelo jornalista Bernardo Kucinski (1998) serviu para que ele escrevesse um livro com o mesmo nome, a respeito do polêmico caso que estampou os “podres poderes” presentes no fazer político brasileiro. A sentença do ministro, que foi demitido após o referido deslize, apresenta o mesmo teor da advertência feita anteriormente pelo personagem de Lygia Fagundes Telles. Triste coincidência? Pior: triste tradição política autoritária e corrupta, transitando entre a ficção e a realidade.

Retomando o enredo da narrativa lygiana, a mídia, ao cobrir o seminário político dos ratos, apresenta uma combatividade informativa e opinativa importante no sentido de fiscalizar as decisões administrativas. Ela questiona o alto custo do evento e a sua falta de resolução prática, em termos de melhoria da condição de vida populacional. Em oposição ao papel do jornalismo como instrumento de conscientização pública, eis explicitamente o posicionamento do Chefe das Relações Públicas, ao prestar contas a seu chefe:

– (...) Ah, e aquela eterna tecla que não cansam de bater, que já estamos no VII Seminário e até agora, nada de objetivo, que a população ratil já se multiplicou sete mil vezes depois do I Seminário, que temos agora cem ratos para cada habitante, que nas favelas não são as Marias mas as ratazanas que andam de lata d’água na cabeça – acrescentou contendo uma risadinha. –

O de sempre... Não se conformam é de nos reunirmos em local retirado, que devíamos estar lá no centro, dentro do problema (TELLES, 1998, 156).

Apresentando uma justificativa falaciosa referente ao seminário, o Assessor de Imprensa, na contramão do fazer jornalístico de natureza ética, optou pela conveniência profissional de reproduzir a argumentação inconsistente da cúpula administrativa: “nosso assessor de imprensa já esclareceu o óbvio, que este Seminário é o Quartel-General de uma verdadeira batalha! E que traçar as coordenadas de uma ação conjunta deste porte exige meditação. Lucidez” (TELLES, 1998, 156).

Por último, inserido na prática de uma razão cínica que propulsiona a falência da crítica, o chefe das Relações Públicas recomenda que as autoridades políticas escapem ao máximo dos questionamentos jornalísticos: “Vossa Excelência vai me perdoar, mas penso que a cúpula se valoriza ficando assim inacessível. Aliás, é sabido que uma certa distância, um certo mistério excita mais do que o contato diário com os meios de comunicação” (TELLES, 1998, 158). Teme a liberdade de expressão quem tem medo da crítica. De maneira estarecedora, a blindagem dos integrantes do poder frente aos questionamentos da mídia é aconselhada pelo Chefe de Relações Públicas. Na contramão do espírito democrático característico do representante público que precisa ter a iniciativa de trazer à luz todo e qualquer tipo de esclarecimento, visando uma maior transparência e compreensão de seus procedimentos

políticos, o Chefe das Relações Públicas prefere adotar uma estratégia de comunicação sutil no seu *processo* e agressiva em matéria de *resultados*: “nossa única fonte vai soltando notícias discretas, influenciando sem alarde até o encerramento, quando abriremos as baterias!” (TELLES, 1998, 158). Processo aqui compreendido como a estrutura tendenciosa de manipulação da opinião público; os resultados, por sua vez, representam as consequências nocivas de um campo midiático ocupado predominantemente pela voz de quem governa os “ratos” com *mãos de ferro*.

Tanto “O seminário dos ratos” como “O x do problema” apresentam como um dos seus representativos motes de construção ficcional a crítica da mídia, sendo esta realizada, com primor, pela escritora Lygia Fagundes Telles. Desse modo, ela se coloca como uma integrante especial no elenco de pensadores que se dedicaram a estudar, sob a perspectiva ética, os vícios e as virtudes dos meios de comunicação.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Carlos Magno. A voz dos excluídos em Lygia Fagundes Telles. *Revista Letras*, Curitiba, n. 86, p. 47-58, jul/dez. 2012. Editora UFPR.
- KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1998.
- TELLES, Lygia Fagundes. O x do problema. In: _____. *Seminário dos ratos*. 8.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 101-105.
- _____. Seminário dos ratos. In: _____. *Seminário dos ratos*. 8.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 153-165.

RECORDAÇÃO E IDENTIDADE EM *BECOS DA MEMÓRIA* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Margarete Aparecida de Oliveira²⁸⁷

Hoje, a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos.
Como éramos pobres! Miseráveis talvez!
Como a vida acontecia simples e
como tudo era e é complicado!
(EVARISTO, 2006, p.20)

Por meio da memória buscamos resgatar vários acontecimentos e episódios já ocorridos, dessa forma, alguns elementos são muito recorrentes quando se fala dela, como a infância, a família, os lugares, a morte, os desencontros, o tempo histórico e outras situações que marcam as nossas vidas. Para Conceição Evaristo, “a literatura negra é um lugar de memória” (1996, p.24) e, é a partir da memória que reconstruímos histórias, experiências e saberes com os quais a narrativa é tecida.

O objetivo desta proposta é analisar e relacionar questões relativas à memória e identidade, presentes na obra *Becos da Memória* de Conceição Evaristo, a fim de verificar como estes aspectos estabelecem um diálogo com o legado histórico da diáspora africana.

A memória está presente nas narrativas afrodescendentes e seus escritores trazem para esta literatura suas memórias individuais e coletivas, inserindo nela seu ponto de vista, constituindo assim uma perspectiva afrodescendente no âmbito da literatura brasileira. Por isso, é necessário buscarmos o conceito de memória tanto individual quanto coletiva, para melhor entendermos a importância que ela exerce nessa literatura.

Jacques Le Goff (1990) define a memória como um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, mas é também um instrumento e um objeto de poder. Em função disso, chama a atenção dos profissionais da memória - antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos - para a necessidade de lutar pela democratização da memória, para que esta possa cumprir sua função de alimentar a história, procurando “salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” e sirva de meio para libertação e não para a servidão dos homens.

(...) a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 1990, p. 470)

²⁸⁷ Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela FALE/UFMG; Especialista Ensino de Leitura e Produção de Texto pela FALE/UFMG; Graduada em Letras pela FALE/UFMG. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA/FALE/UFMG.

Maurice Halbwachs foi um dos autores que mais se dedicou ao estudo da memória e contribuiu para sua compreensão. Enfatizou o seu caráter social e afirmava que tudo o que lembramos do passado faz parte de construções coletivas do presente. Na obra *La mémoire collective* (A memória coletiva), publicada em 1950, ele apresenta a memória como um fenômeno social, examina e discute a reconstrução das lembranças pensando no âmbito das relações sociais e dos grupos de convívio. Segundo Kátia da Costa Bezerra, para Halbwachs,

(...) o processo de re-elaboração do passado está interconectado à afiliação do indivíduo a uma variedade de grupos de referência como a família, os amigos, os colegas de trabalho, etc. Some-se a isso o fato de que os indivíduos somente se lembram daquilo que lhes é significativo no momento presente. Isso explica porque Halbwachs continuamente insiste que, na maioria das vezes, o ato de recordar – individualmente ou coletivamente – implica em re-criar, re-elaborar, re-significar o passado usando o tempo presente como ponto de partida. (BEZERRA, 2007, p. 40)

O romance *Becos da memória* foi escrito em fins dos anos 1970 e início de 1980, ficou engavetado por cerca de vinte anos, até sua publicação em 2006, segundo a própria autora, o livro já se encontrava finalizado desde 1988:

Em 1988, *Becos da memória* seria publicado pela Fundação Palmares/MinC, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante, creio que por motivo de verbas. Desde então *Becos da memória* ficou esquecido na gaveta. Preciso ressaltar, entretanto, que em um dado momento, bem mais tarde, em uma outra gestão, a Fundação Palmares colocou-se à disposição para publicar o romance, mas o livro já havia se acostumado ao abandono. E só agora, quase 20 anos depois de escrito, acontece sua publicação (EVARISTO, 2006a, p. 9).

A obra nos conta a história de vida de vários personagens, moradores de uma favela que está prestes a ser demolida. No decorrer da narrativa, conhecemos essa comunidade, marcada pela exclusão social, composta por favelados, crianças, prostitutas, desempregados, operários, empregadas domésticas, idosos, deficientes físicos, malandros entre outros personagens, que sob a ameaça de despejo o destino é colocado em risco. O romance é narrado pela personagem protagonista Maria Nova, uma criança negra. A partir do olhar dessa menina são contadas as histórias de Tio Totó, Bondade, Miguilina, Catita, Maria-Velha, Vó Rita, Mãe Joana, Negro Alírio, Ditinha, Balbina, Filó Gazogênia, Cidinha-Cidoca, Negra Tuína e outros, que ficcionalizam uma determinada parcela da sociedade pouco ou quase nunca representada.

Na obra em análise, podemos perceber que a memória guia os pensamentos da protagonista e dos outros personagens, nesse cenário, que é a favela. E assim, conhecemos as diversas histórias contadas no romance, uma delas é a do Tio Totó, que nasceu durante o período de vigência da Lei do Ventre Livre, mas que, mesmo não sendo escravo, levou consigo a dor dos seus antepassados. Como ele mesmo destacou: “A vida passou e passou trazendo dores” (p.24). Trabalhando na roça, na capina, teve que se mudar de lugar muitas vezes na vida. Numa dessas ocasiões, teve que deixar a fazenda em que trabalhava na roça, pois as terras haviam sido vendidas. Juntou sua mulher e a filha e decidiu partir:

Havia o rio para atravessar, uma canoa improvisada de tronco de árvore. Não dava para esperar mais do lado de cá. Já havia uma semana de chuva. O rio subindo, mais e mais. O desespero também.

- A gente atravessa o rio ou fica, Miquilina? Você é por ir ou ficar?

- A gente atravessa, Totó. Tenho medo, mas temos de atravessar!

- É Miquilina, se agarra à menina Catita, eu me agarro aos trapos. Santa Bárbara há de nos ajudar!...

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

Totó alcançou só a outra banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá. (EVARISTO, 2006, p.25).

A narrativa de Conceição Evaristo busca, através das histórias marcadas, pela oralidade, construir memórias de infância e rememorar seus ancestrais, através de recursos estéticos e expressivos que deem conta da textualização das experiências e das memórias dos povos afro-brasileiros, registrando-as em discurso literário. E assim, o esquecimento e a lembrança se entrelaçam; pois buscar memórias é também marcar um encontro com as perdas e com a morte. No trecho citado acima, está presente a situação de *migrância*, que é um neologismo que está relacionado diretamente ao contexto pós-moderno que o criou para representar experiências de deslocamentos e circunstâncias intersubjetivas próprias da atualidade. A produção literária associada aos problemas das migrações “atravessada pela figura da viagem/errância encena as transformações das relações de pertencimento que o confronto com outros mundos proporciona”. (GODET²⁸⁸, 2010, p. 190). É importante ressaltar que:

A escrita migrante na versão brasileira não é produzida por escritores estrangeiros, mas por descendentes da imigração, expostos às travessias entre mundos culturais diversos. (...) Eles reconstróem através da memória os territórios de origem de suas famílias, exploram as relações interculturais questionando o confronto com a alteridade, entre resistência e abertura ao outro, assimilação e hibridismo cultural. (GODET, 2010, p. 198-199)

As representações dos percursos de migração empregam as relações de identidade e alteridade. Segundo Aimeé Bolaños²⁸⁹, no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, na diáspora contemporânea, “qualquer conceitualização implica os movimentos migratórios da fase transacional do capitalismo tardio, especialmente em relação à heterogeneidade, hibridação, transculturação e formação de novas identidades compósitas”. Embora a palavra lembre trauma e desagregação, existentes em qualquer migração, diáspora também representa “esperança e começo”. É o que acontece com o personagem Totó, mesmo tendo que se mudar de lugar por muitas vezes na vida, saindo às pressas, sofrendo separações, levando o padecimento dos seus antepassados, guardava consigo a esperança:

Tio Totó sempre fora um homem de riso e sorrisos fartos. A gargalhada dele retumbava. Ele viera de pais escravos. Viera são, salvo e sozinho da outra banda do rio, deixando nas águas, o melhor de seu. Viera de uma primeira e de uma segunda mulher morta. Viera de filhos mortos.

²⁸⁸ GODET, Rita Olivieri. *Errância/Migrância/Migração*. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p.189-209.

²⁸⁹ BOLAÑOS, Aimeé G. *Diáspora*. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p.167-187.

Estava no terceiro casamento, cumpria seu tempo de vida com seus 90 e tantos anos. E até bem pouco tempo, ria gostoso, ria liberto. Seu riso, sua gargalhada foi rareando quando ele começou a envelhecer. Tio Totó custou a se tornar um velho. Aos 80 anos era um moço. E gostava de repetir: eu não sou de morte fácil, de vida difícil, sim! De todas as suas histórias, a que ele gostava mais de contar e repetia sempre era a da travessia do rio. Sempre começava assim: “Cheguei são, salvo e sozinho na outra banda do rio. Gostaria de ter morrido, mas estou aqui.” (EVARISTO, 2006, p.48-49).

Como bem aponta Aline Arruda²⁹⁰ (2009), em seu artigo “a viagem sofrida lembra os navios negreiros pelos quais passaram os antepassados Totó e sua mulher, a separação da família, a morte dos parentes, muitas são as semelhanças com a memória diaspórica que o personagem carrega consigo e que tanto lhe dói no peito” (ARRUDA, 2009, p.82). Assim, a memória constitui um papel imprescindível à reconstrução de uma identidade.

Evaristo chama de “escrevivências” a sua escrita, ou seja, “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p.20). E podemos perceber com suas próprias palavras, sua proposta de escrita:

E se inconscientemente desde pequena nas redações escolares eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando alguma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de auto-afirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra.(EVARISTO, 2007, p.20).

Segundo Benjamin, narrar não só apresenta características que marcam pontualmente um modelo de resistência, mas evidencia uma forma de escrita em que o autor assume a postura de abraçar a parte dos desprotegidos, dos vencidos pelo poder dominante e, portanto, enfraquecidos. Ainda segundo o teórico, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Mesmo depois da destruição dos tratores que avançaram sobre barracos e moradores da favela, encontraremos a força da narrativa, guiada pelas memórias de Maria Nova, palavras que nos mostram muito sobre a realidade daquelas personagens que vivem à margem de nossa sociedade. A narrativa de Conceição Evaristo se projeta nos dias de hoje como reflexão sobre a presença do negro na construção e formação da identidade brasileira, confirmando o pensamento sobre a diáspora negra, trazendo para sua ficção a memória como exercício de escrita revelando relatos e acontecimentos sociais, cenas, vividas, percebidas e interiorizadas, testemunhando, assim, um pertencimento étnico, denunciando o racismo e as injustiças sociais que pesam sobre o negro na sociedade brasileira.

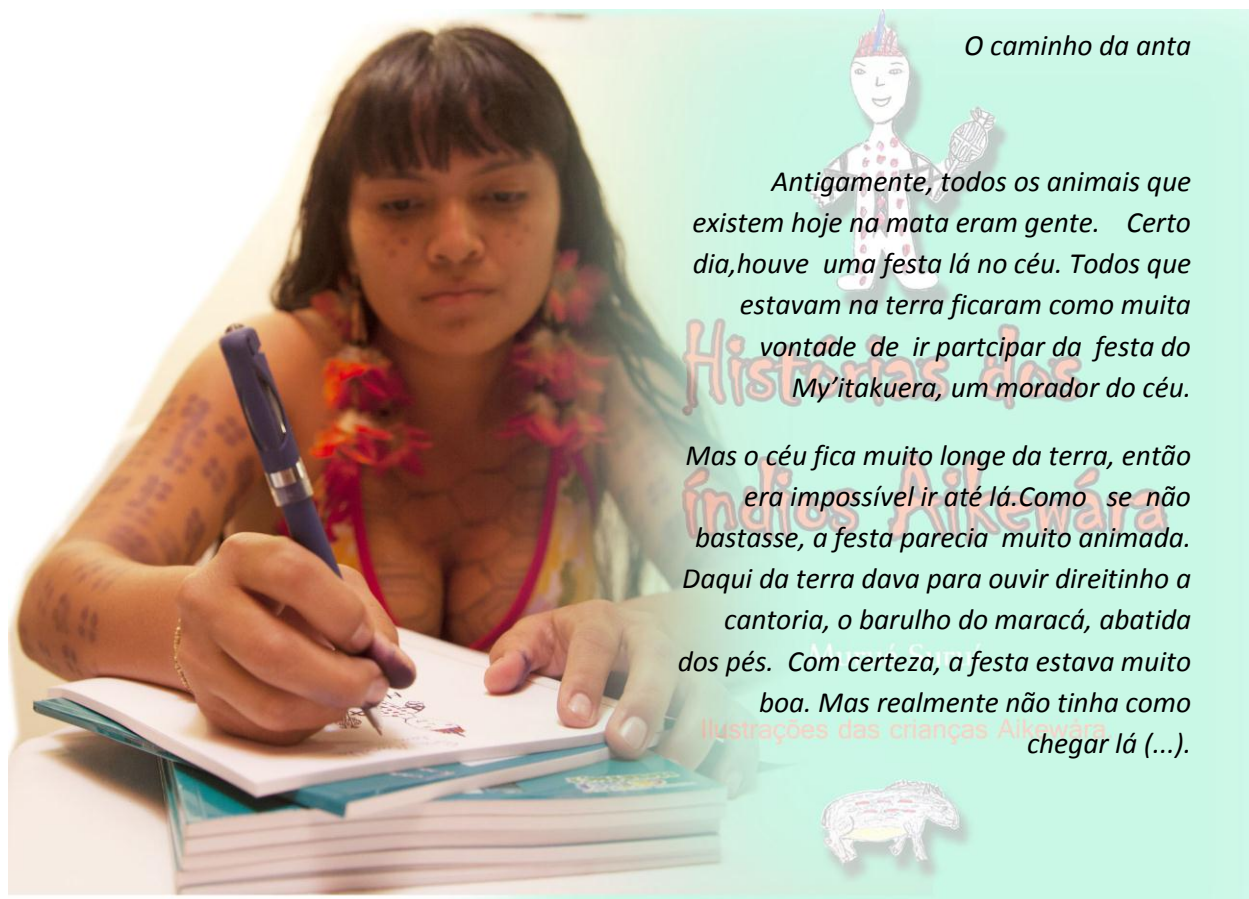
²⁹⁰ ARRUDA, Aline Alves (UFMG). *Ponciá Vicêncio e Becos da Memória: memória e olhar coletivo na prosa afro brasileira*. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 17-B, p. 77-74, dez. 2009. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em março de 2013.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Aline Alves (UFMG). *Ponciá Vicêncio e Becos da Memória: memória e olhar coletivo na prosa afro brasileira*. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 17-B, p. 77-74, dez. 2009. Disponível em [http:// www.uel.br/pos/letras/terraroxa](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa). Acesso em março de 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BEZERRA, Kátia da Costa Bezerra. *Vozes em dissonância: Mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo*. Revista Estudos Feministas. Vol.14. No.1 Florianópolis. Jan./Apr. 2006. [online] acessado em março de 2013.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- _____. 2007. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. Marcos Antônio Alexandre, org. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- _____. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. (Trad.) Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Educamp, 1990.

UMA QUESTÃO DE AUTORIA INDÍGENA NO LIVRO HISTÓRIA DOS ÍNDIOS AIKEWÁRA POR MURUÉ SURUÍ

Maria Adriana da Silva Azevedo-UNAMA²⁹¹



Introdução

O contato pessoal com os Aikewára aconteceu na VII Semana de Comunicação, quando os vi primeiramente sentados na primeira fileira num grande auditório. Alguns deles como Arihêra e Tiapé eu já conhecia por fotos e fiquei olhando de longe, procurando aqueles rostos conhecidos. Nesta ocasião, foram lançados os 03 primeiros filmes produzidos pelo projeto²⁹². Na solenidade, o reitor entregou os filmes a Tiapé, que fez um discurso inesquecível para quem estava naquele auditório.

No início de 2011, como bolsista de Iniciação científica do CNPq, passei a compor a equipe do novo projeto da professora Ivânia Neves, intitulado “Nas fronteiras das Narrativas Oraís Tupi na

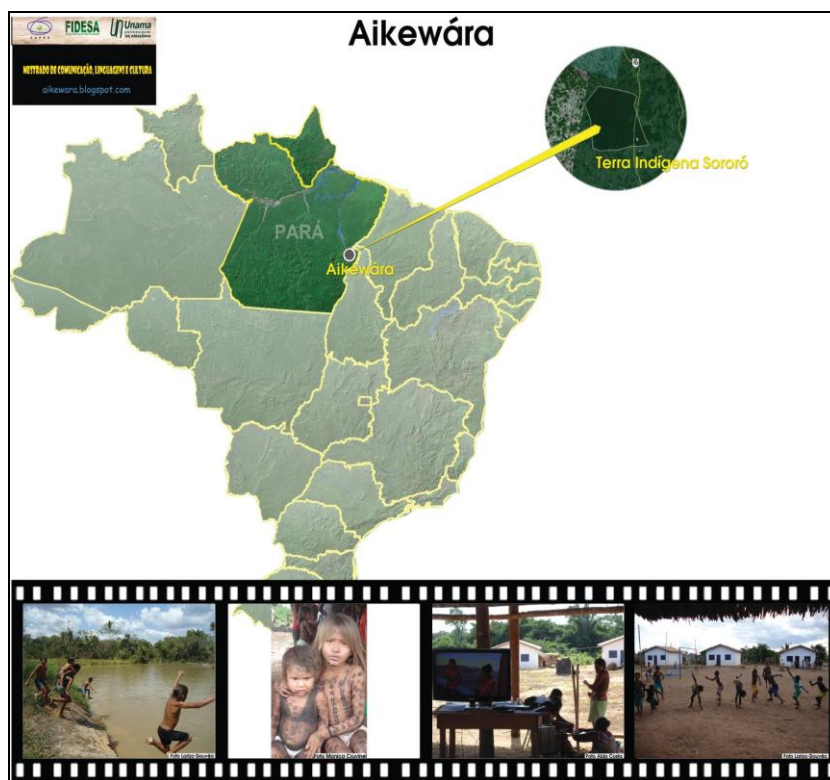
²⁹¹ Graduada em Letras – UNAMA. Bolsista de iniciação científica Cnpq pelo projeto “Nas Fronteiras das Narrativas Oraís Tupi na Amazônia Paraense: Performatividade, História e Tradução, sob coordenação da professora Ivânia dos S. Neves.

²⁹² Nas fronteiras das narrativas orais Tupi na Amazônia Paraense: Performatividade, História e Tradução.

Amazônia Paraense: Performatividade, História e Tradução”. As discussões sobre sociedades indígenas aprofundaram-se por meio dos estudos com abordagem na análise do discurso. Nesse um ano de iniciação científica, direcionei minha pesquisa para as questões sociais e históricas das sociedades indígenas, mais precisamente a sociedade indígena Aikewára.

Os Aikewára vivem na região sudeste do estado do Pará, na terra indígena Sororó, situada entre São Domingos do Araguaia e São Geraldo do Araguaia, aproximadamente 800 km da capital Belém. Há algum tempo (1960), quando foram sistematicamente contactados, houve uma grande depopulação e muitos Aikewára morreram. A população reduziu-se ao pequeno grupo de 33 índios. Hoje, eles são os mais velhos na sociedade e tentam manter sua cultura tradicional. Alguns deles nem falam língua portuguesa.

Figura 03: Mapa Terra Indígena Sororó



Fonte: aikewára.blogspot.com

Atualmente, os Aikewára estão sob a liderança do cacique Mairá Suruí. Quanto ao número certo de sua população, não é possível precisar, em função da grande quantidade de mulheres grávidas entre eles, mas deve ser perto dos 400 indígenas, em sua grande maioria crianças.

Nos registros sobre esta sociedade, quer seja em seus documentos oficiais, como certidões de nascimento, quer nos registros históricos e antropológicos feitos pelos não-índios, eles são chamados de Suruí. Os índios Aikewára não aceitam mais a denominação Suruí. Hoje reivindicam serem chamados apenas pela autodenominação Aikewára, que significa em sua língua: nós, a gente (NEVES, 2011).

A interferência da sociedade ocidental estabeleceu mudanças nas práticas sociais desse povo. A realidade dos usos sociais da língua portuguesa deixam ver esta situação: os mais velhos não dominam bem a língua portuguesa, a maioria das crianças não fala com frequência a língua Aikewára. Seus costumes, crenças, festas, alimentação, veem-se ameaçados de desaparecimento em função da invasão da cultura ocidental.

O contato das crianças com as práticas culturais ocidentais é inevitável e de certa forma precoce, devido à presença da escola e das tecnologias de informação e comunicação (televisão, telefonia celular, internet). Esta realidade pode ser um grande problema, se o conhecimento da cultura indígena ficar esquecido em seu universo de mediações e elas ficarem limitadas apenas às produções culturais do ocidente.

Em Abril de 2011, um novo evento traria Murué, Tiapé, a filhinha do casal e Tarai Suruí a Belém e desta vez, eu fazia parte da comissão organizadora da Semana do Índio realizado na Universidade da Amazônia (UNAMA) onde o resultado do projeto *Crianças Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola*, coordenado pela professora Ivânia Neves. Essa programação acadêmica tinha uma parceria com o Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura, os cursos de Comunicação Social e Letras. Na ocasião, houve o lançamento de três livros que representaram um acontecimento histórico para os índios Suruí-Aikewára: o primeiro livro “Crianças Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias na escola”, organizado por Ivânia Neves e Alda Costa, com diferentes textos de alunos e professoras que participaram do projeto, o segundo “Sentidos da pele Aikewára” de autoria de Ivânia Neves e Maurício Corrêa sobre o grafismo corporal e o terceiro “Histórias dos Índios Aikewára”, de Murué Suruí o primeiro assinado por um Aikewára.

Murué, a partir das histórias contadas por sua avó, escreveu, em versão literária, as narrativas tradicionais de seu povo. O livro é ilustrado por desenhos das crianças e jovens Aikewára. Também para nós, alunos da UNAMA, acompanhar uma sessão de autógrafos em que uma indígena assumiu a autoria de um livro representou uma grande novidade.

Às vésperas do lançamento, Murué Suruí e Ivânia Neves concederam algumas entrevistas sobre o livro, em emissoras locais. No programa Sem Censura, da TV Cultura do Pará, na hora do debate, em alguns momentos, os outros convidados do programa perguntavam sobre a participação da professora Ivânia na construção do livro. Para evitar dúvidas a respeito da autoria, Murué procurava explicar o processo de escritura do livro.

Na própria universidade, pude acompanhar as opiniões de alunos e professores, que se dividia sobre a autoria de Murué. A maior parte gostava bastante da ideia de uma indígena escrevendo a história

de seu povo, mas havia os que duvidavam desta autoria e aqueles que afirmavam que a sociedade Aikewára era quem deveria assumir a autoria do livro e não Murué.

2. Uma Questão de Gênero entre as Mulheres Aikewára

Murué, desde criança, sempre ouviu as histórias de sua avó e este processo fez com que aprendesse a contar as histórias. Essas mulheres assumem seu lugar de prestígio pelos homens índios na sociedade Aikewára, já que passam a contar suas narrativas em âmbito social. Elas não ficam apenas no espaço de ter que casar, procriar, cuidar dos filhos, cozinhar, lavar e ser mãe. Elas, agora, educam suas crianças por meio das histórias de seu povo, atualizando a cultura Aikewára e mediando valores com os pequenos e a sociedade envolvente.

Murué Suruí, uma jovem e talentosa mulher indígena assumir a autoria de um livro perturba a ordem estabelecida pelas sociedades ocidentais letradas. Existem estereótipos firmados na sociedade acerca dos índios, que eles são primitivos, atrasados, selvagens, não sabem falar nem mesmo escrever. Essas posições materializam-se na história escrita pelos primeiros colonizadores.

Quando uma indígena contraria esta ordem, há reações contrárias a este acontecimento, que de imediato tentam negar esta autoria. É como se a autoria fosse uma prerrogativa das sociedades ocidentais e sua traição escrita. Não se duvida da autoria de escritores consagrados, em função de retomarem memórias coletivas dos universos culturais por onde transitam. Em relação a uma indígena, que vive em uma terra indígena, a situação é diferente.

A partir das formulações de Michel Foucault e Roger Chartier, procuro mostrar como a definição de autoria é uma construção histórica e como as redes de memória atravessam a produção de obras literárias, inclusive as produzidas por escritores consagrados na literatura universal.

3. A função-autor para Michel Foucault

A autoria é um dispositivo de controle discursivo, atravessado por relações de poder, que se transforma, dependendo momento histórico. Deve, portanto, ser compreendida a partir dos processos históricos em que esta “função-autor” está envolvida. Segundo Michel Foucault, (2001, p.266):

“Que importa quem fala?” Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio- ao mesmo tempo indiferente e obrigatório -os locais onde sua função é exercida.

Quando Foucault escreveu sobre autoria, ele se voltou para a história das condições de reconhecimento de quem tinha o direito de escrever. Segundo ele, na Idade Média, os autores não eram reconhecidos pelos seus manuscritos. Os escritores eram inspirados por Deus, como se eles já comentassem o que já existia, por isso o autor era mantido no anonimato. Porém, mesmo sem a assinatura de seus autores, os textos científicos e literários, nessa época, já teriam algum reconhecimento. Para Roger Chartier (1998), no século XVII e XVIII, na França, figuras como Christine de Pisan e na Itália Dante, Petrarca e Boccaccio receberam atribuições de autores clássicos da tradição antiga. Ainda que não assinassem suas obras, eles tinham o seu reconhecimento por meio de retratos que apareciam no interior dos manuscritos.

Os textos literários que circulavam na Idade Média não tinham uma autoria própria e eles eram aceitos, valorizados sem reconhecimento de quem era seu autor. Em contrapartida os textos científicos, referentes à cosmologia e ao céu, à medicina e às doenças, às ciências naturais ou à geografia somente tinham um valor de verdade, desde se fossem assinalados com o nome de seu autor.

Nesse sentido, Foucault discutiu certos gêneros que, para circular em determinados momentos em uma sociedade, precisam de uma identificação fundamental dada pelo nome do autor, enquanto outros não. Para explicar melhor, pensando no mundo contemporâneo, os textos da constituição, dos contratos que assinamos foram escritos por alguém, mas eles não têm autores; nenhum nome próprio lhes é associado.

Observando as questões de distinções entre os discursos relacionados à autoria, Foucault estudava essas diferenças minuciosamente.

Sugeriu que o autor, na origem, era inicialmente um “fauteur” (fomentador). Ele evocava, por exemplo, esses textos do início da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política ou religiosa, eram censurados e perseguidos. Para identificar e condenar aqueles que eram seus responsáveis, era necessário designá-los como autores. As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI pelas diferentes faculdades de teologia e pelo papado, e depois nas condenações dos Parlfamentos e nas censuradas dos Estados. É isso que Foucault chama de “apropriação penal dos discursos”- o fato de poder ser perseguido e condenado por um texto considerado transgressor. Antes de ser o detentor de sua obra, o autor encontra-se exposto ao perigo pela sua obra CHARTIER (1998, p. 34).

Em Setembro de 1969, Foucault proferiu uma concedeu uma entrevista, para a sociedade francesa de filosofia que transcrita se intitulou “O que é um autor?”. Nesse texto ele faz uma reflexão a partir de quatro pontos: o nome do autor, relação de apropriação, atribuição do que foi dito e escrito, a posição do autor em assumir uma obra (FOUCAULT, 2009)

[...] O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações como foco de sua coerência. Esse princípio não voga em toda parte nem de modo constante: existem, ao nosso redor, muitos discursos que circulam, sem receber seu tratamento ou sua eficácia de um autor (FOUCAULT, 2011, p.26).

No primeiro momento, Foucault volta-se para a “indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 2009, p. 272). Ele faz uma comparação com o nome próprio e o nome do autor, o qual não funciona da mesma maneira. Para entender essa questão, tomo como exemplo Homero, suposto autor de “Odisseia” e “Íliada”, digo isso porque muitos pesquisadores dizem que não foi Homero quem escreveu as histórias. Instaura-se a discussão, que pode ser bastante produtiva, porém isso não mudará a autoria destas obras e Homero continuará sendo o autor dessas obras.

A função-autor é uma construção histórica, bastante associada aos interesses de uma época. Em relação à autoria de Murué Suruí, o fato dela ser uma mulher indígena desestrutura uma certa ordem, da história ocidental, já que as culturas indígenas são compreendidas como “ágrafas”. Então, seguindo este raciocínio, podemos pensar que a publicação de seu livro só foi possível porque ela teve acesso à cultura letrada e porque o projeto “Crianças Suruí-Aikewára” incentivou e facilitou este acontecimento. Por outro lado, existem setores da sociedade brasileira que continuam insistindo que os indígenas são selvagens, violentos, canibais. Para estas pessoas, é difícil aceitar que uma indígena assuma a autoria de um livro. A posição do autor em assumir uma obra, o autor é o que permite explicar a presença de certos acontecimentos em obras como suas transformações, suas diversas modificações.

É necessário, portanto, olhar para o lugar de fala de Murué, ou melhor, procurar entender em que condições de produção ela escreveu o livro “História dos Índios Aikewára” por que houve resistência em aceitá-la como escritora. Para compreender essas questões, é preciso pensar sobre o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.

Certamente a história há muito tempo não procura mais compreender os acontecimentos por um jogo de causas e efeitos na unidade informe de uma grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente hierarquizado; mas não é para reencontrar estruturas anteriores, estranhas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o “lugar” do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição (FOUCAULT, 2011, p. 56).

Até Michel Foucault, para a grande maioria dos historiadores existia uma História Tradicional, com regulação e continuidades dos acontecimentos históricos. Para ele, a descontinuidade é o eixo central de análise. Ele critica o historiador que sai de um lugar inocente para analisar seu objeto de estudo em busca de certeza, da reconciliação das causas e efeitos materializados da história global, isto é, que existe uma interpretação dos fatos que se desenvolve uma Verdade completa.

A partir de sua genealogia que se opõe a esse método histórico tradicional, seu objetivo é “assinalar a singularidade dos acontecimentos, fora de toda finalidade monótona”. (FOUCAULT, 2006, p.15).

A genealogia busca descontinuidades (em vez do contínuo); recorrências e jogo (em vez de progresso e seriedade). Ela busca a superfície dos acontecimentos, os mínimos detalhes, a menores mudanças e os contornos sutis: observando a correta distância, há uma profunda visibilidade nas coisas (GREGOLIN, 2012, p. 52).

Quando Murué Suruí escreveu o livro, ela, em tese, contou uma história individual, mas que se fundamenta nas histórias de seu povo, ou seja, as narrativas não são apenas dela. Todos os Aikewára guardam esta memória, eles conhecem as narrativas, mas nem todos sabem contar e apenas alguns são autorizados a contar em âmbito social e para os não índios, um grupo maior é autorizado a contar estas histórias apenas para seus familiares. Em certa medida, mesmo os escritores consagrados pela literatura universal estão também presos aos jogos de memória, pois todos, assim como ela, são sujeitos históricos.

Palavra é poder. Tanto a oralidade como a escrita precisa de autorização social. Murué Suruí, desde criança foi estimulada a escrever. Depois da publicação deste livro, sob a chancela de uma universidade, entre os Aikewára, ela passa a ser uma autoridade da cultura letrada.

A publicação do livro é o acontecimento discursivo que lhe concede este saber/poder, mas ele não é aleatório, em grande medida foi lentamente urdido por sua trajetória na escola e no convívio com sua família, pois ela sempre ocupou um lugar de prestígio.

Toda produção discursiva se efetua em determinadas condições conjunturais de produção e remete, põe em movimento e faz circular formulações anteriormente já enunciadas, como um efeito de memória na atualidade de um acontecimento (COURTINE, 1981. p.16).

Esse conceito nos possibilita compreender uma rede de memória da cultura Aikewára, quanto à memória do passado com o presente. As narrativas que Murué traduziu para a língua portuguesa já existiam na língua oral do povo Aikewára e eram muito conhecidas pelos mais velhos. Assim como acontece em todas as sociedades humanas, eles produzem uma memória coletiva por meio dessas narrativas. Murué Suruí atualizou a memória Aikewára, a partir do seu próprio estilo, em um novo suporte, a língua escrita.

Foi ainda fundamental compreender, a partir de considerações de Foucault (2011, p. 9), já referida anteriormente sobre a produção, o controle, a seleção, a organização e a redistribuição do discurso e de “certos procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. Na perspectiva ocidental,

mulheres indígenas podem pintar nossos corpos ocidentais com o grafismo de suas sociedades, mas elas não escrevem livros.

A memória coletiva que atravessa os textos de Murué Suruí está inserida na cultura de seu povo. Histórias que quando escritas pela autora é individual, mas está na memória coletiva da sociedade Aikewára, ou seja, todos sabem contar, mas não são todos que estão autorizados a contar em âmbito social. Com outros autores, mesmo os mais consagrados, o processo não é diferente. Ainda que organizados a partir de um estilo individual, todos os escritores são sujeitos históricos, atravessados por rede de memórias.

4. Os sentidos da autoria indígena

Na formulação foucaultiana, a função autor é determinada por três dispositivos: o jurídico, com a criação da propriedade de autoria; o repressivo, em que a autoria transformou-se em uma forma de responsabilidade, instituída pelas sociedades de poder, para o controle dos textos transgressores; e os materiais que, inscreve o autor no interior dos textos. A partir destas condições, “Instaura-se uma ordem discursiva, em que o saber e o poder se articulam, quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente.” (FOUCAULT, 1969)

Chartier (1998) propõe a partir das formulações de Michel Foucault, três dispositivos históricos que determinam a construção da função–autor. Em relação ao livro “Histórias dos Índios Aikewára” e a autoria de Murué Suruí, podemos observar o funcionamento destes dispositivos:

1- O jurídico, com a criação da propriedade de autoria: no livro consta o ISBN, fornecido pela Biblioteca Nacional, instituição que oficializa a autoria de livros no Brasil.

2 - O repressivo, nas entrevistas e no lançamento do livro, Murué Suruí é o tempo todo interpelada para provar que escreveu o livro. Há certa resistência em aceitar sua autoria.

3 - Os materiais, a forma escrita das narrativas foi dada por Murué, pelo seu estilo de escrever e pelo conhecimento das histórias que, inscreve o autor no interior dos textos.

Segundo Michel Foucault (2009), a sociedade é quem determina quem deve e quem não deve escrever. Quando Murué traduz as narrativas ela subverte uma ordem pré- estabelecida, pois quem está autorizado a escrever é quem estudou na escola da cidade, quem tem uma formação acadêmica, “quem sabe ler e escrever”.

Conclusão

Hoje, algumas mulheres Aikewára ocupam um lugar de prestígio na contação de histórias, pois as relações de poder na sociedade mudaram e Arihêra Suruí e Murué Suruí, pelo novo momento

histórico que os Aikewára vivem, conseguiram subverter a ordem pré-estabelecida pela cultura Aikewára. Essas mulheres contam as histórias Aikewára dentro e fora da aldeia.

A escrita indígena tem se firmado no espaço educacional brasileiro. Quando a Constituição Federal de 1988 garantiu aos índios o direito a uma educação diferenciada. Apesar de deficiências estruturais e formação de professores nas escolas indígenas, muitos educadores tem se dedicado a essa nova prática de ensino por meio de diversas matérias utilizado em algumas escolas indígenas. Esta tímida produção voltada para as escolas indígenas está sendo lida nas aldeias, mas também em outros espaços.

Murué Suruí escreveu o livro, e, dentro dos critérios jurídicos do Estado brasileiro, ela é autora, seu livro tem ISBN. Os que contestam esta autoria, alegam que ela contou as histórias de seu povo, ou seja, as narrativas não são apenas dela. Seguindo as formulações de Foucault, podemos perguntar se as histórias contadas por autores ocidentais também não estão pautadas nas memórias dos universos culturais por onde transitam. Em relação a Homero, ainda que se saibam das diferentes versões das narrativas que lhes são atribuídas, sua autoria é estabilizada e não se diz que todos os gregos que viveram naquela época eram seus autores. Por que em relação à Murué é diferente?

Talvez todos os Aikewára guardem a memória destas narrativas, mas nem todos sabem ou são autorizados a contar. Este funcionamento de controle e seleção do discurso, como nos ensina Foucault, é presente em todas as sociedades, não apenas entre os indígenas. O que pesa, na autoria de Murué é a ordem estabelecida pela sociedade brasileira em relação à selvageria dos indígenas. Quando a Murué traduz as narrativas orais Aikewára para a Língua Portuguesa, ela faz parte de um acontecimento histórico para a sociedade ocidental e para os Suruí Aikewára.

Depois de viver estas experiências com os Aikewára, não posso deixar de me reportar à história de nosso país. Todos sabemos como foi trágico, quando os portugueses invadiram o Brasil, uma terra que primeiramente chamaram de Índias. Houve muitos massacres de povos indígenas. Aqui no Pará, no arquipélago do Marajó, não existem mais povos indígenas, apenas resíduas e cerâmicas soterradas. E, embora a população local tenha profundas raízes indígenas, esta identidade, quase sempre é silenciada.

A história dos próprios Aikewára também guarda marca desta tragédia que é o contato com o não índio, agora já não mais com os portugueses, mas sim com os brasileiros. Eles chegaram a apenas 33 sobreviventes e quase acabaram, mas estes Aikewára decidiram manter sua cultura. Hoje, os mais novos falam pouco a língua Aikewára na aldeia, onde vivem 318 índios a maioria jovem e muita criança.

As diversas sociedades indígenas fazem parte da nossa identidade, eles fazem parte da nossa história. Ainda hoje, boa parte da sociedade brasileira não tem consciência e nem respeito por estes

povos. O nível de devastação do meio ambiente é um bom exemplo, pois acabar com a floresta é também acabar com o meio natural em que eles vivem.

Eles pensam em preservação, pintam seus corpos como grito de guerra para proteger a natureza, lutam para preservar o meio e que vivem. A cultura ocidental penetra em suas vidas, talvez em suas veias, entretanto os Aikewára se preocupam em manter a cultura tradicional. O governo lhes deu casas de alvenaria em que há antena parabólica, fogão, geladeira, mas eles construíram sua cozinha de palha. Nesta negociação com o Ocidente, os Aikewára conseguem inventar novas tradições.

O sistema educacional lhes deu uma escola, que em muitas de suas práticas desconsidera a tradição Aikewára. Murué Suruí escreveu um livro em que registrou, de forma literária a história de seu povo. Sempre que for possível, eles encontrarão formas de resistência.

Fontes de pesquisa

Entrevistas da Murué a Fundação Nazaré de Comunicação, 19.04.2011. Disponível em CD- ROM, no arquivo do projeto, “Das Fronteiras nas Narrativas Oraís Tupi na Amazônia Paraense: Performatividade, História e Tradução”.

MURUÉ Suruí. *Histórias dos Índios Aikewára*. Unama. Belém. 2011.

Murué lança um livro sobre histórias de seu povo.

Disponível em: <http://aikewara.blogspot.com.br/2011/04/murue-aikewara-lanca-livro-sobre.html/>. Acesso em: 11/08/2012.

Reportagem em “O Jornal Liberal: As histórias de uma índia- Cultura indígena ganha a literatura e o audiovisual em projeto educacional desenvolvido pela Unama.

Disponível em:

<http://www.orm.com.br/projetos/oliberal/interna/?modulo=248&codigo=528089./>. Acesso em: 10/08/2012.

Referências

AZEVEDO, Maria Adriana da Silva. Entrando no Mundo Aikewára. In: NEVES, Ivânia e COSTA, Alda. *Crianças Aikewára: Entre a Tradição e as Novas Tecnologias na Escola*. Belém: Editora Unama, 2011.

AZEVEDO, Maria Adriana da Silva. TOCANTINS, Raimundo Araújo. Revista Movendo Ideias: dossiê Análise do Discurso na Amazônia. *Língua Portuguesa e Pintura Corporal: Reflexões sobre Comunicação e Arte na vida do Suruí Aikewára*. Vol 21, n2. Jul. a Dez. de 2011/ ISSN:1517- 199X.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, SP: Loyola, 1996.

_____. *A Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2007.

_____. O que é um autor? [1969]. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa, 2. Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MONARCHA, Hellen Maria Alonso. *Redes Sociais e Sociedades Indígenas: entre dígitos e jenipapo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura), Universidade da Amazônia, Belém, 2012.

NEVES I, Ivânia. *A invenção do índio e as narrativas orais Tupi*. Tese de doutorado: Unicamp, SP, 2009.

_____. *Materialidades da história do presente: corpo, mediações e discursos entre os Aikewára*. In: XVI Fórum Paraense de Letras: Amazônia - Tão perto e tão longe... Territórios, fronteiras, identidade e multiculturalismo, 2010. Anais do XVI Fórum Paraense de Letras: Amazônia - Tão perto e tão longe... Territórios, fronteiras, identidade e multiculturalismo, 25 a 27 de outubro de 2010, pp. 01-15.

NEVES, Ivânia, CORRÊA, Maurício. *Sentidos da pele Aikewára: urucum, jenipapo e carvão*. Belém: Editora Unama, 2011.

O CORPO ENVELHECIDO: UMA LEITURA DE "APENAS UM SAXOFONE", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Maria do Rosário A. Pereira²⁹³

O conto “Apenas um saxofone”, que integra o livro *Antes do baile verde*, publicado em 1970, apresenta uma protagonista feminina envolta em suas lembranças, na maturidade. Ele narra a história de Luisiana, que passa a vida em meio a relacionamentos de conveniência, e que relembra seu amado, um homem que havia mandado embora há muito tempo. Já no início há indícios de que se trata de uma mulher mais velha e, sobretudo, descontente com esse fato: “Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido, não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete.”²⁹⁴ É interessante observar que Luisiana, a protagonista, guarda semelhanças com Rosona, de *As horas nuas*: ambas alcoolizadas tentam buscar o fio perdido da memória, como se esta fosse uma espécie de elixir para a juventude. Neste ponto, ressalte-se o estudo de Elódia Xavier, em *Que corpo é este?*, acerca das diversas representações do corpo que aparecem nas obras da literatura brasileira. Baseada na tipologia do sociólogo americano Arthur Frank, a ensaísta acaba por criar categorias próprias. Segundo ela, Rosa Ambrósio – e aqui acrescento, Luisiana – se enquadraria na categoria *corpo envelhecido*, por sentir e experienciar o envelhecimento em nossa sociedade de modo dramático, transformando-se num corpo deteriorado segundo os moldes da cultura vigente.²⁹⁵

Luisiana, narradora em primeira pessoa, é rica; consumista frenética, vive entre tapetes persas e acata tudo que seu decorador, Renê, lhe sugere. Era um jogo, ela bem o sabia, mas era preciso manter a máscara e continuar a farsa:

Surpreendi-o certa vez sozinho (...) a expressão fatigada de um ator que já está farto de representar. Assustou-se quando me viu, foi como se o tivesse apanhado em flagrante roubando um talher de prata. Então retomou o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar o oratório, um oratório falsamente antigo (...) E eu sabendo que estava sendo enganada e não me importando, ao contrário, sentindo um agudo prazer em comer gato por lebre.²⁹⁶

A profusão de objetos em cena, os quais simbolizam a ascensão material da protagonista – alcançada não pelo trabalho, pelo esforço pessoal, mas mediante relacionamentos por conveniência –,

²⁹³ Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG; revisora da Editora UFMG.

²⁹⁴ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 28.

²⁹⁵ Cf. XAVIER. *Que corpo é esse?* (Especialmente o capítulo “O corpo envelhecido”).

²⁹⁶ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 29.

confirma a função que eles assumem na obra lygiana – não são meros objetos decorativos, trazem implicações e significados muito mais amplos.

O que desvela o envelhecimento de Luisiana e auxilia no processo de rememoração também é um objeto, um quadro que o suposto namorado de Renê faz, no qual ela aparece bem mais jovem do que é: “...sem dúvida o puxa-saco do efebo era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos. (...) Meu nome é Luisiana, me diz agora o ectoplasma. Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri.”²⁹⁷

Mais adiante o jogo da representação social é mencionado novamente, no “teatrinho” arquitetado pelo amante rico para que Luisiana descobrisse onde ele havia escondido uma pérola que lhe daria de presente, a qual estava no fundo de um aquário. Enquanto o velho se divertia com a cena – provavelmente usando seu poder econômico para subjugar-la –, ela aceitava as regras implicitamente acordadas entre ambos e, mais uma vez, entrava no jogo.

No primeiro parágrafo de “Apenas um saxofone”, o leitor se dá conta de alguma lembrança que começa a se esboçar, que quer fazer-se viva novamente:

Fazia menos frio no *nosso* quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, *ele mesmo* forrou as paredes e pregou retratos de antepassados e gravuras da Virgem de Fra Angelico, *tinha* paixão por Fra Angelico.
Onde agora? Onde?²⁹⁸

Os objetos são os primeiros indícios de que a memória quer retornar, de que alguma lembrança recalcada ao longo do tempo, agora, vem à tona. Luisiana se reporta a um tempo em que os tapetes persas espalhados pela sala ainda não existiam. O que havia eram “paredes forradas de estopa”, um tapetinho no chão, algumas gravuras pregadas na parede.

Luisiana se encontrava sozinha – havia despedido “a corja toda” – e não sabia há quanto tempo estava ali sentada, perdida naquelas divagações, “bebendo bem devagar para não ficar de porre”. A tentativa de se manter lúcida era prenúncio de que se preparava para a chegada de algo importante, de uma lembrança há muito perdida, de um encontro com uma verdade há muito adiada.

Paulatinamente o leitor se enreda no texto literário: Luisiana sente os sons que chamam por ela, que a envolvem. São os sons do mais profundo da memória, os sons puros emitidos pelo saxofonista, uma antiga paixão: “Este é o meu instrumento, disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: e esta é a minha música.”²⁹⁹

Contudo, sabe-se que há muito ela mandou esse amado embora. Estabelece-se o conflito entre o ter e o ser: a personagem é materialmente bem-sucedida – possui iate, diamantes, rubi, “um velho que dá dinheiro, um jovem que dá gozo” –, mas falta algo: como em muitos contos de Lygia, as lacunas

²⁹⁷ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 30-31.

²⁹⁸ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 28. (grifos meus)

²⁹⁹ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 30.

começam a ficar latentes. Mais uma vez, a família desagregada é o cerne de tudo: o pai que não esperou que ela nascesse para ver como era, a mãe que não viveu o suficiente sequer para registrá-la.

“Luisiana”, o nome inventado pelo saxofonista, que remete ao estado americano em que se localiza o berço do jazz, New Orleans, é a palavra na qual a personagem reconhece sua origem e sua verdadeira identidade, escondida durante anos sob máscaras sociais. Seu verdadeiro nome sequer é revelado ao longo de seu relato. Contudo, “Luisiana” também simboliza um tempo determinado, passado, um sentimento que já não existe: “Nasci aquela noite na praia e naquela noite recebi um nome que durou enquanto durou o amor.”³⁰⁰ É na praia que ela é batizada, com a água do mar, “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.”³⁰¹ É essa identidade, e não outra, que a singulariza, tanto que pede a seu advogado que coloque em seu túmulo “Luisiana”. O nome continua sendo o *rastro*, a “marca afetiva”, nas palavras de Ricoeur, que desencadeia o processo memorialístico doloroso e repleto de culpa.

O sentimento predominante é de fato a melancolia: ela se sente só, há um esvaziamento de sentido em sua vida. E, apesar de se acusar, de se punir revolvendo suas lembranças dolorosas, a acusação recai sobre o saxofonista, “o objeto perdido e amado”, como se ele fosse responsável por ela tê-lo mandado embora: “Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?”³⁰² Ou seja, o saxofonista não correspondia às aspirações do mundo particular de Luisiana, “obrigando-a” a tomar uma atitude final desesperada. E o “objeto perdido” para sempre será amado, justamente porque perdido.

Segundo Ricoeur, “quando alguém se recorda de algo, se recorda de si.”³⁰³ Ao lembrar-se do saxofonista, Luisiana lembra-se de si mesma, ou seja, reconhece no outro sua própria identidade. Relembrar, aqui, não é, utilizando as palavras de Chauí, “reviver, mas re-fazer. (...) É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição.”³⁰⁴ A memória é o *resgate* de um tempo idílico, desse passado em que Luisiana e o saxofonista faziam amor livremente na praia.

A angústia da personagem vai num crescendo ao longo do conto: trocaria toda sua riqueza para ouvir mais uma vez a música do saxofone. Mas o que de fato permanece é o *vazio*, a impossibilidade de retornar àquele tempo ou mesmo de rever o amado. Em suas recordações, na verdade, o sujeito que rememora traz impressas as marcas de sua trajetória, ou melhor, de sua *história*.

As lembranças acerca do saxofonista vão se formando através de uma reconstituição feita com objetos: Luisiana se lembra do saxofone meticulosamente limpo com uma caixa de fraldas encontradas em um táxi, fraldas estas que serviriam para tudo dali em diante, inclusive como “bandeira da paz” em uma briga do casal. O saxofone é o objeto mais significativo, pois produz o som que, mesmo não sendo

³⁰⁰ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 31.

³⁰¹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 592.

³⁰² TELLES. *Antes do baile verde*, p. 36.

³⁰³ RICOEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 128.

³⁰⁴ CHAUI. Apresentação, p. 20.

matéria real, palpável no presente da enunciação, sobrevive na memória. Todas as lembranças associadas ao músico vêm acompanhadas da memória do saxofone, desde o primeiro momento em que Luisiana o conhece e o ouve tocando, até os momentos finais em que ele tocava tristemente.

É interessante salientar o uso da expressão “Se você me ama mesmo...” ao longo do conto. Todas as exigências feitas por Luisiana, as quais começam por brincadeira, vinham precedidas dessa frase. O que no início parecia ser um amor livre, sem cobranças, aos poucos se torna uma relação sufocante, que caminha da liberdade ao aprisionamento: o saxofonista acostuma-se a obedecer aos pedidos de Luisiana, ambiciosa, que queria que ele tocasse mais e mais e ganhasse dinheiro:

Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo! Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me ama mesmo, mesmo, mesmo... (...) Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.³⁰⁵

O saxofonista representa aquele que não se enquadra na sociedade de consumo, pois é um artista; seus valores são outros, ambicionava somente tocar seu instrumento musical e amar Luisiana, a quem considerava sua própria música. E ela, com “medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor”, pede incessantemente que ele seja mais ambicioso, até chegar ao pedido fatal. Permanece a incógnita sobre o paradeiro do saxofonista.

A culpa por ter deixado esse amor esvair-se vai persegui-la vida afora, e as lembranças agora emergem. Luisiana envolve-se com ele, por sua própria vontade, e assume, implicitamente, um compromisso afetivo; contudo, descumpre esse compromisso ao rejeitá-lo por não ter posses, ao renunciar ao amor de ambos devido a sua ambição. Sua punição é lembrar-se disso e, mais ainda, culpar-se, o que não conduz a uma superação das lembranças negativas, ao contrário, ela sente-se enredada num passado que já não pode transformar. Como muitas outras personagens na ficção de Lygia Fagundes Telles, Luisiana se vê dilacerada por lembranças que não pode superar, por lembranças que insistem em permanecer.

Referências

- CHAUÍ, Marilena. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998. p. 70-83.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

³⁰⁵ TELLES. *Antes do baile verde*, p. 35-36.

O CONFINAMENTO DO CORPO FEMININO NAS OBRAS ‘*WITHOUT A NAME*’ E ‘*BUTTERFLY BURNING*’ DE YVONNE VERA

Maria Elizabeth P. Souto Maior Mendes³⁰⁶

1-SOBRE A AUTORA E SEU CONTEXTO DE ESCRITA

Yvonne Vera nasceu em Bulawayo, Zimbábue, outrora Rodésia do Sul, no ano de 1964. Cresceu em um país no qual os povos nativos lutavam contra um regime de minoria branca em um longo período de sangrentas lutas civis. Mudou-se para o Canadá, onde se casou e depois veio a concluir seus estudos de pós-graduação na *York University*, publicando sua coletânea de contos ‘*Why don’t you carve other animals*’. A autora foi agraciada com diversos prêmios na Europa pelo conjunto de sua obra: *Nehanda*, em 1994; *Without a Name*, em 1995; *Under the Tongue*, em 1997; e *Butterfly Burning*, em 1999. Ganhou também o *Commonwealth Award*, em 1997, e o *Zimbabwe Publisher’s Literary Award*. Deixou, no entanto, uma obra inacabada, o romance *Obedience*. Seus romances foram traduzidos para diversos idiomas, dentre os quais espanhol, francês, finlandês, italiano e catalão. Faleceu em 2002, de complicações advindas da AIDS.

A *oeuvre* de Vera inclui temas considerados *tabu*, tais como incesto, infanticídio e estupro, utilizando um estilo composicional lírico que consegue captar *pathos* e causar emoção, mesmo em cenas de violência descritas com profunda beleza e originalidade. Suas personagens femininas encontram-se inseridas em um contexto colonial e pós-colonial africano onde, perante a situação de opressão patriarcal, são vitimadas pelo estupro, outras assassinadas por soldados da guerrilha nacional, seus supostos ‘irmãos de causa’.

A obra ficcional de Vera, segundo Muponde e Taruvinga (2001, p. 1), ‘*dá voz a narrativas suprimidas anteriormente*,’ nas quais símbolos e *tabus* fornecem material para verbalizar um discurso silenciado durante os anos em que os habitantes do país sofreram com o cerceamento de suas liberdades individuais. Uma das formas em que se pode verificar esse sofrimento é através dos corpos das mulheres e, na ficção de Vera, o leitor se apercebe o quão marcadamente atroz foi o período que precedeu e sucedeu a independência do Zimbábue, dada a descrição dos efeitos dessas lutas nas vidas dos homens e mulheres. *Mister* será esclarecer que o país foi colônia britânica, entre os anos de 1896 a 1980,

³⁰⁶ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e Professora Assistente II do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da mesma instituição. Importante ressaltar que o presente artigo é parte da pesquisa de doutorado que está em desenvolvimento na UFPB sob a orientação da Prof^a. Dr^a Liane Schneider e, portanto, o trabalho sobre as obras de Yvonne Vera não se encontra totalmente concluído.

adquirindo sua independência, após quatorze anos de lutas civis em que milhares foram brutalmente assassinados.

Assim, os romances de Vera procuram resgatar as enormes perdas culturais de um povo marcado pela violência e destituição dos direitos básicos dos homens, e, mais notadamente, das mulheres. Seus romances são uma crítica ferrenha ao estado de cisão de uma nação que outrora experimentou a pacífica convivência entre várias tribos e que, até hoje, sente os efeitos de ter se aliado aos interesses do colonialismo e de tudo o mais que adveio dele: pobreza, repressão, morte e abusos em geral.

Segundo Ogbazi³⁰⁷ (2012, p. 199, tradução nossa), as obras da autora podem ser lidas como *“primeiramente críticas ao colonialismo. Como resultado, suas representações também podem ser entendidas por simbolizarem o estupro do Zimbábue e, por extensão, de todo o continente africano.”* Ogbazi (op.cit., p.3) considera a chegada dos imperialistas responsável pelo evento ‘Scramble for Africa’, ocorrido de 1880 a 1912. Este foi fator determinante para uma commodificação dos povos e das terras africanas, ocasionando também uma pulverização do nacionalismo da região.

A própria romancista³⁰⁸, em prefácio a uma antologia de contos por ela organizada, afirma sua vontade de falar sobre e pelas mulheres: *‘Se falar é ainda difícil de negociar, então a escrita criou um espaço mais livre para a maioria das mulheres- muito mais livre do que o discurso’* (VERA, 1999, p. 3, tradução nossa).

Para a categoria espaço, consideramos valiosas as contribuições de Bhabha (1994) para os estudos pós-coloniais, especialmente, no que tange às concepções do autor sobre nação, terceiro espaço e às noções de ambivalência e de homem mimético. Também servirá de arcabouço teórico o trabalho de Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1989), e a ideia de que a situação pós-colonial é sentida em todas as culturas que passaram pelo processo de serem dominadas pelos grandes impérios até o presente. Na luta pela independência contra a dominação do jugo britânico, as mulheres passaram a se preocupar com uma dupla dominação - a do patriarcado e a do imperialismo, a primeira autorizada pela segunda.

A nossa segunda categoria analítica, o corpo feminino, contará com o apoio dos estudos de gênero, nas suas vertentes afro-americana e africana, especialmente, a contribuição de *bell hooks* com o seu *Womanismo* e também as recentes teorias africanas sobre o negofeminismo e o papel da maternidade na sociedade africana, representada pelos estudos de Obioma Nnaemeka e Oyeronke Oyewumi, que se alinham às ideias de Chandra Talpade Mohanty sobre a inadequação do feminismo ocidental quando defende a política de uma *‘global sisterhood’*.

³⁰⁷ ‘primarily critiques of colonialism. As a result, her representations can be deduced also to stand for the rape of Zimbabwe, and by extension, the entire African continent.’ (OGBAZI, 2012, p. 199)

³⁰⁸ ‘If speaking is still difficult to negotiate, then writing has created a freer space for most women- much freer than speech.’ (VERA, 1999, p. 3)

Ao aliar estas duas vertentes teóricas, pretendemos observar de que maneira o espaço sociocultural constrói as identidades de gênero e até que ponto o corpo feminino pode ser interpretado como confinamento a princípio, mas que se transforma em mecanismo com potencial de agenciamento e resistência contra o império e contra o patriarcado.

O ponto nevrálgico da nossa pesquisa é, portanto, tripártide. Primeiramente, pretendemos analisar a configuração do espaço nas duas obras que compõem nosso corpus. Em um segundo momento, pretendemos estudar de que forma se dá, na ficção da autora, a metonimização do corpo feminino, imagem recorrente na literatura pós-colonial. Finalmente, tentaremos ler os atos do infanticídio e aborto das personagens Mazvita e Phephelaphi como atos de subversão ao patriarcado, uma vez que desautorizam o papel central que a maternidade ocupa nas sociedades africanas.

Nosso argumento é de que Vera critica a visão propagada na literatura de autoria africana de representar a mulher como símbolo da própria terra³⁰⁹. É nosso intuito verificar como a questão do espaço está imbricada na representação do corpo feminino, já que a alienação, que sofrem da terra, leva as personagens a perderem o controle dos seus corpos, quando engravidam involuntariamente e veem frustrados seus sonhos de mudança socioeconômica. É via infanticídio e aborto que as personagens dos romances *Without a Name* e *Butterfly Burning* recuperam a voz outrora silenciada pelo patriarcado. Em última instância, recupera também o domínio sobre suas escolhas e o futuro que elas desejam para si próprias. A fim de atingir o nosso último objetivo, que é o de comprovar que tanto o espaço quanto a maternidade limitam o corpo feminino na ficção de Yvonne Vera, será necessário evidenciar na seção seguinte alguns aspectos centrais do enredo dos dois romances.

3- O CONFINAMENTO DO CORPO FEMININO NAS OBRAS DE YVONNE VERA

O romance *Without a Name* revela um grande compromisso assumido pela autora de, em suas obras, ir muito além do maniqueísmo colonizador/colonizado, opressor/oprimido. Sua protagonista, Mazvita, de grande complexidade, engloba ao mesmo tempo, agência e resistência, não ficando apenas situada em um local de sujeição às forças opressoras do patriarcado. Na referida obra, como em tantas outras criadas por Vera, os personagens masculinos são passivos espectadores; por mais que tentem, não conseguem dominar as suas mulheres, nem limitar sua liberdade³¹⁰.

A romancista captura em *Without a Name*, mais uma vez, o peso da maternidade sobre a protagonista, Mazvita, que sai de sua cidade natal, onde fora estuprada por um soldado da guerrilha nacional, a fim de se libertar das marcas emocionais deixadas em seu corpo e em sua mente. O bebê, que

³⁰⁹ Sobre o assunto, Ama Ata Aidoo (1977) diz que sobre as mulheres africanas pesa uma luta dupla, não apenas devido ao gênero, mas pelo próprio processo de colonização responsável pelo reforço dos valores patriarcais propagados pela cultura branca ao homem africano.

³¹⁰ Staunton coloca o fato de que a função procriadora da mulher africana passa a ter ainda mais importância durante o período de guerra pela libertação nacional por serem elas as 'mothers of the nation'. No livro homônimo, ela garante que, sem as mulheres, o Zimbábue não teria conseguido independência.

nasce dentro do ventre de Mazvita, torna-se um fardo, representando fisicamente por uma trouxa que a personagem amarra em suas costas, a fim de levar o corpo do bebê, morto, e enterrá-lo de volta na terra sagrada de seus antepassados. Em uma jornada de ônibus, na qual ela acreditava que todos a observavam, ela sentia fisicamente o peso do filho, que estrangulava com a gravata do amante, após este expulsá-la de casa:

O bebê descansava (...) sua cabeça dobrada para baixo. A cabeça era pesada. Mazvita sentia a cabeça crescer pesada em suas costas... As palmas de suas mãos ficaram quentes. Mazvita enterrou o bebê em seus braços. (...) Mazvita enterrou o bebê em suas costas (VERA, 1994, 2002, p. 49).³¹¹

Nas descrições de Mazvita, ao deixar a zona rural onde sofrera a violência do estupro e chegar na cidade, ela vivia pequenos momentos de liberdade quando se imaginava vivenciando um sonho de liberdade no qual pegava carona em uma garupa de um desconhecido. É o mesmo desconhecido, Joel, que a humilha ao saber que Mazvita carrega um filho que não é seu. Ofendido, a expulsa de casa e ela, ultrajada em um ato de loucura temporária, asfixia o bebê na gravata de Joel.

Em *Butterfly Burning*, o confinamento é sentido de forma ambígua - tanto no âmbito da fronteira, da delimitação entre espaços urbano e rural, quanto na forma de privação da liberdade, social, política e, principalmente, sexual. Publicado em 1998, o romance narra fatos ocorridos, quando a Rodésia sofria os efeitos da repressão política imposta pela coroa britânica, e dissidentes eram assassinados para servir de exemplo aos soldados que lutavam contra a independência da nação. O foco central do romance é a luta de uma mulher por emancipação e auto-definição. Após coabitar com seu amante Fumbatha por muitos anos, em uma relação em que se sentia tolhida em suas vontades, a protagonista chega ao seu limite, e se inquieta por mudanças. “*Não é ser enfermeira que importa - mas o movimento para a frente - a entrada em algo novo e não tentado antes.*” (VERA, 1998, 2000, p. 71)³¹²

O romance descreve a trajetória de Phephelaphi, cuja mãe fora assassinada na porta de casa quando ainda era criança, passa grande parte de sua juventude acreditando que era órfã³¹³. Vive com Zandile até o momento em que conhece Fumbatha, homem mais velho, cujo pai, um dissidente, é assassinado por subversão. O corpo de Phephelaphi é metonimicamente ora representado por água, ora por fogo. No início do romance, quando encontra o amante pela primeira vez, submergindo das águas de um rio, entendemos que a água aponta para sua constante necessidade de mudança: “*havia coisas, como a inundação, que poderiam acontecer dentro de seu próprio corpo*” (idem, p. 76 -77).³¹⁴

À medida que sabe da gravidez, decide cometer um aborto, enfiando um espinho, dentro de si própria. A escolha da terra sacrossanta africana como *locus* para executar um ato impensável é, também,

³¹¹ The baby rested (...) its head folded down. The head was heavy. Mazvita felt the head grow heavy on her back. (...) Her palms grew warm. Mazvita buried the baby in her arms. (...) Mazvita buried the baby on her back. (VERA, 1994, 2002, p. 49, tradução nossa)

³¹² It is not being a nurse which matters- but the movement forward- the entrance into something new and untried”.

³¹³ Carina Backstrom associa a personagem de Vera com liberdade, solidão, corpo e fragilidade. (PRIMORAC, p.53)

³¹⁴ there were things like flooding which could take place inside her own body’ (VERA, 1998, 2000, pp. 76-77)

um ato de rebeldia contra o patriarcado e ao dever da maternidade, propagado pela mesma cultura. Phephelaphi se recusa a ser uma *‘mother of the nation’* pois sabe o peso que a maternidade representa - desistir de sua carreira, desistir de ser alguém. Quando o namorado a confronta revoltado com o fato, ela resolve atear fogo em si própria e na frente do companheiro, após ter sido por este chamada de ‘nada’.

As mulheres na ficção de Vera não dividem a fidelidade à terra que os homens têm - enquanto eles a veem como algo sacrossanto, elas atrelam valor à terra, somente enquanto fonte de sobrevivência. Assim, percebem quando a luta por emancipação está perdida, e se deslocam dos seus locais em busca por dias melhores e oportunidades mais palpáveis de crescimento pessoal. O deslocamento, para Mazvita e Phephelaphi, é sinônimo de empoderamento. Entretanto, os seus companheiros, nos dois romances, parecem orientados para a permanência na terra natal, a qualquer custo.

Desse modo, pode-se afirmar que as referidas personagens encontram-se demarcadas tanto pelos limites geográficos quanto pelos limites do seu corpo, mas se recusam a aquiescer para a aceitação de ambos. Em se deixando expressar totalmente pelo corpo, pagam por isso. É o caso da prostituta Getrude, mãe da personagem Phephelaphi, que morre na porta de casa quando o amante enciumado a vê cedendo às investidas de um potencial ‘cliente’. Assim, a menina é levada para morar com a amiga da mãe, Zandile, e seu companheiro, Boiyidi que, depois a narrativa desvelará, abusava de Phephelaphi sob os olhos da companheira.

Sobre Phephelaphi, sabemos que deseja *‘Encontrar a si mesma, era isso’* (VERA, 1998, 2000, p. 75)³¹⁵ e, embora não lembre de todos os detalhes do convívio infantil com a sua mãe, guarda na memória a lembrança mais intensa desta, que achava se chamar Getrude, dona de intenso sex-appeal, cujo vestido vermelho realçava suas curvas. Lembra em flashback o milagre do corpo de sua mãe que, *“ao contrário de outras mulheres, [sua mãe] não precisava de meias finas nem um bom sapato de salto alto para dar-lhe graça. Nem pó nem Pond’s.”*³¹⁶ e seu charme nas noites em que amarrava a filha pequena em suas costas e a levava para noitadas com seus amantes.

Deliwe, como em uma espécie de duplo, exerce enorme fascínio e admiração sobre Phephelaphi, e esta deseja, em uma visita àquela, inclusive, *“ter nascido ontem, não hoje, esta noite, com todos estes homens ao seu redor. Ela está cada vez mais consciente de ser mulher”* (idem, p. 65, tradução nossa)³¹⁷. O desejo de usar seu corpo como bem entende é, em última instância, ao que a protagonista mais aspira. Quando toma consciência de sua gravidez, e vê frustrados seus planos de tornar-se enfermeira, Phephelaphi tem um plano de interromper o processo ‘natural’ de tornar-se mãe, e executar um aborto. Através das marcas textuais, sabemos que o querer da personagem em perseguir uma carreira não se justifica pelo ato em si, mas pelo desenvolvimento pessoal que isto significa, em um mundo pós-colonial

³¹⁵ “Finding herself, that’s it”. (VERA, 1998, 2000, p. 75)

³¹⁶ “unlike other women, she needed neither nylon nor a good heeled shoe to give her grace. Neither powder nor Pond’s.” (idem, p. 78)

³¹⁷ “have been born yesterday, not today, this night, with all these men surrounding her. She is intensely aware of being a woman.” (idem, p. 65)

onde, conforme os arranjos culturais, negros não são respeitados como seres humanos, e as mulheres não são respeitadas, nem como seres humanos, nem muito menos como mulheres. Existem, nos romances de Vera, espaços e corpos colonizados - estes últimos se rebelam contra os limites impostos por uma esperada situação de subalternidade ao patriarcado e falam através da sujeição de violência dos seus corpos.

Embora duplamente circunscrito pelas fronteiras do espaço exterior e do corpo, espaço enquanto colônia e enquanto patriarcado, as personagens Mazvita de *'Without a Name'* e Phephelaphi de *'Butterfly Burning'* exercem o livre arbítrio de decidirem sobre o impacto da maternidade sobre seus corpos, optando pelo infanticídio e pelo aborto, respectivamente. É nessa liberdade que reside a força das vozes das personagens femininas de Vera, que se expressam livremente através dos seus corpos, mesmo após sofrerem em silêncio as consequências da violência sexual e traição.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras centrais deste nosso estudo funcionam como uma dramatização do mau-funcionamento do projeto colonial e, sobretudo, do fracasso das lutas pela independência, com resultados bem distintos para homens e mulheres.

É através da descrição dos terríveis efeitos da opressão colonial sobre o corpo das últimas que se pode perceber o engajamento de Yvonne Vera com a questão feminina. Embora em vida, a autora nunca tenha aceitado o rótulo de feminista, ela ativamente participa de um projeto de empoderamento de suas personagens femininas, ao passo em que revela as inadequações da supervalorização da maternidade na cultura africana. Assim, pode-se concluir que, pela exacerbação das diferenças culturais entre homens e mulheres, Vera também analisa negativamente o valor dado às lutas nacionalistas por serem estas muitas vezes cúmplices das ideologias patriarcais operantes no Zimbábue e certamente em muitos outros países da África, ponto a ser desenvolvido mais detalhadamente na continuação da pesquisa de doutorado da autora deste trabalho.

Referências

- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS Gareth and TIFFIN, Helen. *The Empire writes back*. London: Routledge, 1989.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- GUNNE, Sorchia et al. *Feminism, literature and rape naratives*. New York: Routledge, 2011, pp.85-95.
- GWETAI, Ericah. *Petal thoughts: Yvonne Vera*. Zimbabwe: Mambo Press, 2009.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/ Postcolonialism*. London: Routledge, 2005.

- LUNGA, Majahana John. *An exploration of African feminism: a postcolonial reading of Yvonne Vera's writings*. Saarbrücken: LAP Lambert, 2010.
- MUPONDE, Robert and TARUVINGA, Mandi. *Sign and taboo: perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*. Harare: Avondale, 2002.
- NNAEMEKA, Obioma. (ed.) *The Politics of Mothering: womanhood, identity and resistance in African literature*. London: Routledge, 1997.
- NNAEMEKA, Obioma. (ed.) *Sisterhood, Feminisms and Power: from Africa to the diaspora*. Trenton: Africa World Press, 1998.
- OGBAZI, Ifeyinwa. *History and the Voiceless: Yvonne Vera and postcolonial Zimbabwe*. Saarbrücken: LAP Lambert, 2012.
- OYEWUMI, Oyeronke. *Invention of Women: making an African sense of Western gender discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- OYEWUMI, Oyeronke. *African women and Feminism: reflecting on the politics of sisterhood*. Trenton: Africa World Press, 2004.
- OYEWUMI, Oyeronke. *African gender studies: a reader*. New York: Palgrave, 2005
- PRIMORAK, Ranka. *The Place of Tears: the novel and politics in modern Zimbabwe*. London: Tauris and co., 2006, pp. 33-79.
- VERA, Yvonne. *Butterfly Burning*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, [1998] 2000.
- VERA, Yvonne. *Without a Name and Under the Tongue*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, [1994] 2002.
- VERA, Yvonne. *Opening spaces: contemporary African women's writing*. Harare: Baobab, 1999.

ENTRE CENARIOS DE VIOLENCIA, RISOS DE ESPANTO E IRA : CECILIA GIANETTI, VERONICA STIGGER E ANA PAULA MAIA

Maria Fernanda Garbero de Aragão³¹⁸
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Introdução

Nascemos sob o signo da violência. Nossa história começa a ser escrita há pouco mais de quinhentos anos, pela pluma e pela espada dos que aqui chegaram e fizeram deste espaço uma colônia, impingindo leis que, em desajuste e desalinho, coseram novas vestes aos povos originários da América, o novo mundo, a nova grafia de uma experiência que nasce na conjunção da perda e da tradução de sentidos, hábitos e extermínio. Falar desse lugar, propor-se como um enunciador na América Latina, com uma identidade brasileira, pode ser uma interessante tentativa de repensar uma continuidade de práticas violentas, ressignificadas em diferentes eventos ao longo desse tempo da “descoberta”.

América Latina ou nossa primeira prótese/amputação. Num trabalho dedicado a pensar os cenários de rasura na composição feminina contemporânea, a partir de três narrativas escritas por mulheres, iniciar pelo trato da violência é um percurso viável à introdução de questões importantes em nossa relação com o outro. Com efeito, começar planteando tantas dúvidas parece um caminho que permite dar voz a essas ambivalências que rompem com a cena geográfico-social-ideológica, para entrarem no presente texto como matéria prima do cenário ao qual tenho me dedicado a estudar: a contemporaneidade. Inevitavelmente, pensar tal tempo, no Brasil, demanda novas articulações, capazes de dialogarem com nossas experiências pós-coloniais e as teorias sobre os sujeitos da pós-modernidade que, embora aportem contundentes reflexões a respeito de uma condição verificada numa perspectiva global, ainda precisam ser repensadas quando as personagens envolvidas somos *nosotros*, nós-outros, nós-outras.

Para complicar um pouco mais, nesse “nós”³¹⁹ não se inscreve o distintivo de gênero, com no castelhano, com o pronome *nosotras*. Quando falamos de nós, as mulheres, é indissociável a presença do apostro – como agora, por exemplo – termo anexo, considerado pela gramática normativa como “acessório”. Ironias ou divagações à parte, não creio ser muito proveitoso empreender um caminho de crítica deixando de lado tais detalhes que, penso, transbordam do adereço para endereçarem algumas posições a respeito da voz feminina neste lado da margem.

³¹⁸ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e pesquisadora do Centro de Investigación y Memoria de las Madres de Plaza de Mayo, na Argentina. Suas pesquisas atuais são referentes às representações femininas em contextos de violência.

³¹⁹ Curiosamente, em português, *nós*, além de corresponder a primeira pessoa do plural, também define o plural de *nó*, ganhando representações como embaraço, ligamento, dificuldades, entre outros sentidos que variam em torno da perspectiva de uma conexão complexa, embargante.

Latino-americanas, brasileiras, mulheres. Junto a essas palavras, outras: violência, representação e figuração, com as quais dividimos, além do gênero, o tempo presente, um passado maculado e um futuro imaginado. E, se imaginar e representar podem ser alentadoras alternativas que, concomitantemente, costuram o feminino e a ficção, esta ora pensada como um caminho viável à recriação de imagens possíveis somente por uma investidora verossímil, a escolha de três escritoras da cena literária brasileira contemporânea (a saber: Veronica Stigger, Ana Paula Maia e Cecília Giannetti) reflete uma pertinente sinédoque da construção de uma voz que encontra na violência seu melhor ritmo, seu mais agudo canto, sua mais terrível melodia. Para escutar essas vozes e seus ruídos (e também o que se rui com essa combinação), tratarei das questões aqui presentes em diálogo com os aportes das escritoras argentinas Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer, em enclave com teorias que ajudam na compreensão espaciotemporal que se delineia nesses ambientes tonificados pela perda de referenciais de afeto.

Entre bastardos, cabarés e desconhecidos: uma leitura dos cenários.

Com uma trajetória de publicação por editoras de considerável representatividade no mercado nacional, Veronica Stigger, Ana Paula Maia e Cecília Giannetti são interessantes apostas da cena literária de uma geração pós anos 2000, capazes de aportarem o hostil como uma das principais marcas de nosso tempo. A voz, ou melhor, o vozerio dos grandes centros urbanos torna-se, nas narrativas dessas autoras, um eco que continuamente repete a perda de referenciais de afeto e, assim, deflagra a ausência de possibilidades de recriação do objeto amoroso, segundo os termos de Julia Kristeva (1983).

Para o trato dessa relação entre o (des)abrigo, o afeto, a violência e as novas identidades inscritas neste processo, a escolha das narrativas decorreu de uma busca por enredos que melhor contornassem as possibilidades de recriação desses sentidos a que pretendo verificar. Logo, o conto “Festa de Casamento”, de *Gran Cabaret Demenzial* (Veronica Stigger, 2007) e os romances *A guerra dos bastardos* (Ana Paula Maia, 2007) e *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (Cecília Giannetti, 2007) compõem uma proposta de olhar pela fenda, ou seja, uma instantânea, uma metonímia que, ao trazer a ruptura na planta baixa da narrativa, ajuda-nos à leitura de diferentes personagens contemporâneas, sujeitos que evidenciam, num contínuo movimento de aporia, a instabilidade de um tempo que se traduz no encontro com a violência, para propor novas compreensões e questionamentos ora viáveis pela escritura de ficção.

Gran Cabaret Demenzial é o segundo livro da escritora e crítica de arte Veronica Stigger (Porto Alegre, 1973) e, assim como em *O Trágico e outras comédias* (2003) e *Os Anões* (2009), vemos a ironia e o deboche exagerados como potentes mediadores entre a realidade e o texto literário. Em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), Karl Eric Schollhammer considera sobre o contato com essas narrativas que “estamos simultaneamente no registro da fábula, do conto de do mito, pela força

insistente das construções da linguagem, que emerge totalmente real e sem nenhuma referência exterior representativa.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 156). Logo, é possível compreender que é pela suspensão de referenciais que o sentido pode ser traduzido, é dessa “liberdade” encontrada na composição ficcional, onde palavrões e imagens grotescas ganham uma presença hiperbólica, que o leitor reconstrói seu próprio cenário de violência e, por que não, sua relação de afeto com o texto e com o outro.

A constante revisitação da personagem *nonsense*, como uma das características mais presentes nas narrativas de Stigger, confirma a aposta no absurdo e no fantástico como gêneros capazes de traduzir as relações entre os sujeitos e a contemporaneidade, tempo que, embora não acarrete uma referência de presente, passado ou futuro nesses enredos, insere-se em imagens representativas de nossas relações com as projeções recriadas na cena literária. É no que há mais de fabular e mítico que a representação do real torna-se um interessante caleidoscópio, feito de imagens imprecisas e alternadas, embaçadas e distorcidas, no entanto, contundentes em sua potência crítica.

Em “Festa de Casamento”, vemos como isso se processa e, ao lado de outros contos presentes no mesmo livro, desvela a aposta de Stigger nesse grande cabaré de tipos e situações bizarras. A história, investida pela tônica no absurdo, é sobre um casal que decide se casar a contragosto da família: Rodolfo, branco, e Bianca, negra. A série de deboches engendrados na trama ficcional é reforçada a cada linha, através de uma gradação de preconceitos presentes no cenário de nosso país. Na descrição da festa e de seus aparatos cuidadosamente preparados como armadilhas da família de Rodolfo, a emersão do riso confirma a hipótese da comicidade como expressão de crítica, assim como no Teatro do Absurdo:

“A casa de meus avós fora totalmente preparada para os festejos da noite, com a ajuda de toda minha família. O capacho da entrada foi lambuzado com uma gosma grudenta e verde. As maçanetas das portas receberam uma camada generosa da pimenta mais ardida do Mercado Municipal. Algumas cadeiras – não todas – foram levemente desparafusadas, o suficiente para que não resistissem ao peso de um adulto padrão. Certos copos foram colados à mesa. Nas bebidas [...] foi colocada uma substância que, em contato com a saliva, deixa a língua e os dentes azuis. Nos salgadinhos, foi adicionada uma dose razoável de purgante [...]. E o prato principal do jantar, que seria servido à francesa, consistia de pombos e ratos capturados nas últimas semanas por meus familiares e por alguns miseráveis contratados para o serviço”. (STIGGER, 2007, p.76-77)

É de uma proposta não muito distante das brincadeiras e jogos de crianças – gosma verde, copos colados – que a inserção da crueldade ganha força, e chama à cena narrativa imagens que rompem com esse arquivo mítico afetivo infantil. O purgante, os pombos e os ratos emergem do que há de mais inóspito nesse contato entre as famílias dos noivos, rasurando quaisquer possibilidades de acordo/negociação entre os brancos e os negros.

A crueldade presente no deboche e no exagero permite que se encontre, na situação absurda, um caminho para a deflagração do preconceito, ora tingido por recriações que só podem perfazer novos sentidos porque rompem com referenciais de realidade no que diz respeito às artimanhas. Aniquiladas as

chances de compreensão do outro, o fim do conto confirma a aporia dessas relações: Rodolfo morre eletrocutado, em decorrência de uma das armadilhas engendradas por sua própria família.

Entretanto, o que se torna mais interessante – e indissociável da crítica social presente na narrativa – é a inversão inscrita na reparação que a autora projeta sobre essas personagens: “Minha madrinha, que se achava próxima, fez menção de se atirar na água para tentar salvar seu filho único, mas foi impedida pela mãe de Bianca. Já não havia o que fazer.” (STIGGER, 2007, p.79). Logo, se a negociação não é possível, vemos no contra-ataque a única possibilidade de representação, também em hipérbole, da personagem hostilizada.

Em *Aquí América Latina: una especulación* (2010), a crítica literária Josefina Ludmer propõe o termo “ficção especulativa” para um tipo de narrativa que, segundo ela, faz parte de um gênero moderno global, em que mais se destaca a fantasia que a ficção científica. Bem, neste momento, embora sua proposta evoque uma série de composições literárias que pressupõe a criação de outros mundos e diferentes perspectivas de existência para as personagens, quando pensamos no investimento fantástico (através de sua face insólita) atualizado por Stigger, compreendemos a imaginação de um contexto que, por sua densidade na caracterização de incidentes absurdos, reivindica novas articulações na relação do leitor com o texto. Aceitar a ficção, neste sentido, revela uma ambivalência dessa escritura, uma vez que é da possibilidade ficcional que os incômodos são planteados como questionamentos, como temas ainda problemáticos e silenciados socialmente.

Num percurso de recriação de novos espaços e personagens imersas em cenários onde as relações mediadas pelo reconhecimento da afetividade não parecem possíveis, Ana Paula Maia se lança à composição dos bastardos, e Cecília Giannetti aos ausentes. Não se trata, aqui, de uma fabulação como propõe Stigger de personagens marginais ou em estado de borda. Em relação de Maia, somos atropelados por tipos que aparecem desabrigados da condição marginal. E, para falar disso, o apelo a imagens extremamente violentas e sujas, num sentido contrário à limpeza, é o recurso que sublinha o texto, cujo flerte com a cinematografia de Quentin Tarantino serve de exemplo sempre que o nome da autora aparece na crítica, como ocorre em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), de Beatriz Resende.

Lançado em 2007, pela Língua Geral, *A guerra dos bastardos* é o segundo livro de Ana Paula Maia. Negra, nascida em 1977, em Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense, Maia parece dialogar com a violência como poucos podem e fazem no cenário literário brasileiro. Organicamente, o violento constitui suas personagens e seus cenários, apagando quaisquer relações que não sejam fortemente tensionadas pelo medo e, claro, pela crueldade. Seu mundo é cão e ninguém está a salvo.

Dedicado “aos degenerados, desmedidos e renegados” (MAIA, 2007), o romance se inicia com uma aposta na sensação do desconforto como elemento indissociável de sua leitura:

“O calor conserva no ar o cheiro podre, espalha ardente desgraça dos últimos dias quentes de primavera. Que coisa mais estranha é a realidade do mundo desolado. O outono, quando chega,

O cheiro podre e suas derivações fétidas, com efeito, compõem a matéria prima de suas personagens, as quais aparecem no livro com ocupações que denotam esse investimento no fracasso: matadores de aluguel, lutadora de vale tudo, aspirante de cineasta que trabalha em locadora de fachada, traficantes de drogas e de órgãos, gigolôs endividados e apaixonados por prostitutas circulam entre cenários que reforçam o que Josefina Ludmer considera acerca da ideia de “ilha urbana” (LUDMER, 2010). Essa espacialidade ficcional seria referente às grandes cidades e suas relações com a droga, o sexo e a miséria que, a partir da década de 90 do século XX, ganhou expressão nas narrativas latino-americanas, dentre as quais Ludmer menciona também *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Segundo Ludmer, ao propor uma relação entre os cenários de Havana, Bogotá, Caracas, São Paulo, entre outras metrópoles, a cidade contemporânea latino-americana empresta sua cartografia à leitura de uma política do *apartheid* e da morte, exemplificando uma possibilidade de teoria da divisão global:

“As cidades latino-americanas da literatura são territórios de estranheza e vertigem com cartografias e trajetos que marcam zonas, linhas e limites entre fragmentos e ruínas. O nome da cidade pode chegar a se esvaziar (como podem se esvaziar a narração ou os sujeitos das ficções) e desaparecer, e então o trajeto, o cruzamento das fronteiras e a vertigem são os de qualquer cidade ou os de “uma cidade.” (LUDMER, 2010, p. 130)³²⁰

Nesta perspectiva, o cenário de *A guerra dos bastardos* evidencia um cruzamento de fronteiras que apaga uma especificidade local para traduzir uma vertigem global, ora pensada em sua recorrência nas ficções “deste lado”. É na proposta da ilha – algo dentro e fora, que faz parte de um território sem estar nele – que pensamos nesta nova inscrição de margem, na qual a divisão não tonifica uma espacialidade apartada geograficamente, mas sim aponta para um recorte “aléptico”, pensando em Borges, a partir do qual podemos ver, pela fresta, a fenda que nos (des)abriga.

A fenda, a fresta, o especular, o espelho, o mundo cão, o nosso tempo, assim, sugerem uma fusão de elementos que requisitam novas articulações, uma vez que o cenário, senão é movediço, é instável e impreciso, como esclarece Ludmer a respeito desta ideia:

“a ilha urbana constitui uma comunidade que reúne a todas as demais; um grupo genérico de enfermos, loucos, prostitutas, okupas, favelados, imigrantes, loiros, mãos-de-obra, monstros e bizarros. Estão fora e dentro ao mesmo tempo: fora da sociedade, na ilha, e ao mesmo tempo dentro da cidade, que é o social, donde se demarcam nitidamente os níveis e ocorre a história e também a “subversão”. ”³²¹ (Idem, p. 131)

³²⁰ Texto original: “Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de “una ciudad.” A tradução dos textos aqui presentes é de minha autoria.

³²¹ Texto original: “la isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos y freaks. Están afuera y adentro al mismo

Em Maia, vemos essa subversão como única possibilidade de sobrevivência às personagens, afinal, são bastardas, não há quem se responsabilize ou cuide delas. Para com elas, não temos afeto, não há reconhecimento, ainda que representem a imagem invertida de nossa face violenta e cruel. Como na cinematografia de Quentin Tarantino, o *pulp* aparece como mediador entre este universo em sangue e a elaboração estética, neste caso, a composição do literário. É através desse gênero que coaduna uma noção de baixa qualidade, proveniente dos quadrinhos norte-americanos da década de 90, feitos com papéis baratos, daí “pulp” polpa, e enredos absurdos, que a autora confirma a subversão como aposta em sua escritura.³²²

Neste mundo cão da ilha dos bastardos, porcos, cachorros, assassinos e vítimas se debatem em seu próprio abandono, isolados:

“Dona Betinha tinha uma implicância pessoal com Edgar Wilson. Dizia que era um imbecil, que colocava as latas de óleo por cima dos ovos, que esmagava os tomates com dedos truculentos ao colocá-los na sacola e que não servia nem para colher as porcarias deixadas pelos cachorros das ruas. “Não se pode confiar em alguém cujos pais nem quiseram” [...] Amolou o cutelo com esmero e, durante as Salve-Rainhas, desossou dona Betinha. [...] A mulher resultou em robustos e gordurosos bifes sangrentos, pois seus largos quadris produziram alimento para muitos dias de festa. Dona Betinha era um banquete. Suculenta. Mas ainda assim de segunda.” (MAIA, 2007, p.102-103)

A compreensão desse “mix” de imagens exageradas por sua aposta na violência em hipérbole provoca, de certa forma, uma leitura que nos aproxima da estética sensacionalista, ao que se junta um hiper-realismo que, embora se disponha às rupturas e acarrete novos sentidos, não deixa de representar um traçado inseguro sobre o qual se edificam rentáveis discursos na contemporaneidade. A segurança e o medo, a insegurança e a ameaça, como definidores de nossa relação com um tempo que encontra suas referências nas absurdas e, infelizmente, reais denotações de fato, nos noticiários que trabalham a morte alheia como melhor produto de defesa contra nossa relação com o espaço de desabrigo. Não havendo abrigo, a compulsão ao ataque se desenha como uma hipótese capaz de mediar essa hostilidade.

Em consonância com a representação deste cenário marcado por rasuras violentas e cruéis, sobretudo no que diz respeito à inserção dessas imagens no cotidiano urbano, em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, de Cecília Giannetti, o medo emerge irredutivelmente como uma personagem, deflagrando um protagonismo que responde à sua amplitude na contemporaneidade: todos temos medo.

tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la “subversión”.

³²²Em *Contemporâneos*: expressões da Literatura Brasileira no século XXI, Beatriz Resende menciona a versão de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, narrativa publicada em 2009, pela editora Record, quando esta ainda era apresentada ao público em formato digital, intitulada por Maia de “Folhetim Pulp”. Atualmente, ainda se encontra uma parte pequena do livro no blog da autora: <http://www.entrerinhasdecachorroseporcosabatidos.blogspot.com.br/>

O enredo é movediço, impreciso: uma jornalista vê um menino ser baleado e levar três tiros: dois nas mãos e um na cabeça. A bala que o mata desata a ruptura que desvela um estado de surto, do qual todos os diálogos e projeções seguintes sugerem uma leitura de delírio e desespero, afinal, “Se alguém enlouquece por causa da imaginação, precisa internar-se por conta própria. Num sobrado, noutra vida.” (GIANNETTI, 2007, p.178). Os espaços são confusos, ora a cidade e sua potencialidade violenta, ora um quarto de hospital, onde Cristina, a jornalista que nos conta a história, parece estar após o choque ou uma queda, metáfora que ganha caráter incidental numa provável tentativa de suicídio pós-traumático ou como sintoma dessa perda de referenciais marcada como decorrência da morte vista.

À deriva, enredo, narradora e leitores precisam construir juntos um sem número de hipóteses, uma vez que a ruína é o que mais se edifica a cada parágrafo, a cada parte desse relato fragmentado por imagens caóticas. A violência se configura como elemento indissociável para a celebração do medo como protagonista, junto ao relato que transita entre o horror e o espanto:

“Cada dia, uma luta sem aliados contra um mundo cada vez mais perverso, povoado por uma espécie astuta, naturalmente mal intencionada. [...] Prefere prevenir-se. Eliminar o mal pensando no mal. Constantemente. Uma, duas, três vezes antes de sair para o trabalho. A TV ligada. Todas as calamidades, uma, duas, três vezes antes de se jogar no mundo. [...] Policiais do 7º BPM (Alcântara) encontraram a cabeça de um homem, na madrugada desta terça-feira, na rodovia Niterói-Manilha, na altura do Portão do Rosa, em São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Segundo moradores, a cabeça teria sido arremessada de um viaduto. O caso foi registrado na 72ª DP [São Gonçalo]. (GIANNETTI, 2007, p. 16-17).

Em diálogo com os argumentos de Beatriz Sarlo em *Tempo Presente* (2001), a respeito dos contrastes da cidade, as narrativas de Giannetti e Maia denotam a hostil relação entre os habitantes e os espaços, bem como reiteram a hipótese do desabrigo. Na parte a seguir, Sarlo discute as representações decorrentes de situações a que poderíamos chamar de pós-limite, às quais a violência inscreve-se como mediadora e confirma a *hybris* contemporânea:

“Não há medida para a violência, uma vez que cidadãos comuns decidem tomar para si a defesa de seus bens. Como pioneiros na selva urbana, exercem o princípio de vingança e não o de justiça. Uma sociedade desconfiada e hostil, cética a respeito das instituições as quais julga (muitas vezes com razão) corruptas ou ineficientes, em lugar de se defender, ataca. E quando ataca não responde a nenhuma medida: entre o medo e o excesso, escolhe o excesso.”³²³ (SARLO, 2001, p. 70)

Num percurso análogo ao investimento *nonsense* de Veronica Stigger, em Ana Paula Maia e Cecília Giannetti é dessa mistura entre o canhestro e o cômico, entre o delírio e o espanto, que o violento irrompe e se dispõe à leitura de um conflito trazido como projeto literário. Os assassinatos em série e as contínuas descrições de tortura, ao serem mediadas por esses elementos, orientam o olhar a uma

³²³Texto original: “No hay medida para la violencia, una vez que ciudadanos comunes deciden tomar a su cargo la defensa de sus bienes. Como pioneros en la selva urbana, ejercen el principio de venganza y no el de justicia. Una sociedad desconfiada y hostil, escéptica respecto de las instituciones a las que juzga (a menudo con razón) corruptas o ineficientes, en lugar de defenderse, ataca. Y cuando ataca no responde a ninguna medida: entre el miedo y el exceso, elige el exceso.”

composição ficcional diferente no cenário de histórias cuja ênfase na violência configura uma importante aposta brasileira, sobretudo após os anos 90.

No limite e sem saída, o que fazer? Vagar, e é o que as personagens de Maia e Giannetti fazem do início ao fim dessa “guerra”, cujas batalhas agregam ao ganho as variantes de uma perda irreparável, a ausência bastarda e sem limites daqueles aos quais a violência nasce como imagem especular do afeto e do abrigo. As personagens ora analisadas evidenciam identidades em situações de limite, limites que também se estendem à verossimilhança, uma vez que é do estilhaço que elas nos inquiram tanto em relação aos nossos preconceitos, quanto no que diz respeito às nossas relações com a borda. Entre apartheids e extermínios, esses sujeitos aporéticos invadem a cena literária através da escritura de mulheres, e com elas compõem um conjunto de subversão altamente relevante em sua potência incômoda e essencial à mirada de problemas que costuram o presente.

Ademais dos exageros e dos gêneros imbricados nessas composições, o investimento numa linguagem direta e tonificada por imagens violentas permite que o desconforto ganhe plasticidade, dialogando com um cenário real marcado por excessos de notícias sensacionalistas que, apresentadas como fatos, questionam nossa capacidade de reconhecimento afetivo reiteradas vezes.

E, como propõe Ludmer, uma especulação se faz necessária. Especular como o espelho, cujo reflexo é uma inversão. Especular como possibilidade, caminho investigativo de compreensão. Dialéticos, abrigo e violência confirmam uma leitura na qual podemos ver a emergência de vozes que apostam na subversão dos sentidos como viés de reconstrução, ou melhor, de uma nova construção inscrita na recriação de personagens bastardas, quiçá, inédita na escritura feminina presente na literatura brasileira.

Referências bibliográficas.

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).
- DERRIDA, Jacques. *Aporías*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- GIANNETTI, Cecília. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 4ª edição, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MAIA, Ana Paula. *A guerra dos bastardos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- REZENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo Presente: notas sobre el cambio de uma cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina S.A, 2002.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STIGGER, Verônica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- _____. *Gran Cabaret Demenzial*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007

LYGIA FAGUNDES TELLES: DESDE SEMPRE

Maria Inês de Moraes Marreco³²⁴

Existem escritores cuja perfeição não é sinal de uma obra finalmente concluída, mas sim, de uma escrita sempre recomeçada. Esses escritores legam-nos universos recriáveis e extensíveis, que se constituem como regiões narrativas completas, no entanto, paradoxalmente, intermináveis. São assim os textos de Lygia Fagundes Telles, textos que nos convidam ao jogo da leitura, tendo o leitor como colaborador na realização da obra. A escritora revela na sua escrita, a liberdade criadora e inovadora do artista, mas sabe que para os inovadores está, muitas vezes, reservada a incompreensão do público. “As palavras, ferramentas do ofício e da alma, são de medida variada e de significado vasto.” (FARIA, 2003, p. 197)

Lygia Fagundes Telles tem consciência de que, além de usar a palavra como ferramenta do ofício, também a emprega como ferramenta da alma. Usa-a não só para trabalhar no nível do cotidiano, retratando a miséria e a degradação moral, mas também para expressar valores existenciais e poéticos, o que não significa que faça uma literatura alienada, mas sim, preocupada com valores ocultos e não só com valores da práxis.

Lygia Fagundes Telles, filha de Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, nasceu no dia 19 de abril de 1923, a Rua Barão de Tatuí, no bairro de Santa Cecília, centro da capital paulista. Passou os primeiros anos da infância em cidades do interior de São Paulo: Sertãozinho, Apiaí, Descalvado, Areias e Itatinga, cidades nas quais seu pai exerceu funções de delegado e promotor público.

Em 1931, com apenas oito anos de idade e já alfabetizada, Lygia escrevia, nas últimas páginas de seus cadernos de escola, as histórias que ouvia das pajens:

Gravar a invenção para garantir a sua permanência [...]. A palavra precisava ser guardada como os vaga-lumes ou as borboletas que eu caçava e fechava nas caixas de sabonete. Teria nascido nesse tempo o antigo instinto de permanecer através da palavra, que é a negação da morte. (TELLES, 1998, p. 10)

Em 1938, um ano antes de terminar o curso fundamental, Lygia publicou seu primeiro livro – *Porão e sobrado*, que reunia doze contos. Essa edição foi paga pelo pai e a escritora assinou Lygia Fagundes. A obra, entretanto, foi esquecida. A escritora a considera morta por duas razões; primeiro, acha que os doze contos nela reunidos, são “ginasianos”. Segundo porque acredita que num país onde se

³²⁴ Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2011) e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Grupo de Estudos Letras de Minas. Pesquisadora Pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em Literatura Clássica. Membro da Academia Feminina de Letras, Cadeira n.16. Membro da Arcádia de Minas Gerais, Cadeira nº 23.

lê tão pouco e tão mal, não se deve incentivar a leitura de uma obra que não representa o melhor daquilo que um autor possa produzir.

Apesar dessas restrições apontadas pela autora, necessário se faz salientar que o livro já era um norteador da sua futura produção. Dentre as personagens da escritora, das mais urbanas às mais burguesas, nenhuma escapa da plataforma literária esboçada no primeiro livro. O que se percebe, pois, é a consistência do primeiro projeto da jovem escritora, inegavelmente dotado de desconcertante coerência.

Em 1939, Lygia concluiu o curso fundamental no Instituto de Educação Caetano de Campos, em São Paulo, em 1940 ingressou na Escola Superior de Educação Física e em 1941 no curso de Direito, integrando-se à Academia de Letras da Faculdade onde colaborou com os jornais “Arcádia” e “A Balança”, veículos acadêmicos. Ela trabalhou também como assistente do Departamento Agrícola do Estado de São Paulo.

Dentro do surpreendente *corpus* ficcional que constitui a literatura de Lygia Fagundes Telles pode-se inferir que o conto é o gênero de excelência máxima da sua obra, não só pela cuidadosa elaboração, como também pela vitalidade e passionalidade. A escritora aborda as experiências humanas, principalmente as interiores e é através da solidão – drama particular da maioria de suas personagens, que a autora analisa sentimentos e percepções, conflitos entre mundos objetivos e subjetivos, o real e o irreal, utilizando, inúmeras vezes, monólogos interiores – recurso estilístico paraliterário também denominado fluxo de consciência. Telles se empenha em narrar a condição humana e a relação do homem com o seu destino, numa instigante mistura de intimismo e realismo. Ela é autora que sabe o quanto a palavra da ficção é poderosa e reconhece a virtualidade da linguagem e da invenção. Entretanto, a expressão “excelência máxima”, não exclui tal adjetivo de seus romances, apenas os distingue pela quantidade.

Se de um lado pode-se encaixar a escrita de Lygia Fagundes Telles no grupo de escritores da Geração 45, especialmente entre os que surgiram na literatura brasileira na década de 1940 e cuja atitude estética era de reagir contra o clima da primeira fase modernista, do outro, é válido registrar que o caráter ficcional da escritora dá-se em perfeita sintonia com o existencialismo – vertente cultural da época, além de correntes literárias como o expressionismo e o surrealismo. Deve-se ressaltar, porém, que Telles sempre acompanhou as mudanças existenciais, políticas e sociais que ocorreram ao longo de sua carreira.

Seus contos especulam a superfície do real na busca do mais interior dos sentimentos: são verdadeiros ensaios sobre as qualidades humanas, motivam profunda reflexão, incitam a compreensão, o entendimento e exigem correspondência por parte do leitor. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, quando questionada a respeito da criação do seu conto, Lygia respondeu:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque,

caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (TELLES, 1998, p. 29)

Em 1944 foi publicada pela Editora Martins, de São Paulo, a segunda coletânea de contos de Telles – *Praia viva*, à qual a autora atribui a classificação de seu “primeiro livro”, já que faz questão de desconhecer *Porão e sobrado*. Mas também quanto a *Praia viva*, Lygia manifesta certa indisposição e explica:

[...] vivemos no Brasil, um país de Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades. (TELLES, 1998, p. 29)

Em 1946, Lygia Fagundes Telles formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais. Três anos após o término do curso de Direito, a escritora publicou pela Editora Mérito de São Paulo o terceiro livro de contos, *O cacto vermelho*, que recebeu o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

Em 1950, Lygia casou-se com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr. com quem teve um filho, Goffredo da Silva Telles Neto, em 1954. Nesse mesmo ano foi lançado pelas Edições Cruzeiro, do Rio de Janeiro, seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*. Podemos observar que parece que é a partir dessa obra que Lygia passa a se considerar, verdadeiramente, como uma escritora. *Ciranda de pedra*, com mais de trinta reedições foi considerado pelo crítico Antonio Candido a primeira obra “madura” de Lygia Fagundes Telles. Estão entretecidos nesse romance o adultério, a loucura, o homossexualismo feminino, a impotência masculina, a falta de perspectivas profissionais, o trauma da ausência do pai, a decadência da estrutura familiar, o processo de formação da personalidade e a rejeição, elementos em excesso, ainda segundo o crítico Antonio Candido. A autora concorda com o crítico quanto à abordagem de tanta coisa numa única obra, mas justifica que esse turbilhão de emoções teria sido fruto do momento em que vivia. Assim como os primeiros contos nortearam os que viriam a seguir, os temas de *Ciranda de pedra* também consolidariam alguns dos temas de sua futura obra. Em *Ciranda de pedra*, a rejeição é, talvez, o tema mais pungente. A personagem central é uma rejeitada. Na mansão onde vai viver após a morte da mãe adúltera e o suicídio de seu verdadeiro pai, tratada com descaso, Virgínia sente-se excluída da roda de amigos das irmãs, roda essa metaforizada pela ciranda dos cinco anões.

Em 1958, a José Olympio publicou novo volume de contos da escritora, *Histórias dos desencontros*, premiado pelo Instituto Nacional do Livro. O tema dos desencontros nos contos e romances de Telles abrange áreas fundamentais da experiência humana. Dever e prazer, sonho e realidade, possível e impossível se sucedem em desencontros, apontam para a desrazão e o absurdo do mundo.

Em 1963, Lygia casou-se com Paulo Emílio Salles Gomes – professor, escritor e fundador da Cinemateca Brasileira. Também nesse ano, a escritora lançou, pela Editora Martins, seu segundo romance, *Verão no aquário*.

Em 1964 é lançada mais uma coletânea de contos, *Histórias escolhidas*, premiada no Concurso Literário promovido pelas Edições Melhoramentos e pelo Círculo da Boa Leitura; em 1965 Lygia publicou *O jardim selvagem*.

Em 1970, a Editora Bloch, do Rio de Janeiro, lançou *Antes do baile verde*, seleção de contos publicados de 1949 a 1969, que conferiu à Lygia Fagundes Telles o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França. Esse livro é um dos mais importantes da escritora, não só pela diversidade de temáticas apresentadas, como também pela profundidade da abordagem de dramas existenciais.

Em 1973, a escritora publicou seu terceiro romance *As meninas*, dez anos após o início da obra inspirada no momento político brasileiro e nos amigos do filho que frequentavam sua casa. O romance arrebatou os grandes prêmios literários do país: o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e o de Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Nas personagens de *As meninas*, romance de formação, está registrado o testemunho de uma época. *As meninas*, o mais conhecido romance de Lygia Fagundes Telles ao completar trinta anos de publicação tornou-se em 2003, tema de artigos e celebrações. Passou a ser o nome do prêmio literário criado pelo governo do Estado de São Paulo, que homenageou a autora pelo conjunto de sua obra, com uma grande festa em 29 de setembro de 2003.

Depois do sucesso de *As meninas*, a Editora José Olympio, em 1977, tornou a publicar outro grande sucesso de Telles em um volume de contos, *Seminário dos ratos*, que recebeu o Prêmio da categoria do Pen Club do Brasil.

Foi também no ano de 1977 que a escritora participou junto com Nélida Piñon e outros grandes nomes da literatura brasileira da coletânea *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*, organizada por Osman Lins, a partir do conto clássico de Machado de Assis. O contexto dessa obra foi um desafio para a época, já que implicava a reescrita de uma obra literária reconhecida pela melhor crítica. O enredo do texto-origem, marcado pela simplicidade, é matéria de memória.

Em 1978, Lygia Fagundes Telles publicou, pela Editora Cultura de São Paulo, mais uma coletânea de contos intitulada *Filhos Pródigos*, que foi republicada em 1991 com o título de *A estrutura da bolha de sabão*. Dessa coletânea merece destaque o conto “O jardim selvagem”, no qual a Rede Globo de Televisão se baseou para levar ao ar um dos seus Casos Especiais.

Em 1980, Telles lançou *A disciplina do amor*, reunião de textos que ela classifica como “fragmentos” e que marca o início de um relacionamento de dezessete anos com a Editora Nova Fronteira. A obra pode ser confundida com um diário, mas, segundo a autora, é tudo invenção. O título traz uma intenção irônica, onde no caos há ordem e numa aparente indisciplina a ordem é verdadeira.

Os três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles ocuparam-se em focalizar a fase juvenil da construção da ipseidade feminina. Já o quarto, *As horas nuas*, lançado em 1989, volta-se para a fase outonal da mulher quando o “eu” tem que enfrentar os traumas do envelhecimento e da solidão.

Em 1995, Lygia Fagundes Telles publicou um novo livro de contos, *A noite escura e mais eu*, que ganhou os prêmios de Melhor Livro de Contos, concedido pela Biblioteca Nacional, Prêmio Jabuti, pela Câmara Brasileira do Livro e Prêmio APLUB de Literatura. Esse livro foi um extraordinário sucesso. A autora volta ao gênero da sua paixão – o conto - mas numa original mistura de memória (fragmentos) com ficção, numa atmosfera de mistério, serenidade e equilíbrio. Lygia entretence memórias e invenção como se fossem vasos comunicantes.

Em 2000, a Editora Rocco estreitou sua fase de relacionamento com Lygia e lançou *Invenções e memórias*, contos, que recebeu o Prêmio Jabuti na categoria ficção em 2001. Nos quinze contos desse livro Lygia trata dos tormentos naturais dos quais a condição humana é herdeira. A autora mantém um caráter fictício em alguns contos e em outros mistura relatos pessoais com invenção.

Em 2002, os leitores de Lygia Fagundes Telles são agraciados com o livro *Durante aquele estranho chá – perdidos e achados*. Os textos organizados pelo jornalista Suênio Campos de Lucena, basicamente uma seleção do “baú” de Lygia, trazem à tona a paixão da escritora pela literatura, através das lembranças de encontros, acontecimentos e emoções que viveu. Encontram-se nessa obra relatos de experiências com outros intelectuais, como Hilda Hilst, Jorge Luis Borges, Barbara Freitag, Paulo Sérgio Rouanet, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. Também, aqui, o leitor de Lygia é presenteado com o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Esse livro talvez tenha o propósito de auxiliar o leitor na busca labiríntica da escrita, suprimindo lacunas, de acordo com as sugestões e indicações da autora.

Em 2004, além de *Histórias de mistérios*, surge também a antologia *Meus contos preferidos*, reunindo trinta e um textos que mesclam épocas, estilos e temas. *Histórias de mistérios* engloba seis histórias, nas quais, a escolha do tema, a sequência dos fatos, as palavras e ideias atraem o leitor para o desconhecido, suscitando sensação de deslumbramento e medo: é um mexer e remexer no seu íntimo. Organizado por Rosa Amanda Strausz, *Histórias de mistérios* é a fusão de dois elementos: temas nada aterrorizantes e o mergulho no desconhecido. Em *Meus contos preferidos*, as personagens que contracenam com homens e mulheres são anões, ratos, formigas etc. Lygia organiza essa coletânea reunindo seus contos mais queridos; contos esses, marcados pelo mistério. Há um tom de sobrenatural em boa parte das histórias. Mas o sobrenatural é um dos caminhos pelos quais a escritora trilha para alcançar a realidade. Assim, *Meus contos preferidos*, pode ser chamado de “Antologia pessoal” da escritora.

Em 2005, é lançado o livro, *Meus contos esquecidos*, motivado pelas queixas dos leitores sobre a ausência de importantes textos da extensa obra da autora, na antologia publicada no ano anterior. Nessa obra, Lygia Fagundes Telles tira das sombras vinte e três histórias magníficas, numa tarefa de difícil seleção. Difícil porque, assim como a própria criadora, cada leitor acaba elegendo intimamente o seu conto preferido. Uns reconhecem-se na menina que procura folhas raras para o *herbarium* do primo. Outros se veem oprimidos pelas próprias escolhas, como o velho que troca de esposa pela moça trinta e

um anos mais jovem, e outros, sofrem com a solidão, como a professora que não se conforma com a imoralidade das capas de revistas de hoje. Há ainda os que se identificam com os contos de mistério.

No ano de 2007, Telles fecha o ciclo de memórias e invenções que começou nos livros anteriores, com o lançamento de *Conspiração nas nuvens*. Aqui a autora aponta a fragilidade das fronteiras entre ficção e realidade com mestria. Com linguagem fluida, original e despojada, ela não abre mão do compromisso com a verdade, às vezes, desprezando a cronologia do tempo na busca da essência.

Mas a trajetória profissional de Lygia Fagundes Telles vai além dos seus livros. Em 1961 ela foi nomeada procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo. Em 1967, a convite do cineasta César Saraceni e em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes, seu companheiro, fez a adaptação para o cinema, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esse roteiro ficou muitos anos esquecido entre os papéis da escritora, e só foi publicado em 1993, pela Editora Siciliano, de São Paulo, com o título de *Capitú*. Em 1977, Lygia integrou o corpo de jurados do Concurso Unibanco de Literatura, ao lado de Otto Lara Resende, Antonio Houaiss e outros ícones da cultura brasileira. Nesse mesmo ano, com o falecimento de Paulo Emílio, ela assumiu a presidência da Cinemateca Brasileira, onde permaneceu ligada até meados dos anos 80. Em 2000, Lygia recebeu a Condecoração do Chile – Brasil+500 – Mostra do Redescobrimento

Além de um Caso Especial, baseado na obra de Lygia Fagundes Telles, a Rede Globo de Televisão transmitiu entre maio e novembro de 1981 a telenovela “Ciranda de pedra”, tendo Lucélia Santos no papel de Virgínia e apresentou dentro da série “Retratos de Mulher”, protagonizada por Regina Duarte, uma adaptação da própria Lygia do seu conto “O moço do saxofone”, extraído do livro *Antes do baile verde* – num episódio denominado “Era uma vez Valdete”, em 1993. Em 1982, a escritora foi eleita para a cadeira Nº 28 da Academia Paulista de Letras e em 1985, no dia 24 de outubro, para a cadeira Nº 16 da Academia Brasileira de Letras, substituindo Pedro Calmon. Mas só foi empossada no dia 12 de maio de 1987. Também em 1985, Lygia foi agraciada com a medalha da Ordem do Rio Branco. No ano de 1989, recebeu a comenda Portuguesa Dom Infante Santo. Em 1990, Paloma Rocha e o filho de Lygia, Goffredo Neto realizaram um documentário, “Narrarte”, sobre a vida e a obra da escritora, premiado no Festival de Cinema de Gramado. O documentário mostra a escritora em momentos do seu cotidiano e alterna imagens dela na Academia Brasileira de Letras com cenas de escolas de samba. Em 1991, Lygia Fagundes Telles aposentou-se como funcionária pública. Em 1994, Telles participou da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha e em 1996 teve sua estreia no cinema com o filme “As meninas”, de Emiliano Ribeiro, baseado no romance homônimo, que contou com as atrizes Adriana Esteves, Claudia Liz e Drica Moraes no elenco. Filmar “As meninas” era um sonho de David Neves, mas o cineasta faleceu antes de realizá-lo. Foi então, que Emiliano Ribeiro, seu diretor de fotografia, assumiu e levou o projeto às telas, inserindo algumas cenas para enriquecer a história. Do ponto de vista do cineasta, mais fatos e menos reflexões facilitam o entendimento do público cinematográfico, já que uma narração em primeira pessoa, como é no livro, é muito difícil em cinema.

Em maio de 1997, Fagundes Telles participou da série “O escritor por ele mesmo”, do Instituto Moreira Salles, para o qual redigiu um depoimento sobre a razão da sua escrita e gravou a leitura dos contos: “A estrutura da bolha de sabão” e “As formigas”. Gravação essa que foi distribuída aos presentes ao encontro, em São Paulo.

A Editora Rocco, do Rio de Janeiro, adquiriu os direitos de publicação de toda a obra de Lygia Fagundes Telles, que chega em nova edição às livrarias. Lygia foi tema do quinto número dos Cadernos de Literatura Brasileira em 1998, publicações do Instituto Moreira Salles. Ainda nesse ano, a escritora integrou a delegação brasileira que foi ao Salão do Livro de Paris. Em 2001, ela foi agraciada com os prêmios: Golfinho de Ouro e o Grande Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Em 1999, foi realizado um longa metragem sob a direção de Del Rangel, com Gianfrancesco Guarnieri e Natália Thimberg no elenco, que recebeu o nome de “Contos de Lygia”. O filme procurou retratar o clima da obra de Lygia Fagundes Telles, não numa adaptação linear dos contos da escritora, mas numa mistura das personagens extraídas de suas várias histórias. Em 2001, Telles recebeu o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade de Brasília – UnB. Em 2004 a escritora foi eleita pela Revista Forbes do Brasil a mulher mais influente do país na área literária. Também em outubro de 2004 sua coleção particular, formada por mais de mil itens, entre livros, periódicos, artigos e vídeos, além de prêmios, medalhas, placas comemorativas e a máquina de escrever da escritora, foi incorporada ao Instituto Moreira Salles. Acrescenta-se a esses prêmios: o Prêmio Guimarães Rosa, (1972) e o Prêmio Pedro Nava, de melhor livro do ano (1989).

Foi no ano de 2005 que Lygia Fagundes Telles teve sua carreira literária consagrada internacionalmente. Recebeu o Prêmio Camões, o mais importante da literatura em língua portuguesa, no valor de cem mil euros. Dentre os brasileiros destacados com essa láurea estão: João Cabral de Melo Neto, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Antonio Candido, Autran Dourado e Rubem Fonseca. Segundo Ivan Junqueira, presidente da Academia Brasileira de Letras e presidente do júri que outorgou o prêmio Camões à Telles, a escolha de Lygia Fagundes Telles foi realizada por unanimidade em “menos de trinta minutos” e “não foi preciso explicar, nem argumentar”. Lygia Fagundes Telles foi a terceira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras e a segunda escritora brasileira vencedora do Prêmio Camões, após Raquel de Queiroz. O Prêmio Camões foi instituído pelos governos de Portugal e do Brasil, visando distinguir, anualmente, um autor cuja obra tenha contribuído para o enriquecimento dos patrimônios cultural e literário em Galego-Português. As mulheres que compartilharam dessa honraria com Telles foram: Raquel de Queiroz (1993), Sophia de Mello Breyner Andresen (1999), Maria Velho da Costa (2002) e Agustina Bessa-Luís (2004).

Lygia Fagundes Telles teve suas obras traduzidas para o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, sueco, tcheco, e adaptadas no Brasil para o cinema, teatro e televisão. Teve também publicações em Portugal, onde é correspondente desde 1987 da Academia de Ciências de Lisboa.

E, finalmente, em resposta ao nosso convite para este evento, a escritora justifica sua ausência em função de estar totalmente envolvida com a revisão de sua obra, que está sendo reeditada pela Companhia das Letras, ela não para. Daí, o título desse texto: Lygia Fagundes Telles: desde sempre.

Referências:

AZEVEDO FILHO, Leodegário. Lygia Fagundes Telles e as antenas da criação. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 13, n. 603, p. 4, abr. 1978.

FARIA, Álvaro Alves de. *Palavra de mulher*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

OLIVEIRA, Katia. *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, N.5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 84-97, mar. 1998.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias escolhidas*, de Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Martins, 1964.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, N.5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 98-111, mar. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Praia viva*. São Paulo: Martins, 1944.

TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1946.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.

TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias dos desencontros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. São Paulo: Martins, 1963.

TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Martins, 1964.

TELLES, Lygia Fagundes. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Suênio Campos de Lucena. (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias de mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *Meus contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração nas nuvens*. Suênio Campos de Lucena. (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. N.5 – Março de 1998. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.I

LABIRINTOS, REDEMOINHOS E SORVEDOUROS NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Levanto a pele das personagens que é a pele das palavras, quero o mais íntimo, o mais secreto, e nessa busca me encontro (TELLES, 1999, p. 20).

Maria José Somerlate Barbosa³²⁵

Desde sua estreia até o último livro publicado, Lygia Fagundes Telles lega ao leitor uma extensa galeria de personagens e uma análise minuciosa de sentimentos e emoções dos entes que povoam suas narrativas. Os contos descrevem as interações voláteis e efêmeras dos personagens, expõem a pluralidade afetiva desses seres e revelam que eles se movimentam pelos percalços da memória, por vários deslocamentos emocionais e por muitas travessias clandestinas. Ao apresentar um inventário das nuances interiores, Telles expõe as camadas mais íntimas dos personagens, posicionando-os nos espaços labirínticos de seus sorvedouros pessoais. A autora presenteia os leitores com uma exuberante análise introspectiva dos protagonistas, descrevendo inesquecíveis viagens interiores e revelando os percalços daqueles que transitam pelos recônditos das memórias.

Na composição do mural interior dos personagens, a autora oferece ao leitor uma rigorosa exatidão de detalhes, o que contribui para que se possa melhor mapear as percepções sensoriais e sensuais desses seres. Predominam nos contos as análises do emaranhado de emoções dos personagens, que formam um leque multidimensional, composto por várias raças e etnias, credos, idades, gêneros, preferências sexuais e configurações físicas. Telles utiliza recursos estilísticos variados e, muito frequentemente, os textos são narrados por vozes de cunho confessional que relatam suas experiências como pessoas socialmente deslocadas, moralmente marginalizadas ou emocionalmente desfiguradas. A autora prioriza personagens que poderiam ser classificados como “transgressores” ou indivíduos que se situam às margens do amor e do carinho, ou seja, todos aqueles que foram abandonados, repelidos, traídos ou desfigurados pela dor. Por isso, nota-se que suas narrativas evidenciam sensações agudas, e que as articulações criativas fazem parte de um jogo intencionalmente marcado pela perspicácia de seu olhar. Telles trabalha com vórtices e vales, salientando tanto as ausências, as reentrâncias e os vazios quanto os picos mais altos da criação mental dos narradores, descrevendo os abismos emocionais dos personagens e a descida labiríntica aos redemoinhos das suas emoções. Em “W M”, por exemplo, a autora passeia pelos espaços insólitos da mente viajante do personagem, imerso nas profundezas da

³²⁵ Professora Titular do Departamento de Espanhol e Português e codiretora do Programa de Estudos Latino-americanos da Universidade de Iowa. É doutora em literaturas brasileira e americana pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, USA.

doença mental. Enfoca o distúrbio obsessivo-compulsivo do protagonista com a repetição das letras gêmeas — facetas invertidas de um mesmo processo e representantes dos nomes dos dois irmãos — que se misturam na caleidoscópica perspectiva espacial e temporal do personagem.

A acentuada preocupação com o mundo interior dos personagens, com a zona de interseção entre elementos opostos e com a permeabilidade dos espaços de confluência dos contos de Telles mostra também uma oscilação narrativa entre o universo onírico e/ou supernatural (no qual residem a fantasia, o delírio, a insanidade e o mistério) e o mundo considerado empírico e mesurável (no qual o real pode ser avaliado ou medido pelos sentidos). Essa oscilação contribui para formar uma zona limiar, o espaço da ambiguidade, que ela utiliza magistralmente como uma técnica narrativa, pois é nessas zonas de transição que o clímax da introspecção dos seus personagens acontece. A autora usa a porosidade e a permeabilidade da área de contato dos signos contrários para levar os personagens a menear entre a ambivalência dos fatos, das situações e das opiniões. Pode-se observar que é também na zona de indecisão dos finais abertos ou inconclusos dos seus contos que Telles delega aos leitores a tarefa de continuar “a sedução do mistério”³²⁶ narrativo.

O olhar sagaz da autora traz à baila emoções que se escondem por detrás das superficialidades e/ou das obsessões dos personagens e, no processo, sua lupa narrativa descortina matizes variados. Ao descer ao âmago da ferida aberta dos desencontros, do desamor e do egoísmo humanos, Telles revela o tamborilar do burburinho das emoções dos personagens. Neste contexto, a desordem, a atrofia moral, a dor, a exclusão e a morte determinam a possível relação entre quase todos os seres. Como forma de equilibrar a tessitura pesada da insensatez e da crueldade que dominam as opiniões e as atitudes de seus personagens, a autora salienta também a fragilidade e a sinceridade da relação delas consigo mesmas e com os outros. Como resultado, desfila pelas narrativas da autora uma legião de exegetas do cotidiano que, representam as imperfeições humanas ou se manifestam como delatores de falhas, conflitos e desafetos e, em raras instâncias, homenageiam os delicados espaços da ternura, da solidariedade e do apreço. Nota-se esta característica principalmente nas narrativas confessionais e naquelas contadas na primeira pessoa.

Nesses textos, até aqueles personagens que parecem agir movidos pela iniquidade, pela cobiça e pela intransigência deixam entrever um lado fragilizado e/ou dolorosamente humano, e mesmo o que é marginalizado ou desprestigiado acaba funcionando como um contraponto, ou seja, questiona “os limites da verdade aparente”, segundo Sônia Régis (1998, p. 88). Telles nunca incorre na mera denúncia ou na simples acusação, atraindo o leitor para o jogo narrativo, a fim de abalizar vários ângulos e considerar muitas opções para interpretar os personagens. Como observa José Paulo Paes, na resenha de *A noite escura mais eu*, ao tecer um comentário sobre o conto “Uma branca sombra pálida”, Telles rompe com “[...] a linearidade, sobretudo no terreno moral”, lançando mão “[...] do recurso da figuração simbólica ou metafórica para sugerir que mesmo a crueldade e a intolerância têm os seus avessos” (1995, p. 2).

³²⁶ A expressão é da autora. Vide *O noivo* (in: TELLES, 1981, p. 187).

Observa-se, portanto, que ao desnudar os malefícios advindos da ignorância, da falta de informação e das contingências pessoais, a autora expõe também os medos e as ansiedades dos personagens, levando o leitor, se não a simpatizar, pelo menos, a entender as causas que se escondem por detrás do verniz das aparências e da couraça das atitudes.

Ao enfatizar o fluxo de pensamento dos personagens, privilegiando os monólogos interiores, seus textos descrevem as relações humanas como um intricado conjunto de traços marcados por muitas sutilezas e diferenciados por uma variedade enorme de prismas. A maioria dos contos da coleção *Seminário de ratos* ilustra a técnica narrativa de usar o discurso indireto livre como meio de permitir ao leitor visualizar as cenas em que os personagens revelam as várias conversas armazenadas no redemoinho do seu fluxo de pensamentos e no sorvedouro das suas emoções. Esses narradores-protagonistas se situam no espaço nebuloso do sonho, da loucura, da obsessão, da cegueira, da mudez ou da intransigência, e por isso não são donos de uma forma objetiva de analisar a realidade ou de meios para reproduzi-la eficientemente. Outras vezes, a fragilidade dos personagens torna-se mais presente quando Telles apresenta a focalização pela perspectiva de crianças ou de jovens em seus ritos de passagem para o conhecimento tanto do amor, da amizade e da solidariedade como das perdas, dos desencontros e da descida aos labirintos emocionais.

Telles busca na natureza e nas variações tonais da cor verde o modelo para representar os sentimentos mais profundos e as emoções mais intensas dos personagens. Vários textos assemelham-se também a pinturas de tons escuros e esmaecidos, uma representação da grande sondagem interior que ela apresenta nos textos. Utiliza também o engodo e a sedução para suspender os fatos e manter o interesse do leitor na história. Estabelece, assim, circunstâncias que se assemelham ao que Roland Barthes teoriza como o “*strip-tease* narrativo” e que classifica como “a dialética do desejo” (1985, p. 4).³²⁷

Para chegar ao âmago dos labirintos e sorvedouros dos sentimentos e emoções dos seus personagens, a autora cultiva a ambiguidade, a ironia e o jogo textual, características marcadamente machadianas. Régis observa que “[...] Lygia tem esse dom machadiano de mergulhar profundamente nas almas das suas personagens e envolvê-las cuidadosamente nas cenas da sua vivência” (1998, p. 96). Kátia Oliveira também salienta esta característica basilar dos textos da autora, comparando o mergulho nas profundezas dos personagens com a técnica da estruturação lenta e calculada de Machado de Assis. Considera que “[...] a cada passo, em cada gesto, em um olhar, em uma preferência, [Telles deixa] a marca poderosa de um caráter ou de uma situação” (1972, p. 26). José J. Veiga (1996, p. 5-10), por sua vez, observou o uso preciso e burilado da linguagem (em *A noite escura e mais eu*), salientando a sintaxe peculiar e o frasear machadiano. A própria Telles costuma citar Machado de Assis como um dos escritores que ela considera sua “alma gêmea” (1998, p. 30).³²⁸

³²⁷ A tradução das expressões é minha.

³²⁸ Além disto, presta-lhe uma óbvia homenagem ao se inspirar no conto machadiano para escrever *Missa do galo*: variações sobre o mesmo tema (1991, p. 139-109). Escreveu também, em parceria com Paulo Emídio, o roteiro do filme *Capitu* (1967), adaptação do romance *Dom Casmurro* para o cinema.

Todas as características que Telles cataloga no seu ensaio, “Machado de Assis: rota dos triângulos” (2002), também se aplicam à leitura dos seus próprios textos. Ela considera, por exemplo, que Machado é um escritor “embaçado” e “caviloso” (p. 67); menciona os narradores obcecados, neuróticos ou rancorosos e salienta a preocupação de Machado com a loucura e os mistérios (p. 83), com o peso da dúvida (p. 72) e com o egoísmo humano (p. 69). Explica que o olhar machadiano entra no âmago dos personagens, interrogando, escavando e expondo, “sem nenhum aviso” (p. 68, 69). Como na literatura de Machado de Assis, os contos de Telles estão permeados por uma conspícua ambiguidade. Seus textos ilustram a dificuldade em separar contrários e apontam a opaca linha divisória entre todos os seres, entre o real e o fantástico, entre a loucura e a sanidade, entre aquilo que foi apenas imaginado e aquilo que foi realmente visto ou vivido.

Ao extrair de cada situação sensações diversificadas e ao passear, sem pressa, pelos sentimentos mais íntimos dos seus protagonistas, Telles tanto salienta como dilui as feições realistas que a descrição detalhista costuma impor. Desse modo, nos espaços limítrofes das oposições marcadas, o que parece real ganha mais verossimilhança e, ao ser apresentada pela visão intimista dos personagens, a realidade perde os seus contornos firmes. As narrativas revelam uma área de contato nebulosa e indeterminada, onde, num jogo de complementação e suplementação, Telles brinca com a porosidade do texto e da vida, buscando a aproximação de contrários e revelando as armadilhas, os labirintos e os redemoinhos que a criação literária parece engendrar. No processo de descrever seus personagens e narrar suas histórias Telles também deixa lacunas, silêncios e pausas, que não chegam a ser preenchidos, pois não é tanto a descrição dos fatos que parece interessar à autora, mas a reação dos personagens diante das marcas e das cicatrizes emocionais que definem sua vida ou das aprendizagens que eles parecem lograr dos acontecimentos.

A autora enfatiza as forças que colocam elementos opostos em fricção e analisa o jogo que as oposições binárias produzem. O “espaçamento”³²⁹ – que suplementa e complementa pares opostos e desestabiliza hierarquias – sustenta a flutuação do significado e faz parte dos recursos narrativos que a autora utiliza. Há também na sua obra uma ânsia de descer aos recônditos de seu itinerário criativo para exemplificar o seu próprio processo de escrita. Por exemplo, no conto “Sauna”, ao relembrar a sua história amorosa com Rosa e Marina, as duas mulheres que mais marcaram sua vida, o protagonista explica porque está contando a sua vida amorosa de forma tão ziguezagueada. Recorda que Marina – querendo entender quem fora Rosa e como se comportara –, reclamava dos desvios e dos diferentes contornos das histórias, exigindo que ele detalhasse os fatos sobre a “ex-namorada” de maneira mais direta, mas que ele, defensivamente, questionara a possibilidade de contar aquela história com nitidez e retidão, sem dar voltas e sem colocar acréscimos. Ao defender seu processo narrativo, o protagonista de “Sauna” explicou a Marina que se descrevesse um episódio de um crime, por exemplo, e dissesse “[...] que a mulher apontou e deu um tiro no coração do amante,” se informasse apenas o que acontecera, “[...]”

³²⁹ Refiro-me a “espaçamento” no sentido que Jacques DERRIDA concede ao termo (1981, p. 81 82, 106-107).

sem a ambiguidade, sem a circunstância que é todo o labirinto dando voltas e voltas até desembocar nesse alvo”, o relato ficaria “abominável”; para ele, “[...] as coisas devem ser contadas com aparato para que não fiquem mesquinhas. Cruéis” (TELLES, 1984, p. 68, 67). Como o protagonista de “Sauna”, é por meio das voltas e dos acréscimos que a autora arquiteta suas histórias, usando o veio espiralado do fluxo de consciência dos personagens e a técnica do discurso indireto livre para criar um efeito labiríntico, levado a cabo também pelos jogos de opiniões.

A autora descreve seus próprios redemoinhos criativos pelo viés da sua literatura. Costuma presentear o leitor com um clima de suspense narrativo, aos moldes da menina loura do conto “Lua Crescente em Amsterdã” que, sentada no banco do jardim, observa com interesse o passarinho de penas azuis perseguindo a borboleta “com disciplinada voracidade” (TELLES, 1984, p. 111). Fricciona os sentimentos mais íntimos dos seus personagens, ainda à maneira da menina deste conto que, ao se levantar do banco, caminha devagar, esfregando “as solas do sapato na areia fina” (p. 111), sentindo o peso e calculando os sons dos seus próprios passos. A precisão narrativa de Telles – aquela forma de mergulhar nos redemoinhos polissêmicos das palavras para revelar os sentimentos dos personagens – se parece com a técnica empregada pela pequena narradora do conto “A rosa verde”, que acendia o toco de vela e pingava “[...] devagarinho as gotas de cera quente na palma da mão até chegar com as gotas às pontas dos dedos formando uma estrela” (TELLES, 1995, p. 143). A exatidão calculada da sua escolha de palavras e das técnicas narrativas que apresenta em seus contos lembra também Gina, a jovem de “Uma branca sombra pálida”, que aparava o caule das rosas com um “corte oblíquo e exato” (TELLES, 1995, p. 174). A forma de penetrar no âmago da intimidade dos personagens se parece com a narração do protagonista do conto “W M” que tem consciência da necessidade de chegar ao fundo dos anseios e das dores: “O silêncio ajuda a abrir o intrincado caminho aqui dentro por onde vou descendo até o fundo, para ajudá-la preciso eu também descer aos infernos” (TELLES, 1984, p. 93).

Seus personagens vivem situações enigmáticas ou transitam facilmente entre o sonho e a realidade, estabelecendo o que Alice, a protagonista do conto “Emanuel”, descreve como “a zona da sombra” (TELLES, 1991, p. 19) que é tanto o “espaço da cisão”³³⁰ como o espaço da interseção. Se o “espaço da cisão” nos contos de Telles indica a ruptura entre pares de opostos e serve para demarcar as dissonâncias, o espaço da interseção serve para indicar as fronteiras enunciativas onde as vozes dissidentes têm o poder de colocar em xeque a homogeneidade moral e abalizar novos pontos de referência no cenário cultural e social. Para mapear os abismos emocionais de onde os personagens desentranham suas recordações, ela desenha, simultaneamente, traços firmes e linhas sinuosas ao redor do campo de visão desses seres. Esse espaço labiríntico é constituído por um conjunto de percursos memorialísticos, intrincados e tortuosos, que parecem não oferecer caminho de volta nem aos personagens (que se sentem desprotegidos ao buscar um centro, ou a “zona neutra”, onde poderiam

³³⁰ A expressão, usada em outro contexto, é de BHABHA, 1998, p. 76.

ancorar seus sentimentos), nem aos leitores (que se enovelam ao longo do percurso narrativo, sendo obrigados a chegar a suas próprias conclusões e forçados a participar do jogo textual).

Telles descreve a densidade emocional dos protagonistas e o espanto de quem espera encontrar “o instante de imobilidade e silêncio” (1984, p. 63), mas depara com o gesto brusco e o brado exasperado. Ela analisa cuidadosamente as experiências desses seres e penetra no mais íntimo de suas emoções, escavando fundo, para encontrar o ponto nodal onde as explicações para os desencontros e os mistérios da vida e da morte possam, talvez, ser articuladas. Embora sem êxito, a maioria dos personagens aspira entrar na zona neutra – que, em “Sauna” Telles chama de “centro do furacão” (1984, p. 79) e em “As formigas” aparece como “o oco do silêncio e sombra” (1981, p. 36) –, e permanecer lá por algum tempo, absorvendo a quietude e a harmonia de que tanto necessitam para sobreviverem. A busca dessa zona neutra está também em “Verde lagarto amarelo”, na passagem em que o personagem-escritor tenta se esquivar do convite para um jantar na casa do irmão e pondera que talvez não tivesse que fazer nada se “[...] ficasse assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor” ou se “[...] ficasse assim um instante, sem pensamento, sem corpo” (1975, p. 129).

A autora oferece aos leitores a oportunidade de ver de perto a descida dolorosa ao mais profundo dos abismos pessoais, de onde não há para os personagens a possibilidade de escape, a não ser pela morte ou pelo viés do sonho, da loucura, da mudez ou da imobilidade, a exemplo do narrador do conto “W M” que afirma: “Volto sempre a alguns acontecimentos que me parecem as portas do labirinto” (TELLES, 1984, p. 101).

Telles recorre ao elemento contemplativo e vasculha a rede dos sentidos humanos para buscar no fluxo de pensamento dos personagens, nas sensações corpóreas e nas tatuagens da memória os sinais que possam ajudá-los a purgar sua culpa, medo e ansiedade. Por exemplo, o protagonista de “Sauna” quer encontrar desculpas para se redimir da sua traição e procura um pequenino espaço edênico onde, depois de descer às profundezas dos seus infernos pessoais, espera poder finalmente conhecer a paz (como dissera a Marina, em Paris): “Se a felicidade está no movimento, permaneço imóvel, podre de infeliz e imóvel até escorrer a camada final. Lá bem no centro, como num furacão, tem uma zona de trégua” (TELLES, 1984, p. 79). Outras vezes, como em “Negra jogada amarela”, a autora mostra a direção oposta, salientando a “lava acesa de vulcão” (TELLES, 1981, p. 115), e levando os leitores a intuir que “[...] alguma coisa lá dentro vai se romper e transbordar” (TELLES, “Boa noite, Maria”, 1995, p. 92).

Outra marca narrativa consignada da autora é a sondagem paulatina e a observação minuciosa do universo interior, servindo aos leitores pequenas doses da ação e dos fragmentos das emoções e dos pensamentos dos personagens. À medida que desenvolve as narrativas, Telles descreve as sensações de forma vagarosa e intermitente e entrega aos leitores viagens memorialísticas, em dosagens de contagotas. Nessa descida vagarosa às emoções mais íntimas dos protagonistas, Telles organiza os fatos de tal maneira a deixar lacunas e questionamentos, criando suspense. O resultado é que, ao deparar com o tumulto das suas experiências e se encontrar no labirinto das suas emoções, os personagens tentam

escapar buscando um espaço limiar e, se possível, neutro, onde possam conhecer momentos de paz. Eles procuram encontrar uma trégua no momento lacunar em que os desencontros acontecem e, no processo, revelam as imagens quase etéreas da zona de contato, onde a memória tanto desentranha como embaralha fatos e emoções. É nesta zona fronteiriça que acontecem os ritos de passagem para a aprendizagem e o respeito ao outro e para a compreensão dos fatos, das ações e de suas consequências. Este espaço de mediação é também um vestíbulo de passagem para a conscientização que se manifesta no processo demiúrgico dos personagens, já que é ali que os protagonistas percebem que a neutralidade tem a sua própria violência, pois a neutralidade carrega em seu bojo a possibilidade de denegar o lado positivo da desordem.

Ela exerce com mestria a arte de expor as emoções encurraladas e impetuosas dos personagens que, como bichos acuados ou caçados, não têm escolha e desfecham o bote ou vão ao encontro da morte.³³¹ Esses seres emaranham-se nas veredas da sua ingenuidade (como “A confissão de Leontina”) ou se perdem nos emaranhados da mente viajante (a exemplo de “W M”) ou se arrastam nos labirintos do complexo de culpa e da intransigência emocional (como a mãe em “Uma branca sombra pálida”). Mas Telles também domina a técnica de descer ao âmago da fragilidade, da ternura e da afeição humanas, para ilustrar o desejo dos personagens de suplantar a solidão, a dor e o abandono (como em “O moço do saxofone” e “A rosa verde”), ou para analisar vários relacionamentos que são baseados em delação, preconceito e manipulação emocional. Em “O espartilho”, por exemplo, a voz narrativa passeia pelo desenrolar dos fatos, mostrando cuidadosamente as alianças formadas e destruídas, a aprendizagem dolorosa em seus ritos de passagem para a idade do entendimento e o reconhecimento do outro através da própria diferença. Neste conto, como em muitos outros, Telles revela a profunda degradação física e moral dos personagens, que parecem viver à beira de um acontecimento crítico e decisivo, no limiar das passagens ou no ritual das transformações. São seres plantados nos espaços limítrofes e sepultados na sofreguidão do abandono e nos talhes profundos das incompreensões e das perdas emocionais.

Telles explora, até o mais íntimo das palavras, a habilidade de seus personagens de usar a indelével marca da sensualidade para sentir o mundo com toda a extensão do seu corpo físico e emocional. Um som, um cheiro, um toque, um olhar, ou tudo isso combinado pode unir passado e presente nos textos de Telles e se tornar tanto a zona de contato (o espaço da interseção regulamentado pelos sentidos) como o local marcado pelo corte e pela separação (um ponto nevrálgico na memória). Suas personagens frequentemente entram e saem de cenas do passado e movimentam o jogo da memória, materializando lembranças há muito esquecidas e que são evocadas por cheiros, gostos, texturas, sons, cores e formas. Essas sensações são usadas especialmente nas descrições dos personagens, para analisar a relação deles com o meio ambiente, ou para revelar o olhar oblíquo — o viés da escrita e das opiniões.

³³¹ Vide TELLES, A caçada, A mão no ombro, Tigrela, Uma branca sombra pálida, e Venha ver o pôr do sol.

Em muitos contos, Telles utiliza uma epistemologia sensorial para criar personagens que apalpam a vida com os sentidos, transitando pelas alamedas da sensorialidade e perambulando pelos corredores da sensualidade, “de olhos escancarados, fundidos na escuridão”.³³² Ela apresenta seres que, buscando estabelecer nas zonas de contato sensorial a sua ligação com o mundo, parecem “viver à beira de uma explosão”³³³ e usam os sentidos para conquistar sua esperança de sobrevivência. A autora revela as ações de indivíduos movidos por forte disposição emocional cuja percepção do mundo se faz por meio dos sentidos aguçados. Esses personagens agem de maneira semelhante ao homem do conto “A Mão no Ombro” que, atento aos menores cheiros e gestos, observa tudo “[...] em câmera lenta, como se fosse a primeira vez que abria uma torneira” (TELLES, 1984, p. 125).

Nas ocasiões em que os personagens se encontram completamente expostos e em que seus segredos, medos e pudores são revelados ou sugeridos, a autora utiliza pausas nas falas, descreve olhares cegos, olhos parados, estrábicos, míopes, ou suspende os fatos e lega ao leitor silêncios tão agudos que chegam a vibrar numa frequência quase audível. Os personagens têm “olhar esgazeado” e “olhos estrábicos” e “enviesados”. Eles usam óculos, olham com “olho de fenda”, enxergam melhor no escuro, têm “olhar de verdolenga ironia” ou são cegos.³³⁴ Há uma constante referência em seus textos ao gesto de correr a língua pelos lábios para umedecer a boca, para sentir um gosto ou, mesmo, para indicar o ato de experimentar uma nova sensação. Vários contos da autora descrevem o gesto dos personagens roçarem a língua no gelo, nos lábios ou nas queimaduras como forma de sentir o mundo e/ou de aliviar a dor.³³⁵ As interações sensórias entre o ser humano e o mundo natural, presentes nos contos de Telles, estão representadas nas palavras, nas imagens e nas tramas narrativas, que funcionam como veículos transmissores das vibrações corpóreas que os sentimentos provocam nos personagens. Em “Tigrela”, por exemplo, a felina é descrita como uma pessoa ciumenta que se acalma com o perfume do incenso, que aprecia o “conforto veludoso” dos tapetes e que umedece o olhar de prazer quando sente o colar de âmbar lhe roçando o pescoço (TELLES, 1984, p. 35, 36). O relacionamento entre o animal irracional e o ser humano é desconstruído até que a zona de contato se transforme no ponto de enlace da trama e desenlace da narrativa.

Um número considerável dos seus contos faz referências a cheiros que variam desde o “cheiro corrompido” de goiaba podre e o cheiro dos mortos, até as fragrâncias suaves e os perfumes naturais como flores de jasmim, cravo e magnólia.³³⁶ Esses cheiros servem para estabelecer a ligação dos personagens com o mundo real e imaginado, pois, além de se tornarem agentes desencadeadores da trama narrativa, transportam os personagens aos recônditos mais remotos da memória. Em “As

³³² A expressão é da autora. Vide TELLES, *Mistérios*, 1981, p. 27.

³³³ Tomo a expressão entre aspas como empréstimo de BATAILLE, 1986, p. 59.

³³⁴ Vide TELLES, *A caçada, A ceia, A estrela branca, A fuga, As cartas, As cerejas, As formigas, Boa noite, Maria, Hô, hô, O dedo, O espartilho, Tigrela, Você acha que esfriou?*

³³⁵ Vide TELLES: *A ceia, A rosa verde, As cerejas, Hô, hô, O segredo, Sauna e Tigrela*.

³³⁶ Vide “As formigas”, TELLES, 1981. Vide também *A ceia, A confissão de Leontina, A estrela branca, As cerejas, As formigas, Dolly, Uma branca sombra pálida, e Sauna*.

formigas”, Telles usa as sensações olfativas de forma acentuada para criar o suspense e demarcar os acontecimentos inexplicáveis. O processo narrativo é inaugurado pelos cheiros acres e pelos olhares extraviados marcando os pontos nervais da sensorialidade. O conto é organizado em torno do crescente pavor das duas estudantes que, nos três dias da sua residência na pensão, observam o labor disciplinado das formigas em sua excursão noturna para montar os ossos do esqueleto do anão. É precisamente a prima estrábica – a portadora da anomalia visual e que devia ver menos diretamente – que, ironicamente, percebe os acontecimentos mais claramente. Os odores e todas as outras formas sensórias tornam-se assim agentes catalisadores dos sentimentos e das emoções e fazem parte intrínseca do processo ritualístico de perda ou transformação dos personagens. Em muitas das suas narrativas, as descrições também revelam a relação tátil com o mundo material e imaterial (da qual “Herbarium” e “A mão no ombro” são exemplos conspícuos).

As sensações térmicas e os indícios físicos das emoções dos personagens de Telles aparecem em formas variadas: sudorese nas mãos ou no rosto, respiração ofegante ou dificultada, náusea, insônia, calor e frio que, geralmente, são indicadores de grandes desastres pessoais, medo, ansiedade, ou morte. Em vários contos, Telles lança mão da sensação física de transpirar como metáfora do ato de expor pensamentos e emoções. Por exemplo, Lamas considera que em “A caçada” a tapeçaria também adquire realidade olfativa e visual e que as imagens recorrentes de frio e sudorese parecem sugerir “o mal-estar da morte” (2004, p. 158, 163, 165). Ana Luísa, a menina órfã de “O espartilho”, não consegue esconder sua ansiedade quando descobre os segredos escusos da família. Ao olhar o álbum de família, observa que todas as mulheres dos retratos pareciam tão apavoradas quanto ela, e a revelação provoca sudorese: “[...] o medo brotava dos dedos como um líquido viscoso a se infiltrar aos poucos nos retratos” (TELLES, 1965, p. 46). Em “Verde lagarto amarelo”, a autora descreve um escritor que transpira copiosamente e cuja ansiedade e aflição são tão grandes que o suor despudorado escorria “[...] manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão” (TELLES, 1975, p. 130). É um mal que o perseguia desde a infância, quando chegou a desejar a morte para pôr um fim àquela aflição, e por isso acredita que “o sal do suor é mais violento que o sal das lágrimas” (TELLES, 1975, p. 130). Em contraste, lembra-se de sua mãe, que “não suava”, pois “a palavra suor que era forte demais para o seu vocabulário”. Ela preferia as palavras mais belas e suaves quando, “delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como [os] vestia” (TELLES, 1975, p. 130). Como ele, muitos outros personagens experimentam as sensações físicas que o medo, a culpa, o remorso e a ansiedade provocam.³³⁷

No conto “Sauna”, ao despir o corpo na sauna pública e ao deixar que o vapor e o cheiro de eucalipto entranhem-lhe pelos poros, o personagem mergulha nos recônditos mais escusos do passado. As sensações físicas do presente levam-no, gradativamente, aos fatos escondidos nas dobras do passado e enterrados nos vãos da memória. Ao sentir na pele “o tecido esponjoso, morno” do roupão da sauna,

³³⁷ Vide também TELLES, A caçada, As formigas, A mão no ombro, Herbarium, O encontro, e Sauna.

ele deixa que o cheiro vindo tanto do tecido como do chão acabem por levá-lo “ao licor verde, com um leve toque de menta” que Rosa fabricava e que lhe excitava os sentidos (TELLES, 1984, p. 75, 70). À medida que o suor escorre por seu corpo e que respira o cheiro de eucalipto, também transpira seu remorso e deixa escorrer as confissões que, finalmente, vêm à tona no seu fluxo de pensamento. Quanto mais o cheiro lhe entra pelas narinas, mais ele relembra, detalhadamente, o oportunismo, o egoísmo e a crueldade com que tratara Rosa, a mulher que ele abandonara quando era um jovem e ambicioso pintor.

Antes mesmo de entrar na sauna propriamente dita, ao amarrar o cinto do roupão, o narrador sente na pele sensações que indicam sua predisposição para evocar e verter o passado, pois “o suor já escorre despudorado” (TELLES, 1984, p. 72) e, no vapor denso da sauna, ele percebe que, no nevoeiro da memória, as energias “são todas canalizadas no suor” (TELLES, 1984, p. 76). Memórias de Rosa, de Marina, de Carla e de sua mãe deslizam pegajosas, mesclando-se ao suor, às lágrimas que ele verte copiosamente e à confissão que brota dos lábios: “[...] estou chorando com nunca chorei e quero chorar mais, suar mais, verter tudo”, confessa o protagonista (TELLES, 1984, p. 78). A jornada de autoconhecimento em que ele embarca leva-o, pelos cheiros, aos recônditos de sua memória e ao território escorregadio de suas relações afetivas. Essa jornada torna-se uma descida dantesca aos infernos da confissão nua do seu egoísmo e de suas ações ignóbeis. Em “O direito de não amar”, Telles cita palavras de Oscar Wilde, lembrando-se que o ser humano parece inclinado à destruição daquilo que mais ama: “O egoísmo, sem dúvida o traço mais poderoso de qualquer sexo, transborda então intenso e borbulhante com água em pia entupida, artérias e canos congestionados na explosão aguda” (1980, p. 118).

Como raras vezes acontece nos contos de Telles, o final de “Sauna” parece chegar a uma conclusão (ou a um tipo de negociação do personagem consigo mesmo) quando o narrador afirma que ao sair da sauna, em conversa com o funcionário, comunicou de maneira trivial que estava “um tanto enfraquecido mas limpo” (TELLES, 1984, p. 82). Assim, o texto sugere que, ao retornar de uma viagem interior em que vagueou pelos labirintos emocionais de sua juventude, não há indícios que sua descida às profundezas possa ser classificada como uma aprendizagem. No entanto, parece que houve apenas um ato de absolvição em que, pela confissão, o personagem despe a casca enrijecida e inflexível do remorso cristalizado na memória. O momento epifânico serve-lhe apenas de catarse, como forma de amenizar sua autoflagelação ou para ajudá-lo em seu processo de remissão. Visto por este prisma, o final continua em aberto e o ciclo espiralado da história se abre em linhas curvas e ilimitadas, dando voltas sucessivas em torno dos pontos do quais se afasta e retorna, trazendo ao presente os ecos e as vibrações do passado.

“A confissão de Leontina” é um dos contos em que Telles analisa de maneira profunda e sensibilizada as emoções sensoriais para explicar as experiências de uma mulher jovem que sofre múltiplas formas de marginalização. É uma história narrada pela protagonista que, na época está presa há três meses por ter sido acusada de ter matado um homem velho para roubar. Intercala a história do crime com a narrativa de seus afetos e desafetos, de sua peregrinação afetiva e das lágrimas que tem

vertido. No clímax da narrativa, quando o único homem que a tratou com verdadeiro carinho, parte numa viagem de alto mar, a protagonista descreve vagarosamente ao momento em que o cheiro do sabonete e da loção parece tomar conta do quarto e precipita a convulsão do seu estado emotivo: “Tomei banho com o sabonete dele e vesti a camiseta com aquilo tudo escrito em inglês Eu não posso deixar de ter amar. Mas deixou. Mas deixou. Fiquei repetindo e chorando com a cabeça enfiada na gaveta vazia e com aquele perfume da loção que ele usava no cabelo” (TELLES, 1996, p. 39). A pontuação inusitada desta passagem reflete uma característica do estilo da autora e, neste caso, contribui também para enfatizar a sofreguidão dos pensamentos e dos sentimentos da personagem. Por conseguinte, na busca do recesso dos significados, Telles manipula a linguagem para penetrar vividamente nos sentimentos e emoções da personagem, e descer fundo às camadas mais íntimas do seu pensamento. O resultado é que retrata, de maneira vívida e profundamente sensibilizada, o candor e a ingenuidade de uma sobrevivente da pobreza, da falta de educação formal e da exclusão social.

A extensa rede de seres que povoam os textos da autora também expõe suas fraturas morais e utiliza “línguas sexônicas e ladinas”³³⁸ para transitar pelas curvaturas das articulações sociais e pelos labirintos do seu mundo interior. Sobre isso já postulava Silviano Santiago que aborda “o cultivo da sensualidade” nos contos de Telles. Ele considera que essa sensualidade serve para “[...] constituir um lugar ficcional híbrido e espaçoso onde se desenrola a experiência de mundo do narrador e dos personagens, onde se narra a vivência cotidiana deles” (1998, p. 102). “Senhor diretor”, por exemplo, é uma das narrativas da autora em que a relação sentido-corpo-emoção desempenha papel preponderante. A história é contada a partir da perspectiva de uma mulher de 61 anos de idade, que se define como virgem e paulista e que se identifica como professora aposentada, solteira, mulher de penteado sóbrio e pessoa de rígidos princípios morais. O discurso do seu corpo revela que, independente de idade, viver é uma desordem gananciosa que brota do labirinto de emoções.³³⁹

A perspectiva temporal (passado, presente e futuro) e a espacial (Nordeste, Amazonas, a banca de revista, a rua, o cinema) mesclam-se nos pensamentos confusos da protagonista, presos à repressão sexual e à rigidez que a tradição e os costumes parecem engendrar. Ao examinar os discursos de seu corpo, Maria Emília percorre os corredores da sensualidade e se sente presa no labirinto do desejo que ela não consegue entender ou não sabe aceitar. Os fatos embaralham-se no burburinho do pensamento da protagonista, que inicia seu processo mental de escrever uma carta ao diretor do *Jornal da Tarde* para reclamar da degeneração moral. Em sua opinião, as “liberdades” modernas e o movimento feminista radical estavam fomentando práticas que atentavam contra o pudor e os bons costumes. No processo, uma multidão de assuntos e recordações se entrelaça em seu pensamento itinerante. Sentindo-se confusa, tenta, repetidamente, voltar ao tópico da carta: “[...] tinha que se concentrar nessa sufocante vaga de

³³⁸ A expressão é um empréstimo que tomei de Affonso Romano de SANT’ANNA (1980, p. 114), usada por ele no poema *Mulher* para criticar a sociedade patriarcal brasileira.

³³⁹ Vide BATAILLE, 1986, p. 37, 42, 59, 107 e 239, para uma análise detalhada sobre os conceitos de erotismo e a sensualidade.

vulgaridade que contaminava até as pedras” e tinha de denunciar “essa poluição da alma” (TELLES, 1984, p. 19). Mas, contrariando suas próprias expectativas, o pensamento de Maria Emília vaga a esmo.

Ao nível superficial, ela se identifica com seu poeta preferido, o parnasiano Olavo Bilac, mais conhecido por seus sonetos de formas fixas e frias (mas que também escreveu poesias eróticas). Condena a mulher de minissaia e varizes nas pernas, que passa mostrando a renda da calcinha e rebolando junto a um homem, e tem palavras duras para uma mocinha que mal se equilibra nos tamancos de plataforma altas. Critica a obscenidade das fotos penduradas por prendedores nas bancas de jornal e os filmes considerados pornográficos que foram sucesso de bilheteria, como *O último tango em Paris*. Chama atenção para o excesso de sedução estampada nas publicações das revistas, divulgada nos programas de televisão e de rádio, e nos anúncios comerciais. Reclama da poluição visual que invade as ruas, ressalta o perigo da propaganda que “[...] bem dirigida pode até torcer um destino como aquele mágico torcia colheres” (TELLES, 1984, p. 21)³⁴⁰. No entanto, ao nível mais profundo, no burburinho dos sentidos e na câmara íntima e escura dos pensamentos, seu corpo parece um vulcão prestes a explodir: ela vê imagens fálicas nos anúncios de garrafas de Coca-Cola, prende uma camélia na lapela do casaco (uma referência intertextual ao romance *A Dama das Camélias*) e tem nos lábios um sorriso reticente de Gioconda.

Maria Emília condena o excesso de erotismo que expõe os jovens a todo tipo de anseio sensual e sexual, “poluindo-lhes a alma” (TELLES, 1984, p. 19). Para fugir do apelo sexual que domina todos os ambientes, busca refúgio no cinema onde espera ver um filme de violência sobre caçadas e safáris, no qual um crocodilo atacava uma mulher e um javali pisoteava um homem. Para sua surpresa e seu desassossego, depara com uma cena em que um homem barbudo espreita uma moça loura nadando nua na lagoa. Sentindo-se desprotegida e acuada, Maria Emília afunda na poltrona e segura com força no assento, mas se sente compelida a juntar as pernas e pôr as luvas, pois receia que seja sêmen a viscosidade que sentiu ao tocar o couro da poltrona. Desvia os olhos da tela e depara com a fúria com que um casal se beija na fileira da frente. Para seu desamparo, “o som pegajoso [dos beijos] era ainda mais nítido do que o barulho dos dois corpos amassando a folhagem na tela” (TELLES, 1984, p. 29). No escuro do cinema, deixa-se envolver pela atmosfera sexual do filme e pelos beijos ardentes do casal e acaba desabotoando duas casas da blusa para aliviar o calor das suas entranhas. Mas, para reafirmar o decoro de sua imagem pública, antes de sair do recinto, tem o cuidado de retirar a camélia da lapela e colocá-la no fundo da bolsa.

Telles apresenta uma mulher na terceira idade – que se encontra presa entre a modernidade e os padrões rígidos da sua geração – para discutir a repressão sexual e os papéis sociais que a mulher desempenha. Mostra também uma senhora dessincronizada com os tempos modernos que, incapaz de aceitar as transformações e de se adaptar, torna-se, simultaneamente, vítima e cúmplice dos contratos

³⁴⁰ Parece ser uma referência a Uri Geller que, durante os anos setenta, apareceu várias vezes na televisão brasileira dando demonstrações semelhantes.

sociais e morais que a tradição estabelece. Presa a um modo de ser conservador, Maria Emília condena a modernidade dos costumes, a mídia e o feminismo, mas sofre por se sentir espartilhada no desejo reprimido que, ironicamente, tanto a modernidade como o feminismo desejam libertar.

A ambiguidade de seu discurso está presente na atração e na repulsão que sente pelo movimento feminista. Sente-se incomodada com os debates e as mesas redondas organizadas pelas jovens do movimento feminista nos quais se discutiam abertamente assuntos ligados à repressão sexual e aos direitos da mulher, e acha a militância feminista exagerada. Ao mesmo tempo em que Maria Emília critica os desacertos do movimento feminista e o teor das discussões que presencia (segundo ela, há neste movimento, uma tendência a radicalizar a dinâmica de gêneros). Dedicar a esse tópico uma parte da carta que vai rascunhado no pensamento:

Olha aí, Senhor Diretor. A imagem da mulher-objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista. Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário. Mas Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais (TELLES, 1984, p. 23).

Ainda que Maria Emília use uma via acusatória e inflexível para criticar o movimento feminista, ela também analisa, ridiculariza e questiona o “culto ao corpo” tão em voga nas sociedades modernas. Acaba adotando alguns desses posicionamentos ao relembrar a amiga Elza (Maria Emília calcula que Elza devia ter aproximadamente 68 anos na época) que morreu de síncope cardíaca na mesa de operação, durante a cirurgia plástica. No velório, recrimina o alto preço que se paga pelo culto extremo à beleza física e à impiedosa negação do direito de envelhecer num país onde a juventude era celebrada como a única opção viável. “Mas é proibido envelhecer?” (TELLES, 1984, p. 23), pergunta a focalizadora ao analisar a morte da amiga. A grande ironia é que, na ambiguidade do seu pensar e sentir, Maria Emília acaba se posicionando como um pêndulo entre o movimento feminista que ela critica por achar que as moças são “tão desreprimidas, tão soltas”, que parecem estar representando (TELLES, 1984, p. 30), e a tradição sóbria, rígida, discreta e hipócrita em que cresceu. O “excesso” de liberdade das feministas e a “alegria úmida dos corpos” (TELLES, 1984, p. 30) estão também metaforicamente representados pela cheias da Amazônia, enquanto a rigidez da tradição e a secura da velhice, em que “toda água evaporou” (TELLES, 1984, p. 31), equiparam-se à seca do Nordeste.

A voz narrativa põe em xeque o conceito de “decoro” e de “valores morais” que a tradição legara a Maria Emília, já que ela se mostra ambivalente em relação a esses valores e não sabe como lidar com as vozes impetuosas de seu próprio corpo. Ela condena Elza que fizera plástica em idade tão avançada, no entanto, secretamente, gostaria de também ter tido coragem para fazê-lo. Considera um exagero que Mariana tenha se casado três vezes, viajado tanto, e vivido experiências complexas e diferentes, mas comparando-se a ela, sente-se árida, já que sua vida bem comportada não lhe legou muitos amigos ou oportunidades sociais. (Sua solidão é tamanha que não tem ninguém nem mesmo com quem celebrar seu aniversário naquele dia). Entra no cinema para fugir dos apelos sexuais que vê na banca de revistas e na rua, mas tanto o filme como as pessoas no cinema contribuem para confundi-la ainda mais. Telles

ironiza o conflito gerado pelo impasse entre a tentativa de obediência à tradição e a rebeldia do corpo subjugado. O discurso do corpo de Maria Emília revela que, independente de idade, viver é uma desordem gananciosa que brota do labirinto de emoções.³⁴¹

Perdida na ambivalência e na ambiguidade do seu discurso, ora seco como o Nordeste, ora encharcado como os terrenos da Amazônia, de forma truncada, quase delirante e aparentemente não intencional, Maria Emília acaba também expondo os artifícios extremos e a negociação despuída das formas de domesticar o discurso do corpo feminino para adequá-lo às regras do discurso sociocultural. Sandra Bartky explica esses mecanismos como “tecnologias disciplinares” que produzem um grande impacto na configuração física e no repertório de gestos e posturas que o corpo – neste caso, visto com uma “superfície ornamental” – tem na vida da mulher moderna. Ela considera que “tecnologias disciplinares” são formas de adequar o discurso do corpo feminino às regras do discurso sociocultural e menciona, como exemplo, o cânone e o código de estética feminina (gestos, movimentos, roupa, maquiagem e linguagem) que ditam as normas e estabelecem os discursos do corpo (BARTKY, 1998, p. 64-70). Na lista dessas “tecnologias disciplinares” que, se usadas de forma exagerada, podem até pôr em risco a vida e a saúde das mulheres, Bartky inclui dietas perigosas, exercícios físicos extenuantes e cirurgia plástica (1998, p. 65-70).

Jana Sawicki também analisa esses fatores, concluindo que as “tecnologias disciplinares” têm o poder de controlar o corpo da mulher com métodos que “[...] simultaneamente tornam o corpo mais útil, mais poderoso e mais dócil” (1991, p. 83).³⁴² Ao discutir a sexualidade e o erotismo na história do Brasil, Mary del Priore examina posicionamentos semelhantes, analisando a influência que o cinema americano teve no tocante ao ideal de beleza, à articulação do desejo e à moda no Brasil. Conclui que, “a estética cinematográfica era sinônimo de mentalidade moderna”, mas que “a sensualidade que emanava de sua representação a transformava em objeto passivo de consumo” (PRIORI, 2011, p. 115). É nesse contexto que “envelhecer começa a ser associado à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social” (PRIORI, 2011, p. 115). Amelia Simpson oferece uma crítica semelhante ao analisar a ascensão de Xuxa (e suas Paquitas) na televisão e na sociedade brasileira como símbolos do mito da feminilidade desejada que o erotismo da ninfeta, a mulher infantilizada, representa (1993, p. 95-106).

É também neste contexto que Telles discute e questiona o posicionamento ambíguo da mulher brasileira em relação ao feminismo, representado tanto pela anfibia discursiva de Maria Emília como pela ambiguidade da personagem Marina (a esposa rica, elegante e sofisticada do protagonista do conto “Sauna”). Marina se diz militante do movimento feminista e aparentemente luta para se desvencilhar do jugo da tradição patriarcal e dos ideais românticos (ela rejeita a ideia de ter filhos, formar uma “família”, ou se dedicar exclusivamente ao lar). Mas, o conto deixa entrever que a agenda feminista não passa de mais um modismo para esta dama da alta sociedade brasileira e que ela é uma

³⁴¹ Vide BATAILLE, 1986, p. 37, 42, 59, 107 e 239, para uma análise detalhada sobre o erotismo e a sensualidade.

³⁴² A tradução é minha.

representante da versão do feminismo que caracterizou a mobilização feminista nas primeiras décadas do século XX e, portanto, sua militância está contaminada de valores burgueses.

Como Maria Emília, muitos outros personagens dos contos de Telles utilizam uma epistemologia sensual e apalpam a vida com os sentidos, ao transitar pelas alamedas do mundo sensorial e perambular pelos corredores da sensualidade, “de olhos escancarados, fundidos na escuridão”.³⁴³ Telles apresenta seres que, buscando estabelecer nas zonas de contato sensorial a sua ligação com o mundo, parecem “viver à beira de uma explosão” como explicaria Georges Bataille (1986, p. 59), e usam os sentidos para tentar alcançar um espaço neutro. Ainda como Maria Emília, a extensa rede de seres que povoam os textos da autora também expõe suas fraturas morais e utiliza “línguas sexônicas e ladinas”³⁴⁴ para transitar pelas curvaturas das articulações sociais e pelos labirintos do seu mundo interior.

Em suma, há na obra de Telles uma preocupação acentuada com o mundo interior dos personagens, com a zona de interseção entre elementos opostos e com a permeabilidade dos espaços de confluência. A autora desce aos recônditos mais profundos de seus personagens como quem estuda “a estrutura da bolha de sabão”,³⁴⁵ procurando na delicadeza da película, na transparência da membrana, no espaço vazio da forma oca e na efemeridade da duração levar seus personagens a procurar na imobilidade e no momento lacunar qualquer sinal de equilíbrio e de parcerias afetivas. No conto “O x do problema”, César, o protagonista, usa delicadamente as pontas dos dedos, “com gestos suaves de arrombar cofres”, (TELLES, 1984, p. 114) para ajeitar a antena e tentar melhorar a imagem da televisão. De maneira semelhante, Telles também procura, com esmero e perícia de arrombador de cofre, desvendar os insondáveis mistérios das percepções humanas, descendo aos labirintos polissêmicos da linguagem e do mundo sensorial e sensual dos seus personagens.

É nas pequeninas frestas do espaço afetivo, que os personagens anseiam esquecer os desencontros – aqueles talhes profundos marcados à lâmina, como no conto “W M” – que o desamor, as perdas, a exclusão social e a sofreguidão emocional provocam. Seus personagens penetram nos dédalos das suas emoções e vivências, na esperança (nem sempre realizada) de encontrar, nos pequeninos espaços neutros, o ritual de celebração do amor e de outras formas redentoras de ser e estar no mundo.

Referências

- BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1986.
- BARTKY, Sandra Lee. *Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power*. In: DIAMOND, Irene, QUINBY, Lee (Eds.) *Feminism and Foucault: reflections on resistance*. Boston: Northwestern University Press, 1988.

³⁴³ A expressão é da autora, usada em outro contexto. Vide TELLES, A caçada, 1981, p. 27.

³⁴⁴ A expressão é um empréstimo que tomei de Affonso Romano de SANT’ANNA (1980, p. 114), usada por ele no poema Mulher, ao falar da mulher na sociedade patriarcal brasileira.

³⁴⁵ É o título de um dos seus contos. Vide TELLES, *A estrutura da bolha de sabão: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

- BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Bookstore, 1986.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução, introdução e notas de Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- LAMAS, Berenice Sicas. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LUCAS, Fábio. “Mistério e Magia”. Apresentação do livro *Antes do baile verde*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.
- _____. Lygia Fagundes Telles. Apresentação do livro *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, vol. 20, 1990, p. 60-77.
- PAES, José Paulo. A arte refinada da Lygia Fagundes Telles. Resenha de *A noite escura e mais eu*. *O Estado de S. Paulo*, 23 de dez., 1995. <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/imprensa/arte-refinada-da-lygia-fagundes-telles-de-jose-paulo-paes-o-estado-de-s-paulo-231295/>>. Portal visitado em 02 de março de 2012.
- OLIVEIRA, Kátia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *Cadernos de literatura*. (Instituto Moreira Salles), no. 5, 1998, p., no. 5, 1998, p. 84-97.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. Mulher. In: _____. *Que país é esse?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de literatura brasileira*. (Instituto Moreira Salles), no. 5, 1998, p. 98-111.
- SAWICKI, Jana. *Disciplining Foucault: feminism, power, and the body*. New York/London: Routledge, 1991.
- SIMPSON, Amelia S. Xuxa and the politics of gender. *Luso-Brazilian Review*, vol. 30, no. 1, 1993, p. 95-106.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Praia viva*. São Paulo: Martins Editora, 1944.
- _____. *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Mérito, 1949.
- _____. *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- _____. *Histórias escolhidas*. Introdução de Paulo Rónai. São Paulo: Boa Leitura, 1960.
- _____. *O jardim selvagem*. Livraria Martins Editora, 1965.
- _____. *Seleção [por] Lygia Fagundes Telles*. Organização, estudo e notas de Nelly Novaes Coelho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.
- _____. Missa do galo. In: LINS, Osman (Org.). *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Mistérios: ficções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. Seleção de Eduardo Portella. 2ª edição. São Paulo: Global, 1984.
- _____. *Seminário dos ratos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. Seleção dos editores. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *A estrutura da bolha de sabão: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Capitu* (roteiro). Com Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- _____. *A confissão de Leontina e fragmentos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. A disciplina do amor. [Entrevista]. *Cadernos de literatura brasileira* (São Paulo: Instituto Moreira Alves) no. 5, 1998, p. 27-43.
- _____. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- _____. Mysterium. In: REIS, Livia de Freitas et al. (Org.). *Seminário nacional mulher e literatura*. Niteroi, RJ: EdUFF, 1999.
- _____. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Organização de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 67-84.
- VEIGA, José J. Uma viagem luminosa. *Folha de São Paulo*, 14 jan. 1996, p. 5-10.

"ENCONTROS E DESPEDIDAS": REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO ROMANCE AS MENINAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Maximiliano Torres³⁴⁶

Num convite à reflexão sobre a dominação masculina, Pierre Bourdieu alerta para o fato de que, primeiramente, deve-se analisar a realidade como parte integrante dela, pois a dominação de gênero se encontra no centro da economia das trocas simbólicas e esta prática está corporificada, fazendo suas vítimas tanto mulheres quanto homens. Afirma o antropólogo que:

Quando tentamos pensar a dominação masculina, corremos o risco de recorrer ou nos submeter a modos de pensamento que são, eles próprios, produtos de milênios de dominação masculina. Queiramos ou não, o analista, homem ou mulher, é parte e parcela do objeto que tenta compreender. Pois ele ou ela interiorizou, na forma de esquemas inconscientes de percepção ou apreciação, as estruturas sociais históricas da lei masculina (BOURDIEU, 1998, p. 13).

Para o pensador francês, o corpo é o lugar no qual estão inscritas as disputas pelo poder e é nele, também, que está demarcado todo o capital cultural; é a primeira forma de identificação desde o nascimento. Por conseguinte, o sexo define a posição de dominado ou de dominador. O corpo é a materialização da dominação, o *locus* do exercício do poder por excelência.

Essas representações sociais, engendradas pelas construções simbólicas, que colocam o homem como a norma e a mulher como o desvio, avançam para o campo político e passam a ser vistas e entendidas como a realidade objetivada. Em outras palavras, a idealização objetivada torna-se subjetiva por meio das instituições formadoras de consciência que fornecem o modo de viver à realidade, como se esta fosse constituída por uma unidade de sentido inquestionável.

A sociedade estabelece os papéis e, com isso, elabora uma somatização cultural da dominação. Sendo assim, “a oposição hierárquica, binária, entre masculino e feminino parece fundamentada na natureza das coisas, porque encontra eco praticamente em toda parte” (BOURDIEU, 1998, p. 17).

³⁴⁶ Professor da UFRJ.

Desta forma, percebe-se claramente que este posicionamento, ao contrário do que pensaram por muito tempo alguns teóricos, não é um fato biológico, intrínseco à natureza humana, que coloca o macho como o ativo e a fêmea como a passiva. Mas, sem dúvida, uma construção cultural que apresenta a masculinidade como representação da individualidade e a feminilidade como representação da alteridade.

A construção ideológica de gênero impõe às pessoas modelos de comportamento em função do seu sexo. Desse modo, numa estrutura patriarcal, todo o processo de socialização vai reforçar preconceitos e criar estereótipos para os gêneros, como próprios de uma suposta naturalização, apoiados na determinação biológica.

Assim, na diferença biológica apoia-se a desigualdade social e esta toma uma aparência de naturalidade. Com isso, as relações de gênero refletem concepções de gênero, internalizadas tanto por homens quanto por mulheres. E é nesse sentido, enquanto atividade educadora, que a cultura “exerce uma *ação psicossomática* que leva à somatização da diferença sexual, ou seja, da dominação masculina” (BOURDIEU, 1998, p. 18).

Em decorrência dos efeitos dessa lógica binária, questionamentos ligados ao gênero foram desenvolvidos pelas teóricas do feminismo contemporâneo, a partir da década de 1970, com o propósito de buscar a compreensão e algumas possíveis respostas à situação de desigualdade entre os sexos e, acima de tudo, entender como esta situação atua na realidade cotidiana e interfere no conjunto das relações sociais. Desde então, o gênero vem sendo utilizado como categoria analítica nos estudos feministas e, segundo as palavras de Simone Pereira Schmidt, “a homogeneidade de categorias como ‘masculino’ e ‘feminino’ passa a ser questionada, levando-se em conta seus significados sociais diversos” (SCHMIDT, 2000, p. 31).

Enquanto categoria relacional, o gênero aponta papéis socialmente construídos entre homens e mulheres, demarcados por relações de poder. Em outras palavras, as relações de gênero são estruturadas dentro de um sistema hierárquico de dominação, no qual o homem (masculino) é o Sujeito e a mulher (feminino) é o Outro (constituída a partir do homem), se dialogarmos com as ideias de Simone de Beauvoir. Essa distinção torna possível a ordenação da vida social em função do masculino e o consenso a respeito da sua importância e supremacia.

Ao apropriarem-se do termo e desenvolver o conceito de gênero, as feministas postularam a necessidade de distinguir, teoricamente, o sexo biológico do gênero social, organizador das relações. A noção de gênero, neste sentido, possui um duplo caráter epistemológico: por um lado, apresenta-se como categoria descritiva da realidade social e confere uma nova visibilidade para as mulheres ao referir-se às formas de discriminação e opressão, simbólicas e materiais; por outro lado, trabalha como categoria analítica, ao possibilitar uma nova leitura dos fenômenos sociais.

Vale lembrar que, embora o conceito de gênero tenha adquirido força com o movimento feminista e destaque enquanto instrumento de análise das condições das mulheres, ele não deve ser utilizado como sinônimo de “mulher”. E, sim, para distinguir e descrever tanto as categorias mulher e homem, como para examinar as relações estabelecidas entre ambos; “um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana” (SCOTT, 1990, p. 16). Nessa perspectiva destaca-se o uso analítico do conceito, pois, lembrando a opinião de Lia Zanotta Machado, “a novidade deste campo não é a sua temática, mas sim perspectivas de análise” (MACHADO, 1994, p. 4).

Assim, seguindo a afirmação de Ruth Silviano Brandão de que a “literatura e outras disciplinas se encontram em muitas encruzilhadas” (BRANDÃO, 2006, p. 11), tomarei como base a teoria crítica feminista, bem como a do memorialismo, na perspectiva de análise do romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles.

Com um universo ficcional marcadamente construído pela percepção feminina da realidade e por um desnudamento do mundo interior das personagens, Lygia Fagundes Telles aborda experiências afetivas e sentimentos experimentados, como o ódio, o ciúme, o amor, a solidão expressos, muitas vezes, por meio do fluxo de consciência das protagonistas de seus contos ou romances. Segundo o Professor Doutor Carlos Magno Gomes, em sua palestra intitulada *As faces da escritora no romance de Lygia Fagundes Telles*, proferida no V Colóquio Mulheres em Letras, realizado na UFMG (2013), a obra da autora pode ser entendida como “o maior projeto feminista da literatura brasileira”.

O romance escolhido narra a história de três amigas, em São Paulo, na década de 1970, período da ditadura militar no Brasil: Lorena Vaz Leme, Ana Clara Conceição e Lia de Melo Schultz. Jovens que possuem personalidades e histórias distintas, mas com as vidas entrecruzadas no cotidiano do pensionato Nossa Senhora de Fátima. Mais precisamente nos aposentos de Lorena, onde são discutidos seus anseios, suas experiências, frustrações e esperanças, em outras palavras, num lugar marcado por encontros e despedidas.

Aliás, é nessa dinâmica de encontros, com o passado, e despedidas, muitas vezes das perspectivas futuras, pelo viés do memorialismo literário, que o enredo vai-se configurando na temática do desencontro. Segundo José Paulo Paes, em artigo escrito para um dos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

O título de um dos livros de Lygia Fagundes Telles, *Histórias do desencontro*, bem poderia servir de lema para toda a sua obra de ficção. Seja nos contos, seja nos romances, o desencontro é um tema de ocorrência frequente que a inventividade e a competência da sua arte de ficcionista não deixa nunca tornar-se repetitivo. Ao contrário, cada ocorrência serve para pôr-lhe de manifesto este ou aquele aspecto diverso, com o que o desencontro acaba por patentear-se menos um tema do que uma das matrizes da experiência humana (PAES, 2002, p. 70).

A narrativa se volta para os sentimentos e pensamentos das personagens, principalmente as dores e as sensações que suas memórias despertam, formando uma gama de “desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante” (PAES, 2002, p. 71).

A partir de um processo contínuo de percepções e reconstruções pela memória, o enredo vai-se erigindo, não numa interposição de passado e presente ou de presente e passado, mas, sobretudo, num amálgama temporal. As personagens não relembram os fatos passados, colocando-os ao lado ou à frente do presente; estes se apresentam em conjunto, pois a linguagem é impotente em recuperar o acontecido. Nesse sentido, há sempre um “novo” sujeito entre a ponte do ontem e do hoje, revelando uma multiplicidade de “eus” dentro de um mesmo “eu”. Nas palavras de Maria Conceição Monteiro:

As protagonistas de Telles (...) deixam o presente para mergulhar numa certa região do passado que insiste em penetrar no presente com tal intensidade que é difícil reconhecê-lo como mera memória. Assim, o passado e o presente formam um todo orgânico. O que o leitor observa é que o presente desdobra-se a cada instante, em seu próprio jorramento, como diria Bergson, em dois jatos simétricos. Enquanto “um cai para o passado o outro se lança para o porvir” (BERGSON, 2006, p. 50). (MONTEIRO, 2011, p. 175)

Desse modo, as lacunas entre a percepção inicial, realizada no passado, e a sua reconstrução presente, são preenchidas pelas experiências vividas (passado), pelas características individuais (presente) e pela imaginação (perspectiva de futuro). E é bom lembrar, com Wolfgang Iser, que a imaginação está na acepção do fictício, de um fingir criador, fruto do imaginário, produto do inconsciente. Assim, as fronteiras entre verdade e ficção são difíceis de serem traçadas. O que fica claro nessa passagem do romance em que Lia reflete sobre a sua viagem à Argélia, misturando memórias e experiências:

(...) Mais dois gatos malhados cruzam o jardim que se transformou no reino dos gatos, eles sabem que aqui não serão assassinados. Contudo, o Astronauta de Lorena fez seu *nécessaire*. Esquerda Independente com colorações anárquicas. Chuto os pedregulhos. A ideia de que não vou ver mais este jardim me dá uma certa tristeza. Nunca mais? Não tem *nunca mais* no presente, presente quer dizer imprevisto, tudo eu posso ver agora. Ou daqui a pouco quando for agora de novo. Argélia! tenho vontade de gritar. Bonito nome para uma filha. Argélia chegou? Argélia está chamando? Pena é que na Bahia logo transformam em Gegê, a mania dos apelidos. Se não tivesse a passagem, iria nadando, andando. Rios, montes, vales, montanhas e um oásis. Um mês, um ano. Chego coberta de pó e sangue, meu sapato dei pro homem do jipe que me recolheu na estrada, minha blusa dei pro homem do bar que me deu de beber, teve outro que me quis nua e fiquei nua e depois ele repartiu comigo o seu arroz, falta muito ainda? Falta. Tem um deserto e depois do deserto, um rio. Que santa se deu ao barqueiro em troca da condução? Minha mãe contou essa história da santa que encontrou o barqueiro malvado exigindo que ela se despisse e se desse pra ele. Daí ela tirou o manto, descalçou a sandália e se deu pra poder atravessar o rio. Atravessou o rio e entrou no paraíso. "Se você acredita no homem você acredita em Deus", disse

Madre Alix. Não sei explicar mas o que quero dizer é que acreditar no homem não me deixa tão feliz como acreditar nessas histórias absurdas que os homens contam. Quanto mais simples e inocentes forem mais me envolvem com suas façanhas de heróis e santos, vem, mãe, vem me encher de superstições que não entram na minha rotina mas também não esqueço, vem de noite me coçar as costas e depois abrir meu cabelo, a Ivanilda, aquela porcalhona passou piolho pra classe inteira. O avental cor de café-com-leite tinha um sabiá bordado no bolso (TELLES, 1998, p. 218-19).

Pela longa citação, percebe-se que o construir uma memória se agrega à reconstrução do sujeito. Ao homem inserido na história, confluem tempos diversos: o que foi, o que é, o que poderia ter sido, e o que ainda será. Daí ser impossível as personagens de Telles recontarem um fato exatamente como aconteceu sem modificá-lo, por sofrerem influências de outros momentos que o antecederam ou que a ele se seguiram.

D'As *meninas*, Lorena é a rica. Oriunda de uma família abastada, carrega a ficcional calamitosa história da morte de seu irmão Rômulo; assassinado aos 12 anos de idade na sua frente por Remo, seu outro irmão, que disparou, acidentalmente, um tiro com a espingarda do pai, numa infantil brincadeira de polícia e ladrão. O trágico fato, segundo ela, desestruturou toda a sua família e o trauma se transformou em um sintoma diferente em cada membro da mesma. No caso de Lorena, a cena retorna recursivamente sempre que um objeto externo remete ao acontecido:

Com gesto refletido, lento, Lorena arrolhou a garrafa de licor. Não era mesmo de estranhar? Um furinho insignificante e todo aquele sangue. A mãe não entendia, “Que foi isso?” – ficou repetindo. É preciso tapar depressa, um dedo que ela pusesse em cima, melhor ainda a mão, assim, mãezinha, assim! Mãe cura tudo, mãe sabe tudo, tapa com força! E continuou saindo. (...) “Mas como foi isso, Lorena?” – perguntou com voz rouca. Apenas rouca. Os dois estavam brincando, acho que o Remo era o bandido, só sei que trouxe a espingarda e apontou, não foi por mal, mãezinha, não foi mesmo. (...) Fiquei ali pregada, a boca abrindo e fechando ressequida, sem nenhum som. A boca de Rômulo também se abriu e se fechou silenciosa como a de um peixe atirado na areia que a água não alcança mais. Foi ficando suave. Se pudesse, pediria desculpas por estar morrendo. (TELLES, 1998, p. 122)

Em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze afirma que os signos reenviam aos modos de vida, que resistem a todas as formas de captura, as possibilidades de existência, “pois o sensível, na reconhecimento, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido”. (DELEUZE, 2003, p. 231). Desse modo, os objetos que se encontram com Lorena, fazem realmente nascer a sensibilidade no sentido. Sempre vindo de fora, o signo a interpela por qualquer lado, forçando-a a pensar no funesto acontecimento, uma vez que, segundo Deleuze, “o signo é mais profundo que o objeto que o emite, sendo o seu sentido mais profundo que o sujeito que o interpreta” (DELEUZE, 2003, p. 34).

Lorena permanece, durante quase toda a narrativa, encastelada em seu quarto, neuroticamente limpo e organizado, no pensionato, como se, assim, conseguisse evitar a realidade. Seu relacionamento

com as demais personagens é apresentado por meio de uma linguagem distanciada e desinteressada, o que parece, mais uma vez, demonstrar uma personalidade que nega o encontro com o cotidiano:

Lia sentou-se no tapete e começou a roer um biscoito. Está sombria como um náufrago comendo o último biscoito da ilha. Catou os farelos que se entranharam nas pregas da saia, mas por que essa saia hoje?

Apesar do popô de baiana exorbitar, acho que ainda fica melhor de jeans.

— Problemas, Lena. Problemas, ô! esqueça — disse tentando aplacar com as mãos a cabeleira crespa. Cravou em mim o olho objetivo:

— Não deixe de pedir, ouviu? Atiro-lhe uma maçã.

— Em sua honra botei na mesa uma toalha nova, não é linda?

— Diga que é você quem vai usar, entende.

— O quê.

— O carro, Lena, pára de sonhar, presta atenção, você vai pedir o carro à mãezinha!

Deito-me de costas e vou pedalando. Posso chegar a duzentas pedaladas.

— Este exercício é ótimo para engrossar as pernas, incrível como minhas pernas são finas. Você teria que pedalar ao contrário para afinar as suas — digo e seguro o riso.

Ela mordeu a maçã com tanta fúria que senti o reflexo no meu joelho que estalou.

— Depois do jantar, Lorena. Não esqueça, depois do jantar, está me ouvindo? Diga que é pra você.

Carro, carro. A máquina está varrendo a beleza da terra, ai meu Pai. E vamos entrar na Era do Aquário, quer dizer, domínio da técnica, mais máquinas. O trânsito aéreo, balões e jatinhos individuais, o céu preto de gente. Não quero nem saber, fico lendo meus poetas em cima de uma árvore, deve sobrar alguma (TELLES, 1998, p. 23-4).

O “vago mundo” (TELLES, 1998, p. 217) de Lorena é repleto de cores pueris, incensos, perfumes e chás que obliteram as idiossincrasias da vida real de uma mulher adulta. Das três amigas, é a que se mantém virgem, purificada a todo tempo pela quantidade de banhos que toma por dia. Enquanto Lia e Ana Clara experienciam relações carnavais, Lorena segue vivendo a eterna espera pelo telefonema do seu (talvez ficcional) amante, Doutor Marcus Nemesius:

O prazer que encontro neste simples ritual de preparar o chá é quase tão intenso quanto o de ouvir música. Ou ler poesia. Ou tomar banho. Ou ou ou. Há tantas pequeninas coisas que me dão prazer, que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será mesmo maior, M.N.¿ (TELLES, 1998, p. 23).

Ressalte-se, contudo, que Lorena representa o ponto de segurança para as amigas, tratando-se, assim, de uma “personagem-foco” no enredo. É por meio de suas memórias, reflexões e da “compreensão crítica que tem dos seus respectivos caracteres” (PAES, 2002, p. 73) que podemos

conhecer mais profundamente as personalidades de Ana Clara e de Lia. Desse modo, ainda com José Paulo Paes, no romance: “(...) o registro da enunciação, quer se articule na primeira, quer na terceira pessoa do singular, corporifica o que Jean Pouillon chama de visão ‘com’, isto é, os acontecimentos e as demais personagens da narrativa são sempre vistos através da *interioridade* de uma personagem focal” (PAES, 2002, p. 73). Em acordo, Maria Conceição Monteiro acrescenta que “a corrente narratológica em *As meninas*, desenvolve-se em cenas onde um único átomo de pensamento impele um fluxo contínuo, que vai conectar as vidas dessas mulheres” (MONTEIRO, 2011, p. 173-4).

Ana Clara, a deprimida e deprimente, morava, quando criança, numa casa impregnada de baratas, que transitam frequentemente pelos seus pensamentos de adulta, trazendo à tona os fragmentos de sua história de desgraçada; é filha de uma prostituta suicida que, cansada de ser espancada e desprezada pelos homens com os quais se relacionava, resolve tomar uma lata de formicida; nunca conheceu seu pai biológico, não havendo sequer um nome de homem na sua certidão de nascimento (fato que lhe causa extrema vergonha); foi abusada sexualmente na infância e, talvez por conta disso, tenha desenvolvido a frigidez. É, das três, a mais bonita, fazendo questão de deixar bem claro essa diferença entre elas:

(...) posso comer açúcar à vontade meu corpo é elegantíssimo não engordo. Posso comer açúcar aos montes e não acontece nada. Lião não pode. Ainda vai ficar obesa aquela lá, mais uns quilos e já pode vestir roupas de Mãe-de-Santo. Lorena não conta, é inseto. Existe inseto com problema de engordar? Um inseto (TELLES, 1998, p. 78).

Apesar da perfeição escultural, torna-se vítima de sua própria beleza e a usa como condição de troca, como um produto a ser desejado e conseguido pelo maior lance. Mesmo amando Max, seu namorado toxicômano, pensa a todo o momento quando chegará a sua vez de ser rica, por meio do casamento com o “escamoso”:

Um sol. Acho que primeiro me apaixonei pelos dentes, os dentes são perfeitos não pode haver uma boca mais perfeita. Te amo Maxi. Te amo, mas em janeiro, meu boneco. Em janeiro vida nova. Tirar o pé da lama (...) Ano que vem stop. Um escamoso mas podre de rico. Então (TELLES, 1998, p. 78).

Ana Turva, como é chamada pelas amigas, deixa-se abusar pelos homens, acreditando, ingenuamente, agredir a sociedade e vingar-se dela como se, com isso, pudesse mudar a sua biografia. O que não desconfia, é que a reescreve, mimetizando a quem pensa desprezar: sua mãe. Quase sempre apresentada em um caudaloso e obscuro fluxo de pensamento, abala-se em ininterrupta agonia, revivendo suas angústias; o combate com o externo aparece sempre como um debater-se com suas experiências e sua memória. Associando a personagem do romance às ideias de Catherine Clément sobre a histórica, fica claro que Ana Clara “vive com o corpo no passado, corpo transformado em teatro de

cenas esquecidas, corpo que testemunha a infância perdida e que sobrevive na dor” (CLÉMENT, 1996, p. 5).

Ana Clara Conceição é uma personagem confusa, bipolar, revoltada, que deseja imensamente esquecer as agruras do seu passado infeliz; que vive criando narrativas ficcionais sobre a sua história. No entanto, talvez sem perceber, traz à tona com frequência os relatos da infância miserável e medíocre. Com isso, fica evidente que o “próprio processo de traduzir a memória em palavras é um modo de aliviar e redistribuir o medo, uma forma de prover uma organização aceitável de uma experiência duvidosa e terrível” (MONTEIRO, 2011, p. 178).

A morte da personagem por overdose é apresentada de forma espetacular: todos os seus delírios, fantasmas atormentadores desde a infância, a perseguem como numa coreografia ensaiada para a apresentação de uma grande ópera de tormento:

Com um gesto suave, Ana Clara afastou os anéis de cabelo empastados na testa. Fechou no alto do pescoço a gola do casaco e com a bolsa fortemente apertada contra o peito, começou a subir a escada. Tropeçou no degrau e caiu de joelhos. Gritou quando foi se apoiar: o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, en garde! Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era uma brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou do coração coroado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele. Dobrou-se na tosse:

— Não quero mais — gemeu.

(...)

O cavalo. Lá atrás ficou a barata mergulhando em parafuso na folha de couve. Apanhou o florete caído no chão, fechou com ele a gola e montou no cavalo branco. Riu no galope pela campina estrelada, tanta estrela que podia ver os cristais brilhando nas prateleiras. Fez um afago no pescoço do cavalo. Ele sorriu. Lorena? Era Lorena. Relaxou o corpo.

(...)

— Lúcida. Roque-roque, estou completamente lúcida, fico puta da vida porque a cabeça. Roque-roque.

(...)

— Quem é que está ali espiando?

(...)

— Madre Alix! Madre Alix!

(...)

— Ele foi preso — murmurou Ana Clara abrindo os olhos. Fechou as mãos e cruzou-as no peito.
— Foi preso.

Caiu num pranto seco, sem lágrimas. A fala ficou mais difícil.

— Roque-roque. Está bem, digo que. — Levantou-se. E tombou novamente de costas na cama.
— Veio Deus e ficou no meu peito, bem aqui, bem aqui. Saiu voando, o passarinho era Deus. Ele veio e então (TELLES, 1998, p. 244-7).

A passagem acima, dramática e hiperbólica, dialoga com as ideias de Catherine Clément em seu livro *A Ópera ou a derrota das mulheres*. A cada capítulo, a filósofa analisa o papel da presença feminina em determinado espetáculo e conclui que o fascínio dos espectadores costuma ocorrer quando a heroína anuncia ou pressente a própria morte. Consumada a tragédia, a plateia aplaude e vibra com o destino infeliz da desgraçada, pois “as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota” (CLÉMENT, 1993, p. 12). Assim como Ana Clara, em seu momento derradeiro, “(...) elas sofrem, elas gritam, elas morrem (...)” (CLÉMENT, 1993, p. 19).

Lia de Melo Schultz, que atende pela alcunha de Lião, é a única das três amigas que não está voltada simplesmente para a busca da felicidade pelo amor. Possui características físicas que muito revelam a sua personalidade: as abundantes pernas, as volumosas nádegas e as irrefreáveis madeixas. Vista como subversiva, é militante pela redemocratização do país e luta pelo direito à liberdade de expressão e de desejo; pela igualdade social e sexual. Seu posicionamento feminista se explicita na passagem a seguir, na qual conversa, primeiramente, com o motorista da família de Lorena sobre o destino da filha deste:

— E se ela se casar com uma droga de homem e depois virar aí uma qualquer porque não sabe fazer outra coisa? Já pensou nisso? Me desculpe falar assim duro mas vai ter que prestar contas a Deus se começar com essa história de dizer, case depressa filhinha porque senão seu paizinho não morre contente. Se acreditar nela, aposto como vai querer merecer essa confiança vai ser responsável. Se não for, é porque não tem caráter, casada ou solteira ia dar mesmo em nada (TELLES, 1998, p. 221).

Além da preocupação pela liberdade da mulher, enquanto ser social, defende a liberdade de cada um no seu direcionamento sexual:

— Não quero ser rude, mãezinha, mas acho completamente absurdo se preocupar com isso. A senhora falou em crueldade mental. Olha aí a crueldade máxima, a mãe ficar se preocupando se o filho ou filha é ou não homossexual. Entendo que se aflija com droga e etcétera mas com o sexo do próximo? Cuide do próprio e já faz muito, me desculpe, mas fico uma vara com qualquer intromissão na zona sul do outro, Lorena chama de zona sul A norte já é tão atingida, tão bombardeada, mas por que as pessoas não se libertam e deixam as outras livres? Um preconceito tão odioso quanto o racial ou religioso. A gente tem que amar o próximo como ele é e não como gostaríamos que ele fosse (TELLES, 1998, p. 240).

Lia, ainda em sua defesa pelo direito à liberdade e apoiada na ajuda teórica “dos seus analistas maravilhosos” (TELLES, 1998, p. 210), tenta convencer a mãe de Lorena de que os filhos são personalidades distintas dos pais e, por isso, necessitam dos seu próprio espaço:

— Mas ela vai morar com a senhora? Voltar pra debaixo da sua asa? Já sei, a senhora é mãe perfeita, a minha também mas por isso mesmo tem que cortar o cordão umbilical, entende. Senão

ele enrola no pescoço da gente, acaba estrangulando. Castrando. Me desculpe mas acho essa a idéia mais errada do mundo. Se o filho está estruturado tem que voar fora do ninho o mais depressa possível pra não acabar aquela coisa que a gente conhece, ô, acho que estou gastando cuspe.

Desço as mangas da blusa. Vai vampirizar a filha que já tem o sangue mais fraco do que o das gazelinhas do tapete (TELLES, 1998, p. 242).

Assim, num movimento de busca de igualdade em relação às possibilidades da vida que Lia empreende uma trajetória que foi desde o planejado fim da virgindade sexual com um homem escolhido por ela, ou até a procura da semelhança, sem vergonha ou arrependimento, através de um caso de amor com outra mulher, terminando no encontro final com o outro, seu amado Miguel, na Argélia. Por ele, se permitiu fazer uma concessão à sua amorosa família, tão bem estruturada sobre uma saudável relação de gênero: “Sou capaz de mandar de lá uma foto com vestido de noiva pra efeito familiar, obrigado Miguel a posar de noivo, ô! O sucesso da foto no porta retrato de prata na sala de visita” (TELLES, 1998, p. 121).

Ao contrário de Lia, Lorena e Ana Clara apresentam o discurso da submissão; só se reconhecem em relação aos homens a quem devem amar ou odiar, sempre explicitando a necessidade da figura masculina, ou seja, da representação da força, da virilidade. Isso se dá porque historicamente criou-se a concepção essencialista de uma identidade feminina ou das mulheres: uma natureza comum a todas as mulheres (servil, frágil, incapaz). A essa diferença, com base na biologização, está vinculado um projeto de exclusão, que vai além de colocar o homem como o centro e a mulher como a margem; encontra-se, também, a formação androcêntrica de uma identidade que constrói um sujeito unificado, autônomo, absoluto. Essa construção, fundamentada no determinismo e na naturalização, fornece ao homem o discurso e à mulher, o silêncio. E ainda cabe ressaltar que essas manifestações revelam, na esteira do pensamento de Heleieth Saffioti e de Suely de Almeida, que “o inimigo da mulher não é propriamente o homem, mas a organização social de gênero cotidianamente alimentada não apenas por homens, mas também por mulheres” (SAFFIOTI & ALMEIDA, 1995, p. 5).

Sendo a literatura um espaço metafórico, não podemos entender os destinos das personagens - Ana Clara morta, Lia fora do Brasil e Lorena de volta à casa de mãe e ainda virgem - como a representação do insucesso dessas mulheres. O romance estudado nessa perspectiva aponta para a necessidade de uma tomada de decisão que liberte homens e mulheres, em suas diferenças, das imposições dualistas e gendradas, que ditam como devem ser e agir.

Desse modo, para finalizar, lembro as palavras de Lia, que resumem com grande sapiência a proposta desse trabalho: “somos todos mais ou menos loucos, bobagem trancar alguns, entende. A loucura vem do sistema. Acabar com o sistema para acabar com a doença” (TELLES, 1998, p.211).

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina revisitada*. In: LINS, Daniel; org. *A dominação masculina revisitada*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, Papirus, 1998, p. 11-27.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Trad. Rachel Guitiérrez. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- _____. *Sorceress and Hysteric*. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The newly born woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996, p. 3-39.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- MACHADO, Lia Zanotta. *Campo Intelectual e Feminismo: alteridade e subjetividade nos estudos de gênero*. Brasília, Série Antropologia, 1994, p.1-28.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Memória e imaginação em narrativas contemporâneas*. *E-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis*, v. 2, número 4, jan-abri. 2011, p. 173-81.
- PAES, José Paulo. *Ao encontro dos desencontros*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p. 70-83.
- SAFFIOTI, Heleieth & ALMEIDA, Suely. *Violência de gênero, poder e impotência*. Rio de Janeiro, Revinter Ltda, 1995.
- SCHMIDT, Simone. *Gênero e história no romance português – novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre, Edpucrs, 2000.
- SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educação e realidade*, Porto Alegre, 16: 5-12, jul-dez, 1990.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

METAFICÇÃO EM *O ANO DO DILÚVIO*, DE MARGARET ATWOOD

Melissa Cristina Silva de Sá³⁴⁷

Em *The Handmaid's Tale* (traduzido no Brasil como *O Conto da Aia*), a canadense Margaret Atwood introduz a ficção especulativa em sua obra, apresentando um futuro próximo onde um regime teocrático subjuga mulheres e outras minorias. A protagonista do romance, Offred, se lança na narração de sua própria história numa tentativa de ao mesmo tempo relatar sua experiência e de conseguir afirmar sua própria identidade num ambiente que oprime qualquer expressão da mesma. A relação entre o ato de narrar e a sobrevivência daquele que narra se faz clara: Offred usa a narração de sua própria história como uma estratégia de sobrevivência.

Os dois temas – o ato de contar histórias e de escrever e a sobrevivência – são pilares centrais na obra de Atwood, mas aliados à ficção especulativa, eles ganham um novo significado. Afinal, sobreviver, nessa nova dimensão especulativa, trata-se de literalmente continuar vivendo, de não ser eliminado do sistema. Após quase duas décadas de sua primeira incursão na ficção especulativa, a escritora canadense alia novamente esses fatores na trilogia *MaddAddam*, que acrescenta um ponto ainda mais drástico à questão da sobrevivência: dessa vez, trata-se da sobrevivência da raça humana.

*O Ano do Dilúvio*³⁴⁸, publicado em 2009, é o segundo volume dessa “trilogia” que se iniciou com *Oryx e Crake* e terminará com *MaddAddam* no segundo semestre desse ano. No entanto, é importante ressaltar que apesar de os livros serem abarcados pelo termo trilogia, eles funcionam mais como um “simultâneo” uns dos outros. Ou seja, trata-se da mesma linha do tempo, do mesmo universo, mas a partir de pontos de vista diferentes. Portanto, a leitura de um volume não requer a do anterior.

Num ambiente pós-apocalíptico em que a maior parte dos seres humanos foi extinta por uma praga biológica não identificada, as protagonistas de *O Ano do Dilúvio* Toby e Ren só têm suas memórias e suas experiências passadas como companhia num ambiente completamente hostil à vida humana. Nesse romance que flerta com a narrativa de sobrevivência, Atwood foca no poder da narração (seja oral ou escrita) e de rememorar o próprio passado como forma de sobreviver à situação presente. Assim, o ato de contar uma história ou de escrever se torna um ato de sobrevivência. Através do uso de

³⁴⁷ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de Literatura de Língua Inglesa sob a orientação da professora Sandra Regina Goulart Almeida. O presente trabalho faz parte do tema de sua dissertação de mestrado que visa analisar a contação de histórias e o ato de escrever como forma de sobrevivência na ficção especulativa recente de Margaret Atwood.

³⁴⁸ Apesar de adotar o título da tradução brasileira, *O Ano do Dilúvio*, e o nome traduzido do grupo Jardineiros de Deus (God's Gardeners), todas as referências desse texto são da edição em inglês de *The Year of the Flood* de 2010 da Anchor Books. O motivo pelo qual adotei o título e algumas expressões da tradução brasileira deve-se simplesmente ao fato de que o presente evento é todo feito em língua portuguesa e o uso das expressões em português facilitaria a compreensão.

traços característicos da metaficção, o romance enfatiza essa relação de narração e sobrevivência dos personagens centrais.

Brooks Bouson afirma que Atwood em *O Ano do Dilúvio* “questiona a própria sobrevivência da humanidade numa era de destruição ambiental, consumo excessivo, experimentos biotecnológicos não-regularizados e vírus pandêmicos.” (10)³⁴⁹ Certamente, a sobrevivência da humanidade está no centro do romance. O “dilúvio” do título nada mais é do que um vírus feito por humanos que mata 90% da população do planeta. No entanto, o livro está dividido entre a narrativa pré e pós-apocalipse e o mundo retratado antes da catástrofe final também não é animador.

É preciso dizer que há duas distopias no romance: o mundo de desastre ambiental, capitalismo e consumo exacerbado e violência e o mundo após a catástrofe virótica – um local hostil à vida humana em que criaturas selvagens, resultados de experimentos de engenharia genética, andam livremente. O *Ano do Dilúvio* possui três narradores que vivem nessas duas distopias; os capítulos começam sempre com o protagonista Adam One, o líder religioso dos God’s Gardeners (Jardineiros de Deus), em um de seus sermões que misturam ecologia e ciência num background cristão, e segue com as narrativas de Toby e Ren, duas mulheres que viveram junto aos Jardineiros um período da vida, mas que agora se encontram isoladas em outros locais (motivo pelo qual sobreviveram à catástrofe virótica). O leitor acompanha, alternadamente a cada capítulo, Toby e Ren e suas experiências nas duas distopias. O capítulo se estrutura primeiramente com um relato da vida pós-catástrofe e é então seguido por várias sessões da vida pré-catástrofe.

Toby é inicialmente apresentada como uma mulher de meia idade isolada num antigo spa e munida de um rifle, atirando em animais selvagens enquanto tenta lidar com a falta de comida, o estereótipo da mulher prática e durona. Ao longo do romance, o leitor é apresentado à vida pré-catástrofe de Toby nos Pleenblands. Os Pleenblands são as ruínas das antigas cidades, locais comandados por gangues e organizações violentas, uma vez que nessa ficção especulativa não há poder centralizado na forma de um estado. A sociedade é dividida entre Pleenblands e Compounds. Neste último, os cientistas e ricos moram isolados por altos muros e profissionais de segurança. Gregory Berry, ao resenhar o romance, comenta que essa divisão social é nada mais que “uma extensão da polarização dos que possuem e aqueles que não possuem” que já existe em nossa sociedade. Essa divisão radical é uma questão central em *O Ano do Dilúvio*. Sem dinheiro, Toby nos Pleenblands tem que recorrer a atos desesperados como vender cabelo e óvulos e aceitar empregos humilhantes que frequentemente envolvem violência sexual. Ausência do estado e de uma força policial pública garante que atividades como essas saiam impunes.

A narrativa de Toby é feita em terceira pessoa, mas é entrecortada por frases e discursos de Adam One e outros ensinamentos dos Jardineiros. Isso porque Toby viveu durante alguns anos junto aos membros dessa religião. Inicialmente para fugir de um chefe que a estuprava diariamente, ela acaba

³⁴⁹ Tradução livre da citação original em inglês. Todas as citações deste trabalho foram traduzidas livremente.

tornando-se uma peça importante dos Jardineiros. Apesar de afirmar que “não era uma Jardineira, ainda que não fosse mais dos Pleenblands” (*Year* 97), sua narrativa joga com essa idéia de pertencer ou não ao grupo religioso e ao final do romance é ela quem age como uma verdadeira Jardineira numa última oração. É graças a seu aprendizado com os Jardineiros que Toby consegue sobreviver ao “dilúvio”.

Na narrativa pós-catástrofe, Toby marca todos os dias santos dos Jardineiros e escreve sua rotina diária em bloquinhos de papel cor-de-rosa:

“Cada página tem no topo dois olhos de cílios longos, um deles piscando, e uma marca de beijo de batom. Ela gosta desses olhos e bocas sorridentes: são companhias de alguma forma. No topo de cada página nova ela coloca os Dias Festivos dos Jardineiros ou os Dias Santos. Ela ainda consegue recitar a lista inteira de cor: ... Abaixo de cada Dia Santo, escreve notas no estilo dos Jardineiros: o que foi plantado, o que foi colhido, qual a fase da lua, quais foram os insetos visitantes.” (163)

Dessa forma, Toby consegue atribuir uma rotina em um mundo em que a rotina perdeu todo o significado. Os Dias Santos, as longas listas de santos dos Jardineiros assim como seus hinos e orações, quando lembrados, funcionam para Toby como uma estratégia efetiva para sobreviver e não perder a sanidade em um ambiente que agora é desprovido de cultura. A lembrança dessas antigas histórias é tudo que resta.

A outra protagonista é Ren, uma jovem que sobrevive à catástrofe virótica por estar trancada numa área de alta segurança de um clube de strippers e prostitutas para clientes de alto calão. Ren é inicialmente retratada como alguém frágil e vulnerável, incapaz de sobreviver às circunstâncias hostis que o mundo agora apresenta. No entanto, ao longo da narrativa, o leitor é forçado a desmontar esse estereótipo de garota frágil a todo momento, uma vez que Ren é, afinal, uma sobrevivente.

Durante a infância, Ren viveu junto aos Jardineiros e sua história é intercalada à história de Toby em vários momentos. Seu discurso também é sempre entrecortado por ensinamentos do grupo eco-religioso, apesar de que muitas vezes Ren faz modificações a esses ensinamentos, fazendo com que se apliquem à sua própria experiência:

“Eu amava estar na cama com Jimmy, me fazia sentir tão segura ter seus braços em volta de mim e era tão incrível como escorregadia e sedosa uma pele era contra outra pele. O corpo tem uma sabedoria própria, Adam One costumava dizer: ele estava pensando sobre o sistema imunológico, mas isso era verdade num outro modo.” (224)

A narrativa de Ren se dá em primeira pessoa (diferentemente da de Toby, em terceira pessoa) e é pontuada pelos questionamentos da personagem acerca dos eventos à sua volta. Muitas vezes Ren mostra inicialmente o que ela gostaria que fosse, faz mentalizações positivas, para só depois mostrar ao leitor sua versão do que “realmente aconteceu”. Versão essa fragmentada e quebrada.

Karen Stein diz que contar histórias é um modo de construir um eu social e de encontrar a voz silenciada de alguém: “Ao contar histórias, as protagonistas femininas de Atwood acertam-se com suas histórias pessoais, afirmam suas perspectivas e resistem às tentativas dos outros de silenciá-las.” (154)

Dessa forma, o ato de narrar a própria história funciona não apenas como uma estratégia de sobrevivência que ajuda Ren a perceber a nova realidade à sua volta e fazer sentido dela, mas também como um modo de dar voz a suas angústias e adquirir algum tipo de agência sobre seu próprio destino. É interessante perceber que apesar de ser inicialmente caracterizada como frágil, Ren é a única protagonista a narrar sua história pessoal a partir de seu ponto de vista³⁵⁰.

O Ano do Dilúvio é certamente uma narrativa pós-moderna, pautada por perspectivas múltiplas e fragmentação. Em *The Canadian Postmodern*, Linda Hutchen define uma perspectiva de pós-modernismo:

“formas de arte que são fundamentalmente auto-reflexivas, em outras palavras, arte que é auto-consciente arte, literatura que é abertamente ciente do fato de que é escrita e lida como parte de uma cultura particular, tendo ligação tanto com o passado literário como com o presente social. Seu uso de paródia para ecoar textos passados sinaliza essa consciência de que literatura é feita, primeiramente, de outras literaturas.” (1)

Paródia e ironia são formas de mostrar essa auto-consciência de que fala Hutcheon em um texto literário. Através do uso desses dois recursos, é possível questionar que categorias que são consideradas naturais são na verdade construídas socialmente.

Margaret Atwood é frequentemente associada ao pós-modernismo por seu uso freqüente de estratégias que questionam as convenções do realismo, ou seja, que coloca abertamente ao leitor que algumas categorias como o narrador onisciente e personagens caracterizados de forma consistente são na verdade construções impossíveis. Coral Ann Howells afirma que “se existe uma única marca distintiva de Atwood, é sua visão irônica insistente, que desafia a aceitação complacente de seus leitores de definições fáceis sobre qualquer coisa.” (*Margaret Atwood* 2) Em *O Ano do Dilúvio*, há uma mistura de gêneros: ficção científica, narrativa de naufrago, relatos de fuga e romance de formação. Há também a constante reconfiguração de imagens de mulheres (a jovem frágil, a mulher prática que não tem relações sexuais) que são montadas e desmontadas ao longo da narrativa de forma que o leitor é obrigado a questionar algumas questões culturais que são dadas como naturais.

Numa leitura superficial, *O Ano do Dilúvio* pode ser encarado como um romance de características realistas uma vez que apresenta parte de sua estrutura numa narração em terceira pessoa e os eventos narrados aparentemente cumprem a expectativa do leitor. No entanto, como Linda Hutcheon apresenta: “O que é espantoso e particular sobre o pós-modernismo canadense é que o próprio desafio às convenções do realismo vem sempre de dentro dessas convenções.” (*The Canadian Postmodern* 20) Ou seja, a partir do uso das convenções do realismo há um questionamento do próprio realismo.

Ao mesmo tempo em que em *O Ano do Dilúvio* há personagens bem definidos e uma narrativa aparentemente linear que atende as expectativas do leitor, há um questionamento dessas mesmas

³⁵⁰ Adam One, outro protagonista do romance, também tem um discurso em primeira pessoa, mas esse se dá de forma diferente, uma vez que se trata de sermões religiosos em que ele apresenta sua crença e não da narrativa de sua história pessoal.

categorias. Isso porque há na narrativa multiplicidade, fragmentação e descontinuidade, características típicas da ficção pós-moderna que força o leitor a ter um papel ativo na leitura. As personagens, que a princípio são bem definidas, são posteriormente desconstruídas e numa leitura mais atenta é possível perceber que a sensação de que as expectativas de leitura foram cumpridas é inteiramente falsa, uma vez que há um abuso do recurso de *foreshadowing* no romance que resulta exatamente na impressão de incredibilidade ao invés de verossimilhança.

Além disso, há um foco em *O Ano do Dilúvio* no poder e no uso do contar histórias, principalmente oralmente. No início de cada capítulo, os sermões de Adam One parecem sintetizar o conteúdo das vidas de Toby e Ren a ser abordado a seguir. Dessa forma, os discursos aparentemente inseridos ali apenas para dar um contexto da religião e práticas dos Jardineiros de Deus, tornam-se metacomentários do próprio romance. E mais: através das narrativas orais de Adam One é que Toby e Ren são capazes de sobreviver à pandemia viral. Não é a ciência que provê o conhecimento necessário para a sobrevivência humana e sim a narrativa oral.

É bem verdade que uma das estruturas parodiadas em *O Ano do Dilúvio* é a narrativa apocalíptica. A idéia de apocalipse está presente no romance de duas formas: no fim do mundo através de uma pandemia e no credo religioso dos Jardineiros, que esperam o advento do Dilúvio Seco, uma interpretação da promessa que Deus fez a Noé de não mais destruir a humanidade pela água. Apesar do fato de que as personagens sobrevivem justamente graças ao credo apocalíptico dos Jardineiros (que incluem em suas práticas habilidades como sobrevivência em locais hostis e conhecimento de ervas e plantas úteis para o ser humano), o texto apocalíptico é escrito às avessas. Aqueles a sobreviver não são os escolhidos, mas sim criminosos, prostitutas e pessoas pobres. Há ainda uma questão de metacomentário em relação à estrutura desse apocalipse. Numa conversa com Toby, o líder religioso Adam One diz:

“A visão estritamente materialista – a de que somos um experimento que a proteína animal vem fazendo em si mesma – é dura e solitária demais para a maioria, e leva ao niilismo. Sendo este o caso, nós precisamos empurrar o sentimento popular numa direção mais amigável à biosfera apontando os perigos de aborrecer Deus pela violação de Sua confiança em nossa estirpe. ... Existe uma pena com Deus fora da história também, não é preciso dizer. Mas as pessoas são menos suscetíveis a creditar isso. Se existe uma pena, eles querem um carrasco. As pessoas não gostam de catástrofe sem sentido.” (241)

A partir desse comentário, a figura de Adam One como profeta visionário é desconstruída dando lugar a uma reflexão sobre como a narrativa do apocalipse é estruturada.

A partir dessa idéia, é possível dizer que toda a estrutura de *O Ano do Dilúvio* é feita em cima de uma teoria do apocalipse que compreende seu próprio status como teoria e não como realidade ou crença religiosa. Os sermões de Adam One podem ser, então, lidos como uma história contada que assegura a compreensão de questões mais complexas como ecologia, preservação do meio-ambiente e ética. A própria Atwood reflete sobre a questão em uma entrevista ao dizer “Existe uma razão pela qual

começamos a narrativa e é porque ela nos dá uma aresta de sobrevivência.” (*The Bookseller*) Através dos hinos e sermões, os Jardineiros apreendem a realidade caótica à sua volta e se armam de forma precisa para sobreviver.

Num último nível, *O Ano do Dilúvio* pode ser lido como um comentário do poder da imaginação e da narrativa. Numa sociedade que aboliu qualquer forma de manifestação artística como conhecimento válido (existe uma supremacia da ciência em relação à arte na sociedade criada no romance), é exatamente a imaginação e a narrativa os fatores responsáveis pela sobrevivência da humanidade. Gregory Berry diz que o romance é “a história das qualidades da raça humana e de rendenção enquanto nós batalhamos para sobreviver” (250) e essa é certamente uma leitura possível. Principalmente ao ser levado em consideração o fato de que o aparente final esperançoso do romance nada mais é do que, de acordo com Hannes Bergthaller: “o insight de que narrativas em que nós enfrentamos sofrimento e destruição com significado são, elas mesmas, completamente improváveis – elas são baseadas num ato de imaginação.” (742). Ou seja, o romance é um comentário na construção de imaginários e de narrativas.

Dessa forma, é possível reconhecer as características metaficcionais de *O Ano do Dilúvio*. De acordo com Patricia Waugh, metaficção é uma forma de

“escrita que consistentemente apresenta sua convencionalidade que, explicitamente e claramente, desnuda suas condições de artifício e que, portanto, explora a relação problemática entre a vida e a ficção.” (*Metafiction* 4)

Através do uso de imagens culturalmente dadas como naturais e do excesso de convenções realistas, o romance questiona sua própria estrutura. No entanto, o aspecto metaficcional se faz ainda mais presente na narrativa em primeira pessoa de Ren, que utiliza histórias orais e escritas como uma forma de questionar sua relação entre realidade e ficção. Relação essa que, conseqüentemente, faz com que o leitor questione sua própria relação com esses dois fatores.

As tentativas de Toby de manter sua sanidade através da escrita e o impulso de Ren de contar sua história somados aos sermões auto-reflexivos de Adam One tornam *O Ano do Dilúvio* um romance com fortes traços de metaficção. Além disso, o constante jogo de palavras feito por Atwood para nomear as empresas e marcas das grandes corporações aponta para a arbitrariedade da língua e para a forma com que a própria cultura pode ser “corporatizada”. O romance se configura assim como um comentário sobre a construção de narrativas e são essas narrativas que permitem que os protagonistas sobrevivam à extinção de toda a raça humana.

Raffaella Baccolini, quando discutindo a distopia crítica, afirma que esta é freqüentemente constituída de textos híbridos que são política e formalmente oposição e que o ato de contar histórias freqüentemente possui um grande papel nessa estrutura: “a recuperação da história e da instrução,

juntamente com a recuperação da memória individual e coletiva se torna um uma ferramenta de resistência para os protagonistas.” (520) Em *O Ano do Dilúvio*, essa resistência trata-se da sobrevivência dos protagonistas após a catástrofe final da humanidade e a ferramenta que possibilita tal ato é precisamente o ato de contar histórias e de escrever. Num mundo que relegou o poder da imaginação e da arte, são justamente esses dois fatores que tornam possível a continuidade da humanidade.

Referências bibliográficas

ATWOOD, Margaret. *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books, 2010. Print.

BERRY, Gregory. Rev. of *The Year of the Flood*, by Margaret Atwood. *Organization Environment* 23.2 (2010): 248-250. Print.

BACCOLINI, Raffaella. “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction.” *PMLA* 119.3 (2004): 518-521. Print.

BERGTHALLER, Hannes. “Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*.” *English Studies* 91.7 (2010): 728-743. Print.

BOUSON, Brooks. “‘We’re using up the Earth: It’s almost gone’: A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*.” *The Journal of Commonwealth Literature* 46.9 (2011): 9-26. Print.

FREDERIC, Jameson. “Then You Are Them.” Rev. of *The Year of the Flood*, by Margaret Atwood. *London Review of Books*. Web 2009. “Margaret Atwood; the conversation; Her prophetic powerful fiction, from *The Handmaid’s Tale* to her new book *The Year of the Flood*, makes her a voice to be reckoned with. She tells Erica Wagner why we must act: our time to save the planet is running out.” *Times* [London, England] 15 Aug. 2009: 42. *Academic OneFile*. Web. 19 Dec. 2012.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: A study of contemporary English-Canadian fiction*. Oxford University Press: Toronto, 1988. Print.

STEIN, Karen. “Talking Back to Bluebeard: Atwood’s Fictional Storytellers.” *Margaret Atwood’s Textual Assassinations*. Columbus: The Ohio University Press, 2003. Print.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge: London, 1984. Print.

TSVETAIEVA: AVENTUREIRA DO ABSOLUTO

Mercia Maria da Silva Procópio³⁵¹

PUC – São Paulo

O verbo visivelmente me ama muito. Ora, toda a minha vida eu não fiz s e não traí-lo! Em proveito dos “humanos.” Assim se expressava, Marina Tsvetaeva, poeta russa, nascida em 1892, morta em 1941. Sua vida foi marcada historicamente por duas guerras mundiais e o advento de dois regimes totalitários.

Filha de um professor universitário, historiador de arte e fundador do Museu de Belas Artes de Moscou, foi parcialmente educada na Europa (Itália, Suíça, Alemanha) com a irmã, Anastásia, dois anos mais moça a quem esteve ligada. Casou-se, em 1912, aos 20 anos, com Serguéi Efron, também muito jovem e ainda estudante. De saúde frágil, sujeito a crises periódicas de tuberculose, Efron integrou, no entanto, o Exército Branco, tendo conseguido sair do país, com outros refugiados, em 1917. Levou sempre vida difícil, cercada de muitas privações.

Desde sua adolescência, Tsvetaeva foi fascinada pela existência do absoluto e escolheu permanecer perto dele, em sua vida compartilhou com outro ser que receberam o dom do verbo encontrando o absoluto na criação poética. Sua busca pelo absoluto se dá por meio de duas vias.

Por um lado, o amor pelos indivíduos, e a sensação de que os outros precisam dela. Por outro, a criação artística, pois permitem atingir um rigor e uma intensidade que sempre faltarão ao resto da vida: a obra foi construída segundo “a lei implacável da absoluta necessidade.”

Rainer Maria Rilke e Boris Pasternak são dois seres de exceção que foram alvos do amor de Tsvetaeva. Seu sentimento de proximidade com Rilke não a impede de constatar que sobre um ponto particular ela não se parece com ele. Eles tinham concepções diferentes de vida. A de Rilke separa e até mesmo opõe existência e criação: é aquilo que Tsvetaeva não está de acordo. Rilke tem medo da vida, enquanto Tsvetaeva se lança nela sem reticência.

O destino de Tsvetaeva está inextricavelmente misturado à história contemporânea da Europa. Massacrado pela Primeira Guerra, seu país, a Rússia, torna-se o teatro da Revolução de Outubro, que o mergulha no caos e na fome, antes de submetê-lo à guerra civil e ao terror. Uma das filhas de Tsvetaeva morre de fome e de esgotamento. Seu marido combate os Vermelhos ao lado dos Brancos e se vê na emigração: ela deixa o país para encontrá-lo. Mais tarde, com a família instalada em Paris, ele muda inteiramente de lado, tornando-se agente secreto soviético e se envolvendo num assassinato: mais uma vez ela se vê forçada a segui-lo. De volta à Rússia, toda a família sofre a mais brutal repressão. O golpe de misericórdia é dado pela invasão alemã, em 1941: privada de toda possibilidade de viver, Tsvetaeva só pode dar fim a seus dias.

Tsvetaeva rompe com a estética romântica em muitos pontos significativos. Primeiramente, não coloca a criação artística no topo das atividades humanas, ela recusa a assimilação da arte à religião. “A poesia é a língua dos deuses. Os deuses não falam, os poetas falam por eles.”

³⁵¹ Mestranda em Literatura e crítica literária pela PUC-SP, atua como PEB-II em escola pública, formadora de leitores.

A vocação do poeta contém um desafio que Tsvetaeva soube sublinhar: saber se colocar à escuta do mundo e descobrir as frases que permitem aos outros, aos seus leitores do dia e de sempre, nomear e compreender suas próprias experiências. Tsvetaeva sabe disso e o diz: “Não sou um filósofo. Sou uma poeta que também sabe pensar”, ou ainda: “Em vez de ter uma concepção do mundo, tenho uma sensação do mundo.”

Tanto a poesia quanto a prosa de Tsvetaeva são obras de um conhecimento íntimo de sentimentos e de experiências bem humanas. A arte não pode ser extirpada da vida, a vida deve atender à lei implacável da arte. “Nada além da vida. O poema é o ser: Não tem como fazer de outro modo.”

Aqueles que não compartilham da sua escolha, mas se obstinam a isolar a poesia do mundo são designados por Tsvetaeva com o termo pejorativo de “estetas”. Cada poeta tem um papel especial na sua vida.

Ainda sob outro ponto, Tsvetaeva se separa da visão do mundo romântica. O poeta deve, certamente, se abrir aos elementos, se fazer porta-voz das forças telúricas, mas deve também transformá-las em obra inteligível para todos. Tsvetaeva transforma o grito em obra. Não se pode mais afastar a vida do poeta de sua atividade criadora: “Não se trata de modo algum de: viver e escrever, mas de viver-escrever: e escrever – é viver.” Essa continuidade deve ser entendida em muitos sentidos. Primeiramente, escrever é viver: Para escrever, o poeta se serve inteiramente de seu ser, aponta Todorov (2011).

Pouco tempo antes de sua morte, Tsvetaeva observa amargamente: “Chamam-me para ler poemas, sem compreender que em cada estrofe- é de amor, que se eu tivesse passado toda a minha vida a ler assim poemas – não haveria um só verso. “Que bons versos”!” (TZVETAeva apud Todorov, 2011,191).

Não são os versos, “infelizmente, que são bons.” A poesia não é uma questão de palavras, mas de experiência do mundo, e é essa que deve ser aprofundada e esclarecida, se quisermos que o poema atinja seu fim.

Ao mesmo tempo, viver é escrever. Primeiramente no sentido mais prático: toda a existência de Tsvetaeva se organiza em torno dessa necessidade imperiosa: ter tempo para se trancar com seu caderno. A própria vida pode ser estruturada como uma obra: tanto uma quanto outra aspiram ao máximo de beleza, de riqueza, de intensidade.

Tsvetaeva recusa sem hesitar o dualismo da arte e da vida. No entanto, mesmo que superando essa separação, ela mantém e consolida outro dualismo, aquele que opõe céu e terra, interior e exterior, ser e existir, imortalidade e vida. Tsvetaeva não ama a vida nesse sentido restrito da palavra, não tem êxito nesse tipo de vida. Na falta de habitar essa vida, Tsvetaeva se refugia em outra, preferindo o interior ao exterior, o ser, à existência, o céu, à terra.

O traço característico do universo de Tsvetaeva é a impossibilidade de estabelecer transições entre ser e existir. Os outros, em torno dela, se poupam de toda uma série de mediações. Eles se afundam em relações sociais, amizades, distrações, obrigações. A própria se confronta com o absoluto, cumpre seu papel de mulher e de mãe, mais ao mesmo tempo escolhe se exilar na alma e deixar correr a organização de sua vida prática.

Uma palavra parece designar o estado de espírito que caracteriza Tsvetaeva: incandescente. “Em mim tudo é incêndio!” Sem o fogo, esse elemento que encarna o incêndio interior, a alma aquecida, em brasa, - esse extremo sem o qual Tsvetaeva não pode viver. Toda a sua existência é uma aspiração pelo absoluto.

Tudo é incêndio em Tsvetaeva, o fogo encarna alma aquecida, em brasa, toda a sua existência é uma aspiração pelo absoluto., ela o persegue nos versos, nas relações, Segundo Todorov (2011):

Toda a sua existência é uma aspiração pelo absoluto- que ela persegue ao mesmo tempo por sua obstinação de sempre “gravar um verso” cada vez mais profundo, de chegar tão perto quanto possível da perfeição – e pelas relações que estabelece com seus próximos, já que seu ideal permanece o mesmo: amor louco, confiança total, lealdade inabalável (TODOROV, 2011, p.196).

Tsvetaeva só encontra seu destino após a Revolução de Outubro, ela não é, por princípio, contra a ideia de revolução, o que a atrai é o desencadeamento dos elementos, a recusa da ordem existente, a audácia do não conformismo, a paixão pela revolta, sem a qual não há poeta, segundo ela mesma faz a distinção. Em nível de história a vitória dos bolcheviques em novembro de 1917em nada se parece com uma revolta poética. Destaca Todorov(2011):

O país que ela habitava até a idade de 25 anos deixava a uma mulher poeta como ela a possibilidade de continuar uma existência marginal, porém decente, a de um criador que preserva sua liberdade individual e ganha sua vida sem se subjugar. (...) Diante do poder soviético, Tsvetaeva só tem uma saída: o exílio. Aquele no interior de si, que muitos compatriotas praticarão, ou aquele fora do país, solução que muitos outros russos escolhem ou à qual são obrigados. (TODOROV, 2011, pp.202-203).

Tsvetaeva permanece por 14 anos em Paris, vive nos subúrbios de Praga e na periferia de Paris, ela rompe com a Rússia soviética quando observa que o projeto metafísico do comunismo se sobrepõe ao indivíduo, ela não aceita assinar uma carta de apoio ao grande Stalin. Tsvetateva luta contra seu exílio existencial: no estrangeiro, ‘a russa’, na Rússia, a estrangeira’. O que lhe importa é sempre permanecer verdadeira para consigo mesma.

Sua vida interior se alimenta de outras fontes: a paixão, criações poéticas e vida familiar.

A paixão invade Tsvetaeva como uma onda. Refletindo sobre a relação amorosa, ela escreve em 1933:

“Você, sou eu + a possibilidade de amar a mim mesma. A exteriorização de minha alma.” “Eu preciso de minha própria alma a partir da respiração do outro, me beber.” (TSVETAeva, apud TODOROV, 2011, p.208).

Ela vive uma experiência em 1923 com o melhor amigo de seu marido, Constantin Rodzevitch que a faz considerar durante algumas semanas, a dissolução de seu casamento. Com a passagem dos anos, uma palavra parece designar o estado de espírito que caracteriza Tsvetaeva: incandescente. “Em mim tudo é incêndio!” Sem o fogo, esse elemento que encarna o incêndio interior, a alma aquecida, em brasa, - esse extremo sem o qual Tsvetaeva não pode viver. Toda a sua existência é uma aspiração pelo absoluto. Tsvetaeva perde a esperança de viver novos envolvimento, o lado positivo foi que tudo funcionou como um potente motor de sua criação. Segundo ela: “Em amor, só soube de uma coisa: sofrer como uma besta – e cantar.” (TODOROV, 2011, p.210).

Em termos de criação poética só duas entre as relações de Tsvetaeva são colocadas à parte: Rilke e Pasternak. Arte e vida formam uma continuidade , são dois encontros que não se dão apenas no plano afetivo. A relação com Rilke, só ocupa quatro meses de verão de 1926. O poeta Boris Pasternak é o agente do romance deles. No mês de março de 1926, em Moscou, onde mora, Pasternak passa por um momento de profunda insatisfação e lhe chegam duas mensagens. Uma delas é uma obra de Tsvetaeva, **O poema da montanha**, a outra é uma carta de seu pai, o pintor Leonida Pasternak, o pai o coloca a par de uma carta recebida do poeta Rainer Maria Rilke, de sua admiração pelos versos de Pasternak.

Pasternak responde aos dois e fala de Tsvetaeva de seu imenso talento para Rilke que trabalha rápido e lhe responde; muitas cartas e livros são enviados de uma parte e de outra. A troca se interrompe no fim de agosto, com o estado de saúde de Rilke que morre no dia 29 de dezembro do mesmo ano. Esse desaparecimento transtorna tanto Tsvetaeva quanto Pasternak.

Como aventureira do absoluto Tsvetaeva em seu primeiro breve contato com o poeta Rilke já lhe endereça uma pergunta certamente forte: “O que eu espero de você, Rainer? Nada. Tudo.” (TODOROV, 2011, p.212). As correspondências de Tsvetaeva com Rilke durante a segunda fase faz com que a poeta exprima sem reservas seus sentimentos: “Quando eu penso em você e em mim, eu penso numa janela, não numa cama.”(...) Rainer, eu te amo e eu quero ir até você.”

A última resposta: a morte em dezembro, terceira fase das correspondências, Tsvetaeva não aceita mudar a sua relação com o poeta. A união deles se tornou um amor místico que nada mais a pode atingir. Contra os golpes do destino encontra refúgio no dualismo metafísico que está na base de sua visão de mundo.

Tsvetaeva se corresponde também com Pasternak, se escrevem cerca de 250 cartas, das quais 200 foram preservadas elas (foram publicadas em Moscou em 2004). Esse relacionamento se dá em três grandes fases. A primeira, cada um faz descoberta da obra poética do outro. A segunda se dá no plano político, Pasternak desaprova numerosos fatos da sociedade soviética. O terceiro golpe provém de um incidente de uma viagem feita a Paris atravessando Alemanha em que o poeta não julga necessário visitar seus pais emigrantes, que viviam em Munique, essa omissão a incomoda, segundo ela, Pasternak prefere as obras aos seres, os homens só se ligam ao humano pelo sexo, para todo o resto adotam uma atitude de estetas, que preferem a poesia à vida. (TODOROV, 2011, p.223).

Tsvetaeva chega à conclusão que os seres humanos em carne e osso não poderiam satisfazer as exigências do absoluto, como escolher entre as decepções do real e a evanescência do ideal, se a própria vida só conhece o finito e o relativo?

Ela persegue o absoluto através da poesia. A dificuldade em ser aceita e reconhecida não é fortuita: é a de um criador que só escuta voz da sua própria consciência, que não leva em conta a demanda dos leitores e pressões do meio literário. Os amores naufragam; o trabalho não permite se fazer ouvir. Resta uma terceira via: valorizar acima de tudo o apego a alguns indivíduos em particular: seus filhos, e o pai de seus filhos, Serguei.

O apego que tem por esses seres refere-se ao absoluto, que impõe sua lei a todas as suas pulsões. Os anos passam os seres próximos, diferentes de todos os outros, foram devorados pelo Estado comunista. Alia e Serguei foram presos, Tsvetaeva perdeu uma grande parte de sua razão para viver: ela não está certa de revê-los algum dia. Um ano após a prisão deles, ela escreve em seu caderno: “Ninguém vê – ninguém sabe – que há (cerca de) um ano procuro com os olhos – um gancho, mas não há nenhum, porque há eletricidade por toda parte. Nem um único ‘lustre’... Há um ano tomo medidas – da morte. Tudo é feio – é terrível. Devorar – nojento, hostilidade – a saltar, imemorial repulsa pela água. (TODOROV, 2011, p.238).

Cada ano que passa, essa inquietude aumenta, em janeiro de 1941 o golpe de misericórdia é dado por outro ditador totalitário, Hitler, que invade a União Soviética em 22 de junho de 1941. Tsvetaeva é obrigada a deixar Moscou com seu filho; o vilarejo tártaro de Elabuga, onde tenta se instalar, não lhe oferece nenhuma perspectiva, nem de trabalho nem de trocas humanas. A partir daí, sua decisão de morrer está tomada.

Tsvetaeva recusou o mundo, como antecipara em seu poema, para ir ao encontro dos seus parceiros de inconformidade: Iessiênin, Maiakóvski. (CAMPOS, 2006). Sua morte elevou-a acima da Terra. O absoluto vive numa obra escrita e assegura hoje a imortalidade a sua autora.

Tsvetaeva consegue, como se fosse de forma inconsciente, não a comunicação “para o além”, mas interpenetração entre sublime e cotidiano, ser e existir, céu e terra.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*; tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*

Milena Santos de Jesus³⁵²

Sandra Maria Pereira do Sacramento²

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a assimilação do *ethos* masculino no discurso regionalista de donzela-guerreira e como esse contribui para a construção de um *ethos* de mulher nordestina. Para tanto, foi escolhido como *corpus* a personagem Maria Moura, presente no romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. A base teórica é da Análise do Discurso, de orientação francesa, e dos Estudos de Gênero.

Butler (2008) afirma que o “nós” feminista é uma construção fantasística e a instabilidade deste “nós” põe em questão “as restrições *fundantes* que pesam sobre a teorização política feminista, abrindo outras configurações, não só de gênero e corpos, mas a própria política” (p.208). A igualdade de gênero é um ideário que se vem debatendo há muito tempo e, na atualidade, ganhou destaque. Entretanto, ao adentrar na pós-modernidade, o próprio movimento feminista passa por transformações na composição de seu discurso identitário. Dessa maneira, podemos pensar no paradigma atual em um sujeito político feminino “diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2008:205). Dessa maneira, se trata de um sujeito construído através do processo de negociação com o outro.

Para Hall (2005), as sociedades modernas, a partir do final do século XX, passam por um processo de mudança no qual ocorre a fragmentação da cultura de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que forneciam no passado a base para a construção individual do sujeito. Nessa postura, os sujeitos têm suas identidades pessoais alteradas promovendo a descentralização do indivíduo tanto na cultura como no social. Nesse contexto, de identidades fragmentadas e plurais dos sujeitos notamos que, embora existam vários estudos acerca da temática donzela-guerreira, não se deve deixar de compreender quais são suas repercussões nas representações da figura feminina e também como contribuem para a formação da identidade nacional na atualidade. No mais, é necessário analisar como o discurso de donzela-guerreira serve para elaborar um *ethos* de culturas individualizadas. Para tanto, tomamos como objeto de estudo a personagem Maria Moura, presente no romance *Memorial de Maria Moura*.

³⁵² Discente do programa de mestrado Linguagens e Representações Universidade Estadual de Santa Cruz. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Docente, orientadora da pesquisa, professora titular em Teoria da Literatura (UESC/DLA), Doutora em Letras Vernáculas - Literatura Brasileira pela UFRJ, e-mail: sandramsacra@uesc.br.

A escolha da personagem Maria Moura, em nosso estudo, deve-se ao fato de o imaginário do discurso literário de Rachel de Queiroz mesclar registros nacionais e estrangeiros, o que contribui tanto para a cultura local, nordestina, quanto para a uma externa, composta de mitos e elementos estrangeiros. A partir da união dos elementos nacionais e estrangeiros, cria-se uma tensão estética literária polifônica que busca a construção de um *ethos* nacional próprio. Dessa forma, Maria Moura possui elementos do discurso da Rainha Elizabeth I, da herança moura e das heroínas guerreiras. Certamente, ao propor o trabalho em atenção ao matriarcado, observamos que o *ethos* discursivo das personagens femininas assimila discursos do âmbito masculino o que nos leva a compreensão de um processo de masculinização feminina.

Os romancistas brasileiros, ao abordarem a donzela-guerreira, introduzem-na em um ambiente no qual predomina o semifeudal ou oligarquias rurais, onde há uma hierarquia social de difícil transposição e o autoritarismo dos coronéis (figura máxima do *pater famílias*). Nesse contexto, é predominante a presença da cultura pré-letrada e das relações sociais baseadas no processo de parentesco e apadrinhamento.

Nesse âmbito cênico social, a figura masculina predomina sobre a feminina, logo a distinção dos sexos torna-se cada vez mais evidente por meio dos direitos e deveres. Entretanto, por possuir um *ethos* “ambissexual”, no qual é produzido um *ethos* feminino perfeito, a donzela-guerreira rompe com as dificuldades de gênero, pois as possíveis fraquezas ditas em relação ao gênero feminino são retiradas com a assimilação de um *ethos* masculino. A donzela-guerreira permite que compreendamos a perspectiva da masculinidade e da feminilidade como construção discursiva elaborada simbolicamente e assumida por homens e mulheres; como deixa claro Badinter: “Ser homem ou mulher antes de tudo [é ocupar] uma hierarquia, um lugar na sociedade, um papel cultural, e não [se trata de] um ser biologicamente oposto ao outro” (1993: 8).

A donzela-guerreira e o patriarcalismo

A figura da donzela-guerreira está presente em sociedades marcadas pelo patriarcalismo. Na sociedade moderna, a reaparição da heroína não encontrou dificuldades tanto que os romances *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (1903), e *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel Paiva (1893), são argumentados por sua aparição. Em nosso imaginário cultural e ideário estético atual, ela está presente também em *Memorial de Maria Moura* (1998), dentre outros a fim de cumprir sua heroica e emblemática saga.

A donzela-guerreira integra a literatura, as civilizações, as culturas, a história e a mitologia. Desse modo, a representação dessa mulher marca o imaginário de diversificadas culturas e possibilita repensamos os papéis da mulher em distintos momentos históricos. Narrativa de origem popular que se origina da oralidade, a donzela-guerreira penetra a cultura brasileira por meio do colonizador europeu.

Ela primeiramente, ganha destaque na literatura popular através dos cantadores, adquirindo características de realidade nacional e ganha, mais tarde, espaço em formas literárias consideradas eruditas em especial o romance.

A temática da mulher que se veste de homem e vai à guerra não é nova e integra o literário de inúmeras culturas. Essa personagem, na perspectiva de Galvão (1998), frequenta a literatura como, por exemplo, a Diadorim, de *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. No passado, ela aparece na mitologia grega com as Amazonas, com a deusa Palas Atena; na França, com a santa cristã Joana d'Arc e, na cultura africana, com a Iansã, Orixá do Candomblé.

A donzela-guerreira apresenta aspectos básicos de personalidade que são mantidos em suas representações. Desse modo, a personagem apresenta-se na série filial como primogênita ou a caçula, pois o pai não tem filhos homens adultos ou não pode tê-los. Outros aspectos da donzela-guerreira são: o fato de se vestir de homem, com seios e ancas cingidos e com a abdicação das fraquezas femininas (faceirice, sustos). Entretanto, ao ser descoberta, costuma sofrer uma morte social ou física.

O corte dos cabelos por parte da donzela-guerreira traz toda uma representação de gênero. A perda dos cabelos representa a aproximação com o gênero masculino “Para o homem, aquilo que cresce em seu corpo é a sua força; donde, para um homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é castração, é perda, é fraqueza. Para uma mulher, cortar aquilo que cresce em seu corpo não é castração, é ganho, é aquisição de força.” (GALVÃO, 1998:175). O sacrifício dos cabelos vem simbolizar a perda do estereótipo feminino, de docilidade e ternura. A personagem vai se desatacar também pela aquisição de atribuições sociais, as quais afastam-na dos deveres e poderes estabelecidos aos gêneros.

Intimamente ligada aos valores patriarcais, à figura da donzela-guerreira não os indaga em seu agir, mas os ameaça, pois é construída com um *ethos* coletivo social que rompe com o discurso de gênero feminino. A expressão de sua feminilidade é elaborada de modo a promover a emancipação de sua sexualidade relacionada à aquisição e à manutenção de poder. No romance *Memorial de Maria Moura*, o discurso da donzela-guerreira desfaz os pressupostos de gênero, pois permite a transgressão dos papéis sociais estabelecidos pela sociedade brasileira; pois a personagem Maria Moura adquire discursos masculinos que a distanciam dos padrões de gênero. A incorporação de um *ethos* masculino ao discurso da personagem permite a desconstrução da ordem legítima dos papéis sexuais preestabelecidos como evidencia Sússekind (1984) “O simples fato de tomarem a si encargos masculinos joga por terra à divisão sexual de papéis na sociedade do fim do século” (SÜSSEKIND, 1984 p.148). No mais, Maria Moura é inserida numa esfera de atuação masculina, no âmbito do trabalho, do poder, da propriedade e se afasta dos papéis bem definidos de esposa e mãe.

O *ethos* feminino em consonância com o *ethos* masculino

Narrado em primeira pessoa, *Memorial de Maria Moura* (1998) está dividido em quarenta e dois capítulos. Os capítulos são nomeados a partir do nome da personagem que irá narrar suas ações. Com isso, os capítulos apresentam a seguinte disposição de vozes: Maria Moura que tem uma incidência maior de voz na narrativa, lhe cabendo vinte capítulos. Marialva, Tonho e Irineu os quais alternam suas vozes em mais dez capítulos e o Beato Romano (Padre José Maria) para o qual são conferidos doze capítulos. Essa disposição permitirá que o leitor conheça a história Maria Moura e sua passagem da condição de Sinhazinha do Limoeiro para chefe de bando na Serra dos Padres. Para tanto, cada memória trazida à narrativa pressupõe um acontecimento que terá uma tensão e um desenlace.

Para Aristóteles a melhor tragédia é aquela cuja unidade das ações “sucedem entre amigos-como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, [...]” (Aristóteles, 1973:498). Em *Memorial de Maria Moura* (1998) às implicações sociais e as condições de adversidade do sertão nordestino são os elementos motivadores para a sua construção trágica. Dessa maneira, a disputa pelo poder e pela terra faz com que famílias se eliminem. Nesse contexto, Maria Moura primeiramente perde a mãe assassinada pelo padraсто Liberato, o qual ambicionava as terras do Limoeiro. Maria Moura, descobrindo, o crime seduz Jardimino o convencendo a matar Liberato. Sucessivamente, a disputa pelas terras do Limoeiro é dada entre Maria Moura e seus primos Irineu e Tonho. Sem dúvida, Queiroz trabalha em seu romance um sentido moderno para o termo tragédia já que aborda a degradação humana no sertão marcado pelo patriarcalismo, pela disputa de terras em um ambiente sem leis na qual a natureza humana é mostrada.

A narrativa faz referência, em sucessivas passagens, a elementos trazidos ou pelos colonizadores portugueses, por imigrantes, que para aqui vieram em épocas variadas; ou ainda por figuras da história europeia. O sobrenome da heroína, Moura, remete à história de Portugal. Freyre (1986) esclarece que os Mouros foram “[...] a grande força operária em Portugal, o técnico, o lavrador, quem melhor utilizou e valorizou a terra” (264). Dessa maneira, Moura também está relacionada à religião dos “gentios, sendo infiel e idólatra” (TAMARU, 2004:98). Outra referência a elemento estrangeiro ocorre à rainha Elizabeth I (1559-1663), no início da narrativa, em agradecimento à inspiração. Esse agradecimento sem dúvida gera no leitor inquietação, a saber, quais os limites entre a personagem ficcional Maria Moura e uma figura histórica.

Na tentativa de diálogo entre Elisabeth e Maria Moura, é observado que essa última perde não a mãe, mas o pai ainda criança. Como Elisabeth, a heroína Maria Moura não se casou ou teve filhos, mas elegeu alguns preferidos com os quais nunca teve uma relação matrimonial. Ambas são mulheres fortes que se destacam por unir poder e recursa conjugal. Para Schpun (2002), a epígrafe do romance dedicada à Elisabeth pode ser explicada a partir da constatação que, embora Elisabeth I esteja em uma situação de vantagem em relação à Maria Moura, a rainha também teve que defender seu espaço de poder a fim de

não perder Coroa e Reino. Segue também a prerrogativa que não deixaram descendentes e, em um espaço de escolhas, esta seria a estratégia que aparentemente preferiram.

A morte do pai também influencia no destino da personagem com relação ao casamento “Ai, Pai, se o senhor não tem morrido a vida nossa seria tão diferente. Talvez eu já estivesse casada, dormindo nos braços de meu marido” (QUEIROZ, 1998:227). No Sertão, a garantia de um bom casamento era o capital paterno. A ausência paterna promove a ruptura das relações sociais favoráveis, por isso a personagem é isolada socialmente “[...] na casa dos fazendeiros ricos, ninguém me convida, depois que Pai morreu, eu fiquei moça e mãe caiu na boca do povo” (QUEIROZ, 1998:62). No mais, o matrimônio da mãe de Maria Moura com Liberato de maneira não oficializada e sua morte posteriormente, intensifica a vulnerabilidade da personagem com o casamento.

As condições de adversidade do Sertão, marcadas pelo isolamento rural, a ausência de um cônjuge ideal somada à falta de mobilidade do capital paterno para promover o casamento da filha, tudo isso, faz com que as relações de concubinato não gerem estranhamento. No entanto, a instituição do matrimônio na sociedade em questão é bastante valorizada. A vida matrimonial era introduzida como um valor significativo para o gênero feminino e o seu não alcance consistiria em um fracasso para a mulher como pode ser evidenciado no seguinte trecho “inculcavam na vida feminina a noção da valorização da vida matrimonial e, ao mesmo tempo, imprimiam-lhe uma profunda angústia, caso ela não viesse a contrair casamento antes dos 25 anos de idade” (DEL PRIORE, 2001:256).

A resistência de Maria Moura em assumir seus preferidos Duarte e Cirino permite a observação do jogo de poder dado entre homens e mulheres e apresenta os determinantes que permitiram a personagem romper com os pressupostos de gênero da época passando a ocupar um espaço de poder. A relação de Maria Moura com os “preferidos” é baseada na inversão entre masculino e feminino. Assim, a personagem é apresentada como Dona Moura, mas traça vestimenta masculina e assume a liderança sobre homens, tomando para si o *ethos* de lei e da justiça “Mas todos tinham que chamar de Dona, ou mesmo Dona Moura. (...) Nem tinha pegado aquela história de “Chefe” que o João Rufo inventou. Muito macho para o meu gosto” (QUEIROZ, 1998:149).

O espaço de poder ocupado por ela também influenciará na relação com seus “preferidos”. A personagem Cirino integra uma família rica e tem as qualidades de ser encantador e refinado. Ele vai ser deixado sob a proteção de Maria Moura, pois raptou uma noiva e a desonrou. Com isso, mediante pagamento adiantado, Maria Moura o acolhe em sua Casa Forte. Cirino era alto, claro, de bigodes louros arruivados aparência que se aproxima a do pai de Maria Moura e do noivo com que a heroína “sonhava”.

O primeiro encontro amoroso das personagens é conturbado, pois Cirino utiliza a mentira de que está doente para atrair Maria Moura para seu quarto. No entanto, a partir do inesperado primeiro encontro, Maria Moura começa a se vestir com camisolas do tempo em que era Sinhazinha para esperá-lo. Ela se permite a entrega e é tomada por uma paixão que é finalizada com a descoberta de uma traição por parte de Cirino.

Cirino trai a confiança de Maria Moura, difamando e entregando-a, por dinheiro, a um bandido escondido por ela na Casa Forte. Cirino faz todo o trâmite da morte de Peba Preto como estivesse sob as ordens de Maria Moura, deixando-a metida em suja combinação. Traída e temendo principalmente a ameaça de seu poder e palavra de honra, ela organiza o resgate de Cirino que havia sido preso pela suspeita de assassinar Peba Preto. Logo depois, ela ordena que ele seja mantido sob vigilância, preso no “cubico”, cujo alçapão dava para seu quarto. Embora apaixonada por Cirino, ela não hesita em mandar matar o amado. A morte de Cirino é conferida a Valentim, marido de Marialva, prima de Maria Moura. Com isso, a aspiração da personagem Maria Moura é manter seu poder e não se deixar subjugar.

O envolvimento de Maria Moura com seu outro “preferido” Duarte e meio primo evidencia outra problemática relacionada ao casamento. Essa relação é dada antes da chegada de Cirino, o qual toma o lugar do meio primo da heroína. Entram em cena os limites da escravidão no relacionamento entre as personagens; pois Duarte era filho de Rubina, uma ex-escrava e de um tio de Maria Moura. Duarte sabe da impossibilidade de um casamento entre ambos já que a fronteira da extinta escravidão impõe um limite entre negros, mulatos e brancos.

A fronteira imposta pela escravidão dita os limites da personagem Duarte com Maria Moura. Dessa maneira, a chegada de Cirino não é compreendida como uma invasão de espaço por parte de Duarte, pois entende que sua posição é intrinsecamente inferior. Entretanto, Duarte, após a morte de Cirino, não aceita mais a retomada da relação amorosa. Maria Moura lamenta o término da relação e tenta seduzi-lo novamente, mas tem consciência da barreira que os separa “Para estes, subverter tal ordem, através da relação amorosa que se apresenta entre os meios-primos, é algo mais diferente do que a transformação vivida por Moura e a ambiguidade constante de sua identidade à frente da casa-forte” (SCHPUN, 2002:186).

Se na narrativa se encontram frestas que mobilizam as representações de gênero; por outro lado, as delimitadas pelo modelo escravocrata se mostram intransponíveis. Duarte não é negro, mas mestiço e a fronteira da mestiçagem não adquire nenhum valor, pois não existe aceitação das diferenças étnicas. Dessa maneira, a narrativa evidencia os limites intransponíveis entre senhores e escravos os quais impossibilitam até os casamentos “Apesar daquela grande amizade que nos ligou [Maria Moura e Rubina, Mãe de Duarte], nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. [...] filho de escrava alforriada e a gente não se casa com filho de cativo, mesmo que tenha do nosso sangue nas veias” (QUEIROZ, 1998:324).

Mônica Raisa Schpun (2002) evidencia as razões para Maria Moura recusar a vida conjugal

[...] sua atração pelo padrao Liberato traz o risco de morte e de confisco dos bens; sua atração pelo primo Irineu traz o risco de perda de propriedade, senão o de morte também. Sua atração pelo ‘protegido’ Cirino traz um risco diferente, o da perda de poder num sentido mais complexo: toda a dinâmica da obra desenvolve-se em torno de uma inversão entre o feminino e o masculino (SCHPUN, 2002:179).

Em *Memorial de Maria Moura*, é observado que a ação da Moura está atrelada ao *ethos* paterno, com isso são buscados os ensinamentos e os modos de representações masculinas. Maria Moura não

confunde o *ethos* de seu pai biológico com o seu padrasto Liberato “Meu Pai, esse vivia fechado no meu coração, sozinho” (QUEIROZ, 1992:20). A personagem faz referência ao pai durante toda a narrativa, enfatizando os valores paternos os quais não são representados pela força física, mas pela agilidade diante das situações.

Ocorre na narrativa uma espécie de adaptação do *ethos* da donzela-guerreira para a cultura nordestina; pois, sendo filha única, Maria Moura não vai ter em sua companhia a presença do pai como na estética de donzela-guerreira, mas a presença da mãe como ocorre com as matriarcas nordestinas “As matriarcas eram, geralmente, mulheres que, de repente, se viam sós, com os maridos mortos deixando-lhes meia ou uma dúzia de filhos para criar e educar. E, às vezes, com a morte deles para vingar” (TAMARU, 2004: 84). Com isso, a personagem modifica seu *ethos*, primeiramente por meio do corte dos cabelos e com o uso de vestimentas masculinas

[...] Por isso mesmo estou usando estas calças de homem. [...] Aí eu me levantei do chão pedi a faca a João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei o cabelo que me descia pelas costas [...] encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço (QUEIROZ, 1998:84).

O uso das vestimentas masculinas, heranças paternas, marcam a mudança de discurso de Maria Moura; entretanto, não se transveste para se tornar homem, mas sim na mulher de poder.

O Locutor, isto é, o enunciador, desconstrói, em Maria Moura, a definição de feminilidade, postulada no final do século passado, a qual via a mulher como sexo frágil e lhe atribuía apenas tarefas domésticas. O discurso narrativo é elaborado por meio do *ethos* do macho viril e forte, o qual possui força de liderança sobre seus homens e iniciativa para matar “Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que sou mulher – [...] Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atirem vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer vai pagar caro. [...]” (QUEIROZ, 1998, p. 84).

A fraqueza feminina é retirada, o que deixa a mulher em grau de igualdade com os machos. Nesse sentido, a figura de Maria Moura desautoriza o discurso patriarcal presente na representação do romance “Mulher, pra homem como ele, só serve para pra dar faniquito. Pois, comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim” (QUEIROZ, 1998: 40).

O romance situado no período de 1992 tem em suas condições de produção discursiva uma sociedade, que levanta questionamentos a respeito das relações de gênero. Assim, dentro de uma tradição contínua, o sistema patriarcal ocidental instaurou a diferença dos papéis e das identidades sexuais de forma bem delimitada – homem forte *versus* mulher fraca. Esse processo vai inserir o sujeito numa sociedade permeada de preconceitos e tabus como deixa claro Bordieu (2002) “A primazia universalmente concebida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de representação

biológica e social [...]” (p.30). Na pós-modernidade, o padrão tradicional de identidade masculina é indagado e oferece aos agentes a possibilidade de viverem novas maneiras de ser homem.

Queiroz é tida como vanguardista, pois coloca a figura feminina à frente das ações narrativas sempre na tentativa de “burlar” a ordem patriarcal vigente; por isso o romance queiroziano integra o processo de emancipação social da mulher brasileira no século XX. O discurso narrativo de *Memorial de Maria Moura* traz à cena literária a sociedade do sertão, na qual os valores da figura masculina estão atrelados à virilidade demonstrada mediante a recorrência da força física, pois “Provar sua virilidade”, [...] “exige que o homem, com frequência, manifeste brutalidade, [...] e tenha reações rápidas e agressivas” (BADINTER, 1993:143). Desse modo, à medida que a narrativa tece a “identidade” de Maria Moura elabora também o *ethos* de mulher nordestina.

A representação feminina na narrativa é permeada pelo imaginário masculino e perpetua o modelo patriarcal, embora também o indague e promova fissuras. Com Maria Moura, Rachel de Queiroz permite o entendimento do gênero como um construto histórico-social e propõe uma nova representação de feminino na sociedade, mostrando a exploração da mulher na sociedade patriarcal, sem, entretanto, desenvolver um modelo alternativo.

Referências

- ALBUQUERQUE Júnior, *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2011.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: 2008.
- DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. v. 2. p. 183-189.
- GALVÃO, W.N. *A Donzela-Guerreira um caso de Gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- OLIVEIRA, Valdelici Batista de Melo. *Figurações de Guerreira Donzela nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. UNICAMP; 2001.
- QUEIROZ, R. de. *Memorial de Maria Moura*. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1998.

SACRAMENTO, Sandra M. P do. *Nação, identidade e gênero na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SCHPUN, Mônica Raissa. Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Lígia. *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 177-186.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAMARU, Ângela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel Queiroz*. 2004. 188 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DEPOIMENTO DA ESCRITORA NATALINA JARDIM

Belo Horizonte, 19 de abril de 2013.

Minhas amigas, professoras, professores, caras organizadoras deste colóquio, colaboradoras, estudantes, convidados, meus parentes, demais pessoas presentes, a todos o meu cumprimento afetuoso.

Lembro-me de certa vez ter iniciado uma carta a um escritor amigo, quando eu recebia uma pequena homenagem, com estas palavras: “As sensações de alegria crescem, muito mais quando o motivo que as desperta nos alcança já no declinar dos anos que nos foram destinados à vida.” Comparo esse tempo ao outono, estação do ano que, embora não seja a última no calendário, parece ser a última, pela particularidade de deitar sombras no clarão do dia e de assistir o cair das folhas ao simples roçar da brisa, acarretando certa melancolia nos corações, tocados pela queda, que lembra a sensação de perda. E perder nunca valeu a pena.

Entristece-me a rapidez com que o tempo me afastou da minha mocidade, permitindo que em meu coração se instalassem as nuvens da saudade. Mas, como eu disse, a alegria veio de novo me despertar diante do convite carinhoso das organizadoras deste colóquio para que eu participasse de mais um louvável movimento da Cultura. Vejo-me então entre mulheres que fazem parte do Grupo de Pesquisa Letras de Minas. Essas pesquisadoras, mestres, doutoras e estudantes da pós-graduação, no seu propósito, manuseando com facilidade a palavra, trazem a lume o trabalho de escritoras do nosso estado, ressaltando valores muitas vezes esquecidos ou desconhecidos.

Hoje, no Brasil, seja na extensão fértil do nosso estado, ornado pelas montanhas, de onde nasce às vezes a inspiração, ora febril, ora mística pela proximidade do céu; ou nos contornos do litoral, onde o mar, nas suas investidas, arranca a veemência adormecida; seja também no desenho interiorano das campinas, onde a poesia brota ao murmúrio modulado da fonte; seja, enfim, nas caatingas do Nordeste, nos rincões goianos, ou nos pampas do Sul, a mulher brasileira tem assumido, com muita competência, o lugar nas letras que antes lhe fora negado.

Já se tornou comum falar sobre a ascensão da mulher em todos os setores. Na literatura, existe em nosso país uma fileira considerável de mulheres de destaque. Eu desejaria que muitas brasileiras fossem reconhecidas lá fora como são aqui uma Simone de Beauvoir ou Virgínia Woolf ou Marguerith Youcemar. Cito Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queirós, Ana Amélia Carneiro de Mendonça, Rachel de Queiroz, Helena Morley, Henriqueta Lisboa, Lacyr Schettino, Cora Coralina, Adélia Prado, Rachel Jardim, entre muitas outras. Pergunto: Quantas autoras talentosas continuam a armazenar, em

folhas engavetadas, pensamentos sábios e textos valiosos que dariam ótimos roteiros para romances, ou devaneios que fariam as mais belas estrofes de um poema?

Louvo, portanto, a iniciativa do Grupo de Pesquisa Letras de Minas pelo lançamento da bela antologia “*Escritoras de Ontem e de Hoje*”. Desejo que essa obra venha iluminar a história literária de outras escritoras mineiras, para que seus nomes não se percam no esquecimento, ante a imensidão e variedade de informação cultural do mundo contemporâneo. Eu estou feliz por participar dessa antologia. Por isto, vou enfeixar este colóquio entre os grandes momentos de alegria por que passei.

Pedi-me Maria Inês um depoimento sobre a minha vida, literária ou não, quem sabe firmado em alguma experiência que tenha feito melhorar o conhecimento adquirido em minha juventude, no tempo de estudante, quando a gente, além de ter nas mãos livros didáticos, por força dos estudos, deliciava-se também com a leitura de romancinhos a la M. Delly e Henri Ardel? A leitura sempre ocupou minhas horas disponíveis.

Mas... um depoimento...?!

Tenho dificuldade em falar de mim, o que atribuo aos hábitos de criação, inclinados à modéstia, doutrina que assumi sem relutância. No entanto, posso afirmar que me sinto uma pessoa realizada em relação a tudo que enfrentei nesta minha caminhada.

Fiz um poema com o título “Minha Origem,” que pode servir como introdução nesta tentativa de depoimento. Está no livro “*Flores das Quatro Estações*”. Permitam-me recitar, pinçado do meio, um pequeno trecho desse poema:

... Sou raça de mameluco,
descendo de João Ramalho.
Minha origem aí está:
sou descendente direta
da índia Piquerobi,
do índio Tibiriçá.
Meu sangue foi misturado
ao do imigrante europeu
cujo nome era Silvestre,
da cultura grande mestre,
chegado de Portugal

*à capital de Goiás,
onde Intendente se faz.
Conheceu dona Leonor,
de sobrenome Moraes,
uma jovem paulistana,
de Tibiriçá nonaneta,
começando em linha reta,
uma família goiana.
E, pelo lado materno,
vem de Minas minha saga,
onde o sangue português,
misturado ao brasileiro,
em mil veias se propaga,
em pele lisa, tismada.*

Como percebem, sou insidiosa na volta ao passado.

Considero-me poeta de duas eras, embora tenha me identificado, no princípio, com os clássicos. Gosto de ler sonetos de Gregório de Matos, Bilac, Castro Alves e Alphonsus de Guimaraens, além de sonetistas contemporâneos. Minha ligação com os sonetos se prende a um fato muito pessoal ocorrido entre mim e um poeta amigo. Ao lhe mostrar um poema de minha autoria, ouvi dele o seguinte: “— Você lembra Gregório de Matos com este seu verso”. Então eu quis confirmar sua opinião procurando conhecer melhor esse sonetista, que eu já sabia ter deixado marcas na literatura brasileira, de maneira que nem mesmo o tempo foi capaz de apagar seu nome da memória dos estudiosos. Volta e meia trazem seu nome para estudos lingüísticos.

Tenho vocação para os vocábulos opostos, a repetição das palavras, o vai-e-vem, uso bastante as antíteses e a anadiplose, que dá força aos versos, pelo excesso. Para justificar o meu gosto, vou ler outro poema, o Claro-escuro.

*Neste aposento em que eu vivo,
onde, pelo que eu cultivo
dor e risos se reúnem,
de repente apaga a luz,*

*aquela que é produzida
por dois pólos que se unem:
positivo e negativo.
Que ao grande gênio inventivo
sejam dadas muitas palmas
pelo bem que fez às almas.
Tudo escuro, vi um brilho
que infiltrava porta a dentro.
Mas não era a luz do invento.
Esse claro tão brilhante
que o escuro clareou,
era a clara luz da lua,
lua cheia, estonteante,
que meus olhos deslumbrou.
Comparei as duas luzes,
quando a outra retornou:
vi que a luz do aposento
perde em brilho e encantamento
para a luz do firmamento
que no escuro me espiou.*

Esses recursos não só eram usados pelo poeta baiano como pelo Padre António Vieira, de quem Gregório de Matos foi contemporâneo, e mais tarde por Rui Barbosa, Castro Alves, Coelho Neto e outros.

Publiquei diversos sonetos em meus livros, exercitando às vezes o alexandrino. Mas não me considero filiada a qualquer escola. Canto quando a música me embala. Aprecio intensamente a literatura poética dos modernistas Mário de Andrade, Bandeira, Drummond, Vinícius de Moraes. Como eles, dou asas à imaginação e deixo fluir frases soltas, que me envolvem, pois é gratificante poder versificar sem preocupação com a métrica e a rima. Neste caso o poema fica mais intimista, reflete melhor o sentimento que o inspirou. (A propósito, é de Antônio Candido a opinião de que o nacionalismo, que significa liberdade artística, iniciou depois que o Brasil deixou de ser colônia, passando a ser a literatura da pátria livre, como desejavam Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias e

outros nacionalistas da época.) Tanto me agrada ler Clarice Lispector como me delicio com a leitura de autores masculinos pós-modernos, como Guimarães Rosa, no Grande Sertão, livro identificador do talento brasileiro. Gosto de ler Machado de Assis, por sua narrativa simples e seus contos curtos de enredo eclético, focalizados quase sempre em vultos de ocupações rotineiras, como advogado, juiz-de-paz, deputado, farmacêutico, escrivão, padre, conselheiro, além de mulheres de várias classes sociais.

De Lispector, encanta-me a literatura paradoxal, lúgubre, tão bem retratada no magnífico “Clarice”, de Benjamin Moser, publicado em 2009. Agora mesmo estou me deliciando com a mais recente publicação de Rachel Jardim, mineira de Juiz de Fora, como eu (nada a ver com o sobrenome...!). Boa parte do saboroso livrinho fala da sua cidade, “Um ‘Reino à Beira do Rio”, e do grande Murilo Mendes. E na minha cabeceira está o grosso volume sobre Fernando Pessoa, a Quase Autobiografia, do pernambucano José Paulo Cavalcanti Filho.

Repito, sinto-me feliz quando estou lendo.

Ah!, e o depoimento? Pensando bem, quem pode falar de mim com verdadeira consciência é a minha poesia, que realça os meus sentimentos, ora a minha fragilidade, ora, paradoxalmente, a minha força, a vontade de viver, os sonhos da mocidade, minhas aspirações e, mais que tudo, a minha fé aliada ao encanto pela natureza. Quando um surto poético me surpreende fora da métrica, trago do fundo da alma o motivo que provocou aquele momento e deixo extravasar a angústia, ou a alegria, que me afetou. Octavio Paz lembrava que o poeta não tem biografia. A sua *obra* é a sua biografia, porque o identifica.

Publiquei três livros de poesia e, com o mesmo empenho, fiz uso da palavra para me exercitar também na narrativa, dando forma de romance a dois outros, em prosa.

O primeiro dos livros foi “Rosa Menina,” uma coletânea de contos, crônicas e poesias que editei para ser admitida na Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais. Nele relatei lembranças da adolescência, dando vida a tipos populares que me marcaram na época, pessoas extravagantes e engraçadas que, na sua simplicidade ou malícia, chamavam a atenção dos moradores de uma cidade do Triângulo Mineiro, onde quase todos se conheciam. Nesse livro também iniciei-me nos contos, um dos quais lhe deu o nome: Rosa Menina. A boa repercussão desse livro me deu ânimo para as outras investidas. (Muito me envaideceu nesse começo o generoso incentivo do poeta e ensaísta mineiro Abgar Renault, que ocupava a cadeira 12 da Academia Brasileira de Letras.)

Meu segundo livro de poesia foi o “*Flores das Quatro Estações*”. Nele reuni versos brotados no meu convívio com o cotidiano e a natureza.

No terceiro, “*Minha poesia, minha tela*”, juntei a poesia a retratos de minhas pinturas, pois também gosto de pintar. Encontro na mistura das tintas o meu segundo motivo de lazer.

Em 1994 escrevi “*Jerônimo*”, uma biografia romanceada. Nele deixei gravada a minha história de família, com seus bons e maus exemplos, prevalecendo a verdade, que às vezes choca.

O segundo romance, “*Perdas e Danos*“, é um misto de ficção e realidade. Tema amoroso, onde predominam os danos vividos por uma jovem médica, com final trágico.

Mais recentemente, editei “*De lá pra cá, minha família e eu*”, um registro de fases de minha trajetória, do nascimento ao ano 2000. Identifiquei nessa história familiar os nomes de meus ancestrais – avós e bisavós, com suas realidades de vida –, um relato que julgo ser, também, uma demonstração de afetividade.

Tive infância feliz, no meio do carinho de meus pais e nove irmãos – uma família numerosa como eram as famílias da época. Nesse ambiente já me acostumava com a leitura, que era hábito de quase todos da casa. Alceu de Amoroso Lima dizia que os homens nascem, uns poetas, outros músicos, outros artistas plásticos etc. Mas é a cultura que desenvolve e aperfeiçoa esses dons. À cultura da palavra eu debito o desenvolvimento do meu gosto para escrever.

Como professora, estive sempre ligada à palavra, pois a minha profissão exigia. Convenci-me de que só a literatura se entretence de todas as outras artes: da pintura ela toma a cor; da música tira a sucessão de melodias; da estatuaría toma as formas e, sobre todos esses predicados, a palavra tem vida para animar os seus painéis e dar mais brilho às suas tintas. A palavra cresce conosco num desejo de aprimoramento que nos permite trabalhar com ela, transformando-a em prosa ou poesia.

Depois de ter fundado e dirigido um colégio, de dar aulas particulares de português nas cidades em que morei, tendo acesso à leitura de bons autores brasileiros e estrangeiros, senti-me mais segura em relação aos meus conhecimentos literários. Cheguei a pensar em um curso superior, no caso, o jornalismo. Meu interesse pela literatura ligeira do jornal vinha desde as minhas primeiras relações com a palavra, quando criei o jornalzinho do meu colégio. Na Academia Feminina, editei o primeiro jornal da entidade, a princípio com o título de “*Notas Acadêmicas*”, hoje “*A Palavra*”. Nessa trilha, colaborei por alguns anos no jornal Estado de Minas, na Editoria Opinião.

Dando por cumprida minha tarefa no lar, à qual dei grande parte de minha vida, falando com uma amiga escritora, Risoleta Maciel, sobre os meus primeiros versos, surgidos espontaneamente, na observação de uma flor ou outro produto da natureza, aconselhou-me ela a submeter meu nome à Academia Municipalista de Letras, uma academia de representantes de municípios. Ao apresentar “*Rosa Menina*,” tive a satisfação de reconhecer que estava no caminho certo. Primeiro porque me senti no meio de novos irmãos, na comunhão dos mesmos ideais literários. Segundo, porque ali, onde aportei, era a Casa de São Francisco, cuja simplicidade vinha ao encontro da minha norma de vida.

Mais tarde, do meio das mulheres escritoras daquele sodalício, surgiu a idéia de se criar uma academia feminina, nos moldes das academias que, até certo tempo, só admitiam escritores homens. E a idéia criou corpo, dando, como resultado a nossa Academia Feminina Mineira de Letras, que completou 30 anos. Quero aqui dar conhecimento de quantas mulheres talentosas se compõe a nossa entidade, muitas delas possuidoras de cultura privilegiada, poetisas, contistas e prosadoras, que formam um bloco relevante na literatura mineira. Essa referência é provada não só em publicações, mas também em reuniões e palestras. Entre outras, apraz-me citar Livia Paulini e Cely Vilhena Falabela, que muito me honram com suas presenças, Júlio Dantas, antigo escritor português, lamentava lamentava não ser a mulher admitida como membro das academias existentes. Afirmava que, se tal acontecesse, “de novo os jardins de *Academo* viriam a florescer”. Se vivesse, o lendário herói teria visto concretizado o seu desejo.

Como sócia fundadora dessa nova entidade, fazendo parte da diretoria, pude dar meu empenho para o seu crescimento com iniciativas singulares, que promoviam o entrosamento da nossa literatura com a sociedade e com a imprensa.

Publiquei artigos em diversas antologias e revistas de outras entidades, tendo a satisfação de ver alguns trabalhos traduzidos e receber prêmios em concursos literários.

Faço parte do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em cuja revista, assim como na revista da Academia Mineira de Letras, tenho publicado artigos relacionados ao nosso país, à mulher e à literatura, temas permanentes na minha escrita.

Hoje a moderna Tecnologia da Informação e Comunicação, quer se queira, quer não, passou a constituir uma transição total, um novo paradigma de conhecimento. Eu mesma me ponho constantemente na frente do computador com o objetivo de me informar sobre ciência, política e o desenvolvimento geral no mundo.

Mas a tela do computador me cansa. Prefiro o cheiro do livro, acomodada em uma boa poltrona, onde permaneço por algum tempo, até que um filho ou um neto me surpreenda. Sou trovadora e alimento ainda o propósito de publicar um livreto com as minhas trovas.

O tempo, no entanto, é ingrato, a ponto de ir minando as nossas forças, não o meu entusiasmo, mas colocando limite em minhas atividades. Valho-me da textura de meu pensamento, que não esmorece. Continuo vibrando a cada acontecimento como este, sem dar conta de que o cálice de esperanças está-se esvaziando. Mas encontro força no perfume das flores, na alegria da família reunida, no hálito do beijo que acarinha, no abraço que aquece, fazendo disso a alegria de viver e o encanto de envelhecer.

Terminando, peço licença para declamar um poema recente, que vem atender ao pedido da Maria Inês, que é deixar aqui um depoimento sobre os passos que percorri. Chama-se “Eu”.

*Em um belo dia do ano, eu nasci.
Que ano foi esse? Ora, eu esqueci.
Na infância, entre carinhos, eu vivi,
no lar, onde o amor eu descobri.*

*Com outras crianças convivi.
Na primeira escola me inseri.
A base para os sonhos que teci,
de mestras carinhosas recebi.*

*Adolescente, curiosa, descobri
o caminho que na vida eu escolhi.
Entre amigas e colegas, decidi
ser mestra, dar de mim o que aprendi.*

*Minha missão, estou certa, eu cumpri.
Ao lado do rapaz que conheci,
vida nova, amorosa, construí
e com ela, reconheço: enobreci.*

*Lastimosa, à solidão eu resisti.
Nas letras, com colegas, competi.
E, nessa convivência, adquiri
o apagado saber que absorvi.
Na modéstia, que na vida persegui,
dei a lume sete livros que escrevi.
Neste texto está o destino que cumpri
e que, com prazer, pra vocês eu resumi.*

Obrigada.

FIGURAÇÕES DO FEMININO NA POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES

Ana Amélia Reis
Nathalia Campos³⁵³

Preâmbulo

A presente comunicação surge como um trabalho especulativo, poroso às intervenções e refutações delicadas, com mais simpatia pelas perguntas que pelas respostas. Nosso objetivo é propor uma reflexão sobre o conceito que por ora justifica este evento – o feminino, e sua presença no texto literário. Interessa-nos problematizar a coincidência habitual entre o significante *feminino* – uma categoria notável pela sua amplitude, abordada pelos estudos psicanalíticos contemporâneos, na esteira de Carl Gustav Jung, também como polaridade, ou *anima* – e o ser da mulher. Nossa observação, a partir do estudo em desdobramento, leva-nos a crer, entre outras coisas, que essa coincidência não deve significar a redução do significante *feminino* a uma dimensão anatômica, isto é, definidora de uma condição de gênero.

O objeto literário em análise será a poética de Cecília Meireles. Não atribuímos relevância exclusivamente ao fato de tratar-se de um ser escrevente do sexo feminino – esta não é a única razão que nos motiva a estudar a poesia da autora –, uma vez que esta se mostra atravessada por múltiplas figurações do feminino que, saturadas de cargas míticas e arquetípicas, não interessam somente à *mulher*, mas ao ser, de maneira ampla, e ao si-mesmo. São alguns exemplos: o feminino associado à vida e à criação, bem como à morte; ao ser que almeja à realização da experiência amorosa ideal; ao ser que mata, metafórica ou literalmente, pela sedução, mas que também espera ser seduzido etc. Pretendemos explorar algumas dessas figurações, com a liberdade a que uma reflexão incipiente nos permite.

1. Por um feminino além da mulher

Mulher

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal
Assumes todas as formas,
Desposas o movimento.

Sinal de contradição
Posto um dia neste mundo
Tu és o quinto elemento
Agregado pelo poeta
Que te ama e te assimila

³⁵³ Ana Amélia Reis (Mestranda em Teoria da Literatura-UFGM); Nathalia Campos (Mestranda em Teoria da Literatura-UFGM)

E é bebido por ti.

*Tu és na verdade, mulher,
Construção e destruição.*

(Murilo Mendes)

A palavra poética de Murilo Mendes situa exemplarmente a problemática da natureza fluida, mutante e plural da mulher. A poesia, como a experiência da perplexidade e da nomeação do que é sem nome, inefável, não necessariamente visível ao olho nu de todo dia, não poderia estar mais próxima da essência do feminino.

Amalgamados ao poema, fazem-se ouvir os ecos milenares de vozes que, por meio de linguagens diversas, indagaram essencialmente a mesma coisa: “*O que é a mulher?*”

Permitam-nos o uso do pronome “o que”, em vez de “quem”, já que o exercício dessa pergunta volta-se a uma categoria que em muito transcende o gênero e a anatomia sexual: o feminino.³⁵⁴

Naturalmente, a pergunta é irrespondível, e a atitude de prostração diante dela, como se sabe, assolou magnas inteligências, de Aristóteles a Sigmund Freud, a ponto de a este servir como ponto de partida para a criação de uma ciência que emergiria no século XX sendo o veículo de fragorosas descobertas sobre dimensões até então ignoradas da psique humana: a psicanálise.

Tendo-se colocado como a principal provocação a instigar o nascimento desse campo de investigação, o enigma do feminino, com suas idiossincrasias e transtornos – com especial destaque para os casos clínicos de histeria, como eram considerados à época por Freud –, não só teve lugar quando da formulação dos fundamentos da ciência psicanalítica, mas seguiu sendo a principal *raison d’être* de Freud em sua prática clínica e analítica. E é preciso que se diga – o enigma persiste, e somos herdeiros dele.

Se o feminino permanece um dos enigmas mais tenazes da existência humana, ao lado do enamoramento e da morte, talvez nosso modesto empenho possa contribuir um pouco mais para sua insolubilidade, a partir de algumas considerações sobre três dos marcos dessa discussão, que não por acaso constituem as três principais forças da psicologia ocidental: começamos pelo próprio Freud, o primeiro na história a levar mais longe e de forma sistemática o tema como interesse científico; avançamos para Jacques Lacan, que dá seguimento a esse trabalho, problematizando lacunas deixadas pelo mestre, sobretudo no que respeita a impossibilidade de *descrever* o feminino; e, por fim, desaguamos em C. G. Jung, que entendeu que *feminino* e *masculino*, para além de condições sexuais, respondem por forças alojadas no inconsciente humano com as quais é necessário travar conhecimento na jornada em direção à individuação.

³⁵⁴ A responsabilidade pela confusão é do próprio Freud, que trata “feminino” em *stricto sensu*, isto é, no que se referia particularmente ao ser mulher. É Lacan quem retoma o tema, problematizando essa alegada sinonímia. Por força do hábito, somos levados a empregar a expressão “mulher” como sinônimo de “feminino”, o que constitui um reducionismo que é forçoso combater. Essa confusão será, aqui, oportunamente desfeita.

Freud, em sua XXXIII^a conferência “Feminilidade”, realizada em 1932, persegue o tema do feminino no que concerne às características que o definiriam. Na fala de um homem habituado às taxonomias psicanalíticas e aos diagnósticos fatalistas, sobretudo em sua abordagem clínica com as mulheres, contudo, transparece a dificuldade em precisar a que ordem pertence esse dito feminino – ou, como prefere Freud, *feminilidade*. Trata-se de uma qualidade que, para a maior frustração de todos, não é condicionada pela sexualidade, embora esteja atrelada a ela. Se escapa à anatomia, rapidamente busca apoio na psicologia para garantir sua definição, tentativa novamente improfícua, porque parece resvalar também – pelo menos na leitura freudiana – para a esfera e o comportamento sexuais. Vejamos:

Quando encontram um ser humano, a primeira distinção que fazem é “homem ou mulher?”, e os senhores estão habituados a fazer essa distinção com certeza total. A ciência anatômica compartilha dessa certeza dos senhores num ponto, não mais que isto. O produto sexual masculino, o espermatozoide, e seu veículo são masculinos; o óvulo e o organismo que o abriga são femininos. (...) Excetuando-se casos muitíssimo raros, apenas uma espécie de produto sexual está presente numa pessoa, os senhores, contudo, não poderão senão ter dúvidas quanto à importância decisiva desses elementos e devem concluir que aquilo que constitui a masculinidade ou feminilidade é uma característica desconhecida que foge do alcance da anatomia.

Estaria, quem sabe, nos domínios da psicologia? Estamos habituados a empregar “masculino” e “feminino” também como qualidades mentais, e da mesma forma temos transferido a noção de bissexualidade para a vida mental. Assim, dizemos que uma pessoa, seja homem ou mulher, se comporta de modo masculino numa situação e de modo feminino, em outra. Os senhores, porém, logo percebem que isto é apenas ceder à anatomia ou às convenções. (...) A distinção não é uma distinção psicológica; quando dizem “masculino”, os senhores geralmente querem dizer “ativo”, e quando dizem “feminino”, geralmente querem dizer “passivo”. Ora, é verdade que existe uma relação desse tipo. A célula sexual masculina é ativamente móvel e sai em busca da célula feminina, e esta, o óvulo, é imóvel e espera passivamente. Bem, podem duvidar se auferiram daí alguma vantagem real, quando refletem que, em algumas classes de animais, as fêmeas são mais fortes e mais agressivas e o macho é ativo unicamente no ato da união sexual. (...) Até mesmo na esfera da vida sexual humana, os senhores logo verão como é inadequado fazer o comportamento masculino coincidir com atividade, e o feminino, com passividade. Uma mãe é ativa para com seu filho, em todos os sentidos; a própria amamentação também pode ser descrita como a mãe dando o seio ao bebê, ou ela sendo sugada por este. (...) As mulheres podem demonstrar grande atividade em diversos sentidos (FREUD, 1986, p. 2-4).

Diante do ponto de vista freudiano, que se nos afigura, por vezes, bastante limitado, acautelemo-nos, antes de fazer dele um juízo apressado, sem considerar o tempo-espço de que Freud fala. Neste juízo seria natural pensar: “Quando o escopo da interpretação de Freud ameaça ampliar-se, de maneira a contemplar a dimensão psicológica na discussão, ele logo nos desaponta com uma associação entre masculino e atividade e feminino e passividade que seria hoje absolutamente descabida, se entendermos por *passivo* apenas submisso e dócil.”³⁵⁵ Não é o próprio Freud quem sustenta que a sexualidade da mulher é marcada pela castração? Embora pareça redimir-se ao revelar que essa associação é apenas uma armadilha aos seus interlocutores de então – que muito provavelmente fizeram tal associação de forma silenciosa –, “reconhecer” que as mulheres podem infringir o protótipo de passividade em que são

³⁵⁵ Necessário se faz ampliar o sentido de *passivo*. Associado à polaridade feminina – na filosofia chinesa, o *yin* – ele refere-se à capacidade de silenciar, acolher e compreender, antes de traduzir inércia e subserviência no comportamento das mulheres.

domesticadas, soa ainda, na boca de Freud, uma “concessão” às mulheres, uma afirmação surpreendente e perturbadora.

Essa, entretanto, como dissemos, é uma leitura que incorre em anacronismo, isto é, que imprime categorias de pensamento atuais a uma outra época. O pensamento de Freud, flagrantemente insatisfatório para a discussão sobre o tema do feminino *hoje*, com as conquistas que esta já incorporou, era, à sua época, bastante coerente com a realidade da opressão das mulheres, marcadamente da repressão sexual.³⁵⁶ Além disso, como já frisamos na abertura desta comunicação, é imprescindível visitar os meandros pelos quais foram os pensamentos anteriores aos nossos, de modo que nos seja possível, senão agregar novidade ao debate, pelo menos, ao percorrê-los, ressignificá-los.

Do entendimento inicial de Freud, podemos extrair, portanto, que o feminino está ancorado na anatomia, sem, contudo, ser definido por ela, e que *masculino* e *feminino*, para além de uma associação, marcada pela temporalidade histórica, com a expressão da agressividade, sugere uma gama enorme de significados. Por ora, como nossa intenção é explorá-los na medida em que ocorrem no discurso poético, e no discurso poético de Cecília Meireles, poderemos ver como isso se dá.

De uma sobrevalorização da genitalidade, passamos, então, a localizar o feminino em um lugar que, na falta de uma outra palavra, poderíamos chamar *insondável*. Ele *está* no corpo, mas *não é* do corpo, tampouco pode ser reduzido a atributos ligados à feminilidade – pedimos licença a Freud e a nossos interlocutores para estabelecer uma diferenciação entre *feminino* e feminilidade, estando o primeiro além do que diz respeito estritamente à mulher, ou ao sexo feminino; a feminilidade, ao contrário, relaciona-se, sim, a uma vivência particular da mulher, daquilo que a cultura pretende para o *ser mulher* (graciosidade, doçura, ardil, pureza etc.) e que torna esta reconhecível para si e para os outros.

Parece oportuno passar, então, a uma vista dos esforços de Jacques Lacan nesse tema.

Lacan dedica-se também com afincos à investigação do feminino e reserva-lhe o *Seminário 20, Mais, ainda* (1972-1973), ao lado do qual perambula também pelos temas do gozo da mulher, das versões mitológicas gregas sobre a origem do amor (Eros x Poros e Penia) e da impossibilidade da relação amorosa (e sexual), que não cria unidade, mas descontinuidade, hiato, fratura.

A (in)definição lacaniana para o feminino começa também pela dimensão sexual, definindo-se por uma diferença fundamental em relação ao homem:

(...) O discurso analítico, no que, para um desses seres sexuados, para o homem enquanto que provido do órgão dito fálico – eu disse *dito* –, o sexo corporal, o sexo da mulher – eu disse, *da*

³⁵⁶ O próprio Freud afirma, nos “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”, de 1905, ou seja, bem antes da conferência a que fizemos menção, que somente a vida sexual dos homens “se tornou acessível à pesquisa. A das mulheres ainda se encontra mergulhada em impenetrável obscuridade” (FREUD, 1972, p. 152). Isso é significativo da dificuldade de sequer se especular sobre os comportamentos sexuais femininos.

mulher, embora justamente não exista *a* mulher, a mulher *não é toda* – o sexo da mulher não lhe diz nada, a não ser por intermédio do gozo do corpo (LACAN, 1985, p. 15).

Definindo-a a partir da ausência do falo, Lacan argumenta que a representação *da mulher* – como a representação do homem é feita, ou seja, daquele que possui o falo – é impossível. Assim, as mulheres – já que não há *a* mulher – rejeitam o aspecto anatômico como critério para desambiguá-las em relação ao sexo oposto, o que as obriga a uma invenção contínua de si mesmas, partindo do próprio vazio em sua natureza mais imediata.

É esse mesmo vazio de generalidade simbólica pela presença do falo (o homem é *fálico*, a mulher *não é fálica*) que nos condena – a todos aqueles que indagam as mulheres – a uma busca repetida e ingrata por nomes, imagens, significantes (entre substantivos, adjetivos etc.), mitos e personagens por meio dos quais designá-las, sendo que é impossível dizê-las. A poesia, nesse sentido, será o esforço em que essa busca é mais notória, e, apesar de precária, é bem-vinda.

“A mulher não existe”, e sem acesso à ordem simbólica, *as mulheres* só podem existir cada uma em sua extensa individualidade, e o feminino indefinido se independiza da *mulher* em si:

Das mulheres, a partir do momento em que há os nomes, pode-se fazer uma lista, e contá-las. Se há *mile e tre* é mesmo porque podemos tomá-las uma a uma, o que é essencial. E é coisa completamente diferente do Um da fusão universal. Se a mulher não fosse não toda, se em seu corpo ela fosse não toda como ser sexuado, nada disso se aguentaria (LACAN, 1985, p. 19).

Se o feminino está, pois, destinado à multiplicidade, ele se prolifera também em representações em nossa mente. Jung as situou entre o mundo do ego, onde reside nossa identidade, e o mundo desconhecido e inconsciente, o além do ego. Esse componente tem, no vocabulário jungiano, o nome de *anima*, e habita a mente dos homens.

A *anima* corresponde às imagens da mulher – estabelecidas pela criação e pela cultura (inconsciente coletivo) – presentes na mente masculina, que terão considerável impacto sobre como o homem se relacionará com as mulheres e com seus sentimentos para com elas. Normalmente, essas imagens serão em muito determinadas pelo modelo materno. Na mente feminina, há o correspondente, ou *animus*, primeiro identificado com o pai.

Desde a origem, todo homem traz em si a imagem da mulher; não a imagem *desta* ou *daquela* mulher, mas a de um *tipo* determinado. Tal imagem é, no fundo, um conglomerado hereditário inconsciente, de origem remota, incrustada no sistema vivo, *tipo* de todas as experiências da linhagem ancestral em torno do ser feminino, resíduo de todas as impressões fornecidas pela mulher, sistema de adaptação psíquico herdado (JUNG, 2006, p. 483).

A contribuição de Jung, ponto de culminância na reflexão proposta, testifica como o feminino, desprendido da figura de *uma mulher*, define-se como uma força que molda o inconsciente e com a qual é preciso entrar em contato em nome do amadurecimento psíquico.

Passamos, agora, de posse da luz (ou da sombra) trazida por esses conceitos, à análise de momentos da poética de Cecília Meireles em que personificações arquetípicas do feminino estão

presentes. Parece-nos adequado devolver a questão aos poetas, pois, como disse o próprio Freud: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas (...)” (FREUD, 1936, p. 21).

2. A Poesia, a Mulher e o Feminino

A vasta poética de Cecília Meireles passa por momentos diferentes e propõe construções diversas com ampla abordagem, entre prosa e poesia, desde a infantil até uma abordagem do político (pensemos no *Romanceiro da Inconfidência*). Porém, um traço característico de sua poesia é a relevância de uma voz poética que se aproxima mais do sublime, subjetivo e atemporal do que de uma construção objetiva e referencial, se nos é lícito pensar nessas polaridades dentro da própria construção do discurso poético. Alfredo Bosi caracteriza esse traço como um “distanciamento do eu-lírico em relação ao mundo” (BOSI, 2007, p. 13).

É possível observar que esse traço ganha maior evidência em algumas obras de Cecília, das quais consideramos que o livro *Viagem e Poemas Escritos na Índia* fazem parte. Das duas obras, selecionamos três poemas que nos possibilitam refletir sobre a questão do feminino, conforme problematizado neste ensaio e, não por acaso, nos poemas selecionados, esse “distanciamento do mundo” está presente como marca e aponta para um caminho de nos permite refletir sobre as figurações do feminino na poética de Cecília Meireles.

Percebe-se que nos poemas “Canção para Sarojini”, “Sereia” e “Orfandade”, a ausência é o aspecto central da construção das imagens poéticas, ainda que cada poema traga em seu bojo temas diferenciados entre si.

Por sua vez, o feminino é também um traço marcante da construção poética de Cecília Meireles, porém, há uma imbricação de noções quanto a esse aspecto que valem ser ressaltadas: o feminino, nos poemas de Cecília, está atrelado à imagem da mulher, às diversas imagens da mulher. Porém, percebemos que o caminho para a compreensão e abordagem de ambos (mulher e feminino) não é rápido, o que, talvez, uma leitura apressada nos levasse a concluir. Vale, assim, notar que são justamente as imagens construídas da mulher nos poemas que nos levam ao feminino, como se este ocupasse o lugar de uma instância outra que não é separada da figura da mulher, mas também não pode ser confundida ou reduzida a esta. É, de alguma forma, uma instância que é alcançada por meio da construção poética da imagem da mulher atrelada a uma construção poética que se distancia do mundo; então, temos o caminho que segue da imagem da mulher para as figurações do feminino.

2.1 O Feminino e seus símbolos

Em “Canção para Sarojini”, a presença da ausência é a marca central do poema. Este é uma homenagem à poetisa indiana Sarojini Naidu (ou “Rouxinol da Índia”), que, além de uma das vozes femininas mais expressivas da literatura indiana, é representativa na Índia por sua luta pela

independência do país, inaugurando cargos políticos geralmente ocupados por homens. Assim, no poema, temos um eu-lírico em um tempo posterior ao de Sarojini (“Passei por aqui. /como já não podes ver o que estou vendo,/vejo por ti”), que oferece as imagens que são construídas a partir da vivência desse eu-lírico no próprio espaço que é de Sarojini (aqui) e que podemos entender que seja a Índia, apoiados pelo próprio título do livro: *Poemas escritos na Índia*. O que foi oferecido outrora por Naidu em sua poesia (“lembrei-me de versos que um dia escreveste/e que um dia li./lembrei-me de ti”) continua a reverberar nesse eu-lírico, que devolve à Sarojini, em forma de poesia. Nesse poema, são oferecidos “presentes” atrelados à Índia (seda, incenso, flores), que, para além de objetos característicos daquele país, marcam, na ausência da mulher (“Ao mundo que habitas, tão fora daqui”), a presença do feminino: as sedas oferecidas são vermelhas; o sangue, a vida e criação, o feminino. Interessante notar que os símbolos atravessam um caminho da materialidade à imaterialidade: das sedas vermelhas, que aparecem logo na segunda estrofe, até o brilho de luas de ouro, que encerra o poema. Dessa forma, cresce, em importância simbólica, o oferecimento à Sarojini, culminando com a lua. Por fim, há um distanciamento cada vez maior desse mundo referencial de sedas e colares para o mundo da poesia (do feminino?), onde a lua pode ser até mesmo dourada.

2.2 A voz da Sereia

No poema “Sereia”, podemos perceber a interlocução com o mito da Sereia, que faz parte do imaginário de diversas culturas. Como exemplo, temos a brasileira, representada por Iara; a africana, por Iemanjá; a nórdica, por Loreley, e diversas outras figuras da mulher como a sereia encantadora, que tem o canto fatal e a quem não é possível resistir. Especialmente, é forçoso lembrarmos do mito de Ulisses e as Sereias. Conta-se ser o poderoso Ulisses o único que foi capaz de resistir ao canto das sereias, em sua odisseia de retorno à Ítaca, sua cidade natal. Interessa-nos pensar que, dentre os mitos, a Sereia é sempre a encantadora, sedutora, a que atrai, e esta sedução está ligada à morte. Quando Ulisses ultrapassa seu canto (e elas ficam embevecidas com a beleza do herói), é atribuído a ele o poder de vencer as sereias. Kafka, talvez, tenha sido o único a trazer uma perspectiva que é também encontrada neste poema de Cecília. Em “O silêncio das Sereias”, Kafka afirma existir uma arma ainda mais terrível que o canto da sereia: o seu silêncio. Ele atribui às sereias (e não a Ulisses) a travessia que foi por ele conquistada. Em poucas e curtas linhas, o autor diz que, aturdidas pela beleza do herói, elas se calaram, e ele, talvez por fingimento ou inocência, não percebeu que elas estavam em silêncio. Ele acreditou que pudesse superar o canto das sereias. Assim, o autor de *A metamorfose*, por meio do silêncio, dá voz às sereias. Elas decidem não seduzir Ulisses, pois estão, elas mesmas, seduzidas. A inversão do encantamento coloca-as como seres possíveis de, além de encantar, serem encantadas. Analisando “Sereia”, de Cecília Meireles, não será precisamente isso que é revelado por meio dos versos do poema? A perspectiva da Sereia? Para além do canto, a sereia tem voz: “Na sua voz transparente/giram sonhos de cristal”. Ela é colocada como possuidora de um corpo. Um corpo de mulher, uma mulher que espera ser contemplada com o corpo e a alma, por alguém que viria de país encoberto para fazê-la feliz. Mas

essa mulher é a própria espera. Ela é uma condição, um espaço vazio. Não pode realizar-se (por isso deixa Ulisses passar, ficando em silêncio?). É o arquétipo da espera e do vazio, pois é com a sua imagem irrealizável que ela continuará infinitamente “com o canto que vai matando/ai!/e morrerá de cantar”.

2.3 Admiração

“O olhar da menina caiu dos seus olhos”. A menina, frente à morte, não pode mais ser menina. No poema “Orfandade”, a imagem construída é a de uma menina que carrega uma condição intrínseca ao ser vivente: a morte, que faz desaparecer toda superficialidade das idades, dos gêneros e das vicissitudes cotidianas. Frente à morte, a menina é uma transição. Não é mais menina, pois perdeu a inocência da vida eterna; não é mulher, pois tal condição não aplacaria seu espanto. Ela é. “Ela está sentada no banco, debaixo da árvore, / recebendo todo o céu, nos grandes olhos admirados.”

Admirar, do latim *admirari*, é espantar-se. O espanto é talvez o momento epifânico de compreender algo em uma instância não alcançada por olhos que apenas miram e registram o seu derredor. Admirar é ver com espanto, um espanto que pode ser atravessado pelo prazer do que se mira, mas, necessariamente, com espanto.

A menina não tem mais a figura da mãe, da mulher, seu espelho de feminino. Será ela, então, possuidora desses atributos? Será essa a transição da morte e, por isso, o espanto?

3. Conclusão

A leitura dos poemas “Canção para Sarojini”, “Sereia” e “Orfandade”, selecionados a partir do rico repertório poético de Cecília Meireles, permitiu-nos perceber, por meio da construção de imagens várias da mulher – calcada em suas múltiplas realidades possíveis –, que uma instância simbólica se ergue em contiguidade com esta imagem poética que, por ora, chamaremos *imagem da realidade*, já que algo *das mulheres*, na inexistência *da mulher*, permeia os poemas. A presença dessas mulheres é que nos permite, num primeiro momento, produzir uma leitura que alcança o feminino, a instância simbólica referida.

“Canção para Sarojini”,³⁵⁷ homenagem de Cecília à poetisa e militante política Sarojini Naidu, apresenta um dos arquétipos femininos mais reeditados pela ficção – o da mulher desbravadora e idealista. A luta pelos direitos da mulher remete à capacidade, própria da polaridade feminina, de antever ou intuir a necessidade de transformação, seja em qual nível for. Assim, a polaridade feminina, associada à masculina – marcadamente presente nos indivíduos do sexo feminino que se consagram a lutas políticas e de afirmação de gênero –, mais afeita à *ação externa*, conduz à luta. Esta, por sua vez, embora concernente no poema de Cecília à luta de Naidu pelos direitos da mulher, pode ser também representativa da luta de toda e qualquer minoria oprimida e que se defina pela alteridade ao elemento dominante na sociedade (na realidade que nos inserimos, o indivíduo do sexo masculino, branco e heterossexual).

³⁵⁷ Na edição consultada (Livraria São José, 1962), p. 62.

Em “Sereia”,³⁵⁸ o apelo da figura mitológica se materializa no desejo de ser amada e contemplada de corpo e alma. Este desejo, por sua vez, é o dado de realidade que conecta a figura da mulher à dimensão simbólica do ser onde fala a demanda universal pelo outro e pela experiência da correspondência amorosa.

Em “Orfandade”,³⁵⁹ por sua vez, a morte, expressa pela extinção carnal da mãe, que gera a vida, é símbolo da concretude – pois não há nada mais humano e presente na vida do que a morte –, e, ao mesmo tempo, do insondável – já que ela se mantém um dos maiores mistérios de nossa existência.

Por ora, formular algo de conclusivo sobre o tema do feminino, e com base na análise dos poemas em tela, é retornar ao ponto de que partimos, com a consciência antecipada da insolubilidade e versatilidade dessa categoria, que, como é próprio das coisas essenciais da existência humana, situa-se para além da linguagem, e, na impossibilidade de ser nomeado, paradoxalmente é devolvido a ela. Nesse sentido, o discurso poético prova-se ser o lugar em que este feminino melhor se acomoda.

Referências

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 13-32.

FREUD, Sigmund. Feminilidade [1932-1936]. Disponível em: <http://www.slideshare.net/felipearthur20/sigmund-freud-feminilidade-conferencia-xxxiii>. Acesso em: 19 mar. 2013. p. 1-21.

_____. Três ensaios sobre a sexualidade [1905]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. VII.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Aniela Jaffé. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. *Folha de São Paulo*, 6 maio 1984. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 20 (Mais, ainda – 1972-1973). Trad. M. D. Magno. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. *Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

³⁵⁸ Na edição consultada (Nova Fronteira, 1982), p. 44.

³⁵⁹ p. 84.

1 Introdução

Autora de apenas dois livros de ficção, Guiomar de Grammont escreve uma literatura que incomoda o leitor, convidando-o a sair do seu lugar de contentamento e de conforto. Tanto no romance *Fuga em espelhos* (1992) quanto nos contos reunidos em *Sudário*³⁶¹ (2006), a autora explora as técnicas contemporâneas dos múltiplos pontos de vista, a fragmentação narrativa e a condensação da história, sem perder o foco da sua complexidade literária. Alguns de seus contos foram publicados no Suplemento Literário de Minas Gerais e permanecem inéditos em livros: “Três contos”, de 2000; “A posse”, de 2004³⁶².

Grammont deixa transparecer em sua escrita marcas intertextuais com as tragédias e com a boa literatura do Brasil e de outras nações, motivos que não abordaremos neste trabalho, mas que merecem um estudo específico, pois o diálogo com a tradição também comprova o que chamaríamos de uma escrita transgressora³⁶³. Este, sim, tema que nos interessa e propomos a desenvolver por ora, ainda que brevemente. O conto, por sua forma e estrutura, caracteriza-se pela brevidade, pela concisão, sem as peripécias do fluxo de consciência e das interpretações psicológicas das personagens – o que não quer dizer que sejam suas regras. Os contos dessa escritora mineira são assim: compactos, densos e impactantes. As primeiras linhas que abrem a coletânea são de “O diário de Medeia”:

Devo começar por meu nome, porque é a coisa que menos importa, se é que algo importa.
Meu nome é Isaura, tive amantes, tenho filhos, tenho um homem. Às vezes odeio a todos. Fabrico poções para matá-los, como Medeia traída, mas sou em quem trai.
(...)
Aos sábados, meu marido trepa em mim como um porco, então solto a puta que há em mim. Quando não consigo gozar, vou par ao banheiro e me masturbo. Fico de mau humor o dia inteiro quando os meninos batem na porta e me interrompem.
(GRAMMONT, 2006, p. 13-4)

³⁶⁰ Professor da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

³⁶¹ *Sudário* reúne os contos que concorreram ao prêmio cubano Casa de las Americas, em 1993, sob o título *O fruto do vosso ventre*, do qual foi vencedor, e *Outros contos inéditos*: 1994-2002.

³⁶² Ver o site do suplemento em <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>, acessado em 14 de abril de 2013. Nesse Suplemento, publicou, também, o interessante ensaio “Escritor, um mestre da Ars Erotica”, em 2002, no qual discute o sentido de erotismo relacionado à sedução que o bom texto literário exerce sobre o leitor. O ensaio procura desmitificar a nomenclatura de arte erótica para a escrita que representa apenas a sexualidade. Essas discussões foram melhor aproveitadas em outro estudo que realizamos sobre a ficção de Guiomar de Grammont. Ver “*Fuga em espelhos* – O romance-invenção de Guiomar de Grammont”, In: OLIVA, Osmar Pereira (org.) *Vozes do Gênero* – Autoria e representação. Montes claros: Editora da Unimontes, 2011.

³⁶³ Representações da violência e da pornografia foram analisada por nós no ensaio “A escrita dilacerada – corpo e sexualidade em *Sudário*, de Guiomar de Grammont”, publicado nos anais do I CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, realizado em Maringá em 2010. Ver <http://www.cielli.com.br/downloads/271.pdf>, acessado em 14 de abril de 2013.

O leitor inicia, pois, a leitura de *Sudário* com essa provocação poética, que pode afastá-lo imediatamente do texto, ou fazê-lo segurar o livro com a avidez de chegar às últimas linhas. Algum crítico poderia argumentar que violência e pornografia agradam ao público e vendem bem. Não é bem assim. Se os temas em evidência não receberem um tratamento artístico, tornam-se mera cultura de massa, de valor apelativo. Em linhas gerais, as narrativas grammonianas rompem com uma possibilidade de fruição rápida e tranquila porque traduzem um “pensamento” e um diálogo com outras literaturas e com o conhecimento do seu leitor que pretende um ato suspensivo, indagador. Nesse conto de abertura, somos conduzidos sutilmente a estabelecer relações entre a Medeia da tragédia clássica e a Isaura de nossos tempos. Os atos violentos estão aí expostos, por meio de uma linguagem que não poupa os palavrões, é verdade; mas a condensação dos parágrafos e do próprio enredo, somada à contundência da descrição objetiva, convidam o leitor à reflexão.

Nelly Novaes Coelho, discutindo a presença da mulher na literatura brasileira contemporânea, afirma que houve um amadurecimento crescente da consciência crítica feminina, manifesta nas produções literárias recentes, consciência que tende cada vez mais a romper os limites do Eu para mergulhar na esfera do Outro,

isso significa que, da submissão ao “modelo”, ela passa gradativamente à sua transgressão e, nos anos mais recentes, à busca de uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia, do teatro ou da ficção, vem sendo esse o caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do erotismo como uma marca inequívoca de nossos tempos. De um bloqueio absoluto ao sexo (sociedade sexófoba herdada), passa-se à liberação desordenada. (COELHO, 1993, p. 16-17)

As narrativas construídas por Guiomar de Grammont podem ser lidas como uma perspectiva de compreensão desse nosso tempo, no qual a mulher tem direito à voz e problematiza o seu estar no mundo pós-moderno. O olhar feminino nos mostra a amizade interesseira, o amor não convencional, homoafetivo, a busca da mulher por liberdade sexual e de expressão de pensamento. As vozes do romance *Fuga em Espelhos* e dos contos gritam esse desejo de libertação, ao mesmo tempo em que denunciam os maus-tratos infringidos pelos homens às mulheres no âmbito familiar e social. Então, a literatura grammoniana é uma arte transgressora, sim. Primeiro, porque representa a sexualidade e a violência sem eufemismos; segundo, porque estabelece diálogos contrastantes com a nossa tradição literária e com os nossos dogmas (religiosos, sociais), trazendo à reflexão a dúvida da conformação e o questionamento das verdades que nos foram (im)postas. Violência, pornografia, descrições de cenas sexuais, humanização de Cristo e do Diabo são ainda tabus, em nossa sociedade, mas a escritora mineira não se intimida frente a essas representações.

O que lemos é uma produção artística de uma mulher que viveu a plenitude do século XX e trilha os caminhos do complexo século XXI, com seus variados arranjos sociais. Mudaram-se profundamente os valores ocidentais e cristãos, nos quais nos formamos. O amor, as relações afetivas, as crenças religiosas e os papéis sociais vão se modificando rapidamente, e apresentando formas de

expressão que nos assustam, porque são novas e diferentes daquelas a que nos acostumamos. O que é e para que serve a literatura? Essa forma artística lida essencialmente com a palavra e pretende traduzir um olhar sobre o homem e sobre o mundo. Às vezes, pretensamente imparcial, outras vezes muito subjetivamente.

2 O desejo e os tabus

O desejo é inerente ao homem. É sua essência e força impulsionadora. Desde que nasce o homem sente a impossibilidade de permanecer inativo, e sente a irreversibilidade do tempo, suas demandas e solicitações. Nascer é, indiscutivelmente, um ato de instalação da falta, do vazio. Ato fundador dos desejos, em suas mais diferentes e diversificadas vertentes, cuja principal fragilidade reside na dependência, na solicitude do outro. É nesse sentido que o desejo se configura como um ato de interlocução, de diálogo, de intercessão. Partindo desse princípio, no sentido mesmo da origem, é impossível ao homem existir sem a participação do outro: da mãe, do pai, do irmão, do amigo, do animal, do auxiliador estranho e, posteriormente, das coisas, dos objetos, dos seus símbolos, dos seus fantasmas e dos seus sentimentos.

Para superar essa primeira falta, provocada pelo simples estar-no-mundo, o ser humano passa a tecer as suas redes de relações afetivas e sociais, sendo que, para muitos, a arte se torna uma forma de compensação para esse vazio. Na arte, manifestamos nossos sentimentos e desejos, nossos sonhos e frustrações – linguagem do impossível, uma vez que o vivido, o sentido, e mesmo o imaginado, não podem ser recuperados em sua essência. E é nesses projetos impossíveis da linguagem que percebemos com tanta clareza as sutis reverberações do desejo. Desejar relaciona-se, intimamente, à carência, à falta, por isso é imprescindível a existência de um elemento estranho, diferente, ausente no sujeito que deseja. Passaremos a discutir aqui apenas o apelo ao erótico, à sexualidade, deixando de me referir a outros campos do desejar.

Freud, em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2002), afirma que é inerente ao homem e ao animal a existência de necessidades sexuais – a pulsão – denominada pela ciência de libido. Para compreender melhor a pulsão sexual, Freud lida com os seguintes termos: objeto sexual – pessoa de quem provém a sexualidade – e alvo sexual – ação para a qual a pulsão impele. Podemos perceber que a análise da sexualidade e de suas ações é bastante complexa e, quase sempre, associa o biológico ao psicológico – levando em consideração, também, o fator social.

Não raro, a sexualidade envereda-se por caminhos diversos, não convencionais, culminando em desvios, inversões, perversões. No percurso de sua busca de plenitude ou de saciedade, o homem e a sua pulsão sexual produzem determinados comportamentos considerados “aberrações” pela sociedade, como a homossexualidade, o fetiche, o sexo com animais, com crianças ou com cadáveres, o sadismo e o masoquismo, apenas para citar alguns exemplos. Apesar de encontrar resistência e recriminações dos membros de determinados agrupamentos sociais, dificilmente construiríamos um paradigma do sujeito

invertido ou pervertido, dado à complexidade e multiplicidade dos desvios motivados pela pulsão sexual. Um homem pode ter uma vida social exemplar, uma moral ilibada e apresentar um desvio somente no âmbito da sua sexualidade, mantendo-o recalcado.

Enquanto a pulsão sexual tem um destino certo – o corpo erotizado – seja ele o corpo real ou o corpo simbólico, o tabu se encontra exatamente na fronteira do proibido, do recalque, não no lugar da encenação dos prazeres, o corpo, mas no espaço da moral, dos costumes, da legalidade. O tabu não se refere à proibição do desejo pelo outro, ou de sua não aceitação. Ao contrário, é no âmbito social que os tabus se inscrevem. Interdições, punições, vergonha e culpabilidade são imputados àqueles que não respeitam o pacto social. O incesto, por exemplo, é uma exigência cultural da sociedade, a fim de que sejam excluídos da escolha objetual os parentes consaguíneos. Nada mais coerente, levando-se em consideração a variedade, a diversidade e a quantidade de membros diversos nas sociedades atuais.

Em um meio que apresenta tão imensa população, a possibilidade do incesto parece diminuída, mas não impossível de se manifestar. De outra forma, as comunidades mais fechadas, compostas de número reduzido de pessoas, certamente favorecerá o surgimento de determinados afetos e pulsões sexuais não aceitos pela sociedade. Não queremos reacender a polêmica discussão determinista do final do século XIX, mas os espaços ocupados por indivíduos do mesmo sexo, como os presídios, os conventos, os seminários e outras instituições de regime fechado colaboram para o afloramento de emoções e sentimentos não convencionais.

O erotismo e a libido se relacionam intimamente ao proibido, ao misterioso, de forma que o homem busca, constantemente, desvendar o oculto, participar do interdito. É sua natureza essa tendência para essas provocações, para esses desafios. Estudando as relações sociais entre os aborígenes australianos, em relação aos interditos que são estabelecidos entre eles, Freud, em sua obra *Totem e Tabu*, discute a importância dos totens – representando animais, pessoas, objetos ou coisas que lembram aos membros de determinadas tribos o que ou quem eles deveriam evitar, sob o risco de serem punidos severamente, até mesmo com a morte, caso não seguissem as regras totêmicas. Por exemplo, apesar de canibais pobres e desnudos, esses aborígenes evitavam rigorosamente o incesto.

Em muitas dessas tribos, o contato do filho com a sua mãe e irmã ou do pai com a sua filha ou sogra é extremamente controlado e evitado – afastando-se o máximo possível, a fim de evitar o surgimento do desejo incestuoso. Atitudes como entrar em casa somente quando um desses membros da família citados não estiver presente ou desviar-se dele nos caminhos da floresta são comuns nessas tribos. O mesmo se percebe no comportamento da sogra, temerosa de encontrar-se com o genro e desejá-lo, visto que, segundo Freud, a mãe, às vezes, procura reviver através das relações esponsais da filha e o homem, edipianamente, identifica-se com a sogra – modelo de mãe, objeto de desejo primeiro para a criança.

A palavra tabu é um termo linguístico da Polinésia. O significado de tabu diverge em dois sentidos contrários: por um lado, significa o sagrado, o consagrado. Por outro, significa o misterioso, o perigoso, o proibido, o impuro. Consequentemente, o tabu refere-se ao que é inabordável. Os tabus também guardam íntima relação com a proteção, pois violar um tabu significa pôr em risco todas as pessoas que fazem parte da comunidade regida pelas normas relacionadas a determinados tabus. Os tabus podem ser permanentes, como os referentes a sacerdotes e chefes e a pessoas mortas, ou temporários, como os referentes à menstruação, ao parto, aos rituais de expedição dos guerreiros, por exemplo. Como diz Freud, “O ‘tabu’ denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. Também denota as proibições advindas do mesmo atributo.” (FREUD, s/d., p. 42)

Assim, o tabu liga-se intimamente ao misterioso, ao perigoso – em certo sentido é um temor ao demoníaco. Um temor de ser contagiado ou corrompido. A principal proibição para o tabu é contra o tocar. Segundo Freud, “Qualquer um que viole um tabu pela entrada em contato com algo que seja tabu se torna tabu ele próprio e que, então, ninguém poderá entrar em contato com ele” (FREUD, s/d., p. 47). É inerente ao tabu a excitação, despertando o desejo de tentar. Para esse psicanalista,

O tabu é uma proibição primeva forçosamente imposta (por alguma autoridade) de fora, e dirigida contra os anseios mais poderosos a que estão sujeitos os seres humanos. O desejo de violá-lo persiste no inconsciente, aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto que o tabu proíbe (FREUD, s/d., p.55).

Pode o homem conviver harmoniosamente com essa força ambígua e contraditória? Pulsão que o encaminha para o seu objeto de desejo e obediência que o aprisiona? Como lidar com a libido, em suas múltiplas manifestações eróticas, e com as proibições reguladoras da sociedade? Acreditamos que as revelações do desejo são constantemente vigiadas e censuradas, pois há um certo temor social de abordar explicitamente os desejos humanos e a nossa sexualidade, tendo em vista o controle que a sociedade exerce sobre a busca e os sentidos do prazer, principalmente sob a vigilância religiosa a que o mundo ocidental foi submetido.

No entanto, as pulsões sexuais, o desejo e o amor encontram as suas brechas, reverberando aqui e acolá, nas malhas da letra, nas sombras e mesmo nas luminosidades que a tinta produz em certas pinturas; nos gestos encenados de corpos em desassossego, dançando uma mágica coreografia dos sentidos ocultos, numa representação teatral, por exemplo. Dessa forma, Eros escapa à censura e comprova que o homem pode conviver com as forças e desejos contraditórios que fazem parte de sua essência, e a arte, essa outra expressão do humano, cumpre o seu destino: tornar-se o lugar da representação do ambíguo, do interdito, do dito na margem, nos silêncios do olhar, no oco da voz velada, do desejo contido.

3 Cristianismo e o corpo desejante

Retomando a ficção de Guiomar de Grammont, prenunciada na introdução deste trabalho, privilegiaremos apenas os contos “Sudário” e “Lúcifer” nessa análise, os quais reelaboram as narrativas cristãs sobre o bem (Cristo) e o mal (o Diabo), em uma perspectiva irônica, mas não menos poética³⁶⁴. O primeiro é aberto pela epígrafe do evangelho de Lucas, capítulo 7, cena na qual uma mulher pecadora unge os pés de Jesus: “[...] com as suas lágrimas banhou os meus pés, e enxugou-os com os seus cabelos.” (GRAMMONT, 2006, p. 79). O narrador, em primeira pessoa, relata que havia se retirado da cidade de São Paulo para uma pequena aldeia, a fim de dedicar-se à pintura de telas. Ali, era servido por uma mulher chamada Maria, em quem encontrou simplicidade, ingenuidade e sedução. O desejo é metaforizado pelo botão da blusa da moça, que ganha diversos sentidos ao longo da narrativa. Na primeira linha, o narrador informa:

Um pequeno botão branco era o soldado que guardava aquela trincheira desconhecida. Um botão! Fechei os olhos e tentei pensar em outra coisa. Na vida que deixara em São Paulo, ou em coisas mais prosaicas, como as telas e pincéis que iriam chegar, para ver se evitava a recorrência daquela imagem, mas foi impossível. (GRAMMONT, 2006, p. 79)

Em outras passagens, o narrador multiplicará os sentidos dessa metáfora, referindo-se aos negros botões dos olhos de Maria, ao botão branco da sua blusa, aos botões dos seus seios e, por último, a um botão de rosa, deixado na casa, logo depois da cena emblemática na qual se ritualiza a impressão do sudário, com o pintor nu, deitado sobre a tela, e Maria pisando sobre o seu corpo sujo de tinta. Vemos a oposição de espaços, pois São Paulo representa o moderno, o novo, e a aldeia representa o arcaico, o antigo. Relações de gênero estão aí presentes, uma vez que o pintor é um homem da cidade, mais vivido e experiente do que a menina moça aldeã que lhe serve e que será, de certa forma, abusada por ele. Depois de apelar pela sua comiseração, acentuando a sua enfermidade e a necessidade de pintar uma última grande obra de arte, o pintor convence a jovem a auxiliá-lo nesse trabalho: “Entrei no ateliê, levando um lençol. Encostei a porta, despi minhas roupas. Lambuzei todo meu corpo de tinta. Às pressas. Temia estragar tudo. Deitei-me sobre a tela e me cobri com o lençol. Esperei.” (GRAMMONT, 2006, p. 82)

Essa breve narrativa reconta, sob o viés extremamente erótico, como foram inscritas as marcas de sangue no manto que embrulhara o corpo de Jesus Cristo, para o seu sepultamento. A autora mineira não se intimida diante da sacralização atribuída a esse evento, e o reescreve rasurando esse símbolo do cristianismo. Na passagem da Bíblia citada como epígrafe, temos a adoração de uma mulher

³⁶⁴ Utilizamos o termo “poética” agora no sentido de poesia, de lirismo, pois, apesar da concisão da linguagem narrativa e da objetividade própria das narrativas breves como características do conto, Guiomar de Grammont não perde o veio lírico.

pecadora a Jesus Cristo, molhando os seus pés com lágrimas, beijando-os e enxugando-os com os seus cabelos. O recorte bíblico realizado por Grammont já estabelece um contra-ponto sensual, erótico e, mesmo, sádico, uma vez que vemos a humilhação da mulher pecadora e um certo prazer carnal nesse ato de molhar, beijar e enxugar os pés do divino. No conto, as relações estabelecidas entre o pintor e Maria são movidas pelo interesse sexual do corpo interdito, metonimicamente representado pelos seios guardados por um soldado, o botão branco de sua blusa. No entanto, neste, a mulher é mais ativa; é ela quem fica por cima e é a responsável pela impressão do corpo do pintor sobre a tela:

Ela fez exatamente como lhe pedi. Caminhou até minha nuca, com lentidão e retornou outra vez até meus pés. Eu mordia de prazer. A respiração suspensa. Quando os pés tocaram minhas nádegas pela segunda vez, cheguei ao clímax. Não esperava, aconteceu. [...]

Depois de alguns instantes, levantei-me. Postei-me, então, diante da tela onde meu corpo se encontrava gravado. Junto ao sexo que, comprimido, parecia maior, meu sêmen misturava-se à tinta. Minha paixão doía, sem caber dentro de mim. A tela era o sudário que espelhava meu tormento. Desde que cheguei, eu era um moribundo vendo um calvário (GRAMMONT, 2006, p. 83).

Vemos como o corpo e o sangue marcam o imaginário cristão. O corpo deve ser mortificado, para que a alma ganhe relevo espiritual, voltado para o divino. O sangue simboliza o próprio ritual do sacrifício, pelo qual o cristão deve lembrar-se da morte de Cristo. Corpo e sangue tornam-se memórias que devem ser cultivadas, mesmo que de formas simbólicas, como o pão e o vinho que aparecem na ceia ou na hóstia de alguns ritos religiosos. No conto grammoniano, ambos, corpo e sangue, são metáforas da vida pulsante, que não pode ser ignorada, ainda que um homem se encontre na velhice ou na enfermidade, e a mulher em seu estado natural de pureza. Guiomar não nos deixa esquecer de que homem e mulher são, antes de tudo, corpos desejantes de sexualidade e de prazer, que a moralidade e a religiosidade não conseguem extinguir.

4 A natureza divina e demoníaca do homem

No conto que acabamos de discutir, Cristo presentificou-se pela ausência. O sudário forjado pelo pintor, que misturou sêmen e tinta em sua impressão, lembra o sudário com que Cristo fora amortalhado, guardadas as suas sacramentadas interpretações históricas. Em “Lúcifer”, outro protagonista da luta entre o bem e o mal é trazido para a ficção grammoniana. Os cristãos são constantemente lembrados de que devem mortificar o corpo em vantagem do espírito. Nesse sentido, muitas experiências de prazer do corpo são consideradas pecado porque acentuam a matéria em oposição às experiências espirituais.

Carlos Roberto F. Nogueira, em um interessante estudo sobre o diabo no imaginário cristão (1986), realiza um levantamento das primeiras representações simbólicas do diabo, a partir da tradição hebraica, responsável pela gestação do cristianismo, que sistematizou e determinou a figura, atividades e esfera de ação do diabo. Quase sempre, ele é a representação do mal, o tentador, o acusador, o juiz, o

ladroão de almas. O cristianismo bipolarizou a escolha do homem: o Bem = Deus, luz, claridade, salvação; o Mal = o diabo, escuridão, trevas, perdição. Segundo Nogueira,

Qualquer que fosse o poder de Satã, era privilégio de cada cristão a capacidade de lhe opor resistência. A permissão concedida por Deus aos demônios de colocar os cristãos à prova era simplesmente para que estes pudessem cobrir os espíritos malignos de vergonha e, ao mesmo tempo, reforçar a sua própria fé. (NOGUEIRA, 1986, p.25)

Em toda a parte se vê o diabólico. O imaginário popular está repleto de suas configurações, algumas vezes associadas à mulher, uma vez que os textos bíblicos têm afirmado que a mulher está mais propensa ao mal que o homem. No entanto, segundo Nogueira, o diabo utiliza múltiplos e criativos disfarces, como um homem galante ou uma bela mulher, incitando à luxúria; como um padre ou como um mercador, cabendo a um santo (um homem de caráter e coração puros) o poder de desmascarar esse “ator brilhante”. O diabo também poderá se apresentar sob a forma de um animal ou mesclando formas humanas com uma natureza bestial. Esse imaginário contribui para reforçar o aspecto monstruoso e deformador do anjo do mal. Aspecto interessante é que “o Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida”. (NOGUEIRA, 1986, p.80).

Se, por um lado, o diabo configura-se como um ser malvado, em tudo oposto a Deus e ao cristianismo, ligando-se, pois, à crença na salvação da alma, por outro, no plano psicológico, torna-se o símbolo da libido, sem a qual não há o desabrochar do humano. Deve-se ressaltar o seu caráter paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo em que o diabo mostra a escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto, ele representará, também, uma libertação das amarras morais e das convenções sociais, sobretudo as de cunho religioso, que impedem o homem de viver a felicidade terrena em sua plenitude. Segundo Chevalier et Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*,

Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. É o anjo caído, com suas asas roídas, que quer partir as asas de todo criador. Ele é a síntese das **forças desintegradoras da personalidade**. O papel do Cristo, ao contrário, é de arrancar o gênero humano ao poder do diabo *pelo mistério da cruz*. A cruz do Cristo liberta os homens, i. e., põe de novo nas suas mãos, com a graça de Deus, a livre disposição deles mesmos, de que uma tirania diabólica os havia privado.

Enquanto divisor, desintegrador, o diabo preenche uma função que é a antítese exata da função do símbolo, que é de reunir, integrar. (CHEVALIER ET GHEERBRANT, 1997, p.337 – grifos dos autores)

Se o diabo, comumente, possui esse poder desintegrador, no conto de Guiomar de Grammont será destituído dessa função, uma vez que o homem o ludibriará no jogo, roubando-lhe a eternidade e assumindo o seu lugar, como veremos um pouco mais adiante.

Inúmeros são os textos literários que problematizam a existência ou não de Deus, e, conseqüentemente, a do Diabo. Muitos desses textos evocam Deus e o Diabo para que os dramas existenciais dos protagonistas e suas dúvidas sobre a sexualidade possam ser justificadas. É assim com

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, ou de *Noites na taverna*, de Álvares de Azevedo, por exemplo. Conforme o narrador de “Lúcifer”: “Desde criança as dúvidas me assaltavam. Eu mergulhava nos livros, conversava com teólogos e religiosos e jamais obtinha as respostas que buscava. Eu queria crer, mas a fé era incompatível com minhas perguntas”. (GRAMMONT, 2006, p. 123)

As dúvidas do narrador referem-se à existência do mal, formada em seu imaginário pela figuração da tentação. Em sua opinião, quando somos tentados a conhecer algo que nos é proibido, aí reside o mal. Procurando respostas para as suas indagações, o narrador cai em um abismo, pelo qual a narrativa pode ser lida em perspectiva fantástica, mas que simboliza, para nós, um mergulho na consciência do próprio homem, também abissal, misteriosa e profunda. Outra vez a Bíblia é relida por Guiomar de Grammont. Desta vez, reelaborando a figuração do Diabo, não como um ser feio e maligno, mas como um ente belo, semelhante e próximo do homem:

Reparei em seu rosto, iluminado pela luz bruxuleante do candelabro. Como era belo! Pálido e melancólico... Sua boca... Sua boca me enlouquecia, ali, a centímetros da minha. Antes, eu nunca tinha tido desejo por outro homem, mas ele, ele era irresistível... (GRAMMONT, 2006, p. 16)

O diabo representa a beleza e o desejo sensual interditos para o narrador. Por outro lado, o diabo ganha voz e narra a sua versão da história, culpando Deus pela sua queda. Segundo ele, o Pai o enviava à terra para conhecer mais os homens e corrigir alguns defeitos. Aconteceu de o anjo de luz ter-se apaixonado pelos homens de tanto os conhecer de perto. Assim, por ter-se apiedado primeiro dos homens, Lúcifer reivindicava ser o Deus adorado por eles. Em suas palavras: “De tanto compreender os homens, fui me tornando um deles. Percebia em meu ser todos os desejos ignóbeis que os dominavam: a cobiça, o orgulho, a inveja...” (GRAMMONT, 2006, p. 128)

Vemos, pois, na reescrita dessa narração da queda de Lúcifer, que foi o homem o responsável pela sua derrota, e o mal que ele representa foi aprendido com o próprio homem. Se o homem possui algo de divino, possui, também, o mesmo tanto de demoníaco. O conto aproxima o narrador do Diabo e, em sua convivência, resolvem jogar, o primeiro pela eternidade, e o segundo, como é tradição, objetivando a alma do protagonista como prêmio. O jogo é significativo porque é por ele que a autora cria a sua hipótese de que o homem seja a síntese harmônica da natureza do bem e do mal, sem que uma anule a outra: “Jogamos incansavelmente por dias a fio, ou meses, não sei. Já não sei mais. Nos conhecemos tanto! A tal ponto que nos tornamos a sombra um do outro. Mas *Eu* ganhei. Eu ganhei e ele cumpriu a sua promessa. Sua história tornou-se a minha história.” (GRAMMONT, 2006, p. 133)

O homem funde-se a Lúcifer. A história de um projeta-se na história do outro, de forma que parece ter sido o homem a desvirtuar o Diabo. No entanto, essa vitória do humano desencadeou, também, o seu cansaço de eternidade, de forma que inventamos, em todos os tempos, alguma maneira de morrer. A morte simbolizaria, então, uma esperança de redenção do mal que habita todo ser humano. Essas são as narrativas do cristianismo que Guiomar de Grammont reinventou para que pudéssemos nos lembrar de nossa natural propensão, divina ou satânica, para o erótico e para a morte.

Referências

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al]. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 17. ed., 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Sudário: o fruto do vosso ventre e outros contos inéditos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- GRAMMONT, Guiomar de. “Escritor, um mestre da *Ars Erotica*”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. 2002. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>, acessado em 14 de abril de 2013.
- FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, s/d.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- OLIVA, Osmar Pereira . “*Fuga em espelhos – O romance-invenção de Guiomar de Grammont*”. In: _____ (org.) *Vozes do Gênero – Autoria e representação*. Montes claros: Editora da Unimontes, 2011.
- OLIVA, Osmar Pereira. “A escrita dilacerada – corpo e sexualidade em *Sudário*, de Guiomar de Grammont”. In: *Anais do I CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, realizado em Maringá em 2010. Disponível em <http://www.cielli.com.br/downloads/271.pdf>, acessado em 14 de abril de 2013.

RACHEL DE QUEIROZ E AS CONTRADIÇÕES DO FEMININO – ENTRE A INDEPENDÊNCIA E A CONFORMAÇÃO

Osmar Pereira Oliva³⁶⁵

1 Introdução

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza em 1910 e, com apenas vinte anos de idade, iniciou a sua carreira ficcional com o romance *O quinze* (1930); nessa década, seguiram-se *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939). Somente 36 anos depois a autora voltaria ao gênero romance, publicando *Dôra, Doralina* (1975), *Galo de Ouro* (1986) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Nesse espaço de tempo, Rachel publicou também 05 livros de crônicas, 02 peças de teatro, 03 livros infantis e uma autobiografia.³⁶⁶

A jovem escritora tinha idéias avançadas para o seu tempo; além da consciência política, das leituras socialistas e das participações como cronista nos jornais *O Ceará*, *Diário de Notícias*, *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, era também filiada ao Partido Comunista brasileiro, mas com ele rompeu por discordar de certas ideologias que contrariavam as atividades do intelectual, do literato, discussão essa que aparece tão claramente no romance *Caminho de Pedras*. Por outro lado, em entrevista, Rachel de Queiroz afirmou que não era nem aceitava o rótulo de feminista. No entanto, suas personagens de grande relevo são as femininas, e agem, no plano ficcional, como poderiam agir as heroínas feministas da vida real. Em sua maioria, são mulheres que lutam por igualdade social, que reivindicam liberdade de pensamento e poder de decisão nas relações afetivas e que se afastam da subordinação ao masculino.

O fato de a autora cearense ter-se envolvido com o Partido Comunista e, posteriormente, apoiar o Golpe Militar, com Humberto Castelo Branco, certamente contribuiu negativamente para a recepção crítica da sua obra, pouco lida e discutida ainda hoje nas Universidades. Afirmção semelhante se pode fazer pelas duras críticas que Rachel direcionava às feministas de sua época: “Eu sempre tive horror das feministas; elas só me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele.” (Queiroz, 1997, p. 26) Heloísa Buarque de Hollanda, no ensaio “O éthos Rachel”, discute a escassez de fortuna crítica sobre essa escritora, e afirma que:

Menos do que omissão ou rejeição, o que a crítica brasileira tem mostrado, na realidade, é medo de Rachel de Queiroz. Medo de enfrentar sua conflituosa relação com os movimentos feministas ou mesmo com a literatura escrita por mulheres que começa a se impor a partir do modernismo. Medo de explicitar as possíveis causas do sucesso e do poder público inegáveis de uma mulher que, desde adolescente, transitou com espantosa autoridade e naturalidade pelos bastidores da cena literária do país. Medo, sobretudo, de enfrentar a trajetória particular de seu pensamento político. (HOLLANDA, 1997, p.104)

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a aversão de Rachel de Queiroz pelo feminismo foi decorrente de dois aspectos primordiais: primeiro, porque, engajada no Partido Comunista, seus ideais se distinguiam e se distanciavam dos ideais feministas, identificados com a política getulista. Segundo, porque Rachel considerava que a maioria das escritoras de sua geração representava, literariamente, o velho, o estilo ainda romântico e

³⁶⁵ Professor da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. E-mail: osmar.oliva@unimontes.br

³⁶⁶ São eles, respectivamente: *A donzela e a Moura Torta* (1948), *Um alpendre, uma rede, um açude* (1958), *O caçador de tatu* (1967), *O homem e o tempo* (1964-1976), *As terras áspers* (1993); *Lampião* (1953), *A beata Maria do Egito* (1957); *O menino mágico* (1983), *Cafute & Pena-de-Prata* (1986), *Andira* (1992); *Tantos anos* (1998).

adocicado. Não é por acaso que o seu romance de estreia tenha sido considerado por alguns críticos como livro de macho, por causa do estilo seco, sem sentimentalismos, sem nobreza moral, sem grandeza. Eduardo de Assis Duarte (1995, p. 106) corrobora essa afirmação, no sentido de que Rachel de Queiroz seguiu a trilha das mulheres que se colocaram na vanguarda de sua época e ousaram penetrar nos espaços ocupados essencialmente por homens, como o mundo das letras, a redação do jornal, a célula partidária.

Assim também, na contracorrente da literatura permitida para as mulheres, proibida nos colégios de freiras, Rachel escreveu quatro romances com ideias socialistas e feministas e suas personagens femininas, na maioria, seguem a mesma tendência de sua criadora. Tratam-se dos romances *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939), os quais já foram discutidos por mim em outro artigo, intitulado “Rachel de Queiroz e o romance de 30 – ressonâncias do socialismo e do feminismo”, publicado nos anais do II seminário internacional enfoques feministas e o século XXI: feminismo e universidade na América Latina realizado em Belo Horizonte em 2008.

2. A vida em marcha à ré

Galo de ouro (1986) é o penúltimo romance escrito por Rachel de Queiroz e considerado o único urbano, no sentido de que sua história não tem como cenário o Nordeste brasileiro, e sim o Rio de Janeiro, ainda que representando personagens populares, sem realce na sociedade carioca. É também um dos livros menos conhecidos dessa escritora, e ainda pouco discutido pela crítica acadêmica. Trata-se de uma narrativa que poderia ser considerada o resumo de Mariano, sua personagem central – para estabelecer uma analogia com o romance de Modesto Carone: *Resumo de Ana*. Um e outro são livros que contam os reveses de homens comuns, sem grandes aspirações, e que vão sofrendo perdas econômicas, afetivas, familiares e até mesmo físicas (aleijões) que deformam e debilitam Mariano (de Rachel de Queiroz) e Ciro (de Modesto Carone). Segundo o narrador construído pela autora cearense: “Homem novo (...) lá um dia arranja mulher e casa – e então começa a marcha à ré. Tudo que para ele sozinho chegava e dava de sobra vai ficando pouco e minguado.” (QUEIROZ, 1989, p. 9)

No começo do casamento, o rapaz leva a moça para morar em seu quarto de solteiro; depois a mulher inicia planos para ter uma cozinha apenas sua, em um barraco com pedaço de quintal onde as crianças possam brincar. Assim que se mudam, obriga o marido a comprar louças e depois quer um guarda-louça para os pratos e as xícaras e um guarda-roupas, “e entre tantos desejos e tantas necessidades o homem vai se afogando. Primeiro levanta um empréstimo, depois começa a trabalhar de serão. E por mais que faça não há maneira do dinheiro chegar.” (QUEIROZ, 1989, p. 10)

O romance inicia com um resumo sobre a servilidade do homem aos caprichos de uma mulher. O narrador parece alertar ao leitor das artimanhas de que se valem as mulheres para melhorarem cada vez mais o espaço doméstico, desde a aquisição da casa própria até a mobília, vestuário e outros pequenos adornos. Por outro lado, fica subentendido que um homem não deve prometer a uma mulher aquilo que ele não pode cumprir. Nazaré, quando Mariano a encontrou na praia, a caminho de sua casa, já revelava claramente suas ambições e julgamentos a respeito do lugar onde vivia, sem nenhum conforto. O rapaz soube logo de que era um mocinha exigente e inconformada com a sua condição de

pobreza. Ainda assim, prometeu-lhe uma vida melhor. Ela não se esqueceu das promessas feitas durante o namoro e o que fez, depois de casada e de ter filhos, foi simplesmente cobrar o que o marido já não podia oferecer.

Se Nazaré é uma protagonista emblemática da insubordinação do feminino na galeria de personagens de Rachel de Queiroz, nesse mesmo romance Percília e dona Loura também não se enquadram no perfil de mulheres “domesticadas”. Mariano vivia em um quarto de aluguel, dividido com um outro rapaz. Em sua ausência, recebia a jovem Percília, mulata clara, que não se preocupa com os julgamentos dos outros. O narrador nos informa de que, desde que começara a frequentar o quarto de Mariano, este vinha pensando em casamento, mas Percília já havia se entregado a outro homem e ela mesma não ligava muito a casamento. A moça engravida-se e vai morar com Mariano. Dona Loura também é uma mulher pouco convencional, pois desde os dezesseis anos vivia com seu Zé Galego, depois que passara duas noites na casa dele, durante um carnaval. Com a morte do seu companheiro e a separação do seu compadre Mariano, ela é quem propõe a ele que os dois juntem as duas famílias. Dona Loura e Percília aproxima-se, especularmente, pelo viés da crença espírita, motivo que renderia um interessante trabalho crítico, inédito na ficção de Rachel de Queiroz. No entanto, centralizaremos nossa análise em torno da personagem Nazaré, transgressora dos costumes tradicionais do matrimônio. Mariano encontrou Maria de Nazaré aos 17 anos, voltando de uma festa, de madrugada, acompanhada de um rapaz, duas velhas e outras moças. Vejamos como o narrador a descreve:

Era alta, cheia de corpo, a cor do rosto fechada mas o cabelo liso. (...) Cortava o cabelo na altura dos ombros, pintava as unhas com esmalte cor-de-rosa e os lábios de vermelho vivo. Pó-de-arroz não lhe empanava o moreno-escuro do rosto, e o vestido era tão curto que lhe descobria a curva dos joelhos. (QUEIROZ, 1989, p. 57).

Nazaré era uma moça bonita e conhecia a impressão sedutora que causava nos homens. Sua maquiagem e suas roupas são usadas com o propósito de despertar o interesse dos homens. Além disso, gostava de dançar, de namorar, de passear no Rio e chegar tarde da noite em casa. Nessa passagem, quando está voltando para casa, encontra-se com Mariano, já viúvo de Percília, com quem tivera uma filha, acompanhado do seu amigo Salviano, que já fora namorado de Nazaré. Ela fala alto, para que o rapaz escute:

Prefiro uma boa morte a me casar com um sujeito da ilha, pra ir morar em rancho numa beira de praia dessas, cozinhar toda a minha vida numa trempe, me encher de filho e ver que estou me acabando na flor da vida, só de boba. Só porque não tive coragem de ir embora. (QUEIROZ, 1989, p. 60).

Esse encontro é significativo para que o leitor conheça as características físicas e as aspirações da jovem Nazaré. Ninguém poderá chegar ao final do romance desavisado do comportamento transgressor dessa mulher. Apesar de viver com a mãe na Ilha do Governador, em condições de pobreza,

a jovem gosta mesmo é da cidade, do cinema, do movimento urbano. Enquanto espera melhor oportunidade para sair desse lugar de contrariedades, Nazaré namora Zezé, um típico malandro carioca, que passeia com ela pelo rio e lhe oferece pequenos presentes: “o cabelo crespo repartido de lado, a pele moreno-clara, as costeletas cortando a face quase pelo meio, o corpo franzino, o andar gingado, o peito de pombo, estufado, o olhar insolente, procurando briga...” (QUEIROZ, 1989, p. 80)

O narrador ainda informa que o malandro era sustentado por mulheres: gigolô e cafetão. Mariano era a esperança de mudança. Apresentava-se arrumado, com algum dinheiro; dava presentes a Nazaré e não era homem atrevido, como o outro. E namorava os dois ao mesmo tempo. Zezé sairá de cena, quando rouba um anel de rubi e dá de presente a Nazaré. Mariano, enciumado, denuncia-o à polícia. O malandro é perseguido até jogar-se ao mar e morrer afogado. O enamorado promete dar-lhe outro anel de igual valor, demonstrando a sua subserviência. Para se ver livre da mãe, que tentava controlar seus impulsos negativos, e não se entregar aos infortúnios de lavar roupar e engomar para os outros, mesmo de menor idade, Nazaré se propõe a ir viver com Mariano. A mãe dela se opõe, mas procura o viúvo, exigindo que ele se case com a sua filha. Acertada a situação, o narrado descreve o casamento:

Ela se vestiu de noiva, Mariano deu-lhe a seda, depois pagou o feitiço: cetim brochê com cauda, sim cauda, arrastando pelo adro, tal como Nazaré sonhara. E teve enxoval pequeno, mas bonzinho, com as suas peças de seda – cetim lustroso igualmente, renda de loja nas barras. Mariano deu tudo – se ia fazer as coisas, melhor de uma vez fazer bem-feito. (QUEIROZ, 1989, p. 154)

Mariano também construiu uma casinha, mobiliou-a com prazer e zelo. Inicialmente, Nazaré cuidou do lar e da sua enteada com dedicação, mas permanecia o seu principal defeito – o gosto desesperado por rua. Ia ao teatro, ao cinema, ao circo. Mesmo com o nascimento dos três filhos, continuava a passear pela cidade, bem vestida, esquecendo-se das obrigações maternas. A primeira grande crise do casal deu-se no dia do batizado do José, filho que recebera o mesmo nome do malandro que namorara na mocidade. Em conversa com sua mãe, sob os protestos dela quando a essa falta de juízo da filha, Nazaré confessa: “Zezé foi o único homem a quem tive amor neste mundo. Pra mim, no dia em que ele morreu, tudo que prestava se acabou! Por isso me casei com esse molenga – ele ou outro, tanto fazia. (QUEIROZ, 1989, p. 177) A distância, Mariano ouviu o diálogo, sem ser pressentido. A confissão da esposa provocou intensa discussão, culminando em agressão física. Mariano, “cego de raiva, de vergonha, de ciúme, ergueu o braço e bateu, bem em cheio, no rosto que amara, que tantas vezes beijara, que talvez ainda continuasse amando. Os nós dos dedos, secos e duros, em cima da boca atrevida, tirando-lhe sangue dos lábios.” (QUEIROZ, 1989, p. 177)

Mariano já não mantinha a casa como no início do casamento, nem dava a Nazaré os presentes de que gostava. O trabalho de bicheiro rareava e outros empregos fracassaram. A família pobre

aumentava em número de filhos e em demandas para a sua subsistência. Já sabíamos de que Nazaré não se contentava com o mínimo e, com o casamento e o nascimento dos filhos, Nazaré estava mais madura, mais bonita ainda do que quando era mocinha. Na noite da briga, Mariano embebedada-se e dorme na casa da comadre Loura, já viúva. No dia seguinte, passa em casa e encontra os filhos sozinhos. Vê a esposa nas ruas do Rio, usando um vestido claro e curto, os braços de fora, os cabelos soltos pelos ombros, mas parecendo uma moça solteira, namoradeira, do que uma mãe de três filhos. E Nazaré ia se fazendo cada vez mais bonita, vestindo casa vez melhor. Apesar das dificuldades financeiras pelas quais passavam, não lhe faltavam vestido, sapato, pintura, frasco de cheiro. Continuava saindo mais e sem pedir licença a ninguém. Um dia, a filha do casal, após apanhar da mãe, conta a Mariano que Nazaré está saindo de barco com um homem. Os dois discutem novamente e a esposa afirma que mantinha o relacionamento extra-conjugal há meses:

Ele mora do lado de lá, em Ramos, e vem aqui só me ver! Vem à força de remo, porque não é nenhum aleijado, tem dois braços para remar! Vive me pedindo pra ir embora com ele – pois eu vou! Vou ter roupa, vou ter sapato, vou sair, vou ao cinema, vou tomar sorvete em confeitaria chique, na cidade. Vou gozar tudo que você me prometeu e me enganou, seu miséria! Aleijado sem préstimo! Pensava que eu ia viver aqui todo o tempo, feito negra de cozinha, servindo só pra sua escrava? (QUEIROZ, 1989, p. 199).

Mariano foi humilhado duplamente. Primeiro, porque estava sendo traído pela esposa há meses. Segundo, porque Nazaré resalta o seu defeito físico, decorrente do acidente que sofrera quando Percília morrera. Enfrentado sem qualquer temor, o marido arma-se de facão e vai até a praia, à espera do homem que aviltava o seu lar. Frustrado nessa busca de vingança, Mariano senta-se à sombra de uma amendoeira velha e chora – ato comum para esse masculino que vive em marcha à ré. Depois do pranto, retorna a casa, encontrando os filhos sozinhos novamente, os quais lhe informam de que Nazaré havia abandonado o lar, conforme prometera. Nesse mesmo dia, Mariano acerta com a comadre Loura a união das duas famílias, ele com quatro filhos e ela com três.

O romance termina com um resumo da trajetória dessa desarrumada família brasileira, constituindo novas mulheres e renunciando outras transgressões femininas. Mariano ganhando cada vez menos e bebendo cada vez mais, para esquecer as dificuldades financeiras. Dona Loura, envelhecida e fraca, lavando e engomando junto com a filha muda, para ajudar com as despesas da grande família. Gina vivia de cabeça virada, cheia de namoro com um fuzileiro, contra a vontade do pai. A Mundica, fazendo teste para cantora de rádio, profissão considerada inadequada para moças de família, naquela época; a muda Lu entregando-se a qualquer homem:

A natureza é mais forte que o pior castigo, explicava a mãe, envergonhada. A pobrezinha não pratica por maldade; sabe lá o que presta e o que não presta! Pra ela, é como comer e dormir. Faz tudo o que o corpo pede, não entende de mal nem de bem, não tem boca nem ouvido por onde lhe entre o ensino e o temor de Deus. (QUEIROZ, 1989, p. 214)

Interessante que o narrador não nos informa de como se desenvolvia o José, único descendente homem dessas vidas infortúnias, talvez seguindo o mesmo destino de Mariano, ou de todos os homens, inevitavelmente atendendo aos apelos do feminino, conforme Rachel de Queiroz prenunciar ao abrir este romance.

3. É ele ou eu!

Último romance de Rachel de Queiroz, publicado em 1992, *Memorial de Maria Moura* garantiu-lhe a premiação, em 1993, com o Troféu Juca Pato, distribuído a intelectuais brasileiros pela União Brasileira de Escritores. Essa premiação pode ter sido a motivação para que o crítico mineiro Fábio Lucas escrevesse o ensaio “Aspectos literoculturais da obra de Rachel de Queiroz”, no qual ressalta que, depois de 1930, “a carreira literária de Rachel de Queiroz somente conheceu êxitos e novos experimentos.” (LUCAS, 2005, p. 57). O autor ressalta, sobretudo, o talento da escritora cearense para o gênero crônica. Em seguida, Fábio Lucas afirma que encontrou no *Memorial de Maria Moura* o momento mais alto da narrativa dessa escritora. Segundo ele, Rachel de Queiroz não se acomodou ao silêncio nem à repetição, de forma que o último romance apresenta a musculatura de um romance complexo. De fato, o *Memorial* apresenta renovação técnica na construção narrativa, pois os narradores alternam-se entre as principais personagens que constituem o núcleo da intriga romanesca. O padre (Beato Romano ou padre José Maria) abre o romance, em flash-back, informando-nos da sua chegada à casa forte, onde ficará refugiado sob a proteção da então Maria Moura. Rachel coloca-o como narrador de 11 capítulos; Maria Moura narra o segundo capítulo, vasculhando suas lembranças, a fim de descobrir quem é a estranha personagem que acabara de chegar às suas terras, e é a voz que narra 21 capítulos; o Tonho e o Irineu, primos da Moura, narram 4 capítulos (3 para aquele e 1 para este); Marialva, também prima da Moura, narra 6 capítulos.

Se a técnica narrativa muda significativamente neste último romance, Rachel não alterou a sua escrita concisa, enxuta e objetiva, já prenunciada desde *O quinze*, quando sua forma de expressão literária fora confundida por escritores da época como “maneira de escrever masculina”. Todos os capítulos são curtos, alguns com pouco mais de uma página apenas. E o mais longo, e talvez o mais significativo para que o leitor compreenda a saga da Moura, é o quarto capítulo, com 28 páginas, no qual a protagonista, depois de receber o padre foragido em sua casa forte, rememora a casa materna, a morte do pai, o assassinato da mãe pelo próprio “padastro”, quem lhe seduz e desonra.

É a partir dessa casa materna que a trama se desenvolverá, dando reforço e sustentação à personalidade ambígua de Maria Moura, ao mesmo tempo destemida, forte e resistente às lutas e conquistas, e fragilizada diante dos apelos inevitáveis do corpo feminino. A meu ver, esse caráter ambíguo da personagem quanto ao desejo de independência da mulher e sua susceptibilidade à vontade

de prazer com um homem constitui uma chave de leitura para os romances da escritora cearense. Suas narrativas demonstram que a mulher não pode ser feliz nem se sentir realizada socialmente sem a companhia de um homem, ainda que quase todas as protagonistas femininas procurem não se submeter às vontades masculinas nem se conformarem ao espaço doméstico.

Para discussão desse caráter ambíguo de Maria Moura, partimos, portanto, do quarto capítulo, no qual a personagem rememora como iniciou a sua saga de banditismo e as suas transformações físicas e morais. Quando ela procurou o padre José Maria para fazer a confissão de que havia se entregado a Liberato, o homem que vivia amasiado com a sua mãe, a protagonista tinha 17 anos e ainda acreditava no poder redentor da religião. Naquele tempo, os trabalhadores de sua casa a tratavam de Sinhazinha, era uma moça simples e delicada, até que o Liberato influencia a sua completa transformação, começando pela sua liberação sexual:

No meio da noite eu escutava o Liberato chegando da vila, as esporas tinindo no ladrilho. Ele via a réstea de luz da candeia, acesa no meu quarto, às vezes com o pavio quase apagando. (...) Bem, a noite escura é traidora. Como é que Mãe dizia para afastar a tentação? “Valha-me a Virgem Puríssima!” Mas a Virgem Puríssima não me valeu. Afinal, ele era um homem bonito; devia ser mais novo do que Mãe. Pelo menos parecia, e era o que dizia todo mundo. Sempre no escuro, nunca de dia – isso era ele. Ah, bem se diz, carinho não dói. E talvez, desde menina, no fundo do coração, eu tivesse inveja de Mãe: aquele homem enxuto de corpo, branco de cara, cabelo crespo, mostrando os dentes sem falha quando se ria. Começou mais como brincadeira. E aos poucos, bem aos poucos, é que foi ficando uma brincadeira perigosa. Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada noite mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais. (QUEIROZ, 1992, p. 20)

Sabemos que Liberato assassinara a mãe de Maria Moura objetivando tomar-lhe as terras da fazenda Limoeiro. Depois de seduzir a adolescente, o “padrasto” investe em uma campanha sobre ela para que assine uma procuração, outorgando-lhe poder de negócio em relação à propriedade. Vendo-se forçada, sob ameaças veladas de morte, Maria Moura arquiteta um plano para matar Liberato, usando seu poder de sedução sobre Jardimino, um mulato empregado da fazenda, conduzindo-o ao crime: “E eu não tinha mais nada da mocinha boba do tempo de Mãe. Sabia muito bem o que um homem quer da gente – mesmo sendo um caboclo como o Jardimino.” (QUEIROZ, 1992, p. 25)

Maria Moura seduz o mulato e finge estar apaixonada por ele, pronta a casar-se, desde que Liberato saia do seu caminho. Para conseguir seu intento, arma o enamorado de espingarda e planeja uma emboscada na qual se mate o seu “padrasto”. Assim que o plano é executado a teia da aranha se estende ao próprio Jardimino, pois a Moura não se casaria com ele, nem permitiria que fosse acusada de mandante de crime. Então, João Rufo, trabalhador da fazenda e amigo da família, será o homem manipulado ardilosamente para limpar as pistas e desobstruir o caminho de transição da sinhazinha em direção à guerreira masculinizada.

O último ritual dessa transformação se dá com a investida dos primos Tonho e Irineu, na tentativa de tomar-lhe as terras ou de casar Maria Moura com Irineu. Para esse fim, os irmãos tomam de assalto armado a fazenda da prima. Ela ateia fogo à casa e foge, já sabedora das terras dos padres, em lugar distante, que o avô do seu pai comprara e ninguém ainda havia tomado posse. É para lá que ela se dirige, junto com João Rufo e outros poucos companheiros, em busca de um tesouro escondido e procurando refazer sua vida:

Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher – pra isso mesmo estou usando estas calças de homem.

Bati no peito:

_ Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vão ter tempo nem para se arrepender. (...) puxei o meu cabelo que descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. (...)

_ Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. (QUEIROZ, 1992, p. 84)

Nesse trânsito de identidades e de espaços, Maria Moura se esforça para assumir uma fisionomia e um comportamento rústico, endurecido, já que o seu desejo era de vingança contra os primos que lhe expulsaram de sua propriedade. Ela agora queria ter força, queria ter fama, queria apagar qualquer lembrança da menina mimada que recebia os cuidados de todos na fazenda Limoeiro, quando a mãe ainda era viva. Em suas reflexões, Maria Moura declara a sua sede de poder, de riquezas, de ser reconhecida como gente, e gente grande, influente. Ainda que esse projeto se cumpra parcialmente, Maria Moura não consegue dominar os seus impulsos femininos, manifestos desde os pequenos gestos, como adornos de joias até a vontade de ser possuída por um homem: “Eu sonhava com um homem – não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que ser um homem. Algum dia.” (QUEIROZ, 1992, p. 122). Em outra passagem do romance, fragilizada pela doença, Maria Moura se angustia pela solidão e, em solilóquio, comenta: “Acho que não nasci para essa vida que arrumei pra mim. Sozinha, sem um homem, sim, falando franco, sem um homem. Toda mulher quer ter um homem seu (...) Mão de homem, braço de homem, corpo de homem.” (QUEIROZ, 1992, p. 201).

Essa cena é significativa porque vem entrecortada de contradições. É quase inacreditável que até o repulsivo Irineu, seu primo, durante uma luta corporal tentando novamente capturá-la, tenha lhe despertado sensações eróticas agradáveis, desejo de prazer. Ao mesmo tempo em que a Moura afirma sua dependência a um homem viril, que lhe fizesse sentir-se mulher, dominada, possuída, afirma que gosta de ser senhora dos homens, de comandá-los. Em suas palavras:

Me sinto bem, montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito. Mas, por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como seu fosse coisa dele. (QUEIROZ, 1992, p. 202)

Maria Moura recorta sua aparente feminilidade e forja uma identidade masculinizada³⁶⁷, mas não consegue reprimir seus desejos heterossexuais e, em alguns momentos, sua vontade de apresentar-se como uma mulher comum, cuidando de suas roupas, de seus adornos, de sua casa, e de ver-se acompanhada de um homem forte, viril, que a fizesse mulher de verdade. Em outra passagem, Maria Moura lamenta que, se o seu pai não tivesse morrido, talvez agora estivesse casada, dormindo nos braços do seu marido. Essas reflexões aparecem em muitos capítulos narrados pela moça guerreira.

Instalada nas terras que eram do seu bisavô, olhando a casa forte ali construída e as benfeitorias realizadas na fazenda, além do gado que agora criava, a Moura se orgulhava das conquistas e do seu poder, que era conhecido em terras distantes. Nada disso, no entanto, supria a falta de um homem. Até que chega a casa forte um seu primo bastardo, o Duarte, que à primeira vista lhe seduz: “Olhei pra ele. Cada vez me agradava mais, até mesmo como homem. Nunca tinha andado perto de mim nenhum rapaz como aquele – na força do homem, bonito de cara –, alto, forte, calmo, bom de riso.” (QUEIROZ, 1992, p. 299)

Com Duarte Maria Moura viveu bons e agradáveis momentos. O rapaz era obediente e servil, durante o dia e, à noite, era o homem viril admirado por ela, desejosa de tê-lo sempre ao seu lado, ainda que os companheiros de luta desconhecessem esse relacionamento afetivo da chefe, que se mantinha em segredo. Durante esse tempo, Maria Moura apazigua o seu conflito interior, pois conseguir apresentar-se masculinizada e durona durante o dia, e femininizada e sensível durante a noite. Com Duarte, a Moura pôde conciliar a sua dupla personalidade. Mas o rapaz precisa afastar-se a trabalho, quando chega a casa forte jovem louro, bonito, sob encomenda de proteção e de cuidados da Moura, pois havia se envolvido em uma briga por posses de terras e estava sendo perseguido pela família de um homem morto nesse confronto.

Em pouco tempo, o jovem Cirino despertará o interesse sexual da sua protetora e se apossará de Maria Moura com violência, mas sem a sua resistência. A força do sangue imperou sobre ela, que não conseguia mais viver sem o seu protegido:

Com o passar dos dias, já não era só à noite que eu procurava a companhia dele. (...) Meu corpo chegava a doer quando a gente se tocava – e continuava doendo quando se separava. Assim mesmo eu procurava disfarçar de todo mundo as fraquezas da Moura nova, fingindo a antiga dureza, a da Moura de antes. (QUEIROZ, 1992, p. 393).

³⁶⁷ Maria Osana de Medeiros Costa, em “Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte”, também discute essa construção de uma identidade masculinizada para a protagonista, mas a partir do espelhamento na história de crimes e de pecados da carne cometidos pelo padre José, ou Beato Romano. Sua análise é interessante porque aproxima, pelo viés dos estudos de gênero, essas duas personagens. Segundo essa autora, a história dos três crimes decorrentes do relacionamento amoroso com Dona Bela estabelece uma curiosa relação com a história também dos três crimes premeditados por Maria Moura: “Maria Moura e o Beato Romano são vozes que se complementam e, curiosamente, fora do universo familiar. Os elos que os unem são um segredo de confissão e uma cumplicidade de crimes e amores proibidos, que sinalizam para uma ‘análise da construção do gênero e da sexualidade’ onde ‘o que fora iniciado com o feminino passa a contemplar também o masculino’”. (COSTA, 2002, p. 184)

Maria Moura percebe o perigo desse poder que um homem como Cirino exerce sobre ela, então, vendo-se à beira do precipício, pensando mesmo em entregar-lhe a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo para ser apenas sua mulher, resolve matá-lo: “Agora era ele, ou seu”, sentencia a Moura. Para esse fim, promete a Valentin, marido de sua prima Marialva, os quais viviam em sua propriedade, que deixaria tudo o que tinha como herança para o filho deles, se Cirino morresse. A ardilosa aranha, mais uma vez, estendeu os seus fios e armou a sua rede, conduzindo Valentin ao assassinio para que ela pudesse ver-se livre do amante que ameaçava a sua independência afetiva.

O romance termina com a ordem dos sentimentos reestabelecida e a Moura a caminho de mais uma batalha, contra soldados que vêm em sua captura. Fábio Lucas interpreta com muita argúcia essa cena, a partir da acentuação de um traço dominante na personalidade de Maria Moura: o da aventura,

em primeiro plano, de que deriva o gosto da viagem e da luta, numa demonstração cabal de nomadismo. Tem a ténpera de um herói de romance de cavalaria. Não é o pouso da casa, agarrada ao lombo da serra, que traduz o seu ideal. Antes é o apelo da estrada que a seduz, o desafio para a conquista de novas posses, segundo o princípio da força e da violência, sob a regência da cobiça. (LUCAS, 2005, p. 66-67)

Esse final, talvez, signifique a morte simbólica de uma dupla personalidade. Rachel poderia, mais uma vez, como o fizera em *O quinze*, alertar às mulheres que é impossível seguir um feminismo radical. Uma mulher não pode assumir uma identidade masculina nem se tornar um homem ou agir completamente como os homens agem. Uma mulher não pode, segundo a ficção produzida por Rachel de Queiroz, existir sem a companhia de um homem forte, viril, que faça uma mulher se sentir Mulher, de verdade. Em um sentido ou em outro, o romance não finaliza com essa cena, pois não se fecha na imaginação do leitor, o qual fica na expectativa de uma nova aventura, como se lhe faltasse o último capítulo.

Referencias:

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz – caminhos e descaminhos*. Campinas: Pontes, 1999.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. “Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte.” In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 183-189.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz”. In: _____ *Literatura, política, identidades – ensaios*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “O éthos Rachel”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

LUCAS, Fábio. “Aspectos literoculturais da obra de Rachel de Queiroz”. In: *Lições de Literatura Nordestina*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2005. p.55-66.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias socialistas e feministas. In: II seminário internacional enfoques feministas e o século XXI: feminismo e universidade na América Latina; VI Encontro da rede brasileira de estudos e pesquisas feministas - REDEFEM; II Encontro internacional política e feminismo, 2008, Belo Horizonte. Anais do II seminário internacional enfoques feministas e o século XXI: feminismo e universidade na América Latina; VI Encontro da rede brasileira de estudos e pesquisas feministas - REDEFEM; II Encontro internacional política e feminismo. Belo Horizonte: Artenova, 2008. p. 1-21.

QUEIROZ, Rachel de. *O galo de ouro*. In: *Obra reunida*. v.3. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

QUEIROZ, Rachel de. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

Acreditamos que a Literatura possa responder a algumas questões formuladas pela História, dando a nós, historiadoras o reduto da sensibilidade, como uma fonte privilegiada para uma leitura do imaginário³⁶⁸ de uma época. Além, é claro, de representar conforme frisou Robert Darton, de que as obras literárias podem trazer diversas histórias em si, considerando que a linguagem torna-se um locus da experiência imediata do autor. E que mesmo as obras consideradas clássicas sofrem “um endurecimento das artérias” sendo necessário que um estudo que ilumine-a como um monumento de um empreendimento intelectual do passado, e, sobretudo, traga um estímulo para perspectivas no futuro. (DARTON, 1990.p. 272-274)

Nesse trabalho apresentamos os resultados parciais dos procedimentos de pesquisa da obra literária *Maria Clara* (1978), da norte-mineira Nazinha Coutinho. Trata-se de um painel literário que é classificado em sua própria edição como romance, o que podemos considerar que a própria autora concebe a sua obra enquanto arte literária. O livro foi publicado pela Editora Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, com 292 páginas divididas em 30 capítulos curtos, considerando o prelúdio. Sua narrativa é em primeira pessoa, em tempo não cronológico, que remete a obra a um tempo passado, sem projeções futuras e cujo presente só se apresenta na forma em que a autora ordena na narrativa, as lembranças desse tempo passado. A história tem como protagonista e narradora a jovem Maria Clara, também chamada de Clarinha.

Este enredo vem sendo analisado sob muitas possibilidades. O pretendido aqui foi apresentar algumas etapas percorridas do processo de pesquisa: revisões bibliográficas, exercício da escrita e análise, e delimitação da fonte. Para o estudo, estivemos atentos ao conceito de *representação social*, apresentado por Denise Jodelet (2001), que é concebido como um conhecimento elaborado, um saber coletivo de interpretar de atribuir sentido e de nomear conjuntamente os elementos que compõem a realidade. Portanto, essas representações são fenômenos observáveis, diz Jodelet. Em *Maria Clara* (1978) é pertinente os indícios de algumas Representações Sociais, como por exemplo, o casamento. A

* Mestranda em História Social do Programa de Pós-graduação em História – UNIMONTES. Bolsista CAPES.

³⁶⁸ Bronislaw Baczko salienta que o imaginário, na ótica científica do século XIX, era concebido como algo ilusório, quimérica. Ou seja, reconhecia os agentes do imaginário como ornamento de uma realidade material, “a parte *escondida* do imaginário social não se encontrava nas estruturas que o organizam, nem nos seus modos de funcionamento específicos” (BACZKO, p. 297). Aqui, adotamos o conceito de Baczko, de que o imaginário é elaborado e consolidado por uma coletividade e que “designa a sua identidade; elaborada uma certa representação de si, estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns, constrói uma espécie de código de bom comportamento, designadamente através de instalação de modelos formadores tais como o do chefe, o bom súdito, o guerreiro corajoso, etc”. (BACZKO, p. 309)

história é centrada no sonho de casar-se da protagonista Clarinha. Entendido por nós como a representação que figurou como impacto do processo histórico modernizador que via no núcleo familiar a oportunidade de disseminar seus discursos.

Seguimos também o que acentuou a pesquisadora Nádia Gotlib sobre escrita feminina no Brasil. Para Gotlib as pesquisas sobre autoria feminina devem ser desenvolvidas aos moldes do que propõem as correntes feministas, pois os trabalhos anunciam a emergência de “resgate” de textos escritos por mulheres em várias áreas do conhecimento. Faz-se necessário uma força tarefa, segundo ela, para o acesso às obras de mulheres a serem recuperados, sendo urgente editar os manuscritos, recorrer às primeiras edições esquecidas, ou de reedições esgotadas.

Os resultados dessas pesquisas nos mostram que algumas obras de escritoras do século XIX, e início do século XX, ganharam destaques a partir de (re)edições e, sobretudo, da visibilidade através dos estudos acadêmicos. É importante notar que, antes dos escritos memorialistas de mulheres, já emergiam algumas mulheres que romperam com o silêncio através da publicação de poesia e de ficção, normalmente sob pseudônimo, e cujas produções eram esporádicas.

De todo modo, buscamos a possibilidade de conferir visibilidade a essa autora que publica nos fins da década de 1970, momento em que a literatura memorialística de autoria feminina, veio de forma efetiva “(...) ocupar um espaço vazio que havia na literatura, correspondendo à intimidade, o psicológico, o cotidiano e o doméstico. Estes traços vieram a constituir a sua marca, como se só ela dominasse esse espaço e só ela o pudesse desenvolver”, afirma Luiza Lobo (2002.p.109).

Em primeira instância, *Maria Clara* traz em seus personagens as marcas da sociedade patriarcal, das primeiras décadas do século XX, o que nos direciona a promover uma discussão sobre as representações de gênero. E considerando numa perspectiva logocêntrica, a própria linguagem se configura como masculina, pois dominou majoritariamente o âmbito literário, não reservando um espaço de igualdade para a voz feminina.

A trama autobiográfica de Nazinha Coutinho não é a representação transgressora da mulher que escapa da ordem do discurso. Seu enredo não tem o tom de denúncia, soa, na em grande parte da trama, numa conformidade de ver o tempo passar lento, de observar por horas a construção do seu cotidiano, ver o amontoar de poeira do dia-a-dia e o corriqueiro abafamento ao qual foi conduzida a sua História. É, através da personagem, impostada numa voz suave, vinda do interior de um casarão, que a autora vai burlar com a ordem estabelecida ao publicar suas memórias. A autora, aos 74 anos, recorre às páginas de

seu diário de menina, aos seus registros de adolescente e suas memórias de velha. Ela compila e publica a sua própria História revisada.³⁶⁹

A narradora explicita, logo nas primeiras páginas, o limiar que une o presente ao passado, a emergência de recolher os cacos, as cinzas dos acontecidos que ainda resiste na memória. Para ela, escrever sua história significa reacender e iluminar o que ainda resta:

Pois não se pode mexer à toa em um montão de cinzas! Nele, bem no fundo, podemos encontrar uma bracinha e esta poderá se transformar instantaneamente numa labareda. Assim é o pensamento: tão rápido quanto o raio, atravessa montanhas e precipícios, não nos dando meios de segura-lo, de conte-lo. É nossa existência revolvida em segundo, é a ponte que nos unindo ao passado... (COUTINHO, 1978. p.21).

Por conseguinte, a autora parece buscar reescrever-se, editar o próprio passado, elaborar a sua escrita de si. A sua publicação, em 1978, vai enfrentar certa resistência pelos leitores da sociedade montesclarenses, incluindo algumas rixas familiares por conta dos personagens fictícios que fazem alusões às figuras que viveram no passado.³⁷⁰ Muitos capítulos nos fornecem um ar de diário, mas, analisando a obra em seu conjunto, é possível perceber uma compilação de escritos de épocas distintas e (re) elaborados no ano de sua publicação³⁷¹.

³⁶⁹ Maria José Motta Viana ressaltou em seu trabalho “do Sótão à Vitrine” que foi determinante a alfabetização tardia da mulher no Brasil para que seus escritos memorialísticos, até mesmo da segunda metade do século XX, resultassem das rememorações da vida feminina: o mundo afásico e sua ausência da história oficial, os “mil nadas”, a visão romantizada do século passado de contentar-se com o espaço familiar que representava a felicidade de toda mulher. VIANA, 1995.p. 87. Através de *Maria Clara* podemos perceber a forte presença do cotidiano, bem como a sua visão romantizada, influência direta de suas leituras. Na obra em diversas passagens ela cita, comenta e parafraseia o romance que lerá e a marcou profundamente. Trata-se do romance “a mocidade do Rei Henrique IV”, de Visconde de Ponson du Terrail, um escritor amplamente conhecido no século XIX como um escritor popular. Tal obra a transportava até a França, seus castelos, reis, rainhas. Assim, ela fantasiava que cada personagem do romance fosse seus familiares, vivendo no Louvre, na época do rei, onde ela se “(...) colocava no papel de Margarida de Valois, fingindo receber em meus aposentos particulares personagens imaginárias, introduzidas por Nancy, minha camareira de absoluta confiança e que era, na realidade Maria, a copeira. (...) Infelizmente os corredores particulares, as escadas secretas que davam acesso às câmaras semi-iluminadas, as portas, escondidas por cortinas ou quadros enormes, detritos no livro, nunca os encontrei e de nada me valeram em meus sonhos para encontrar o meu Henrique”. COUTINHO, 1978.p.119-120.

³⁷⁰ Trata-se de indício, mas existem os relatos de pessoas que diz que, no período do lançamento do livro, algumas pessoas se empenharam a ofuscar o acontecimento por terem se ofendido com analogias que a autora fez de personagens reais e ficcionais. E assim revelando segredos de família, práticas de violência, hábitos amorais que são contrários às posturas conservadoras dos que se incomodaram com a obra.

³⁷¹ Recortamos como ação transgressora, o ponto crucial em que a autora publica sua obra que são parte de um antigo diário. Verificamos que esses escritos foram remodelados em períodos distintos e, de acordo com os estudos de Blanchot, o hábito da escrita de um diário – configura um recurso para o escritor, um meio de tomar um pouco de ar – busca alcançar a liberdade da confirmação e do registro do vivido para guardar e se salvar. (BLANCHOT, 2005.p.274 Apud). Desse modo, toda a escrita vem de liberdade momentânea de Coutinho, quando as intempéries de sua vida se tornaram insuportáveis ela escreveu para não morrer. Por meio dos estudos de Oliva (2007), a autora recorreu à solidariedade das filhas para finalizar a escrita. Podemos considerar que, ao buscar cingir as páginas do diário, ao inserir o caráter ficcional, Coutinho lançou-se a em busca de valor literário – como afirma Lejeune – “(...) um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer

Certos de que há um conjunto de possibilidades para o estudo dessa obra, nesse trabalho, o que pretendemos é analisá-la sob conceito ‘escrita de si’ (Foucault. 1972), cunhado por Michel Foucault, como um processo que envolve “as artes de si mesmo”, cuidados que o indivíduo se dispor em práticas para uma vida ascética, sem pecado, sem vergonha e com pleno domínio de si. Os hypomnêmata são os famosos livros de anotações, que vão dos livros técnicos, diário às pequenas cadernetas. Esses blocos trazem escritos por meio de citações, fragmentos, reflexões, pensamentos ouvidos que eram materializados nessas anotações que se tornavam como tesouros quando relidas posteriormente.

No caso de *Maria Clara*, vemos que a escrita de Coutinho surgiu a partir de uma série de escritas. Em primeira instância, surge da compilação de um diário, e depois uma camada de ficção. A escrita de *Maria Clara* é o que consideramos ser o impulso que toma a autora a partir da superação do processo traumático de sua viuvez, fazendo com que tal narrativa, seja como ressalta Foucault, uma forma de ressignificação de si e do próprio passado. Por isso, apreciarmos as reflexões de Michel de Foucault sobre os Hypomnemata, em que ele considera que a escrita de si é um exercício constante de notar (-se), de escrever (-se) por meio da tessitura do vivido, do lido e da relação consigo mesma. (FOUCAULT. 1992. p.129-160).

A concepção final da obra é dada como Romance, onde nomes fictícios se distanciam da autora, em contrapartida, a partir do diálogo com outras fontes³⁷², foi possível fazer analogias diretas com os acontecimentos históricos vividos pela autora nas três primeiras décadas do século XX. A História da personagem narradora – começa como um diário sem datação e que por meio de uma linha temporal que estabelecemos nessa pesquisa, nos aproximar do ano 1922, momento em que aparecem traços de um diário e depois vestígios de uma compilação de memórias.

Segundo Foucault, a Literatura não está sob regras severas e obrigada a dizer constantemente a verdade, mas sempre sincera ao que ver e, sendo uma arte, busca burlar o caos da realidade de cada um. (FOUCAULT, 2001. 239). E, desse modo, não tendo o compromisso com os discursos de verdade, a Literatura conduzirá a História a revelar muito mais sobre uma realidade.

Seguindo esse prisma de análise, nos deparamos com outras possibilidades de interesse histórico como, por exemplo, o período que é retratado na obra, que é uma versão feminina dos acontecimentos,

modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Desse modo, considerando a autobiografia de Nazinha como arte literária que permite perceber como cotidianamente buscou o registro para alimentar a sua existência.

³⁷² Prefácio de *Maria Clara*, escrito pelo etnólogo e ensaísta Darcy Ribeiro, em agosto de 1978, em uma breve resenha, ele apresenta esse relato literário de Nazinha Coutinho como uma obra autobiográfica. (RIBEIRO, Darcy In.: COUTINHO, 1978). Relativo aos eventos históricos sugeridos na obra consta referências nos jornais locais da época e na literatura. Como por exemplo: relativos à gripe espanhola: Jornal “Montes Claros”, de 10 de Abril de 1919. Relativo ao processo de instalação dos geradores para a inauguração da luz elétrica na cidade de Montes Claros: Jornal Montes Claros, 19 de outubro de 1916; Jornal Montes Claros. Janeiro de 1925; Artigo redigido por Urbino Vianna em 1927, para o “Álbum de Montes Claros”, editado comercialmente naquele ano e editado para compor a Revista “Memória de Montes Claros – Nossa História. Nossa Gente”, no ano de 2006 e distribuído nas escolas públicas de Montes Claros. Narra fatos ocorridos em anos anteriores a 1927. E o romance *A menina do Sobrado* do montesclarenses Ciro dos Anjos.

que marcaram a região norte-mineira, nas primeiras três décadas do século XX. O fato é que Nazinha Coutinho, com a obra *Maria Clara*, compõe o grupo de outras tantas escritoras ainda desconhecida, pelo grande público da literatura e pelo meio acadêmico. Isso porque, até então excluídas da cena literária, essas mulheres que escreveram e publicaram seus testamentos, as cartas, suas memoriais, seus diários – foram depreciados como gênero literário menor.

Por isso, faz-se imperativo pensarmos esse processo histórico que classifica nosso objeto como uma Literatura subjugada.³⁷³ Contudo, nossa abordagem compartilha com o que salientou a pesquisadora Maria José da Motta Viana, “De qualquer forma, a escrita memorialística (...) vem denunciar ainda um desejo milenar de que lhe sejam concedidos os direitos abstratos e as possibilidades concretas de se instituir como sujeito de linguagem (...)”. (VIANA, p. 110-111).

É recorrendo ao caráter ficcional que a narradora empregou a sua autobiografia, que ela voltada para si e sem o compromisso em datar os acontecimentos, os fatos são narrados pelo que ficou no registro de sua memória. O cenário que envolve a trama é a região de Vila dos Coqueiros e seus distritos no interior de Minas Gerais. Como a obra trata de uma história de vida, tudo indica que a autora fala de espaços vividos em sua infância.

Na narrativa de Coutinho aparecem diversos personagens e acontecimentos, como a gripe espanhola que assolou quase toda a população montesclarenses em 1918; as cores dos festejos e o entusiasmo da inauguração da luz elétrica; a presença das mulheres sendo inseridas e retiradas do mercado de trabalho³⁷⁴, no momento em que relembra as mulheres que manejavam os teares da primeira Fábrica de fiação e tecelagem de Montes Claros.³⁷⁵

Entendemos que, Coutinho, como outras mulheres do seu tempo, buscou – por meio da escrita – inscrever-se na sociedade que insistia em não se dispor a oportunizar a uma narrativa feita por elas, e não produções endereçadas a elas. A partir dessas publicações foi possível começar a ocupar os espaços

³⁷³ De acordo com que propõe Donna Haraway, acerca dos saberes que a ciência histórica desqualificou a partir do seu ponto de vista, acreditamos que a obra *Maria Clara* seja um ponto de partida para discutimos o papel da mulher na História de Montes Claros. Segundo a pesquisadora Haraway, trata-se de propor uma reação ao domínio do conhecimento pelos homens, visto que, a ciência postula um discurso contestável e um campo de poder. A memória em Montes Claros, em maioria, sempre esteve vinculada à memória dos grandes feitos e com narrativas masculinas. Resta nos pesquisadores a ênfase feminista para que sua abordagem científica tenha uma explicação adequada do papel que desempenharam as mulheres nesse território tradicionalmente dominado pelos homens. Obter o poder das teorias críticas modernas sobre como os significados e corpos são construídos para assim não negar os significados e os corpos femininos. E, sobretudo para vivenciar os significados e corpos que devem usufruir de um futuro. HARAWAY

³⁷⁴ A pesquisadora Maia sublinha que, em meio à emergência das indústrias, nos fins do século XIX, as mulheres têm um maior acesso ao trabalho informal, entre eles, o trabalho nas fábricas têxteis. Tal atividade era visto e aceito com normalidade, até serem expulsas, no momento em que se acirra o processo de industrialização. Salienta Margareth Rago (1997), que a uma mulher operária se torna uma ameaça à estabilidade familiar e a ordem social e política e assim é substituída pela força de trabalho masculina. Em 1872, nas fabricas, 76 % das vagas eram mulheres, no ano de 1950 apenas 23% foram ocupadas por mulheres. MAIA, 2011,p. 96.

³⁷⁵ Tendo a primeira fábrica instalada na região, em 1879, Nelson Vianna, em um texto escrito em 1927, retratou as duas fábricas existentes na cidade tinha a expressão de prosperidade, pois “a prosperidade local visto como o numero de moças pobres que ahi encontram trabalho é elevado e de criteriosa escolha”.

escrevendo de si e para si mesma. Essa obra revelou a possibilidade de se fazer releituras originais sobre esse cotidiano feminino expresso na obra, sobre relações de poder que se estabeleciam no seio das famílias, sobre modos de sentir e de viver próprios ao seu tempo, sobre rivalidades e solidariedades estabelecidas entre as pessoas.

Referências:

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Experiência: uma fissura no silêncio in: *A arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. A hora da estrela: História e Literatura, uma questão de gênero. in. ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de: *A arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

BIERSACK, Aletta. Saber local, história local: Geertz e além. In: HUNT, Lynn Hunt . *A Nova História Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DARNTON, Robert. História e Literatura. In: _____. *O beijo de Lamourette*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras. 1990.

FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

JODELET, D. Representação social: um domínio em expansão. In:_____.(org). *As representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p.17-44.

KRAMER. Lloyd S. *Literatura, Crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*. In.: HUNT, Lynn Hunt . *A Nova História Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

LAURETIS, Tereza de. *Eccentric Subjects: feminist theory and historical consciousness. Feminist Studies*. s/I. v.16, n.1,1990,p.115-150.

LEJEUNE, Phipippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O'BRIEN, Patrícia. A história da cultura de Michel Foucault. In.: HUNT, Lynn Hunt . *A Nova História Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

OLIVA, Osmar Pereira. Minha dolorosa vida de menina, uma leitura de Maria Clara, de Nazinha Coutinho. In.: OLIVA, Osmar Pereira (org.) *Escritores Mineiros e contemplações de Minas*. Monte Claros: Editora Unimontes. 2007.

RIBEIRO, Darci. Apresentação da obra. In.: COUTINHO, Nazinha. *Maria Clara*. Rio de Janeiro: Editora DoisIrmãos Ltda. 1978.

SCOTT, Joan. Experiência. In.: SILVA, A. L. *Falas de gênero: teorias, análises e leituras*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 1999.

SWAIN, t. n. História e Literatrua: mulher de letras, mulheres de aventura. Brasília. 2011. disponível em http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/tania_swain.pdf.

WHITE, Hayden. O texto histórico como Artefato literário. In.: _____ *Trópicos do discurso ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSC. 2001.

_____. Enredo e verdade na escrita da história. In.: MARLERBA, Jurandir (org.) ***A História escrita: teoria e história da historiografia***. São Paulo: contexto, 2006, p. 211-232.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à Vitrine – Memórias de Mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1995.

VIANNA, Urbino. Ligeiras notas sobre o município. In.: SANTOS, José Wilson. *Revista Memória de Montes Claros – Nossa História. Nossa Gente*. 1ª edição. Montes Claros: Digital Comunicação: Grafix gráfica e Editora Ltda. 2006.

A ANTOLOGIA DE POESIA PORTUGUESA ERÓTICA E SATÍRICA, DE NATÁLIA CORREIA: UM EMPENHO MEMORIALÍSTICO E AUTORAL

Paulo Roberto Barreto Caetano³⁷⁶

Introdução

O gênero antologia pode ser visto como uma produção fronteira que passaria pela crítica (devido à seleção que efetua) e pela autoria (devido ao macro-texto que a publicação acaba sugerindo, por meio da reunião dos objetos). Nesse sentido, a presente comunicação discutirá como a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, de Natália Correia, pode ser vista como um projeto autoral e memorialístico. Esse duplo viés será abordado tendo em vista os textos que compõem o prefácio, escrito pela organizadora, no qual ela discorre sobre a necessidade e a importância de tal empreitada. A partir desse material, ambiciona-se ver como a autora vê o ato de antologiar, tendo em vista que a publicação data de 1966.

Sobre a autora

Natália Correia (1923 - 1993) foi uma poeta portuguesa. Além de poemas, passou por outros gêneros, tais como romance, teatro, ensaio. Sua postura ativista a levou a embates com despotismos e a ser eleita deputada pelo partido Social-Democrata.

A autora foi ainda editora e militante. Aliás, o objeto desta comunicação, como se verá à frente, revela certa militância de Correia. É importante ressaltar que ela lutou contra o salazarismo, e foi eleita deputada na década de 1980. A autora combateu o que ela entendia como obscurantismo religioso e político.

Esses aspectos (políticos, biográficos) parecem dialogar com o sistema literário em que a obra foi concebida e com as necessidades que a autora viu para organizar tal livro.

Antologia: reunir para contar?

Usualmente, as antologias são marcadas pela reunião de textos tidos como referência. Tal concepção iria, contudo, contra os Estudos Culturais. Cristiano Silva, em “Questões para uma antologia da poesia Brasileira de 1964 a 1985”, comenta sobre essa questão e outras implicações sobre uma

³⁷⁶ Paulo Caetano é doutorando em Literatura Comparada pela UFMG, onde pesquisa a obra de José Paulo Paes. No mestrado, pelo programa de Teoria e História Literária da Unicamp, escreveu dissertação sobre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

antologia cujo objetivo seria realizar uma resistência à ditadura. O autor cita Anatol Rosenfeld para falar que considerar a antologia como modelo (no sentido de que ela reuniria os textos mais emblemáticos) seria como desconsiderar uma perspectiva multicultural, avessa a hierarquizações entre, por exemplo, países. Contudo, ao investigar diversas publicações (tais como de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Ítalo Moriconi), o pesquisador constatou que a concepção de antologia ainda estava atrelada à tradicional significação do dicionário, na qual se vê a “coletânea literária como conhecimento do mais significativo da tradição...” (Silva, 2011, s.d.). Ou seja, a antologia serviria frequentemente para reforçar uma hegemonia. A seleção seria marcada por uma ideia de modelo a ser evidenciado ou de textos-referência que deveriam ser evidenciados.

Apesar de existir essa perspectiva de reforçar o mesmo, é possível ver uma antologia como um exercício contrário à linearidade da historiografia tradicional, marcada pelo estudo da periodização. Júlia Osório, em “Rui Pires Cabral: um poeta de trezentos leitores?”, comenta sobre essa ruptura. À luz de Walter Benjamin, a pesquisadora fala que ao agrupar diferentes autores (por tema, por exemplo) rompe-se com o tratamento dado à literatura por meio da periodização. Assim, uma antologia pode ser vista como “mosaico de textos literários em profusão, de uma contemporaneidade, marcada por múltiplas vozes” (Osório, s.d, p. 06). Uma publicação de tal natureza, portanto, pode demandar uma abordagem menos tradicional.

Todavia, é possível pensar que a antologia vai além desse rompimento com a linearidade temporal. Em “Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia”, Elisa Tonon argumenta que antologias podem criar narrativas. Partindo de bases etimológicas (*antologia* vem do grego e significa “colher flores”), a autora comenta em sua dissertação sobre como antologias poderiam significar uma leitura exemplar. Ou seja, esse florilégio traria a concepção de que o que foi compilado seria o mais belo. Relata a pesquisadora que o sufixo *legio* forma ainda *collecta*, cuja acepção evidente é de coletar, reunir. O antologista então efetua um juízo estético.

Mais do que reunir para não dispersar, a antologia carregaria em si um empenho crítico. Tonon afirma que “Como gênero, a antologia faz fronteira com a crítica, (...) [por fazer] uma operação crítica de leitura e escritura.” (Tonon, 2010, p. 38) [colchete meu]. A seleção, inerente à antologia, viria de um julgamento de valor. Com ele, o antologista observa, analisa, para então separar o que seria supostamente belo. Os *itens* selecionados dessa maneira poderiam “vencer” o tempo, inscrever-se n(um)a história.

A partir daí a antologia tentaria narrar uma época (ou parte dela), sob a autoridade do organizador. Este seria responsável por fazer a antologia *contar* ao leitor o que haveria de mais emblemático em uma época, em um tema etc. Seria responsável, afirma Tonon, por criar uma imagem

de tal contexto. Esse alcance, entretanto, pode ser questionado se se pensar na fragmentação que é inerente ao gênero.

A ambivalência parece ser uma marca constante dessa tipologia textual: ao mesmo tempo em que ela narraria uma época, ela poderia diminuir a potência dos textos, uma vez retirados de seu todo e expostos à fragmentação do recorte. Assim sendo, no que tange a esta análise, cabe perguntar: o que narraria a antologia de Correia? Que memória (plena ou fragmentaria) ela constrói ou preserva? Que empenho crítico ela estabelece em relação a um tema ou época?

Antologista: narrador memorialista?

Como etapa para se discutir essas perguntas, é preciso pensar na antologia como um gênero, um todo concebido por um organizador. Dessa maneira, faz-se razoável encará-la como um projeto autoral. Se para Foucault a autoria diria respeito não só à associação de um texto a um indivíduo, mas também a questões de “circulação e funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (Foucault, 2002, p. 46), é mister pensar nas intenções e implicações que movem a autoria.

A antologia de Natália C. se mostra exemplar nesse sentido. Nos textos que precedem aos poemas, ela fala da importância de lidar com o erótico no âmbito da Literatura. A organizadora afirma que a censura (principalmente a religiosa) é fonte de diversos males, e que o contato com textos eróticos seria responsável por guiar o indivíduo pelo que ela chamou de uma espiritualidade não forjada (urdida pela igreja e pelo puritanismo burguês, cf. Correia, 2008, p. 27). A ideia de autoria foucaultiana como funcionamento de um discurso numa sociedade assim se faz presente devido a essa necessidade que Correia declara.

A tensão entre discursos (o religioso e o autoral) foi discutida por Foucault em *O que é um autor?* no qual ele expõe que a maior visibilidade dada à questão da autoria veio com a intenção de punir autores que poderiam ameaçar instâncias religiosas, políticas, econômicas. Como ativista, Natália Correia serve de exemplo desse controle. Isso porque a *Antologia portuguesa de poesia erótica e satírica* foi motivo de condenação judicial³⁷⁷ para a escritora.

Luís da Costa Domingos, em homenagem que antecede ao prefácio, fala em como a publicação teria sido feita a contrapelo, tendo sido marcada com “história antiga de perseguição” (Domingos In Correia, 2008, p. 07). A organizadora, que travou embates com o salazarismo, via na antologia uma oportunidade de elucidação frente ao obscurantismo. Para ela, seria importante que acontecesse uma “estabilização psicológica apaziguadora” (Correia, 2008, p. 12). Para tal, seria necessário “Normalizar o que uma civilização empecida pelo remorso desfrutou envergonhadamente no irresistível gozo do

³⁷⁷ Em texto que antecede o prefácio, Davi Mourão-Ferreira comenta sobre a censura exercida pelo Estado e sofrida pela autora, pelo editor e “prosélitos” (Mourão-Ferreira, In; Correia, 2008, p. 10).

proibido” (Correia, 2008, p. 12). A poeta portuguesa então atribui à Literatura uma função de crítica a ideias hegemônicas e censitárias. Caberia ao leitor, por meio da “realidade ficcional”, perceber como crenças e realidades repressoras são erigidas. “Apesar” de não ser a autora³⁷⁸ dos textos compilados, Natália C. apresenta um projeto autoral que não se circunscreve ao literário, mas perpassa o campo político, o religioso. Desse modo, esse livro acaba respondendo a uma necessidade que ela concebia: a de condenar uma repressão.

Esse fato permite pensar na teoria dos Polissistemas Literários de Itamar Even-Zohar³⁷⁹. Para ele, a literatura de uma nação³⁸⁰ é formada por diversos sistemas literários que se interpenetram. Influenciado pelos formalistas russos, ele concebe essa teoria para falar do lugar (por vezes marginal) da tradução de textos literários. O autor de Tel Aviv fala de uma estrutura aberta, complexa e heterogênea. Tal estrutura apresentaria uma mobilidade. Ela seria formada por diversos elementos dinamicamente relacionados entre si, tais como escritores, textos, revistas literárias, editores, academias etc.

Para o crítico israelense, através dos mais diversos incentivos (e censuras), os textos seriam (ou não) consagrados. Assim, escolhas de, por exemplo, acadêmicos, de prêmios literários seriam estímulos legitimadores dessas dinâmicas. Nesse sentido, caberia perguntar: o que motiva determinadas publicações? Quais as razões de selecionar determinados temas e textos? O que faria deles “consagráveis”?

É interessante então pensar nas instâncias que constroem e legitimam o canônico. Para Even-Zohar, haveria sempre intenções em traduzir uma obra para um sistema literário (seja por reforço de ideologias, lacunas etc.). De maneira análoga, a concepção de antologia atua usualmente nesse sentido, sendo ela um projeto autoral que lida com necessidades do sistema que a produz. Mais do que consagrar, parece ser uma necessidade para Natália Correia reunir autores e textos a fim de combater um obscurantismo religioso e político que ela via na época em que viveu.

Sobre esse aspecto, a organizadora comenta sobre alguns males da repressão religiosa:

A Igreja Primitiva (...) reconhecia-lhes [às mulheres] o direito de predicar, officiar, exorcizar e ministrar o baptismo. Actuando gradualmente, primeiro a introdução da Eucaristia no Ágape, que passou a ser celebrado sob a autoridade do bispo, depois a

³⁷⁸ Correia, obviamente, não é a autora de todos os textos, mas ela entrou como autora na própria antologia, com o poema “Cosmocópula”, presente na página 421 da edição de 2008.

³⁷⁹ Uma importante referência para se conhecer a pesquisa de Even-Zohar é a tese de doutorado de Ana Garcia Bernardo, professora da Universidade Nova de Lisboa, intitulada *A Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Nesta, Bernardo traz à luz, para não leitores do alemão, cuidadosa pesquisa sobre o grupo de pesquisa (do qual Even-Zohar fez parte) em tradução da Universidade de Göttingen, realizado na década de 1980.

³⁸⁰ É sabido que o conceito de nação é caro aos Estudos Culturais e à chamada Pós-Modernidade. Contudo, por questões de viabilidade, não é possível discorrer sobre isso nesta comunicação. Cabe, todavia, uma ressalva (no que tange à ideia de nação como construção, como unidade imaginada): a de que Even-Zohar não reduz um sistema literário a uma língua. O eventual leitor que se interessar pode ver tal perspectiva de nação em autores como Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*), Néstor G Canclini (*A globalização imaginada*), Stuart Hall (*A identidade cultural na pós-modernidade*).

substituição do beijo da paz entre os fiéis, dado apenas no bispo, e mais tarde, no lenho, a Igreja postergou a experiência coletiva, seguindo o princípio da autoridade, consumando as suas tendências de domínio patrista na elaboração do dogma e instituição da hierarquia eclesiástica. (Correia, 2008, p. 15) [colchete meu].

Além da supressão dessa experiência física na liturgia, a autora comenta que o “triunfo do patriarquismo” (cf. Correia, 2008, p. 15) foi a demonização feminina, que passou a encarnar a luxúria. Frente a essa leitura, a escolha por poemas satíricos parece se justificar, tendo que em vista que estes têm como alvo frequente a igreja.

Como consequência dessas interdições, Natália C. argumenta que os efeitos foram vários, principalmente inconscientemente:

(...) a erotomania religiosa das monjas em cujas convulsões sobressai a posição do coito, (...) a profusão de filhos de padres (...); o recrudescer da homossexualidade entre os sacerdotes³⁸¹; a ‘obcecação neurótica pelo sexo’. (Correia, 2008, p. 16).

Frente a esse cenário, a Literatura então poderia vir como construtora de uma realidade diferente, desprovida de tal cerceamento, fornecendo assim base para uma crítica de ficções - tais como a superstição. Ela poderia assim desmascarar a hipocrisia: “A linguagem escabrosa (...) implica a dessacralização de um simbolismo sexual proibitivamente fruído que, uma vez desmascarado, faz surgir, por antítese, o cómico”. (Correia, 2008, p. 26). Assim, a linguagem “indecorosa” poderia trazer à tona algo que fora abafado por uma moral podadora. Surge assim então a imagem do esquecimento construído – procedimento que, gradualmente erguido, constitui-se imposições sobre o modo de comportar.

Por meio do erótico e do satírico, portanto, seria possível fazer essa operação de resgate. Afinal, uma antologia como essa lida com a memória não apenas no ato de selecionar seus textos, mas também com um “tipo” de escritor:

(...) regulado pelo puritanismo burguês, o poeta satírico predestina-se (...) a uma trágica obscuridade de que esta Antologia pretende resgatá-lo, dando-o como testemunho de uma sociedade em que a sátira escabrosa foi o inevitável contrapeso de uma espiritualidade forjada por dogmas que desviaram o homem do trilho diurno da sua natureza superada. (Correia, 2008, 27) [grifo meu].

Assim, a organizadora reivindica para sua publicação um lugar de denúncia sofisticada. A publicação em seus arrolamentos não se restringiria à reunião dos textos belos, mas teriam uma função mais política. Sua atuação é social à medida que denuncia uma manipulação de instituições repressoras, à medida que usa da ficção para lembrar como que outras ficções assumiram o estatuto de verdade.

³⁸¹ É no mínimo curioso a autora colocar a homossexualidade como efeito negativo (quicá patológico) decorrente da repressão. Tendo em vista o discurso libertário que faz, poder-se-ia fazer alguma ressalva, especulando se se pensar que os discursos da alteridade tinham possivelmente uma projeção menor na época.

Nesse sentido, é rico ver a contribuição de Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento* o pensador propõe um deslocamento: em vez de se ater ao indivíduo que lembra, seria preciso deslocar a luz para o quê se lembra. Tal raciocínio evita que se atribua precipitadamente o eu ao sujeito da lembrança (Cf. Ricoeur, 2007, p. 23), pois se faria redutor associar a lembrança somente ao indivíduo. Com isso, o pensador francês fala da memória como uma busca ativa, na construção do passado.

Destarte, a antologia pode ser encarada como uma busca consciente, construtora de uma memória. Seguindo essa perspectiva, Correia atua como uma editora e autora ativista, por conceber tal compilação de poesia como um remédio para o que ela chamou de falsa espiritualidade construída pelo puritanismo burguês. Seu lugar então é intersticial: cambia entre a edição e a autoria; trafega entre a seleção de autores e a criação (não só dos próprios poemas, mas do livro como um macro-texto), estabelecendo assim uma luta contra o moralismo, a hipocrisia e a repressão do erótico. Ao conceber tal publicação, a autora portuguesa realiza essa construção memorialística apontada por Ricoeur, com base em uma busca ativa de uma espiritualidade, de um passado (concebido por ela, mas que por vezes é abafado por vozes censitárias).

Com isso, caberia perguntar, numa pesquisa futura, qual o lugar da Literatura Erótica em um determinado sistema literário? Por que algumas forças tendem a silenciar o erótico? Comparando com um livro (ficcional ou poético) de um só autor, em que medida uma antologia restauraria mais eficientemente o poder da experiência do erótico? Tendo Correia sido condenada pela publicação da antologia, que avanços e retrocessos aconteceram neste início de século?

Referências bibliográficas

CAVALHEIRO, Juciane. Disponível em:

www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/.../2585 (acesso em 8/4/13).

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona Frenesi, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Portugal: Veja, Passagens 2002.

JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. Questões para uma antologia da poesia Brasileira de 1964 A 1985. Disponível em

http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=228&Itemid=47#sde ndnote1sym (acesso em 8/4/13).

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. Autoria e discurso: diálogos com Michel Foucault. Disponível em

[http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/lin/Maria do Socorro de Assis Monteiro.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/lin/Maria_do_Socorro_de_Assis_Monteiro.pdf)
(acesso em 16/04/2013).

OSÓRIO, Júlia. Rui Pires Cabral: um poeta de trezentos leitores? Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/48.pdf> (acesso em 16/04/2013).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

TONON, Elisa. Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12281/8889> (acesso em 13/04/2013).

1. Um novo gênero – o romance - para uma nova leitora

Tratar da relação entre Literatura e feminino apresenta diversas possibilidades de estudo e análises. Nessa seara, buscar entender de que modo o cânone literário de uma nação se forma e, propositadamente ou não, muitas vezes exclui ou silencia a presença de escritoras parece-nos ser dos mais importantes, uma vez que essa seleção se pauta por critérios também, e muitas vezes apenas, alheios aos estritamente literários ao contrário do que, algumas vezes, esses mesmo manuais querem fazer-nos crer.

Perceber que a formação de um cânone literário parte de leituras e entendimentos subjetivos de um seletivo grupo de críticos formadores de opinião em dado contexto histórico oferece-nos uma diretriz pela qual seguir a fim de depreender como, ao revisitar o cânone brasileiro, não percebemos o registro de uma produção de autoria feminina em um largo período de produção literária que compreende o século XIX. Daí podemos chegar a duas conclusões, ou as mulheres não produziram nada de valor no século XIX ou não houve o devido registro dessa produção. A partir do exposto, a segunda opção parece-nos mais crível, pois, literatura é tão-somente aquilo que, por uma série de critérios, um grupo denominou Literatura. Assim, para manter o *status quo* literário, um grupo formado por homens não se ateve à presença feminina nas letras do dezenove.

Antoine Compagnon é taxativo a esse respeito, “*Literatura é Literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente. Mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência”. (COMPAGNON, Antoine, 2010, p. 45, grifos do autor).

Assim, não havendo uma essência literária, é patente afirmar que um texto passa a ser considerado canônico devido à seleção feita por um grupo autorizado a emitir a sua opinião, portanto, a eleição de um cânone literário do século XIX que exclui a presença feminina se dá por uma escolha política e não por características internas às obras assinadas por mulheres.

Para ratificar essa visão de formação de formação do cânone, apresentamos uma definição que nos parece bem precisa, da professora Márcia Abreu:

Na maior parte das vezes, não são critérios lingüísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores. Dois textos podem fazer uso semelhante da linguagem, podem

³⁸² Professor de Literatura na Universidade do Estado do Pará e Professor-colaborador UAB na Universidade Federal do Pará. Mestre em Letras-Estudos Literários (UFPA/UERJ, 2012), Graduado em Letras- Língua Portuguesa (UFPA, 2010) e em Comunicação Social – Jornalismo (UNAMA, 2009).

contar histórias parecidas e, mesmo assim, um pode ser considerado literatura e outro não. (ABREU, M., 2006, p.39)

Assim, o que torna um texto Literário não são os procedimentos empregados por seu autor quando o escreve, mas sim os espaços extra-literários em que esse texto circula após a sua publicação, e o modo como esses espaços o recepciona, a crítica dele feita. Um cânone formado por homens e eleitos/apreciado por eles segrega a produção feminina oitocentista.

O século XIX é o momento em que registramos a aclimação do romance moderno dentre as práticas de leitura da elite letrada. A cultura letrada, antes restrita, ampliou-se e a sociedade passou a participar mais efetivamente da cultura de seu país, difundida com os/nos romances. As mulheres, então, começaram a ocupar lugar central na discussão sobre os novos leitores do dezenove, sendo projetadas como apreciadoras dos romances publicados. Para comprovarmos tal fato, é suficiente retomarmos, em um primeiro momento, alguns prefácios de romance em que elas são lembradas pelos autores e a quem as obras são dedicadas ou direcionadas, na figura de narratárias extradiegéticas³⁸³ dessas prosas de ficção.

A GM

A *senhora* estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. (ALENCAR, José de, p 09, Grifos do autor)

Percebemos a mulher como uma espécie de vocativo à obra que se desenvolverá na sequência. Assim, figuram como *destinatárias* dos romances. Não apenas Alencar assim o fez. Germana Sales, em sua tese de doutorado sobre os prefácios oitocentistas, aponta ainda outros autores do período que mantinham relação estreita com o público feminino.

Como comprovamos, a imagem da leitura feminina começa a se fazer presente na própria prosa de ficção oitocentista e ao contrário do que se poderia, ingenuamente, supor em um primeiro momento, a leitura feminina era incentivada, contanto que estivesse em acordo com as normas sociais que regiam aquela sociedade. Para tanto, essa leitura deveria regrada e controlada por homens, incumbidos de zelar para que as mulheres não se deixassem levar por textos levianos, do novo gênero. Tal postura é lembrada por Maria Arisnete de Moraes, ao afirmar que “controlar as leituras ao alcance das mulheres era uma extensão das prerrogativas masculinas na vã ilusão de controlar seus sonhos e fantasias” (MORAIS, 1998, s.p).

O romance representava um perigo à mulher do oitocentos por se crer que elas não tinham discernimento para ler com a interpretação adequada. Assim, a leitora necessitava de alguém do sexo oposto que balizasse a obra para uma leitura socialmente aceita, oferecendo menos riscos aos códigos morais vigentes. Romper a posição de objeto do discurso para se tornar uma produtora dessa ‘fala’, ou

³⁸³ Compreendemos que seja a figura inscrita na narrativa, a quem o narrador dirige sua história, uma espécie de destinatário do texto. Cf. JOUVE, Vicent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

seja, sujeito, produzindo romances não era muito fácil, mas houve quem conseguisse fazê-lo e produzisse obras bem adequadas ao gosto do período.

2. Lugar de mulher é na Literatura

Excluída de participação efetiva nos destinos de sua própria vida, a mulher do século XIX, em certa medida, aprendeu a ser subserviente e a se adequar ao padrão imposto a ela pelo homem, primeiro o pai e depois o marido. Nesse contexto, aprendia a se ajustar a uma figura de que não era dona e senhora, apenas agente, ou seja, representante. Seja nos salões da corte ou nas páginas dos romances, as mulheres se viam desenhadas conforme os desígnios masculinos. A esse respeito, Barbara Heler sentencia que

Ainda no Brasil Imperial, a grande maioria das mulheres não recebia instrução formal, apesar das Escolas Normais, onde podiam estudar. Ficavam entre quatro paredes do lar paterno, raramente recebiam visitas e ocupavam-se dos afazeres domésticos. (HELER, Barbara, 1992. p. 19.)

Embora a educação feminina pareça-nos precária e incipiente no período citado, esse quadro começa a ser, gradativamente, alterado e surgem espaços específicos para a educação dessas moças, os quais não suprem a demanda, permanecendo, desse modo, um número ainda significativo de mulheres sem acesso nenhum à escolarização, privilégio dos homens das altas classes sociais, conforme destaca, em sua dissertação de Mestrado, Fernanda Lopes:

A educação recebida pelas mulheres era, no entanto, privilégio de uma minoria. A maioria das mulheres era completamente analfabeta, não se distanciando dos homens das camadas mais baixas da população. Aos pais interessava mais o aprendizado das prendas domésticas que o de leitura e escrita, prescindindo, portanto, a educação escolar. (LOPES, Silvana Fernandes, 1997. p. 27.)

Dentre as ‘privilegiadas’ citadas por Lopes, há exemplos de mulheres que lutaram por espaço, ganhando voz, como Ana Luísa de Azevedo Castro que, em discurso sobre a posição da mulher nesse contexto, atestou:

Senhores,
No banquete das Inteligências não há sexo. A mulher pode também achar nele o seu lugar, se tem forças para penetrar os seus pórticos.
Assim, eu, senhores, protegida por essa verdade, afrontando a timidez do meu sexo, os uso de minha pátria, *venho aqui misturar convosco minha débil voz no sublime festim de que sois convivas.* [...] Do humilde estado de mãe de família, de preceptora, percorro a vista pelo jardim florido da mocidade de meu sexo, e vejo, com dor, que a sua educação ainda não completa os meus desejos. *Quantas Inteligências, quantos talentos não se amesquinham na vida monótona que entre nós leva a família?* (Grifos nossos)³⁸⁴

O discurso da autora apresenta um panorama desenhado com atribuições quase que exclusivamente domésticas para as mulheres, mas também alerta para a necessidade de a insurgência de

³⁸⁴ Segundo nota no livro MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras no século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1999, o exceto reproduzido foi lido na sessão de aniversário da Sociedade Ensaio Literários, 20 de janeiro de 1866. p. 251.

um pensamento contrário, o qual requeria uma intensa participação do público feminino, não apenas como leitor, mas também como produtor de um discurso.

No entanto, dentre os papéis dispostos como função legítima feminina, sem entrar em choque com o *establishment*, não constava o de escritora. Não é forçoso afirmar que as mulheres que tomaram a pena para si não foram vistas com bons olhos pelos homens de letras do período, uma vez que se tornaram responsáveis por representações do gênero feminino. Dado esse panorama, compreendemos porque as escritoras do XIX não são discutidas pelo cânone literário, formulado por homens e para homens.

Em trabalho anterior, disponível em <http://www.sbpnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3837.htm>, comprovamos que, pelo menos, quatro Histórias da Literatura simplesmente apagam a presença feminina em nossas letras do século XIX. Para Alfredo Bosi e Aderaldo Castello há 24 grandes nomes para o Romantismo brasileiro, enquanto que para Afrânio Coutinho há 14 e para Antonio Candido há 11 e, dentre esses, nenhuma mulher. Será que não havia produção ou qualidade?

Mesmo sem registros no cânone formal, algumas obras de autoria feminina fizeram sucesso junto aos leitores e logo após a publicação nos periódicos, ganharam suas versões em livros, como é o caso de *D. Narcisa de Villar*. O nome de Ana Luísa de Azevedo Castro³⁸⁵, portanto, vem de encontro à impressão de inexistência de uma prosa produzida por mulheres, uma vez que escreveu um romance indianista bem ao gosto do público-leitor em formação.

3. *D. Narcisa de Villar*

O que nos chama atenção, pois, em *D. Narcisa de Villar* é o fato de a autora apresentar-nos uma narrativa feita por uma mulher, que conta uma história que lhe fora contada por outra mulher; e ter nessa voz narrativa feminina um juízo de valor a respeito do que é contado, ou seja, um olhar feminino acerca dos dramas da mulher no referido período. Ninguém melhor do que uma mulher para descrever as angústias e agruras pelas quais, então, passava seu sexo, sem poder exercer o direito de gerir a sua própria vida.

D. Narcisa de Villar é obra de Ana de Castro, nascida em Santa Catarina, provavelmente em 1823. A dúvida é apenas um indício do que viríamos a comprovar posteriormente: pouco se sabe sobre a vida dessa mulher, a não ser que foi professora e diretora de uma escola para moças e veio a se casar no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1869.

Ana de Castro teve uma vida um pouco diferente da de suas leitoras coetâneas, na medida em que buscou novos espaços na sociedade, os quais não eram comuns ao seu sexo, conforme sentenciar e exemplificar Muzart, ao afirmar que

foi também membro da Sociedade Ensaio Literários, que em 16 de abril de 1866 lhe conferiu o diploma de sócia honorária. Eram raras as mulheres que freqüentavam essa sociedade, e foram

³⁸⁵ Doravante Ana de Castro.

ainda mais raras as que deixaram artigos e ensaios nas páginas de sua revista. Por essas atividades, percebe-se que Ana Luísa foi uma mulher bastante evoluída para sua época. (MUZART, Z. L., p. 250-263. p. 251.)

Adotando o pseudônimo “Índigena do Ypiranga”, a autora, no prólogo da obra, lança mão de um recurso bem comum no período, a *capitatio benevolentia*³⁸⁶. Índigena do Ypiranga assim o roga: “*D. Narcisa de Villar* foi escrita quando apenas tinha eu 16 anos: merece, portanto, que desculpeis a mediocridade da linguagem e a singeleza com que decorei as cenas” (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 18.).

Medíocre ou não, a obra foi lida e obteve relativo sucesso, comprovado pelo seu lançamento em formato livro poucos meses após o término da história em suporte folhetim³⁸⁷. “*Narcisa de Villar* foi publicado por Paula Brito, no Rio de Janeiro, em 1859. Antes, porém, à guisa dos folhetins românticos, foi seriado em capítulos no jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, de 13 de abril a 6 de julho de 1858” (MUZART, Z. L., 1999. p. 252.).

Nesse mesmo prólogo a que nos referimos anteriormente, há a imagem de duas mulheres, pertencentes a uma cultura ágrafa, conhecedoras de diversas histórias: são as índias mãe Micaela e tia Simôa que entretêm uma jovem menina não indígena com suas histórias. Dentre outras possibilidades, a ouvinte curiosa insiste em saber qual o segredo da Ilha do Mel, espaço tido como mal assombrado e que não é frequentado por ninguém. A pequena consegue que Mãe Micaela lhe conte a história, a qual irá nos relatar nos capítulos seguintes. Temos, portanto, dois níveis narrativos: a Mãe Micaela que conta a lenda para a Taim³⁸⁸, e esta que nos conta o que ouviu sobre a história de amor entre D. Narcisa e Leonardo.

A narradora que poderia apenas nos contar a história e se abster de qualquer juízo valorativo, prefere tecer uma série de críticas ao colonizador, aos alçozes do amor de Narcisa e Leonardo, à situação da mulher naquela sociedade e, assim, deixa marcas de sua personalidade na obra. Sobre a personagem protagonista, D. Narcisa, recai apenas aspectos positivos:

D. Narcisa de Villar, que assim se chamava a menina, não tinha mais que doze anos, porém seu talhe era tão delgado que se lhe não daria mais que oito. Sua fisionomia era *doce e meiga*; parecia que a dor a tinha tocado muito cedo, porque seu sorriso era melancólico, e seu semblante pensativo. [...] A pobre menina a princípio chorou muito, porém era de gênio tão dócil que bem depressa se resignou a sua nova situação. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 24, grifos nossos)

A mísera moça teve um momento de esperançosa alegria. O convento se lhe mostrava nesse instante de desespero como a sua única tábua de salvação. Ela se admirava mesmo como lhe não tinha ocorrido tal idéia. Sim, iria no convento guardar seu destino longe de Leonardo, é verdade; mas só viver para ele. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 70)

³⁸⁶ SALES (2003) assinala que a “excessiva modéstia” era uma marca recorrente entre os autores de romance, no século XIX, em que se colocam em uma posição de “inferioridade” excessiva, rogando benevolência do leitor.

³⁸⁷ Tomamos a palavra como espaço geográfico, geralmente nas primeiras páginas dos jornais em que se inseriam as prosas de ficção. Cf. MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³⁸⁸ Segundo nota presente na segunda edição da obra, de que nos valem nesse trabalho, e que não sabemos se é da autora ou da organizadora, Taim significa “menina, senhora solteira” (Castro, 1990, p. 20).

Como percebemos, Taim esquivava-se de apenas repetir a história ouvida um dia, pois se posiciona frente ao narrado, e o faz de modo crítico, a fim de imprimir sua personalidade no desenvolvimento da obra e conduzir o leitor pelo mesmo caminho de suas opiniões e impressões. Nos excertos postos, ela apresenta a condição da mulher naquela sociedade e coloca-nos em uma situação em que nos apiedamos da situação da jovem Narcisa.

Na primeira passagem, observamos Narcisa resignada e conformada com sua nova situação de criança órfã, mas doce e pensativa; enquanto no excerto seguinte, já moça, o convento se lhe mostra como solução mais aprazível, uma vez que não poderá se casar com o amigo que ama, por objeção de seus irmãos, reiterando outra situação comum à mulher do período, a não gerência de sua vida.

Narcisa reconhece que seu amor por Leonardo encontrará detratores na figura de seus irmãos, os quais já planejaram outro futuro para a moça. Ela, servil e obediente, espanta-se ao tomar ciência dos projetos traçados para o seu futuro: “D. Narcisa era a única que tudo ignorava, vivendo tão apartada da casa e da sociedade de seus irmãos, não podendo por isso saber que o papel que assinara com tatá solenidade era a escritura de seu casamento”. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 41).

Aqui, há a representação da imagem da mulher alheia ao seu futuro e às decisões sobre seu destino, as quais são tomadas por seus irmãos representando a figura que não rege sua vida nem opina, atendendo, desse modo, aos interesses dos homens de sua família.

Em outro momento, por meio de um diálogo travado entre Narcisa e Leonardo, a respeito da procura de um pretendente para a moça, percebemos como se dava a estrutura e a organização daquela sociedade patriarcal em que a mulher se via obrigada a obedecer aos mandos e desmandos dos homens de sua família, alheia ao que se passa em sua casa, ainda que isso diga respeito, diretamente, ao seu futuro.

– Senhora, eles querem casá-la; tenho certeza, que esses convidados são acompanhá-la até o dia da cerimônia, respondeu Leonardo, afogando-se em pranto!
– Casar-me! *E com quem, se não me consultam?*
– O seu noivo é o coronel Pedro Paulo.
– Ah! meu Deus balbuciou a moça, quase desmaiando. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 46, grifos nossos)

Conforme notamos, Narcisa desconhece que os preparativos de seu casamento já estavam sendo efetuados. A nobre moça sequer fora consultada como questiona com espanto. Ao tomar ciência do futuro traçado para si, decidirá enfrentar seus irmãos, mas a simples ideia de fazê-lo já causa medo. Certamente afrontar seus irmãos e decidir o seu futuro não devia ser uma tarefa simples ao padrão de mulher concebido no romance

Teria que combater, para defender o seu sossego; mas como sairia ela do combate, fraca e tímida moça que só a vista de seus irmãos a enregelava de medo? como sairia? viva ou morta?... Ah! Leonardo ali estava, ferido e quase a morrer, talvez por sua causa: e sem ele para que queria ela a vida? (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 44).

Quando, finalmente, D. Martim avisa à D. Narcisa que ela terá que retornar à Lisboa casada com o coronel Pedro Paulo, a jovem portuguesa espanta-se, mesmo já prevendo tal desenlace de sua história, mas surpreende-o ao negar obediência a seu irmão, informando-o que não se casaria com um homem que não amasse.

– Pois, minha bela senhora, dou-lhe parte que muito em breve tem de deixar estes sítios, e terá de ver Lisboa, que já lhe não merece lembrança!...

– Pois meu irmão deixa este lugar? perguntou a moça tremendo de incerteza, entre a dúvida e a realidade.

– Eu não, senhora; porém a senhora, sim, o deixará.

– Faço-lhe tanto peso, senhora, que me quer atirar para longe de si? Lembre-se do pedido que lhe fez nossa mãe á sua última hora!...

– Para cumprir o pedido de nossa mãe, minha boa irmã, é que a enviarei a Lisboa, e tão bem acompanhada, que nossa mãe no céu me há de bendizer por isso. *Vou casá-la com o coronel Pedro Paulo; estou certo* (acrescentou com malícia), que também a senhora aprovará esta minha resolução.

A donzela ficou pálida como a morte. Ao principiar o diálogo, ela tinha previsto o fim de seu cruel irmão; porém agora, que ouvia pela primeira vez essas medonhas palavras da boca do cético fidalgo, ela sentia o que sente o condenado ao ouvir ler sua sentença muito tempo esperada.

Quinze dias antes, esse casamento era uma desgraça; agora era uma cruel surpresa, mais que uma desgraça; era a morte que ela via aproximar-se para arrebatá-la à felicidade. Mas à vista do perigo, quis lutar, e repelir com força os golpes que lhe atirava a desapiedada mão de um parente desnaturado. *Levantou-se com majestade, e pela primeira vez encarou seu irmão de face:*

– Não, disse ela, como falando consigo, não me hei de casar com esse homem, porque não o posso enganar. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 66-7, grifos nossos)

No primeiro trecho grifado, percebemos a gerência que tem D. Martim sobre a vida da irmã, uma vez que decidiu casá-la e já dá o fato como certo, apenas informando-a. Retoma-se, assim, a posição de uma mulher que não é dona de sua própria vida, somente a conduz conforme o bel-prazer masculino.

D. Narcisa ainda demonstra indignação pelo fato de não ter sido consultada a respeito de seu futuro que era tratado e sacramentado por seus irmãos, enquanto ela se mantinha alheia aos fatos.

– Ah! exclamou a moça exaltando-se; não me consultaram; sou eu a única que tudo ignoro de um fato que sabê-lo-á talvez até o mais obscuro dos criados que me servem, porque dispuseram de mim como de um fardo, que se mercadeja!...Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofado que ajustou pelo preço que se chama *dote!* (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 68, grifos da autora)

Percebemos, pois, no referido trecho, a revolta de Narcisa ao tomar conhecimento de sua posição naquela sociedade patriarcal em que se encontrava encerrada perante a vontade de seus irmãos.

Nessa obra tipicamente romântica, a formosura da protagonista salta aos olhos do leitor, assim, quando de seu casamento com Pedro Paulo, as atenções se voltam todas à beleza suprema da senhora de Villar que toma toda a sala em que se encontra.

Viu-se então aparecer no meio da multidão, que enchia a sala, uma moça alta e delgada, primorosamente vestida, que prendeu a atenção dessa numerosa companhia. Seu penteado puxado ao alto da cabeça descobria naturalmente uma nobre fronte, que lindos olhos pretos animavam a palidez. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 75-6)

Em outro excerto, percebemos mais uma descrição dos ornamentos de Narcisa em uma comparação com as belezas naturais de nossas matas nativas:

Seu pescoço [de Narcisa] alvo e longo como o da gaivota de nossas margens, era ornado de colares de diamantes, cujos laços lhe cobriam o alvo colo; *seus cabelos pretos e lustrosos como as asas da jacutinga, eram suspensos no alto da fronte por flores de pedras de muito custo. Seu talhe fino e esbelto como o do beija-flor.* (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 28, grifos nossos).

Portanto, podemos traçar um paralelo com outra personagem de romance indígena, das mais conhecidas de nossa literatura nacional; trata-se de Iracema, da obra homônima de José de Alencar: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, José de, s.d. p.16).

Ao deixar clara a situação submissa das mulheres, no século XIX, Ana de Castro constrói o romance com um final condizente com a proposta e o contexto de produção, pois, Narcisa renega os seus familiares para viver conforme deseja, e tal ato lhe custa a vida.

Agora conheceis o motivo por que não me posso separar de Leonardo, e por que já não sou vossa irmã...
_ Desgraçada, acudiu D. Luiz, o segundo irmão; sabes o que tens preferido?
_ Sim, sei; os laços que me prendiam ao círculo em que nasci, estão quebrados para sempre... (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 115)

Na sequência desse diálogo, Narcisa é ainda mais taxativa e, de certa forma, vinga seu amor já morto a essa altura:

_ Acabai a vossa obra, meus irmãos, disse a moça com uma voz doce e cheia de celeste unção; o que intentais é matar-me, não é assim?
[...]
Os dois moços estremeceram com estas palavras, e seus olhos involuntariamente se fixaram no cadáver do mancebo.
_ Sim, tu morrerás, mulher indigna, acudiu D. Martim, que postergastes todas as leis da honra e da nobreza. (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 122)

Tal diálogo imprudente de Narcisa trará consequências condizentes com a sua rebeldia feminina contra a moral e os ‘bons costumes’ daquela sociedade, cristalizados na figura de seus irmãos-algozes.

Os assassinos se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocaram... Sem muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida, como a tenra avezinha é esmagada pelas patas do quadrúpede! (CASTRO, Ana L. de A., 1997. p. 124)

Essa conclusão do romance comprova que à mulher é destinado um lugar de que não é sujeito, apenas objeto, restando-lhe somente aceitá-lo, encená-lo quando o inverso se apresenta e essa mulher rebela-se contra tal sociedade de privilégios masculinos, ela é silenciada – o que no romance acontece de modo real –, pois, pode ser danoso para a própria configuração dessa sociedade uma insurgência feminina.

4. Considerações Finais

É importante reconhecer que o século XIX produziu textos bem ao gosto do período, escrito por mulheres, na medida em que tal fato ajuda a dirimir a ideia primeira que se pode ter de uma mulher

submissa e longe das letras, no período. Ana Luísa de Azevedo Castro é um exemplo disso, visto que produz uma obra de qualidade, em um período em que não era muito comum à mulher trilhar o caminho da pena.

Infelizmente, não há um devido espaço nem registro dessas escritoras no cânone literário e suas obras custam a vir ao nosso conhecimento e mais ainda às nossas mãos, mas quando chegam, percebemos que se trata de um texto que em nada deixa a dever às melhores produções do período assinadas por homens.

D. Narcisa de Villar é uma dessas obras que se iguala às produções masculinas. Escrito em 1859, o romance de Ana de Castro se enquadra perfeitamente no modelo de literatura romântica do século XIX, no Brasil, ao apresentar a história de amor entre um indígena, fruto maior de nossa nacionalidade, e uma portuguesa, personagem que resume em suas atitudes o ideal de mulher produzida por essa literatura.

Procuramos mostrar como a autora, por meio de uma narradora conduz a trama de modo a favorecer e enaltecer aspectos positivos da protagonista, além de traçar um perfil de feminino preso a convenções sociais, segundo as quais tinham que obedecer aos homens de sua família, mas que, em virtude do forte amor que sente, insurge-se contra esse poder masculino e subverte o *status quo* em que estava inserida.

Referências

- ALENCAR, José de. *Lucíola, Diva, Encarnação*. São Paulo: Edigraf, s.d.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira*. São Paulo: EUSP, 2004
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 2 ed. Florianópolis: Mulheres, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era Romântica*. São Paulo: Global, 2002.
- HELER, Barbara. *Em busca de novos papéis – imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)*. 292 fls. Tese (doutorado em teoria literária). UNICAMP, São Paulo, 1992.
- JOUE, Vicent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.
- LOPES, Silvana Fernandes. *A formação feminina na sociedade brasileira no século XIX: um exame de ‘modelos’ veiculados pela literatura de ficção*. 133 fls. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Educação). Unicamp, São Paulo, 1997.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. A leitura de romances no século XIX. *Cadernos CEDES* [online]. 1998, vol.19, n.45, s.p.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras no século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e Sedução* – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). 333 fls. Tese (Doutorado em Teoria Literária). UNICAMP, São Paulo, 2003.

VALENTE-BARATA, Paulo José. *D. Narcisa de Villar: uma leitura do índio, da mulher e do amor*. 75 fs. Monografia de Conclusão de Curso em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa. Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

VALENTE-BARATA, Paulo José & SALES, G. M. A. *Vozes femininas no romance d. Narcisa de Villar: o lugar da mulher nas histórias literárias brasileiras*. Disponível em: < <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3837.htm>.> acesso em 4 de abril de 2013.

ENTRE A MENSAGEM E A COMUNICAÇÃO: A “ORALITURA” DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ.

Pedro Henrique Souza da Silva³⁸⁹

Nascida na Bahia, descendente direta de africanos oriundos da cidade de Ketu, Beatriz Moreira Costa – ou Mãe Beata de Yemonjá – reside em Nova Iguaçu-RJ, onde fundou o *Ilê Omi Oju Aro*, casa de candomblé até hoje dirigida por ela. Essa última atividade, de suma importância na elaboração dos seus livros. Aproveito-me da habilidade da ialorixá em contar histórias, para deixá-la narrar como se deu seu nascimento, em Iguape, pequena comunidade do Recôncavo Baiano:

Minha mãe chamava-se do Carmo, Maria do Carmo. Ela tinha muita vontade de ter uma filha. Um dia, ela engravidou. Acontece que, num desses dias, deu vontade nela de comer peixe de água doce. Minha mãe estava com fome e disse: “Já que não tem nada aqui, vou para o rio pescar”. Ela foi para o rio e, quando estava dentro d’água pescando, a bolsa estourou. Ela saiu correndo, me segurando, que eu já estava nascendo. E eu nasci numa encruzilhada. Tia Afalá, uma velha africana que era parteira do engenho, nos levou, minha mãe e eu, para casa e disse que ela tinha visto que eu era filha de Exu e Yemanjá. Isso foi no dia 20 de Janeiro de 1931. Assim foi o meu nascimento. (YEMONJÁ, 2002. 11).

Desde o nascimento, a escritora teve sua vida cercada por mitos do candomblé. Destaco as circunstâncias que a trouxeram ao mundo, nascida da fome de sua mãe numa encruzilhada, ou seja, na casa de Exu. Assim, a menina Beatriz passa sua infância, num ambiente composto por ex-escravos e ex-escravas – como “Tia Afalá” – com suas histórias míticas, suas rezas e cantos. Aprendera a ler, antes mesmo de iniciar seus estudos, já que o pai, a proibia de frequentar as aulas.

A ialorixá publicou dois livros, *Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros, como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos* (2002), reúne alguns dos *itáns*, narrativas míticas originárias da diáspora negra nas Américas, que trazem consigo, além dos ensinamentos religiosos, uma vasta parcela do imaginário universal. Composto por 43 histórias curtas, que vão desde as narrativas em que Exu, Ogum e Xangô aparecem como personagens, como em “Samba na casa de Exu”, “A quizila de Ogum com o quiabo” e “Mais uma história com Xangô e o quiabo”, àquelas em que o universo maravilhoso dos contos de fada, com seus animais falantes e encantamentos, é presente, como em “A fofoca do cágado”, “A lagartixa sabida”, “O bem-te-vi falador” e outras.

Por sua vez, *Histórias que minha avó contava* (2004) agrupa os “causos” ouvidos, não necessariamente nos terreiros, mas sobretudo nas rodas de crianças em torno dos mais velhos – pais, avós, tios e outros –, num costume antigo de séculos e que remonta às origens da civilização. A

narradora resgata uma série de histórias de diferentes fontes. Como se vê em “A barata e o tacho de azeite”, na qual está inserido o refrão popular “quem quer casar com a dona Baratinha, que tem dinheiro na caixinha”, já em “O Saci Pererê e o lenhador” a lenda manauara é resignificada pela performance da escritora. Ou ainda, na narrativa “Cantiga de roda” em que a cantiga “nega do balaio grande”, pertencente ao cancioneiro popular, é registrada.

“Oralitura” e ancestralidade

Dilma de Melo Silva, ao escrever o prefácio de *Histórias que minha avó contava* (2004), lembra a saudação dos *griots* que – à sombra de um baobá – começam sua narração da seguinte maneira: “não é de minha boca, é da boca de A que o deu a B que o deu a C, que o deu a D que o deu a E, que o deu a F, que o deu a mim, que o meu esteja melhor na minha boca que na dos ancestrais” (SILVA *apud* YEMONJÁ, 2004. p. 6).

Assim, a palavra falada aponta para uma África marcada pela transmissão oral do conhecimento, que chega até os tempos de hoje graças às marcas deixadas em séculos de diáspora negra nas Américas. As histórias narradas por Mãe Beata constituem um dos elos da corrente que liga as duas extremidades do Atlântico. A essas escritas marcadas pela diáspora, a ensaísta Leda Martins dá o nome de “Oralitura”.

É importante, pois, ressaltar a etimologia do termo da autora, a “oralitura” conserva em si seu valor de “letra”, literatura. Portanto, é entendida como “rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas” (MARTINS, 2001, p. 83). Dessa forma, essas manifestações culturais se inserem no corpus da literatura, não para substituir o conteúdo em voga, mas sim para funcionar como suplemento – no sentido derridiano do termo – e evidenciar as escritas apagadas, mantidas em segredo no palimpsesto. Martins afirma ainda:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. (MARTINS, 2001, p. 84)

Logo, a oralitura existe quanto performance que irá trazer à baila mitos e saberes constituintes do arcabouço cultural de um determinado coletivo. Assim, Exu, Ogum, Iemanjá, Xangô e outros mitos aparecem recriados nos *itáns* e se comportam como personagens criados pela ialorixá. Tais mitos estão inseridos num tempo em que tudo é passado, presente e futuro, como numa espiral em que tudo volta. Acerca disso, Leda Martins desenvolve a ideia de um “tempo espiralar”. Cito:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2001. p. 84)

A ancestralidade, então, ocupa um lugar central nessas comunidades, tudo, na mitologia iorubá, é uma retomada do passado, como nos lembra Reginaldo Prandi : “Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular” (PRANDI, 2001. p.18). Para ilustrar a forte presença desse aspecto nas histórias de Mãe Beata, lembro à narrativa “O cachimbo da tia Cilu”, onde um rapaz que trabalhava, como caixeiro viajante, ao retornar para casa encontra com “Tia Cilu” fumando seu cachimbo numa noite de tempestade; questionando sua mãe sobre o comportamento da senhora, o caixeiro recebe a seguinte resposta da mulher já em lágrimas: “– Hoje foi o último dia do axexê de Tia Cilu” (YEMONJÁ, 2002. p. 32). A narração então acaba com um dos ensinamentos característicos das narrativas do livro: “Este conto mostra uma verdade: para nós, iniciados, não existe a morte. Somos ancestrais, e Tia Cilu era uma ancestral” (YEMONJÁ, 2008. p. 32).

Diáspora negra e “memória em disputa”

Se a construção de memória nacional acontece por meio de disputas, como nos lembra Michael Pollak em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio*, a memória dos escravos e seus descendentes encontrou na figura de Mãe Beata de Yemonjá um dos seus principais pilares de sustentação. Personalidade influente na comunidade negra, realiza trabalhos com pacientes soropositivos, além de ser conselheira do MIR (Movimento Inter-Religioso), integrante do Conselho Estadual dos Direitos da Mulher e, há 13 anos, é presidente de honra da ONG CRIOLA. Assim, destaco a ialorixá ativista, que irá – em certa medida – brotar nas histórias narradas em *Caroço de Dendê*.

Vejamos o que a escritora diz acerca da situação do negro e das religiões afro-brasileiras: “nós, negros, estamos precisando muito disso, de saber as nossas histórias. Precisamos saber que nós somos capazes, nós, negros, que nós das religiões afros temos história, temos saber?” (YEMONJÁ, 2002. p. 15). Então, podemos mensurar a importância desses textos para além da fronteira do literário, pois eles ultrapassam esse limite e alcançam *status* de ferramenta protetora de uma cultura estigmatizada por preconceitos moldados historicamente na sociedade brasileira.

Retorno ao texto de Michael Pollak que afirma: “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis”. (POLLAK, 1989. p.7). Logo, lembrar o passado é uma maneira encontrada pelos negros para se defender dos históricos apagamentos e branqueamentos da cultura nacional, pautada em valores eurocêntricos.

Os orixás, transcritos pela narradora, serão – muitas vezes – porta-vozes de um grito de reivindicação do direito de inserção das memórias e da cultura negra no discurso da memória nacional. Cito a narrativa “Exu e os dois irmãos”:

Vocês sabem que Exu não gosta de ver ninguém em paz, nem muito feliz. Para a pessoa adquirir tudo isso tem de fazer um acordo com ele, senão nada vai bem. E foi o que aconteceu com um homem que tinha um sítio junto com seu irmão. Os dois eram muito religiosos. E Exu dizia – Agora, vejam! Esses dois negros, sendo das minhas raízes, só vão rezar! Como pode? Será que eles acham que os mitos de nossos ancestrais não vão lhes ajudar e não têm força? Eu vou fazer eles verem, eles vão ter que me procurar (YEMONJÁ, 2002. p. 99).

Exu, então, mistura a plantação dos irmãos – que dividiam o sítio ao meio –, onde havia sido plantado feijão, Exu plantou milho e onde havia milho feijão. Isso fez com que os irmãos brigassem e Exu – depois de rir muito – reaparece para os irmãos e diz:

– Olha, eu vou fazer vocês se unirem e acabarem com esta contenda. Eu sou Exu. Eu quis mostrar para vocês dois que os mitos das suas raízes, do país de que vocês chegaram até aqui, têm os mesmos valores que os outros, e talvez até mais, pois são milenares. Como vocês acham que os outros, não os da sua cultura, podem ter mais força? De Hoje em diante, vocês vão voltar ao que eram e a ter tudo (YEMONJÁ, 2002. p. 100).

É possível perceber através da fala do orixá, o desejo por ocupar igual lugar no imaginário coletivo brasileiro. Vemos também, a luta de uma memória subalterna frente a um discurso hegemônico construído pela memória oficial, que reservou aos mitos de matriz africana uma posição de apagamento.

Entre Exu e Iemanjá

“Além de fontes de inspiração divina”³⁹⁰, os dois orixás são uma importante chave de leitura para os textos presentes em *Caroço de Dendê*.

De acordo com a mitologia Iorubá:

Um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiram a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o Homem. (...) Assim fez ele, reunindo 301 histórias, o que significa, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias. (PRANDI, 2001. p. 17)

Sobre Iemanjá o sociólogo afirma: “a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo”.(PRANDI, 2001. p. 22)

Cabem a esses orixás, respectivamente, as funções da *mensagem* e da *comunicação*. E a partir desses aspectos, podemos dizer que Mãe Beata de Yemonjá – como filha das duas entidades – se comporta como Exu, pois recolheu um grande número de histórias ouvidas nos terreiros. Histórias essas que contavam a origem dos orixás, de sacerdotes e suas relações com os deuses, que refletiam valores necessários a um filho-de-santo. E como Yemanjá, a ialorixá é responsável por fazer a comunicação

entre o passado e o presente da cultura afro-brasileira, através do registro e transmissão dessas histórias dos terreiros até locais antes negados a essa cultura, como por exemplo, o universo letrado dos livros.

Logo, entre a *mensagem* e a *comunicação*, entre Exu e Iemanjá, entre o Mito e a Ficção, está a *oralitura* de Mãe Beata de Yemonjá.

Bibliografia da autora

YEMONJÁ, Mãe Beata. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros*. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2002.

_____. *Histórias que a minha avó contava*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

Referências:

CARDOSO, Vânia. Mito e memória: a poética afro-brasileira nos contos de Mãe Beata. Introdução a Caroço de dendê. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002.

EVARISTO, Conceição. “Mãe Beata de Yemonjá”. In DUARTE, Eduardo de Assis.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 2, *Consolidação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Notas para uma leitura Derridiana de Exu. Disponível em : <http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num12/estudos/palimpsesto12estudos02.pdf> Acesso em 14/04/2013.

MARTINS, Leda. “Oralitura da memória”. In Maria Nazareth Soares Fonseca (Org). *Brasil afro-brasileiro*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PINHEIRO, Giovanna Soalheiro. “As heranças africanas na narrativa de Mãe Beata de Yemonjá: mitologia, autoria, oralidade”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/data1/autores/97/maebeatacritica01.pdf> Acesso em 10/04/2013

PRANDI, Reginaldo. *Mitologias dos Orixás*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento e Silêncio”. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf Acesso em: 20/03/2013.

SILVA, Glória Cecília de Souza. *Os 'Fios de Contos' de Mãe Beata de Yemonjá: mitologia afro-brasileira e educação*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Dilma de Melo. Apresentação a *Histórias que minha avó contava*. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2004.

LÉSBIA: AUTORA DO SEU DESTINO, MULHER DE LETRAS E HISTÓRIAS

Renata Santos Maia*

Cláudia J. Maia*

A história das mulheres é, na sua maior parte, marcada pelo silêncio, já que durante muito tempo elas foram consideradas agentes secundários da História e, portanto, não tiveram oportunidades significativas para construí-la, por isso ao se falar de romances do século XIX, é muito importante discutir com mais propriedade a questão do silenciamento das mulheres como escritoras.

No Brasil, a literatura feminina só conseguiu algum reconhecimento no século XX, embora, ainda no século anterior, tenha havido uma produção considerável de obras escritas por mulheres. Nesse período, apesar das barreiras que dificultavam inclusive o acesso à educação, não foram poucas as mulheres que, de alguma forma, conseguiram se instruir e marcar presença no campo literário e jornalístico, através da publicação de periódicos, participação em jornais, alguns fundados por elas próprias, e a escrita de livros literários.

Segundo Nadilza Moreira, essas edições de periódicos jornalísticos ajudaram a promover acirradas discussões entre os sexos e “em parte elas foram responsáveis não somente pelo desenvolvimento do hábito de leitura entre as mulheres, mas também o surgimento de uma consciência e de uma identidade feminina calcada em trocas veladas ou explícitas” (MOREIRA, 2002:147). Os jornais, feministas ou não, também foram o primeiro espaço onde muitas escritoras puderam divulgar/publicar seus escritos: poesias, contos na maioria, mas também novelas e romances em forma de folhetim.

A despeito das dificuldades para publicar obras e serem reconhecidas, as escritoras criavam personagens que desafiavam posições impostas socialmente pelos homens. Isso fica claro na obra de Maria Benedita Bormann, *Lésbia*, que é objeto de análise neste artigo. A exemplo deste há muitos outros também escritos por mulheres no século XIX. No livro *Escritoras Brasileiras do século XIX*, organizado por Zahidé Muzart (2005), é feita a reunião de informações sobre a vida dessas autoras e de trechos de suas obras. São escritoras que legaram uma produção artística muito rica e diversificada, que vai desde a poesia, o romance ou o conto até diários e anotações pessoais que desvendam, a partir da sua compilação, um mundo até então ignorado e desconhecido, o das mulheres que queriam tornar público o

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História – PPGH – pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

* Doutora em História pela UnB, com área de concentração em Estudos Feministas e de gênero e com período sanduíche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS); é professora do Departamento de História, do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros e líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Violência – CNPq.

que era considerado privado, e ousaram transgredir as normas que as impediam de manifestarem suas vontades, compondo uma verdadeira miscelânea de gêneros literários.

Entre os temas discutidos pelas escritoras destacam-se a necessidade de se instruir e as críticas ao casamento. Sob a ótica feminina ele aparece de forma peculiar, é mais uma aquisição de encargos do que uma forma de realização amorosa, pois após o matrimônio a mulher recebia uma série de responsabilidades e se tornava responsável pelo bem estar da família e do lar. Tais atribuições jogavam por terra os sonhos e planos feitos antes da união conjugal. Para as mulheres do século XIX, a literatura serviu para extravasar seus sentimentos, mostrar descontentamentos com sua condição social, fazer críticas de cunho político e social, ou mesmo como forma de entretenimento.

Nesse período, em que o romance surge para atender a uma necessidade da burguesia de se ver representada, de demonstrar a sua nova condição de classe emergente e de ocupar o tempo ocioso, foi intensa a produção literária feminina que, ou por não se adequar ao discurso da classe burguesa, ou pelo tabu que existia ao reconhecimento da atuação da mulher fora do âmbito doméstico, não ganhou visibilidade e ficou de fora do cânone literário para ser representado na literatura oficial. Para Roberto Reis, “a literatura, no século XIX e na primeira metade do século XX, funcionou, nos seus contornos mais gerais, como uma espécie de grande narrativa que visava garantir a dominação das elites, cumprindo assim, uma função disciplinadora” (1998: 237).

Mas, esse “esquecimento” pode advir, principalmente, do fato de que para a sociedade oitocentista, havia um certo consenso sobre o que era considerado o “lugar da mulher”, ou seja, o lar e o ambiente familiar ou doméstico; e sobre os comportamentos que, ao longo dos séculos, foram condicionados à mulher e ao homem. E por isso, certamente, não encaravam com naturalidade a profissão de escritoras para as mulheres.

Assim, a produção literária feminina sofreu diversas restrições como a evidente dificuldade de acesso à educação, tempo livre para escrever, uma tradição de escrita feita por mulheres, enfim, condições materiais e sociais para desenvolver seu trabalho. Mesmo assim, essas mulheres acabaram de alguma forma, por abrir caminho para as escritoras do século XX. Mas isso não basta, é preciso que a literatura feminina, produzida no oitocentos, saia dos trabalhos acadêmicos e vá para as salas de aula do ensino regular para ser estudada, contraposta e analisada da mesma forma que a produção masculina. Só assim será possível reparar, ainda que tardiamente, o silêncio e o esquecimento que lhes foi imposto.

Maria Benedita Bormann e sua produção literária

A gaúcha Maria Benedita Bormann nasceu na cidade de Porto Alegre em 1853, mas cresceu no Rio de Janeiro, para onde se mudou aos dez anos de idade. Fazia parte de uma família de grande prestígio social e político, recebendo uma cuidadosa e aprimorada educação, que possibilitou a Bormann ser uma estudiosa da literatura do período em que escreveu. Sua história como escritora teve início quando tinha apenas quatorze anos, época em que escrevia crônicas para os jornais do Rio de Janeiro,

como *O Sorriso*, *O País*, *O Cruzeiro* e a *Revista da Tarde*. A partir de 1883, Bormann passou a publicar romances com histórias da vida social fluminense relatando os aspectos e conflitos da figura feminina e dos preconceitos que inibiam a liberdade da mulher. Sob o pseudônimo de Délia, Bormann publicou cerca de quinze romances e a cronologia de suas obras mostra que foi bastante intensa sua produção literária (TELLES, 2000).

Os romances de Bormann são marcados por finais trágicos e protagonistas bastante instruídas que geralmente superam seus antagonistas homens, mas renunciam à sua própria felicidade em nome de uma causa maior. Outro aspecto comum presente nos romances é o repúdio ao casamento.

A educação é concebida pela escritora como imprescindível para ir além das conversas de salão e conseguir romper com a idéia da mulher preparada somente para desempenhar bem seu papel de esposa e mãe. Além disso, é a maneira mais eficiente para se conscientizar da sua condição inferiorizada e poder romper com esse estigma. Em vista disso, ela mesma pode ser tomada como exemplo de mulher emancipada, evidenciando sua erudição, que se torna perceptível através de suas obras, em que ela utiliza expressões em idiomas diversos e citações de grandes e diferentes filósofos, além de grandes nomes da música clássica.

De acordo com Norma Telles, a escolha do pseudônimo Délia remete a uma personagem da Antiguidade Clássica, época em que viveu a poeta Safo, e que legou à posteridade “imagens de mulheres independentes, assertivas, que buscavam autogratificação intelectual e escolhiam seus amantes” (2000: 9).

Bormann foi, pelo que se investigou sobre sua vida, uma das precursoras na luta pelo reconhecimento das mulheres, esboçando “em múltiplas variações, a existência da mulher criadora da vida e da arte numa sociedade onde imperava a escravidão e o favor; onde o talento da mulher não era reconhecido e ela não deveria ser escritora” (TELLES, 2000: 577). Maria Benedita Bormann morreu em 1895, aos quarenta e dois anos por causa de uma úlcera no estômago e não deixou descendentes.

As nuances de Lésbia

Em seu romance intitulado *Lésbia*, Bormann antecipa com peculiar pioneirismo e muita sutileza, temas ligados ao casamento, às teorias e lutas feministas, à educação e ao amor, discutindo e reivindicando a emancipação feminina, assuntos que aparecerão somente no século XX dentro das obras escritas por mulheres. Utiliza também da metalinguagem para abordar a situação dessa mulher escritora no círculo social de seu tempo.

Nesse romance, a protagonista promove uma intensa luta pela realização do desejo de tornar-se uma escritora reconhecida, alcançar a independência financeira e prover a necessidade de possuir um local somente seu para trabalhar, que é satisfeita com a compra de um palacete, onde vai morar com os pais, depois de separar-se do marido. Tais condições foram antecipadas, por Bormann, sendo propostas

por Virgínia Woolf, anos mais tarde, como indispensáveis para a criação literária. O livro mostra também, a visão peculiar que a personagem principal tem do amor e do casamento, concebido como instância, muitas vezes, de anulação da mulher e fonte de sofrimento.

Viana observa que *Lésbia* pode ser entendido como um manifesto contra os discursos das ciências biológicas e humanas, que legitimavam as representações da mulher ainda como sexo natural e mais frágil. A autora as desconstrói ao fazer um estudo psicológico nas personagens, em que desmistifica essa imagem de mulher subordinada.

No romance podem-se distinguir, basicamente, duas fases na vida da protagonista. A primeira fase é de submissão, durante a qual ela é chamada de Arabela ou simplesmente Bela, nome de batismo que contribui para criar um aspecto de fragilidade na personagem. A segunda fase é marcada por sua mudança de postura em relação aos homens e ao amor, em que ela passa a se chamar Lésbia, assinalando um momento de libertação.

Desde o início do romance, é anunciado o fim trágico da protagonista: seu suicídio. Importante destacar que na concepção da autora a questão do suicídio aparece como forma de a personagem se libertar das opressões e dos males que atormentavam o seu viver, não como vitimização. A partir daí, relata as sucessivas decepções amorosas sofridas por Bela, que se casou contra a vontade dos pais com um homem de “fisionomia biliosa, vulgar, antipática”. O casamento não vingou, e logo se tornou um fardo para a moça, pois o marido “tinha zelos da beleza, da graça e do espírito da mulher, tentava mesmo amesquinhá-la, para que ela duvidasse do próprio merecimento e assim não visse a distância que os separava” (BORMANN, 1998: 40).

Mas, ao perceber o erro cometido e a vida infeliz que levava junto a um marido que tentava o tempo todo rebaixá-la publicamente e reduzir-lhe os méritos, divorciou-se dele. É este, aliás, um dos pontos de ousadia do livro que mostra, já nas primeiras páginas, uma atitude bastante condenada, na época: o divórcio. É curioso também o fato de que, em momento algum, o nome do marido de Bela é mencionado. Esse detalhe pode ser entendido como uma maneira de minimizar ainda mais sua importância e deixar implícita a ideia de que era um sujeito sem grande valor.

As aflições de Bela não se findam com o término do casamento. Ela acaba envolvida com outro homem, apaixona-se novamente por um rapaz chamado Sérgio de Abreu, por quem nutriu um grande afeto, e teve uma nova decepção ao descobrir-se traída. E, para descongestionar seu espírito dos sentimentos que a oprimiam, decide transpor para o papel todas as suas angústias. É a partir desse momento que é gerada nela a ideia de produzir obras literárias.

O sofrimento e as provações operam na protagonista do romance uma espécie de mutação que leva à aquisição de uma nova identidade, passando a chamar-se Lésbia que além de servir como nome de pena, passa a ser incorporado também à vida pessoal, evidenciando a necessidade de marcar um novo estágio da sua existência. A personagem assim define sua transformação: “apaixonei-me pela literatura e dos destroços de mim mesma surgiu Lésbia, criação híbrida, filha do sarcasmo e do ceticismo, ora

convulsionada pela gargalhada do histrião, ora empalidecida e sombria como a face de Hamlet” (BORMANN, 1998:192).

Nesse seu intento, ela reconhece as dificuldades que iria enfrentar pois, se para os homens já era difícil publicar livros, sendo ela mulher essas barreiras ainda mais se agigantavam. Além disso, havia também as próprias mulheres que em nada colaboravam para que exemplos como o de Lésbia fossem disseminados. Por isso a autora as critica:

Entre nós o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade. Infeliz, porém, da que tenta fugir a essa praxe; tem contra si, primeiramente as próprias mulheres, movidas pela inveja, pelo ciúme ou por qualquer mesquinha; depois, todos os homens, mordidos pelo despeito e indignados com a infração desse *soi-disant* direito de supremacia, criado para seu exclusivo proveito (BORMANN, 1998: 98).

Bela inicia sua carreira enviando seus escritos a um jornal, na intenção de publicá-los, já utilizando o pseudônimo de Lésbia, opção que reflete, na personagem, uma preferência também de Bormann, que adotou o de Délia, ambos buscados na Antiguidade Clássica, e que refletiam um posicionamento político adquirido com a Proclamação da República por seus adeptos. De acordo com Norma Telles, o uso do pseudônimo

passa a marcar o nascimento da escritora, um poder derivado de um batismo privado, um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem. Reflete um esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em sua vida (1998: 7-8).

Apesar das dificuldades e de tantas negativas que recebeu quando tentava publicar seus escritos, Lésbia consegue se consagrar como escritora de sucesso. É nessa época também que ganha um prêmio na loteria e passa a relatar as investidas de diversos vigaristas que passavam a elogiar seu trabalho com o fim de desposá-la, oportunidade que a personagem aproveita para tecer críticas ferinas à burguesia e à aristocracia evidenciando a hipocrisia dessa sociedade, a caça aos dotes, os interesses econômicos que giravam em torno do casamento como forma de ascensão social.

Após ter alcançado o reconhecimento e a ascensão literária que almejava, e também para se recuperar da tristeza que a abatia pela morte dos pais, Lésbia partiu para a Europa, a fim de buscar novas inspirações. Levou como companheiro de viagem o Dr. Pereira, a quem apelidou de Catulo³⁹¹ que tornou-se para ela um grande amigo, surgido em um momento propício, quando necessitada de refugiar-se das decepções sofridas, encontrou no desinteressado afeto de Catulo um abrigo seguro. Ele, no entanto, nutria por Lésbia mais que um sentimento de amizade, que nunca encontrou a recíproca que

³⁹¹ Poeta latino que cantava seu amor a sua musa chamada Lésbia.

necessitava. Os dois se tornaram amantes, união que durou onze anos, embora nunca tenha sido assumida publicamente.

A volta ao Brasil, após oito anos, causou intenso frenesi na sociedade, e marcou com esse regresso o encontro de Lésbia e Alberto Lopes, o ponto mais ousado da obra. Alberto, desde menino, alimentara pela escritora grande admiração, e o culto que ele a devotava acabou cedendo lugar a uma grande paixão quando a conheceu pessoalmente.

O amor por um homem mais jovem, com idade para ser seu filho (ele contava com vinte e três anos, e ela com quarenta) é, entre tantas outras abordagens polêmicas, a mais forte no romance de Bormann. E é esse amor proibido que funciona como elemento catalisador para desencadear a trama

Durante algum tempo, Lésbia repeliu os sentimentos do rapaz. De início, por julgá-lo mais um dos inconvenientes pseudo-admiradores. Depois, já deixando-se envolver e percebendo nascer um novo amor, temia os futuros problemas que o fato de ser ele bem mais jovem poderia causar, e também por receio de novamente sofrer uma desilusão amorosa. Alberto, entretanto, não desanimou. E, timidamente, procurava freqüentar os mesmos lugares para observá-la, ocultamente.

Apesar do seu posicionamento crítico à sociedade, chama atenção o fato de que prevalece na obra, o modelo de família legitimado pela sociedade. Isso fica claro quando, depois de muito refletir, e já disposta a aceitar o pedido de casamento de Alberto, recebe a visita de Heloísa, prima e antiga noiva do rapaz, que lhe faz apelos eloqüentes para que não se una a Alberto. Nesse momento, ainda dividida, e a todo momento assaltada por sentimentos contraditórios, acabou se decidindo pelo suicídio como solução para os conflitos que operavam-se nela, a fim de deixar livre o caminho para que se consumasse o casamento de Heloísa e Alberto. Importante destacar que ao longo do romance, o corpo e a sexualidade da mulher não aparecem em momento algum associados ao casamento ou à maternidade, tanto é assim que a despeito do fato de Lésbia divorciar-se logo no começo da trama, vários homens passam por sua vida como o Sérgio de Abreu, o próprio Catulo e, finalmente, Alberto Lopes. O fato de Lésbia não ter tido filhos é também um indício de que a sexualidade, sob a ótica da autora, não estava atrelada à maternidade. O corpo feminino foge, da mesma forma, dos padrões predominantes na perspectiva masculina em que

a equação é simples, recorrente ao longo da representação e construção das personagens femininas na literatura: o corpo feminino dividido entre um corpo materno digno e um corpo prostituído indigno; ou bem Marias ou bem Evas, ou bem santas ou bem putas (ALMEIDA, 2000: 78).

Lésbia, contudo, foge tanto de um estereótipo quanto do outro que são, afinal, fórmulas reducionistas, na medida em que seu corpo não se presta à maternidade nem à prostituição, estabelecendo uma relação de proximidade maior com a mulher real que tem desejos, mas nem por isso vende seu corpo, é protetora sem ser resignada ou submissa.

Assim, a personagem contraria a ideia do sexo sadio associado ao casamento, em que se primava pela procriação. Essa situação chocava uma sociedade em que as mulheres não tinham direito a uma vida amorosa fora dessa instituição.

Em *Lésbia*, também são feitas críticas ao casamento por interesse e à falsidade e pequenez das pessoas. Ela censura, também, a pretensiosa aristocracia, e a corrompida burguesia: “voltando ao Brasil, direi que a aristocracia entre nós é apenas um mito, porém em seu lugar temos uma burguesia mais ou menos endinheirada, solapada de dívidas e eivada de calotes” (BORMANN, 1998: 134). Mas uma de suas críticas mais mordazes é sobre os títulos de nobreza, os quais ela lembra que, diferente da Europa em que eram transmitidos hereditariamente e serviam para designar honra, valor e lealdade; no Brasil eram conferidos pelo imperador àqueles que prestavam, em ocasiões convenientes, serviços ao reino.

Assim, é que muitos títulos de baronatos foram concedidos aos que colocaram à disposição escravos para lutarem na Guerra do Paraguai. E, para ressarcir a perda dos cativos e a concessão da liberdade dos que sobreviveram, D. Pedro II retribuiu esses senhores de escravos nomeando-os nobres: “Agora, com o abolicionismo, apresenta-se novo ensejo de especular com o *ébano*; todos os dias, chusmas de *humanitários* restituem alguns desgraçados à liberdade, recebendo sempre uma indenização, embora mude de espécie; não é dinheiro, mas é honraria” (BORMANN, 1998: 135), (Grifos da autora). Ao tecer críticas tão mordazes, Bormann ia contra as classes que, nesse tempo, legitimavam as obras literárias, e conclui dizendo, através de sua personagem: “para mim, só há uma nobreza – a do talento, e essa é tão forte, tão alheia à evolução social, tão subjetiva, que não tem a recear revoluções, nem confisco de bens, nem carece de ascendência, nem de posteridade!” (1998: 133).

Bormann também fala da dificuldade de se publicar livros no Brasil, especialmente se quem escreve é brasileira e mulher. Para ela:

Sofrem os descendentes dos *Brasis* de uma afecção crônica, que se poderia denominar – *estrangeirismo*, e que os leva a engrandecer os outros países, detraindo o seu belo torrão natal e os esforços de todo o gênero de seus compatriotas, sem mesmo notar que incorrem em um rebaixamento nacional, matando também o estímulo e os bons impulsos dos que têm algum préstimo. (Grifos da autora) (IDEM, 1998: 98).

A autora mostra como a sociedade da época tentava reprimir e disciplinar as mulheres que contrariavam as instituições vigentes, através da censura à independência financeira, isso fica evidente numa passagem do livro em que a personagem é tratada com indiferença pela crítica literária: “recebeu-a com frieza a imprensa, ou antes, nem se apercebeu daquela aparição, a pobre cega; os literatos, esses, viram-na muito bem, mas calaram-se, esperando talvez entibiar-lhe o ânimo e cortar-lhe os vôos” (BORMANN, 1998: 104). Viana lembra que “o romance desvela o fato de que a luta pela instituição da democracia no país não trouxe consigo a libertação da mulher e sua inclusão como sujeito numa história que lutava pela democracia” (2002: 193).

Lésbia protagonizou, assim, boa parte das dificuldades que as mulheres enfrentavam quando decidiam se tornar escritoras, e quando não se submetiam às designações dos papéis de gênero estabelecidos dentro da sociedade, que no caso da personagem ficou provado na iniciativa de pedir o divórcio, na independência financeira e profissional e, principalmente na relação com um homem bem mais jovem, aspectos que desconstroem os discursos hegemônicos, que prevaleciam no período analisado, sobre o comportamento feminino. Esse desafio aos papéis de gênero fica patente no trecho: “pois o homem que eu desposasse, desde que não tivesse engenho igual ao meu, seria unicamente conhecido pelo – marido de Lésbia, o que ainda assim constitui uma prerrogativa que não será concedida a qualquer” (BORMANN, 1998: 136).

Percebe-se, através da análise feita, que a literatura produzida por mulheres foi ignorada, sobretudo, por não corroborar com os pressupostos da tradição literária, problematizando-os e interferindo nos modelos de escrita apoiados na mentalidade patriarcal e em motivos nacionais, como salienta Viana (2002: 193). Ao compor uma personagem cujo perfil se mostrava vingativo, irônico, sarcástico e altivo, Bormann apresenta um modelo diferente de protagonista cheia de subterfúgios e nuances.

Considerações finais

Através da análise do romance *Lésbia* foi possível identificar de que forma as representações de gênero ocorrem na construção da obra, e como se operaram as transgressões dos padrões de comportamento socialmente aceitos. Além disso, essa obra reúne diversas críticas à aristocracia, à burguesia e ao casamento.

Levando-se em conta que viviam em uma época e sociedade fortemente marcadas pelos valores patriarcais, o próprio fato de serem mulheres já dificultava a essas escritoras a possibilidade de reconhecimento do seu trabalho como profissão. Também a falta de acesso à educação representava um forte obstáculo. Outro empecilho era a falta de uma tradição de escrita feminina que lhe servisse de prerrogativa e onde pudessem se apoiar. E, especialmente, a crítica às instituições e classes responsáveis por dar legitimidade a essa escrita constituiu-se em um fator decisivo do seu silenciamento. Mas isso colaborou, de certa forma, para uma maior liberdade de escrita e crítica por parte dessas mulheres.

O uso da literatura como fonte para a análise do universo feminino, e mais, através do olhar de uma escritora, contribuiu para que fossem descobertas novas formas de enxergar, conhecer e narrar a história, de uma maneira que provavelmente não apareceria nos documentos ou nas obras eleitas para integrar o cânone literário oficial.

Importante destacar, ainda, que este estudo é também uma tentativa de mostrar exemplos de mulheres que, mesmo com diversas restrições à sua atuação fora do âmbito doméstico e, mesmo sabendo que provavelmente não teriam seu trabalho reconhecido, não foram submissas e, com seus poucos recursos, foram costurando o tecido social e escrevendo sua própria história.

Referências

- ALMEIDA, Lélia. Num território de figuras femininas. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.) *O Tempo e o Vento*: 50 anos. São Paulo: Edusc, 2000.
- BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- MOREIRA, Nadilza M. de B. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.) *Gênero e representação: teoria, história e crítica..* Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 147.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres do século XIX. In: *Revista de Estudos Feministas*. Santa Catarina. UFSC. 2003
- REIS, Roberto. (Re)lendo a História. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Unicamp, 1998.
- TELLES, Norma. Maria Benedita Bormann. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- TELLES, Norma. Introdução do livro *Lésbia* de Maria Benedita Bormann.
- UZEL, Carmosina. Os sentimentos da alma. Bahia: Tipografia Araújo, 1928.
- VIANA, Maria José Mota. *Ficção feminina no Brasil, uma história de esquecimento*. Belo Horizonte, 1999 -2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira, Literatura comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais.

VIAGEM EM BUSCA DE SI: REFLEXÕES SOBRE A *EXISTÊNCIA* EM *FLOR DA MORTE*, DE HENRIQUETA LISBOA.

Renata Maurício Sampaio³⁹²

1. Considerações iniciais

*“Nós mesmos, eis a grande questão da viagem.
Nós mesmos e nada mais. Ou pouco mais.”*
(Michel Onfray)

A epígrafe ora selecionada possibilita uma profunda reflexão sobre a importância da viagem enquanto busca pelo autoconhecimento. O poeta, por meio do ato de nomear, de poetizar o mundo e de dar sentido às coisas, faz da linguagem uma viagem em versos. Mediante a atividade criadora e na qualidade de viajante no e do mundo, o poeta reafirma sua condição de exilado. Daí a poesia auxiliar o homem no esclarecimento de uma das questões psicológicas mais relevantes, qual seja a determinação do seu próprio ser.

No itinerário poético de Henriqueta Lisboa (1901- 1985)³⁹³, poeta mineira da modernidade, evidenciam-se certas temáticas constantes, dentre as quais estão a brevidade da existência, a inquietação do sujeito em relação à vida e à morte: ora a exaltação intensa destas, ora o desencanto. Também, percebe-se a temática da solidão, do amor, do desejo de realização e de transcendência. Em sua poesia, a vertente da religiosidade - a nostalgia da totalidade, a aspiração ao absoluto - aponta para o desejo de um mundo transcendente.

Como partimos do pressuposto de que a poesia é o passaporte do poeta para a vida, analisaremos especificamente, neste estudo³⁹⁴, o poema *Diante da morte* em diálogo com o poema *Sufrimento*, publicados em *Flor da morte* (1949). Nosso interesse está voltado para a postura que o eu lírico assume diante da possibilidade de sua finitude, bem como a forma de refletir sobre a própria existência, posto que a morte é pensada enquanto se vive. Entendemos que vida e morte estão irremediavelmente atadas, pois é diante da morte que o *estar-no-mundo* se elucida.

³⁹² Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. E-mail: renatamsampaio@yahoo.com.br

³⁹³ Em diversos artigos sobre a obra da autora, encontraram-se divergências quanto à data de nascimento e morte. Consideraremos os dados encontrados na edição comemorativa do centenário de nascimento da escritora - *Henriqueta Lisboa: Poesia Traduzida*. Organização, Introdução e Notas de Reinaldo Marques, Maria Eneida Vitor Farias. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

³⁹⁴ Os estudos que temos realizado para pesquisa de mestrado intitulada “A crise do sujeito moderno em *Flor da Morte*, de Henriqueta Lisboa”, sob a orientação do professor doutor Elcio Lucas, foram os motivadores deste trabalho.

Cumpramos enfatizar que Henriqueta Lisboa é considerada pela crítica uma das grandes vozes da poesia brasileira modernista, sendo comparada a Cecília Meireles e a Manuel Bandeira, por Antonio Candido, no que se refere à fluidez e ao caráter etéreo de seus versos. (CANDIDO, 1985, p.561). A crítica³⁹⁵ aponta a perfeição com que a autora constrói seus poemas e o poder sugestivo das imagens de sua lírica.

Por ser temática recorrente em sua escritura, Henriqueta, muitas vezes, foi nomeada “poeta da morte”, rótulo que lhe causava repulsa, conforme ela mesma relatou:

Em brilhante ensaio, conferiu-me certo escritor português o título de ‘poeta da morte’. Não me considero tal. Reconheço que o tema da morte tem sido constante, como na obra de inúmeros poetas de todo o mundo, pois infinitamente sugestivo, aberto a hipóteses e voos incalculáveis (...). Tenho visado, de modo pertinaz e intensivo, a essência do ser, a substância do que é vital, a ansiedade da criatura, em busca da perfeição e do infinito, os mistérios da natureza, o próprio mistério do processo poético, o relacionamento entre a alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus. (LISBOA, 1979, p. 19).

Sendo a morte tema universal, como afirma a própria escritora, indagações sobre o sentido da vida e da morte perpassam civilizações, culturas, crenças e atravessa os séculos, atualizando-se sempre. O evento da morte obriga-nos a pensar nos limites da vida e envolve-nos nos mistérios do sentido de nosso existir. Pensar e representar a morte e, portanto, a vida, são atitudes inerentes ao ser humano e, nessa perspectiva, a literatura é um dos meios mais poderosos de representação ou tentativa de explicação da morte/vida.

2. Vida de mordanças

*“Vida de mordanças, férrea. / Vida de masmorras, bronzes.
/ Vida nas sagradas fontes / para depois / - o que vier.”*
(Henriqueta Lisboa).

No poema *Diante da Morte*, composto em octossílabos, o eu lírico se utiliza de imagens naturais para expressar seus sentimentos e refletir sobre a própria essência e existência. Nas estrofes iniciais, empregando a primeira pessoa, sugere certa dificuldade em encarar a morte, posto que se reconhece como ser de pedra diante da hora final:

Diante da morte não sou de água
nem sou de vento, mas de pedra.

³⁹⁵ Blanca Lobo Filho, estudiosa da obra de Henriqueta Lisboa, defendeu, nos Estados Unidos, duas teses sobre a poesia dessa autora. Ela afirma que “pode-se encontrar em Henriqueta Lisboa uma beleza, uma intensidade de pensamento que ganha expressão ao ser criada com admirável perfeição e harmonia.” (LOBO FILHO, 1965, p. 32).

Órbitas frígidas de estátua,
boca cerrada de quem nega.

Rudes cadeias me restringem,
corda entrançada no pescoço,
fosco cilício em torno dos rins,
ossos fundidos uns nos outros.

Diante da morte sou espessa
rocha de oceano - desconheço
que espécie de onda ou mar se atira
contra meu peito empedernido (...). (LISBOA, 1985, p. 165-166).

Nesse cenário, o eu lírico afirma não ser de água nem de vento, maleável e flexível, mas é de pedra, resistente, duro como a rocha. Esse sujeito sente-se oprimido, agoniado, com a corda no pescoço, restrito por rudes cadeias, o que nos remete à angústia de viver. Sente-se como se tivesse, em torno dos rins, um cinto eriçado de cerdas ou correntes de ferro, repleto de pontas, reportando-se ao sacrifício a que alguém se sujeita voluntariamente. É a penitência que se paga por estar vivo. Lembrado em sua contingência de vida que está submetido a regras impeditivas de uma liberdade plena, aparece o desejo de transcendência, a ânsia pela libertação. O eu lírico suplica para se tornar maleável, sensível, suave e humano:

(...) Se eu fosse ao menos como o bronze
ressoante, ou como a estrela infiel,
rompera as linhas do horizonte,
despedaçara-me em reflexos.

Flocos de espuma, tenras nuvens
descendo o rio, voando na alba,
dulçor aéreo dos dilúculos,
azul, fluidez, vago lunar,

levai-me fora de meus âmbitos,
amortecei-me com propícios
bálsamos, óleos e suspiros,
até a aparição da lágrima. (LISBOA, 1985, p. 166).

Nessas três últimas estrofes, a avidez pela transformação se elucida: o medo da morte ou da perda, a resistência e as próprias limitações precisam ser trabalhados em um processo árduo para que, ao final, adquirindo a ressonância do bronze, o reflexo da estrela, a tenacidade da nuvem ou da espuma, com fluidez e naturalidade, o eu poético esteja preparado para enfrentar a tão temida morte. Amortecido com bálsamos e óleos, pronto para a aparição da morte, a voz enunciativa sugere uma preparação do corpo para o sepultamento.

Além disso, vale-se do apelo fortemente auditivo e visual para nos imergir na cena apresentada, na tentativa de recuperar a essência das coisas, tirar do homem o peso do corpo, fazer com que a matéria se desagregue até mais nada restar, apenas a essência.

Essa entrada no reino da leveza, que é a possibilidade de transformação, contrasta com a dureza das estrofes iniciais, cujos versos nos remetem à postura de pedra diante da morte, aderindo o eu lírico à neutralidade do mineral.

Quando adentramos nesse reino, o sujeito poético pede a suavidade em face da morte, os versos se enchem de consoantes sonoras e nasais: tenras, nuvens, descendo, alba, dulçor, dilúculos, azul, lunar, fluidez, âmbitos, bálsamos, óleo, lágrima: palavras concisas, rigorosamente escolhidas, que incorporam elementos numa expressão de sensibilidade poética.

Essas estrofes finais do poema atestam a importância conferida à imagem e assinalam seu caráter alusivo, sua capacidade de despertar os sentidos. A ideia da imobilidade de estátua *versus* a ideia de movimento vem à tona: no reino da leveza, há o emprego de signos fluidos e etéreos, de imagens aéreas e sinestésicas, tais como flocos de espuma, tenras nuvens descendo o rio, voando na alba, dulçor aéreo dos dilúculos (alvorada).

As imagens utilizadas intensificam os efeitos provocados pela combinação de sensações. Partindo de uma palavra, uma ideia, analogias e campos semânticos que se desdobram, essa atmosfera respirada pelo eu lírico demonstra seu desejo de extravasar-se, de libertar-se, como se nota nos versos: “Levai-me fora de meus âmbitos” e “Romper a linha do horizonte”.

Blanca Lobo Filho ressalta que Henriqueta Lisboa preocupou-se com questões que sondam o significado da vida de maneira profunda. Para ela, “o poeta é dotado de uma especial percepção, que lhe faculta edificar especulações e observações variadas e bastante significativas em pormenores, acerca da existência humana e do viver em geral” (LOBO FILHO, 1973, p.15).

Nesse sentido, a viagem simboliza a busca pelo plano transcendente. Exprime ainda, “um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e descoberta de novos horizontes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 952).

3. Vida: o “pouco” que se perde...

*“Na morte não. Na vida./
Está na vida o mistério.”* (Henriqueta Lisboa)

É possível estabelecer uma relação entre o poema *Diante da Morte*, já comentado, com o poema *Sofrimento*, considerando que, em ambos, observamos especialmente a inquietação do sujeito em relação à vida e à morte.

Em *Sofrimento*, poema composto em dísticos, chama-nos à atenção a estratégia discursiva utilizada: mesmo empregando considerável contenção rítmica e concisão vocabular, os versos são altamente expressivos e ricos em significações.

Nos versos iniciais, é celebrada a grandeza do espírito, mais livre que o corpo. Há uma espécie de contraposição de elementos abstratos e concretos:

No oceano integra-se (bem pouco)
uma pedra de sal.

Ficou o espírito, mais livre
que o corpo.

A música, muito além
do instrumento.

Da alavanca,
sua razão de ser: o impulso.

Ficou o selo, o remate
da obra.

A luz que sobrevive à estrela
e é sua coroa.

O maravilhoso. O imortal. (...). (Lisboa, 1985, p. 175).

A “pedra de sal” que se integra (bem pouco) ao “oceano” pode ser lida como uma metáfora para a separação do corpo e do espírito por ocasião do evento da morte, bem como à integração desse espírito à “eternidade”. A materialidade dos elementos “instrumento”, “alavanca”, “selo” e “estrela” se contrapõe ao abstrato e à essencialidade desses mesmos elementos, respectivamente: “música”, “impulso”, “remate”, “luz”, remetendo-nos ao antagonismo “matéria *versus* espírito”. O “maravilhoso” e o “sobrenatural” metaforizam o encontro do espírito com a essência transcendental, uma vez que ele está liberto do corpo. É dessa maneira que o eu lírico concebe a morte.

À primeira vista, os versos sugerem que o essencial é o que permanece depois da morte: a essência. O termo “espírito leve” e a imagem da pedra de sal que se integra ao oceano sugerem certa leveza. Chama-nos à atenção a maneira como a morte é (aparentemente) trabalhada branda e naturalmente, sendo, até então, vista como um estado mais livre que eliminará as limitações da vida presente, capaz de desprender o espírito do corpo.

Entretanto, esse raciocínio é rompido abruptamente nos versos finais, mais precisamente no último verso, em que o eu lírico expressa certo sofrimento diante da perda - sofrimento este a que o título do poema faz alusão: (...) “O que se perdeu foi pouco./ Mas era o que eu mais amava”. (Lisboa, 1985, p. 175).

Esses versos expressam a postura que o eu lírico assume diante da privação, da perda, ocasionada por uma espécie de “transformação”. É da vida, esse “pouco” que se perde, que o sujeito sente falta. Mesmo diante da grandiosidade do espírito, é à pequenez da vida que o eu lírico se apegua. Essa expressão serena, discreta e até melancólica configura certa angústia: “a dor recôndita e o riso leve”, termo usado por Mário de Andrade ao tratar da forma de expressão usada por sua amiga Henriqueta Lisboa.

Para o filósofo alemão Martin Heidegger³⁹⁶, a angústia é um fenômeno existencial da finitude humana; ela é tida como a disposição fundamental de nossa existência, é a verdadeira possibilidade de virada da existência humana, a possibilidade de o homem sair da *inautenticidade*, na qual ele geralmente vive, e assumir a *autenticidade*: "Só na angústia subsiste a possibilidade de uma abertura privilegiada na medida em que ela singulariza. Essa singularização retira o *ser-aí* de sua decadência, e lhe revela a autenticidade e inautenticidade como possibilidades de seu ser". (HEIDEGGER, 1989, p.255).

Embora esse eu lírico se apresente angustiado, a escolha rigorosa da palavra, a economia e contenção verbal, a depuração da linguagem por parte da poetisa mascaram, escamoteiam esse sentimento. A linguagem não figura excessos dramáticos, nenhuma concessão confidencia explicitamente esse ser em crise.

Michel Onfray faz, em seu livro *Teoria da viagem*: poética da geografia, um elogio à arte de viajar. Ao tratar da arte de viajar como processo de autoconhecimento e do libertar-se, ele ressalta:

Certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos reencontrarmos, ou quem sabe, de nos encontrarmos. A volta ao planeta nem sempre é suficiente para obter esse encontro. (...) (ONFRAY, 2009, p. 75)

A poesia é aqui entendida como sendo um porto de muitas viagens. Da imaginação da poetisa surge uma linguagem metafórica por meio da qual ela se volta à experiência poética no afã de atingir o equilíbrio e a contenção da linguagem, pois na procura mais essencial da palavra para transmitir uma emoção, ela nomeia as coisas criando uma nova realidade.

³⁹⁶ Cumpre esclarecer que a busca do sentido do Ser é a questão fundamental que norteia todo o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger.

4. Considerações finais

“Entre vida e morte, um véu. / Nada mais do que um véu.”
(Henriqueta Lisboa)

Neste estudo, elegemos os poemas *Diante da Morte* e *Sofrimento* para ilustrar certa inquietação do sujeito lírico em relação à vida e à morte, cujas reflexões aparecem cingidas por elementos representativos: a aparente serenidade e a consciência da finitude trazem à tona um eu lírico angustiado em vida. Esse sujeito parece se afirmar como consciente, mas está submetido a regras impeditivas de uma liberdade plena, o que o angustia em suas certezas.

Acreditamos que a postura que o eu lírico dos poemas estudados assume diante da possibilidade de sua morte, apesar da angústia, mostra capacidade de repensar sua existência e conhecer sua verdade mais humana, ainda que a vida lhe impeça de exercer plenamente sua liberdade.

É possível afirmar que o labor poético e estético de Henriqueta Lisboa é alicerçado nos procedimentos e nas formas escolhidas, nos ritmos, no enxugamento dos textos, nas pinceladas poéticas de palavras, cores, formas, sensações e imagens. Na poesia de Henriqueta percebe-se a preocupação do sujeito poético em relação à elaboração precisa da linguagem, registrada na maneira de interpretar o mundo e as coisas. A poetisa, de maneira peculiar, apresenta o ato criador como um exercício e comprometimento perante a vida e a arte, mediante a efetivação de um pensamento capaz de (re)inventar universos imaginários.

Assim, entendemos a poesia como passaporte de reação de vida diante da morte e da dor, como forma de enfrentar com superioridade algo que é fatal. A própria Henriqueta Lisboa, em carta³⁹⁷ escrita a Helena Antipoff, em 1973, nos revela isso: “Será a poesia capaz de transfigurar seres e cousas, até mesmo de salvar o mundo (...) sob o domínio do materialismo, e paralelamente, da angústia”.

A viagem - na poesia henriquetiana - ocorre enquanto busca, ou seja, expressa todo um sentimento e toda uma afirmação do sujeito poético ao se situar no tempo e espaço, por meio da viagem em versos e das operacionalizações articuladas pela linguagem.

Como ressalta Michel Onfray “(...) o poema do mundo não cessa de invocar propostas de deciframentos”. (ONFRAY, 2009, p. 111). Nessa perspectiva, a viagem ganha uma dimensão de destaque de um eu que está em “viagem” permanente, em busca do sentido da própria existência.

Referências:

ACERVO HENRIQUETA LISBOA – Acervo de Escritores Mineiros – UFMG.

CANDIDO, Antonio. [Algumas opiniões sobre a poesia de Henriqueta Lisboa]. In: LISBOA,

³⁹⁷ A referida carta é datada de 29 de novembro de 1973 e está disponível no Acervo de Escritores Mineiros, Sala Henriqueta Lisboa.

Henriqueta. *Obras Completas I – Poesia Geral*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 561.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1989.

LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

_____. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Imprensa Oficial: Belo Horizonte, 1965.

LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas I: poesia geral*. São Paulo: Duas Cidades. 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*. Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORALIDADE, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM PONCIÁ VICÊNCIO E MINEIRIDADE DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Rilza Rodrigues TOLEDO
UNIPACVRB/UBÁ³⁹⁸

A obra de Conceição Evaristo no contexto histórico da produção literária brasileira, permite resgatar as vozes de várias escritoras negras silenciadas ao longo dos séculos para estabelecer uma (re)leitura crítica da historiografia literária brasileira, promovendo um diálogo entre os próprios textos inscritos às margens de cânone literário oficial. Este resgate torna-se importante revisão historiográfica diante dos processos históricos que apagaram e/ou relegaram a planos inferiores a atuação intelectual, política, social e artística dos afrodescendentes, em particular das mulheres negras.

Segundo Conceição Evaristo “a literatura negra é um lugar de memória” (1996, p. 24). Essa literatura, que carrega marcas desse passado não tão distante, precisa dessa memória para reafirmar sua identidade e sua cultura. Para Ricoeur “a memória é um modelo de minhadade, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (2007, p. 107). O vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória.

Ainda na infância, Evaristo ouviu muitas histórias que alimentavam o seu universo criativo. De sua mãe, guardou cuidadosamente, os cadernos com fragmentos de histórias, de pensamentos e frases importantes. Poeta, romancista, contista, a escritora e mulher escreveu para várias edições de *Cadernos Negros*, publicação dedicada à literatura afro-brasileira, o que se deu na década de oitenta, período de efervescência dos movimentos sociais pela igualdade racial. Em sua produção literária, manifesta que os versos enfatizam a necessidade do eu poético de falar por si e pelos seus.

Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, caracteriza não apenas os escritos de Conceição Evaristo, mas da grande maioria dos autores afro-brasileiros, voltados para a construção de uma imagem do povo negro infensa aos estereótipos e empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente, de resistência à opressão. Essa presença do passado como referência para as demandas do presente confere à escrita dos afrodescendentes uma dimensão histórica e política específica, que a distingue da literatura brasileira *tout court* (DUARTE, 2006, p.306).

A obra de Evaristo examina temas complexos tais como a vida nas favelas, preconceito e exclusão social. Ao mesmo tempo ela fala de amor, esperança e de família. Sua perspectiva feminina mostra sua constante busca, suas estratégias diversas de luta contra o preconceito, a opressão e a injustiça social. No que se refere à representação literária da mulher negra, percebe-se que é ainda ancorada nas imagens do seu passado escravo, são retratadas como as anti-musas da sociedade brasileira porque não se adequam ao modelo estético. Tanto literatura quanto história produzem um apagamento

³⁹⁸ Mestre em Letras pelo CES/JF-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Professora de Língua Portuguesa da FUPAC VRB/UBÁ-Fundação Presidente Antônio Carlos-Visconde do Rio Branco e Ubá, MG rilzatoledo@yahoo.com.br

dessas mulheres, omitindo os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira. Evaristo fala de sua escrita ao mesmo tempo em que afirma seu posicionamento político como mulher e negra na sociedade brasileira:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Nota-se uma representação da oralidade na escrita, resgate da memória e a construção da identidade que neste estudo se propõe analisar em duas produções de Evaristo: romance *Ponciá Vicêncio* e no poema 'Mineiridade'.

Ponciá Vicêncio foi publicado em 2003 e as questões de raça e gênero se entrelaçam, marcando a construção da protagonista em suas experiências e investigações identitárias. A obra narra situações do cotidiano das mulheres afrodescendentes sob uma ótica essencialmente feminina e negra, em contexto atual abordando sua vida desde a infância até a vida adulta.

Ponciá mora com a mãe, Maria Vicêncio, na Vila Vicêncio, que concentra, no interior do Brasil, uma população de descendentes de escravos. O pai e irmão trabalharam na lavoura para a família Vicêncio, proprietários daquelas terras e também do sobrenome. Na obra, a trama se desenvolve em *flashback*, narrando a infância da menina na vila junto da mãe e do artesanato com o barro produzido por elas. Redigido em terceira pessoa, o narrador conduz o leitor ao âmago das personagens e à introspecção dos mesmos, permeando a narrativa com o discurso indireto livre, para demonstrar a alegria da menina Ponciá que, acreditando de forma veemente nas manifestações folclóricas, brincava de passar por debaixo do arco-íris com medo de mudar de sexo, conforme se verifica em: “Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Diziam que menina que passasse debaixo do arco-íris virava menino” (2003, p.13), e se mostrava diferente desde criança, principalmente por sua semelhança física com o avô Vicêncio, um escravo que, num momento de alucinação e indignação com a vida de escravo, matou a esposa, mutilando o próprio braço e ficando cotó, torna-se uma referência para Ponciá. Embora ela fosse criança de colo quando o avô paterno morreu, apresenta tais semelhanças e modela um boneco de barro idêntico a ele o que leva o povo a afirmar que a menina carrega a herança do avô. Nêngua Kainda, uma velha sábia da região, é quem mais enfatiza isso à menina e aos seus familiares, acrescentando que Ponciá precisava cumprir sua missão.

Depois de perder o pai, Ponciá decide sair do local, de trem, rumo à cidade grande, em busca de uma vida melhor. Chegando a um local sem referências, dorme uma noite na porta da igreja e depois consegue um emprego como doméstica, planejando juntar dinheiro para comprar um barraco e trazer a mãe e o irmão para morar com ela.

Na vila Vicêncio, Luandi, seu irmão, também decide migrar, o que acentua a dor e a tristeza de sua mãe. O rapaz deixa a terra natal de trem, tal qual Ponciá e na cidade, arruma emprego de

faxineiro numa delegacia, através da indicação do soldado Nestor, negro que ele conhece na estação de trem. Luandi fica feliz, já que seu sonho era ser soldado. Maria Vicêncio, com a casa vazia, decide viajar sem rumo, na esperança de encontrar os filhos. Algum tempo depois, Ponciá retorna à vila em busca dos seus, mas não os encontra. Conversando com Nêgua Kainda, esta lhe afirma um dia, além de cumprir sua herança, ela reencontrará a mãe e o irmão. De volta à cidade, Ponciá se junta a um homem que conhece na favela. Inicialmente se vê apaixonada, depois sofre agressões físicas, causadas, principalmente, pela apatia em que ela se encontra. Avaliando, foram muitas perdas de Ponciá: a ausência dos familiares e os sete abortos que sofreu. A personagem questiona sua própria história, ao mesmo tempo em que segue com sua trajetória de reconstruir, ou desconstruir a própria identidade:

O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono (EVARISTO, 2003, p. 29).

Nota-se que a memória individual da protagonista está diretamente ligada à memória de seus ascendentes africanos. Segundo Maria José Barbosa (2003), “se a memória é a via de acesso de Ponciá ao seu autoconhecimento, é também através dela, do que a voz narrativa constrói, que nós leitores penetramos em suas emoções e conhecemos a história pessoal de cada um” (2003, p. 6). No desenrolar da narrativa, percebe-se a interligação entre as experiências passadas da protagonista e a experiência coletiva representada, principalmente, pela figura de seu avô, Vicêncio, escravo que enlouquece diante do sofrimento da escravidão. O enredo, aparentemente fragmentado como a memória, torna-se mais linear à medida que se monta um quebra-cabeça vindo da memória das personagens e de cada história contada. As idas e vindas da família Vicêncio também remetem a esse sentido de orientação no passo do tempo, já que a ordem atemporal dos acontecimentos do romance permite lembrar essa característica da memória marcando principalmente, sua volta à infância na vila, rememorando momentos felizes e trágicos. Esses momentos evocam a fase mulher de Ponciá, quando seu olhar distante e sua letargia diante do mundo real acontecem, as recordações afloram. De um lado, delimitam as lembranças agradáveis: “nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-íris feito cobra coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz”(2003.p.27)

Há, em contraponto, as recordações doloridas da menina, marcadas, principalmente, pela sua mudança para a cidade grande. Quando migrou, Ponciá tinha 19 anos. Além da viagem sofrida passada no “trem negreiro”, a menina se recorda dos momentos iniciais da nova vida: quando chegou à estação e não havia ninguém esperando por ela, de ter ido para a igreja depois de sua chegada, das pessoas e dos santos encontrados, da primeira noite passada na rua, ao relento, e de quando conseguiu seu primeiro emprego na casa de uma senhora. Embora a esperança seguisse com a protagonista durante seu trabalho e seus sonhos, as dificuldades foram ainda maiores em sua trajetória. Os sonhos de Ponciá vão se dissipando aos poucos, à medida que a vida a surpreende com tantos desafios.

Dessa forma, a memória da infância, da menina negra, tão repleta de boas recordações, vai sendo substituída pela memória da adolescente negra, empregada doméstica e da mulher que apanha do marido, que sofre sete abortos e se perde dos seus. Embora as recordações da menina Ponciá sejam narradas como boas e felizes, algumas vezes revelam-se como tristes lembranças da infância como a morte do pai na colheita e a trágica história do avô. Essas e outras lembranças estão intimamente ligadas à memória coletiva da personagem.

As experiências e os traços da memória cultural simbolicamente (re)construídos dentro da trama textual das autoras brasileiras negras permitem ao leitor articular as possibilidades de leitura dos próprios textos e as múltiplas identidades neles representadas em que isto implique uma fixidez categorial da identidade e da diferença.

Autêntica Representação da identidade

A definição da identidade pode dar-se a partir da relação do eu poético com sua terra natal. Nota-se que a distância da sua terra de origem gera saudade, mas as marcas de Minas Gerais estão impregnadas como o vocabulário típico, conforme se verifica no poema ‘Mineiridade’

Quando chego de Minas
trago sempre na boca um gosto de terra.
Chego aqui com o coração fechado
um trem esquisito no peito.
Meus olhos chegam divagando saudades,
meus pensamentos cheios de uais
e esta cidade aqui me machuca
me deixa maciça, cimento
e sem jeito.
Chegando de Minas
trago sempre nos bolsos
queijos, quiabos babentos
da calma mineira.
É duro, é triste
ficar aqui
com tanta mineiridade no peito. (EVARISTO, 1990, p.29)

A leitura do trecho transcrito permite estabelecer uma oposição entre Minas Gerais, que mescla a urbanização com suas montanhas, e o lugar em que o eu poético se encontra, uma cidade plenamente urbanizada, pois o cenário exterior se apresenta repleto de cimento. Segundo Gonçalves, no poema ‘Mineiridade’ visualiza-se o lugar de origem

Minas Gerais é o lugar ideal, deixado para trás. O vocabulário mineiro retratado do poema, “trem” ou “uai” da comida geralmente associada a Minas Gerais, queijo e quiabo, a referência ao jeito de ser mineiro ainda que estereotipado, levam o eu-poético de volta a uma terra idealizada, que não é necessariamente a real. É essa sensação de exílio que a leva a entrar em conflito com a realidade (2009, p.59).

O deslocamento que se faz presente é a sensação e uma característica comum nas literaturas da diáspora, ligada geralmente à alienação física de grandes populações e à imposição da língua colonial.

Nos quatro primeiros versos “Quando chego de Minas/ trago sempre na boca um gosto de terra./Chego aqui com o coração fechado/um trem esquisito no peito”, nota-se uma revelação que segundo Maria Arminda (1999, p.76) “preso às emoções e valores da terra, percebe-se claramente quase uma incoercível necessidade de retratá-la”. Assim, pois a fixação à terra, a celebração dos seus encontros, conduzem ao desejo de exprimi-la no plano literário, resgatando da memória este sentimento singular, conforme se verifica na mesma autora:

O memorialismo mineiro mobiliza concepções da mineiridade, numa espécie de sacralização das lembranças da terra. Alguns exemplos chegam a beirar o puro saudosismo, quando outros alcançam a altitude das boas expressões literárias. Se todas são igualmente importantes na nossa análise, representam de outro lado, energias criadoras de intensidades distintas” (ARRUDA,1999, p.29).

Para Gonçalves, a estratégia utilizada por Evaristo é o que se chama a “subjetividade autobiográfica das mulheres negras sendo uma das maneiras nas quais a fala é articulada e a geografia redefinida” (2009, p.59). Assim a reescritura do lar se converte em elo crucial na articulação da identidade, confirmando que o lugar de origem só pode ter significado quando se vive o deslocamento.

Constata-se, portanto que a voz poética enfrenta um conflito acerca de sua identidade que resulta na instauração da situação de “deslocamento”, definida por Stuart Hall como:

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento, descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo (2006. p. 9).

A poética de Conceição Evaristo traz à tona a sensação de deslocamento e os questionamentos sobre a identidade que caracterizam a modernidade, sem abandonar a vertente da escrita feminina, uma vez que é necessário pensar na configuração da imagem da mulher negra e no espaço outorgado a ela no passado e presente. Além disso, a autora expõe como se manifesta e propõe a reflexão em torno de categorias como memória afetiva, memória coletiva e identidade dos afrodescendentes, além da identidade da mulher negra.

Assim, compor sua imagem, acompanhar seus desdobramentos, vislumbrar uma possível ruptura, é uma tarefa em que a oralidade associa-se à figura feminina através da mãe de Conceição Evaristo uma mulher “prenhe de dizeres” e, portanto, detentora da memória cultural e oral de seu povo.

Percebe-se em sua produção literária uma grande influência da mãe de Evaristo no sentido de fazer da palavra o seu ofício, seja através da poesia ou da fala, ou melhor, oralidade, que permitiria dar conta de diferenciar a maneira como os escritores se relacionam com as histórias orais e com as línguas. Leite (1998), “postula que existem três tipos de apropriação da oralidade: seja oralizar a língua

portuguesa; hibridizar, através da recriação sintática e lexical; ou interseccionar com diferentes línguas africanas”.

No geral, as singularidades são marcantes: “o habitante de Minas se distingue por sua sagacidade, por sua franqueza, por seus hábitos de hospitalidade, e por terem imaginação pronta e espírito ativo (...) o mineiro é inteligente, independente e confiante em si” (ARRUDA, 1999, p.84).

Nos versos finais: “É duro, é triste/ ficar aqui /com tanta mineiridade no peito”, nota-se uma forma diferente de falar, um modo de comportar, uma característica que diferencia os mineiros. Nos dizeres de Hall (2006) uma cultura nacional é uma comunidade imaginada. As nações são formadas por diversos povos, logo abrigam diversas culturas. Em cada nação há uma cultura dominante, e geralmente, a sua dominação se dá ou se deu, através de processos violentos. Ao discutir a identidade de uma nação, “deve-se ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade”(2006 p.

65). Memória e a oralidade contribuem para o processo de construção da identidade. Assim, entre os elementos formadores da constelação mítica de Minas, encontra-se a ideia de que, segundo Arruda “os mineiros são portadores da missão de promover a unidade e identidade nacional” (1999, p. 215).

Considerações Finais

A memória diaspórica individual ou coletiva é característica do escritor afro-brasileiro, sua motivação e maneira de resgatar o passado, de livrá-lo do esquecimento em que a sociedade brasileira teima em permanecer. A escrita da mulher negra constitui uma forma de recontar a história a partir de uma subjetividade própria, criando novos paradigmas de identidade e representação. Em *Ponciá Vicêncio* a presença da figura feminina negra permite uma reflexão sobre a oralidade, memória e identidade. Ponciá Vicêncio é símbolo da trajetória dos afro-brasileiros, ex-escravos e de seus descendentes em busca de seus familiares, de sua cultura, de sua identidade – uma trajetória marcada por um círculo formado de lacunas e perdas, misturadas ao profundo vazio da alma e do ser. Evaristo estabelece uma relação dialógica relegada à margem do reconhecimento crítico, fixando uma leitura de sujeitos marcados pela afrodescendência. O fio condutor da história é a mulher negra, um depositário de conflitos, ambivalências, marcas de opressão da trajetória individual e coletiva.

Ao mesmo tempo em que se identifica como “mulher”, Evaristo cria um espaço de resistência de sua voz e da voz outras mulheres marginalizadas voltadas às representações desse sujeito feminino negro que configuram o cenário social da literatura afro-brasileira. É através da fala na literatura e da memória que as mulheres podem falar e escrever sobre si mesmas, evidenciando o processo de memória e oralidade, conforme se verifica em *Ponciá Vicêncio* que Conceição Evaristo retrata com habilidade e determinação.

A escrita literária foi o contexto no qual Evaristo encontrou refúgio e como refugiada, conduz sua escritura. A autora confidenciou encontrar na escrita uma maneira de suportar o mundo. Era o que lhe permitia viver, questionar, buscar respostas para tantos questionamentos, especialmente àqueles referentes e impostos à figura feminina negra na sociedade brasileira.

Utilizando-se da escrita como ponto de partida para uma nova ordem do discurso sobre os afrodescendentes no Brasil, Conceição Evaristo, reconta através da perspectiva daqueles que sempre se resignaram em permanecer nas entrelinhas literárias, retoma a diáspora em seu romance *Ponciá Vicêncio*, cuja procura da protagonista é mais ampla e se configura não apenas como uma aventura, mas como uma busca individual e coletiva, iniciando-se pelo nome e sobrenome da protagonista, com os quais ela não se identifica. Essa procura de Ponciá vai se confirmar durante todo o romance como uma importante metáfora da diáspora fazendo remissão à história dos ancestrais de Ponciá e se constitui um recurso estilístico.

Sobre a origem mineira, nota-se um desejo de preservar o passado, resgatar a memória demonstrando uma busca incessante do caráter mineiro, do perfil de suas cidades, das regiões mais inerentemente típicas de Minas, enfim, toda uma tentativa de rastrear as origens.

Reviver o passado é despertar sentimentos, dentre eles, a saudade - sentimento que brota da consciência do vivido, da importância que se atribui aos eventos desenrolados antes, afirmando um passado, cujas imagens são sucessivas, simultâneas e múltiplas. As visagens que se depõem e se desarranjam, combinam-se e logo se repelem, possibilitando a construção de vários passados, constituindo, assim a história dentro de, e entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas.

As obras de Conceição Evaristo, em linhas gerais, versam sobre questões relativas à memória, à oralidade e escrita feminina, resistência, o legado histórico e as influências do processo diaspórico na elaboração da identidade dos afrodescendentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BARBOSA, Maria José Somerlate. 2003. Prefácio. Conceição Evaristo. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza.

BENJAMIN, Walter. KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

EVARISTO, Conceição. 1996. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. *Cadernos negros 28*. São Paulo: Quilombhoje, 2005.

_____. *Cadernos negros 01*. São Paulo. Quilombhoje, 1978.

_____. *Cadernos negros 15*. São Paulo: Quilombhoje, 1992.

_____. *Cadernos negros 13: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

GONÇALVES, Ana Beatriz. Preta, pobre, mulher: as muitas caras de Conceição Evaristo
In: LAHNI, C R. [et al.]. *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: UFJF, 2009

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de Viver: Memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

RICOEUR, Paul. 2000. *A memória, a história, e o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

TOLEDO, Rilza Rodrigues. A presença da figura feminina negra em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo: uma reflexão sobre a transposição e a continuidade das culturas africanas em solo brasileiro .
In: ARRUDA, Aline [et al] *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Mulheres, 2011.

INFÂNCIA E POESIA EM DIÁLOGO: “A PRIMEIRA LIÇÃO” DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRA NA PERSPECTIVA DE ZALINA ROLIM

Rita de Cássia Silva Dionísio*

I. Introdução

A literatura infanto-juvenil, enquanto gênero, teria surgido em 1697, com a publicação do livro *Histórias do Tempo Passado*, de Charles Perrault, na Europa. Sérias mudanças – como a ascensão da família burguesa, um novo *status* concedido à infância e a reorganização da escola – colaboraram para o surgimento deste novo gênero, o que possibilita que a infância seja considerada uma invenção da Idade Moderna. Naquele contexto, as histórias infantis serviam à pedagogia, tendo prioridades educativas sobre as literárias – motivo, segundo alguns estudiosos, de sua degradação enquanto arte literária.

Conforme Regina Zilberman, as primeiras obras publicadas destinadas às crianças teriam surgido no mercado livreiro na metade do século XVIII. Antes disso, apenas durante o classicismo francês (no século XVII) foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância. (ZILBERMAN, 1985, p. 15). A partir da industrialização, a literatura infantil criou fortes laços com a escola com o intuito de habilitar a criança para o consumo de obras impressas; assim, logo assume a condição de mercadoria, além de servir para endossar valores burgueses. Com o tempo, à medida que a criança ganhava relevância, a literatura infantil também conseguia maior espaço e, influenciada pelo contexto histórico que passou a ver a infância como um período frágil e inocente, os escritos infantis deixam transparecer “o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo.” (ZILBERMAN, 1985, p.19.)

Conforme Renato Almeida (*A literatura na Brasil*), no Brasil, a literatura infantil começou a aparecer, de fato, no século XX, nos livros didáticos e em traduções. A primeira Biblioteca Infantil brasileira foi criada em São Paulo, no ano de 1915, pelo Professor Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925), com cerca de cem volumes e uma coleção adaptando as histórias das *Mil e uma noites*, de livros famosos como *Dom Quixote*, contos folclóricos e versões dos Grimm, de Perrault e de Andersen. Um dos primeiros clássicos infantis brasileiros foi *Poesias infantis*, de Olavo Bilac. (ALMEIDA in: COUTINHO, 2003, p. 206-208).

* Professora da Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Pesquisadora membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL. Integra o Corpo Docente do Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS), constituído pela Rede Nacional de Instituições de Ensino Superior.

Almeida apresenta, em seu texto, um catálogo de nomes de autores que escreveram contos e novelas infantis, entre os quais se podem citar: Olavo Bilac, Coelho Neto, Érico Veríssimo, Viriato Correia e João do Rio, Lúcia Miguel Pereira, Orígenes Lessa, Menotti Del Picchia, Graciliano Ramos e Humberto de Campos. Entre os “numerosos especialistas em literatura infantil”, Almeida cita autoras como Ofélia Fontes, Leonor Posada, Nina Salvi e Walda Paixão. Conforme o autor, Monteiro Lobato foi o nosso grande escritor de obra de ficção para crianças, tendo criado um estilo próprio, acessível e gracioso – que constituem o primeiro encanto dos seus livros – contudo, a linguagem de Lobato “não pode merecer o mesmo louvor”. (ALMEIDA in: COUTINHO, 2003, p. 211).

Apesar dos muitos nomes citados, Renato Almeida afirma que:

No panorama geral da literatura infantil brasileira desde logo nos surpreende o número ainda reduzido de especialistas no gênero. A maioria dos autores se compõe de escritores que também escrevem para crianças, não raro acidentalmente. Outros são improvisadores. Poucos possuem técnica e orientação, nem sempre supridas por pendor legítimo. Resultam livros, às vezes de valor artístico, bem urdidos e bem encaminhados, mas falhos na intenção, na forma, no critério, na originalidade sobretudo. No próprio Monteiro Lobato, a sua vocação nem sempre foi bem dirigida. A circunstância de ser uma literatura rendosa, por isso mesmo com grandes tiragens na relatividade editorial brasileira, tem levado muita gente a utilizar-se dela, sem vantagem para os leitores. Daí aquele apelo angustioso de Cecília Meireles, Lúcia Benedetti e Lourenço Filho aos que não forem portadores de nenhuma mensagem para crianças, para que não escrevam para elas – “elas lhe ficarão a dever por isso...” (ALMEIDA in: COUTINHO, 2003, p. 220-221.)

II. Zalina Rolim e “A primeira lição” para crianças

Neste amplo painel composto pelos escritores e escritoras que se dedicaram à literatura infantil brasileira, encontra-se Maria Zalina Rolim (Xavier de Toledo, pelo casamento, em 1900). Filha de família importante e abastada, Zalina Rolim nasceu em Botucatu/SP, em 20 de julho de 1867. Já na adolescência, Zalina tem uma intensa vida de leitura e começa a compor os seus primeiros textos, em prosa e verso, aos treze anos. A sua inspiração teria sido Victor Hugo – de quem leu a obra completa – e os escritores brasileiros Gonçalves Dias e Castro Alves. No contexto da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República, a autora já publicava seus trabalhos em jornais da região, como “Correio Paulistano” e “Província de São Paulo”. (TOLEDO PIZA, 2008, p. 26-30.) Residindo em São Paulo, com a família, no ano de 1893, o seu livro de poemas *O coração* – de acordo com a pesquisadora Maria Amélia Blasi de Toledo Piza – colocou-a em evidência, levando-a, na época, a receber elogios de Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Araripe Júnior, entre outros. O sucesso do livro leva João Köpke – integrado ao projeto de criação do jardim de infância em São Paulo – a solicitar à poetisa a composição de poesias com temas infantis.

Conforme Maria Amélia Blasi de Toledo Piza, supõe-se que o intercâmbio comum entre as gráficas paulistas e suas congêneres nos Estados Unidos tivesse proporcionado uma condição de que Köpke considerasse imprescindível: a encomenda de gravuras para a análise e inspiração da poetisa. Assim, de posse das cópias das pranchas ilustradas, é que Zalina Rolim³⁹⁹ criou suas poesias destinadas ao público infantil: *O livro das crianças*: Edição especial para as escolas publicas do Estado de S. Paulo⁴⁰⁰, publicado em Boston (Mass., U.S.A.), em 1897.

Conforme João Köpke, em artigo publicado em “O Estado de São Paulo”, a primeira seção do livro compunha-se pelas poesias descritivas e, da segunda seção, faziam parte poesias cujos temas eram menos concretos, endereçados a um grau mais elevado de desenvolvimento cultural e moral. Para Köpke,

Quer nesta, quer naquela secção, entretanto, todas as poesias foram sugeridas por uma gravura, que deverá ilustrar o volume, fronteando cada uma, de maneira que a objetivação dos sentimentos e idéias expressas no verso preceda à sua leitura e memorização pelas crianças. (KÖPKE. *Apud*: DANTAS, 1983, p. 42-43.)

De acordo com Antônio de Arruda Dantas, em seu livro *Zalina Rolim* (1983), Gabriel Prestes, Diretor da Escola Normal de São Paulo, no prefácio do livro da autora, expõe-lhe as intenções e objetivos:

[...] O livro de d. Zalina Rolim pode servir de múltiplos exercícios de linguagem. Da observação direta das gravuras tirarão os alunos assuntos para pequenas descrições que facilitem a compreensão do texto. Nas descrições poéticas, que acompanham as ilustrações, terão modelos a seguir para os exercícios de transformação e imitação em prosa, exercícios que podem ser feitos livremente pelos alunos ou com a indicação prévia dos vocábulos a substituir, ou das frases e sentenças cuja ordem deva ser alterada. Além destes exercícios para os quais prestam, em geral, os textos que preenchem as duas condições essenciais relativas à correção e à simplicidade, o livro de d. Zalina Rolim presta-se admiravelmente à leitura expressiva e aos exercícios de recitação. Sob este ponto de vista, o livro ora publicado é um magnífico elemento para a educação estética e literária. É este o seu principal característico e o seu objetivo mais direto. [...] (PRESTES. *Apud* DANTAS, 1983, p. 43-44.)

O texto “A primeira lição” é um dos trinta poemas que compõem o *Livro das crianças*, cujo plano pedagógico foi elaborado por João Köpke e executado por Zalina Rolim. Com recriação lírica e emotiva de uma realidade campestre, composto por onze quartetos, o poema é construído com versos polirrimos, com sons consoantes, e apresenta sequências de aliteraões e assonâncias que, como se sabe, muito atrai a atenção das crianças.

³⁹⁹ Poetisa consagrada e ditosa educadora, Zalina Rolim prestou inegável contribuição à literatura infantil brasileira. A autora faleceu em São Paulo, em 24 de junho de 1961.

⁴⁰⁰ C. F. Hammett & Company.

O poema retrata a experiência de duas crianças, Raul e Ceci, diante da leitura de um livro. De caráter narrativo/descritivo, o texto apresenta-nos, nas quatro primeiras estrofes, um menino “traquinas”, que vive o tempo inteiro a correr despreocupadamente pelas campinas e descampados do lugar onde mora, alegre, à procura de passarinhos nos ninhos, a pescar, a correr pelas estradas empoeiradas atrás de bezerros, cabras e novilhas: “Desde pela manhã/Salta do leito em fraldas de camisa,/E por tudo desliza/Numa alegria sã.” (ROLIM, 1897. In: TOLEDO PIZA, 2008, p. 124.)

As imagens construídas pela poetisa nestas primeiras estrofes apresentam-nos um conceito de infância sem preocupações, como um período da existência em que com nada mais se há de preocupar a não ser com o prazer, com o lúdico, com as brincadeiras e jogos.

A quinta estrofe, entretanto, apresenta uma mudança de tom: “Mas, um dia, ele viu/A irmãzita no livro debruçada [...]”. Essa inflexão da voz poética, demonstrada pela presença da conjunção adversativa “mas” no início do verso, anuncia, de forma peculiar, a interposição de obstáculos àquela felicidade – quase clandestina – do garoto travesso. Ceci, a irmã mais velha, embebida em um universo literário que lhe arrebatava, sorriu, e o som desse riso espontâneo atordoou, feriu o ouvido de Raul. Esse instante narrativo deflagra um efeito surpreendente: Raul, inquieto, questiona-se sobre os motivos que teriam levado Ceci àquele enlevo: “Que teria, meu Deus!/Aquele grande livro tão pesado,/Ali dentro guardado,/Longe dos olhos seus?” (ROLIM, 1897. In: TOLEDO PIZA, 2008, p. 125.)

O momento, ao que nos parece, é de uma quase aflição, uma ânsia: Raul aproxima-se de Ceci, olha o livro; os símbolos gráficos ali embaralhados, confundindo-o. A confusão era superdimensionada, à medida que Raul notava a irmã imersa na leitura, sorrindo, deleitando-se com o que ali via. Ao garoto, resta o menosprezo, o abatimento provocado pela incompreensão daquela linguagem capaz de provocar aquelas sensações. Ele chora. Diante desse choro, Ceci, condoendo-se da dor do irmão, como uma “bondosa mãe”, explica-lhe o motivo do seu “mal”: E com tanta razão/Que, abrindo atento o livro misterioso,/Raul pediu, ansioso,/A primeira lição.⁴⁰¹

III. Qual a importância d’A primeira lição?

Não se deveria, antes, falar dos acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? [...] É uma palavra, um rumor ou um palpar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco.

Walter Benjamin

⁴⁰¹ ROLIM. In: TOLEDO PIZA, 2008, p. 124-125.

O fragmento acima – extraído de “Infância em Berlim”, de Walter Benjamin – faz parte um texto em que o autor, percorrendo os “becos escuros da memória, velha cidade de traições⁴⁰²”, relata as suas vivências da época da infância, que envolvem, entre outras coisas, o despertar para o sexo, a forma como, quando bem pequeno, recebera a notícia da morte de um parente e, também, as primeiras experiências com a leitura e a escrita, assunto sobre o qual o autor afirma: “[...] de todas as coisas com que me envolvi em meus primeiros anos de vida, nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras.” (BENJAMIN, 1984, p. 105.) Esta referência nos remete ao fato de que, para um grande número de homens e mulheres, lembrar a infância é, de certa forma, remeter-se aos primeiros contatos com as letras e com a escola, com a emoção artística que surge a partir das histórias e das fábulas, dos mitos e das lendas que se ouvem na infância, com o sublime, com o pitoresco, e com a aventura que, ao mesmo tempo, desperta na criança a imaginação, aperfeiçoa-lhe a inteligência e aprimora-lhe a sensibilidade – o que prova que essas narrativas literárias constituem parte essencial de nossas vidas.

A escola – como afirmam Lajolo e Zilberman – assim como a família, configura-se como espaço de mediação entre a criança e a sociedade. Considerada como facultativa, e até mesmo dispensável até o século XVIII, a escolarização converte-se, ao longo dos séculos, na atividade compulsória das crianças – bem como a frequência às salas de aula, seu destino natural – e incorpora, entre outros importantes papéis que a tornam imprescindível à vida social, o de colaboradora para a solidificação política e ideológica da burguesia. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 17.) No que diz respeito especialmente à literatura infantil, Regina Zilberman, no texto “O estatuto da literatura infantil” (*Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, Ática, 1982), argumenta que o seu surgimento, no século XVIII, está vinculado à emergência do hábito de leitura, e que a literatura infantil passou a existir para propagá-lo. Para a pesquisadora:

O ler transformou-se em instrumento de ilustração e civilidade. [...] cabia ser difundido o hábito de ler, o que, se pode ser compreendido como industrialização da cultura, significou socialização do conhecimento. Ao intervir no contexto infantil tornando-se um hábito, o livro participa deste processo, trazendo seu beneficiário para a realidade que o produziu – a dos adultos, com seus valores de consumo. (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p.21.)

Deve-se lembrar, nesta perspectiva, que a literatura infantil apareceu ligada à pedagogia e, por esse motivo, os textos destinados às crianças, não raro, priorizaram a função pedagógica em detrimento dos aspectos estéticos e literários. No entanto – ressalta Zilberman – o sucesso do livro infantil, ao longo das décadas, dependerá de sua orientação para o recebedor: em termos literários e artísticos, jamais educativos, comprovando a correspondência simétrica dos movimentos que conduzem à existência do livro para crianças: da produção para a recepção, da pedagogia para a literatura. (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p.22.)

⁴⁰² ASSIS, 1995, p. 102.

Enquanto a pedagogia e o didatismo podem dissimular a verdade, os elementos estéticos e literários podem possibilitar à criança o questionamento de sua realidade social. A plena realização literária – de acordo com Zilberman – significaria a superação do dilema realismo X fantasia. Assim, ainda que o escritor insista na consideração da peculiaridade da criança, ao recorrer à adaptação, isso não geraria “simploriedade ou impostura”, uma vez que os valores dela exigidos seriam idênticos àqueles que contariam para a avaliação do universo literário destinado aos adultos.

Nesse panorama, nota-se, na leitura do poema “A primeira lição”, de Zalina Rolim, que, mesmo abordando um tema que nos parece paradoxal – o aprendizado da leitura em oposição às brincadeiras e jogos infantis – os aspectos estéticos do texto, as suas rimas, os versos curtos, a linguagem simples, as imagens sinestésicas, colaboram para a construção de um notável universo infantil – aspecto que poderia exemplificar a competência da autora e o alcance de sua produção à época em que foi escrita.

O que se percebe, no texto – apesar do tom grave do tema que propõe – é um certo divertimento no nível da construção vocabular e gráfica, especialmente quando se nota que as rimas podem ser lidas como uma música para crianças. Nesse sentido, pode-se dizer que “a primeira lição” da literatura para crianças, na perspectiva da autora, colocava em único contexto as especificidades da idade tenra para a qual era direcionada e as necessidades sociais do contexto, mesclando, assim, a infância e a poesia como dois importantes aspectos da vida infantil.

IV. Considerações finais

A literatura infanto-juvenil brasileira é lacunar, olvidando, não raro, importantes nomes de escritores e escritoras do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Autoras como Zalina Rolim, Alexina Magalhães Pinto e Ofélia Fontes, por exemplo, escreveram, em sua época, notáveis obras literárias para a infância, mas, contemporaneamente, estão esquecidas do público leitor. Neste sentido, estas breves considerações sobre “A primeira lição”, de Zalina Rolim, pretende ser um pretexto para suscitar questionamentos a respeito da necessidade de uma interpretação da obra de autores e autoras agora “esquecidos”. Cumpre-nos, portanto, perguntar: qual seria, hoje, a importância dos textos destinados à infância escritos no final do século XIX e primeira metade do século XX? Como se pode ter acesso a esses textos? Que importância essas obras teriam na contemporaneidade para compor um painel histórico da literatura infanto-juvenil brasileira – especialmente no que diz respeito à relação entre infância e poesia? De que forma isso contribuiria para os estudos sobre a literatura infantil?

V. Referências

ASSIS, Machado. *O alienista*. In: *O alienista e outros contos*. 30. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 17-56.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. (Trad. Marcus Vinicius Mazzari). São Paulo: Summus, 1984.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura infantil*. In: *A literatura na Brasil*. 6 ed. São Paulo: Global, 2003. p. 200-222.

DANTAS, Antônio de Arruda. *Zalina Rolim*. São Paulo: Editora Pannartz, 1983.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1984. (Fundamentos, 5.)

PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. *Zalina Rolim: poetisa e educadora*. Botucatu/SP: editora Ottoni, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. Ed. Global. São Paulo, 1985.

ZILBERMAN, Regina. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. O estatuto da literatura infantil. In: *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

VI. Apêndices:

6.1:



Fig. 1.

Fonte: ROLIM, 1897. In: TOLEDO PIZA, 2008, p. 124.

6.2:

A Primeira Lição

Raul não sabe ler;
É um traquinas, que vive toda a hora
Pela campina em fora (sic)
A correr, a correr...

Desde pela manhã,
Salta do leito em fraldas de camisa,
E por tudo desliza
Numa alegria sã.

Nada de livros, não;
Para ele a campina, os passarinhos,
Os assaltos aos ninhos,
A pesca ao ribeirão

E as corridas em pós
Dos bezerros e cabras e novilhas,...
Rasgando ásperas trilhas,
Veloz, veloz, veloz!

Mas, um dia, ele viu
A irmãzita no livro debruçada,
E o som de uma risada
O ouvido lhe feriu.

Que teria, meu Deus!
Aquele grande livro tão pesado,
Ali dentro guardado,
Longe dos olhos seus?

E aproximou-se mais.
Ceci, toda entretida na leitura,
Mostrava, rindo, a alvura
Dos dentinhos iguais.

E o pequenito a olhar,
Mas de balde; no livro, aberto em frente,
Letras, letras, somente...
Raul pôs-se a chorar (sic).

Pois não estava ali
Um livro injusto e mau, que até escondia
A causa da alegria
Da risonha Ceci?

Mas a irmã, tal e qual
Uma bondosa mãe ao filho amado,
Fê-lo assentar-se (sic) ao lado
E explicou-lhe o seu mal.

E com tanta razão
Que, abrindo atento o livro misterioso,
Raul pediu, ansioso,
A primeira lição.⁴⁰³

⁴⁰³ ROLIM. In: TOLEDO PIZA, 2008, p. 124-125.

BISSAU ENTRE O DJAMU E O TCHINTCHOR SOB OS OLHARES E CANTARES DE ODETE SEMEDO

Roberta Alves⁴⁰⁴

Ensinaam-me que as letras que as palavras traduzem
reproduzem encantam contam pensamentos intentos devaneios
e sonhos
Odete Semedo

Cá estamos nós, diante de um livro, aparentemente comum, um exemplar vermelho, que apresenta como diferencial elementos de uma terra, que pouco sabemos, ilustrada com panos, cabaças gamelas, tradições e letras brancas. Os sentidos, involuntariamente, nos arremessam a vários espaços, a vários momentos e, quase imperceptivelmente, percebemos que temos em mãos um pedaço de África que nos fala forte. A leitura ávida nos permite uma travessia de um chão para outro, como a própria autora anuncia em sua nota de abertura. É impossível não olhar pra trás e sentir os embrulhos que carregamos até aqui, nem tampouco é possível deixar de vislumbrar aqueles que nos serão no presente, colocados para o futuro.

Ler um livro de poesias é uma experiência sensorial completa, um ir e vir, uma troca entre leitor e sujeito lírico, quase uma relação simbiótica entre esses dois elementos tão essenciais diante de uma das ações mais caras para o ser humano: ler. Ler é um processo de desnudamento e percepções, e, por este motivo, admitimos que, por mais que tenhamos tentado, tecnicamente, distanciar nossa leitura da figura da poeta, mulher forte, singela, desconfiada e cativante como Odete Semedo, a história de seu povo, as tristezas e esperanças de sua gente, tememos que todas as nossas tentativas tenham sido frustradas e que ainda existam gotículas de tudo isso esparramadas pelo artigo.

O intuito inicial deste texto é propor uma das possíveis leituras de uma parte específica do livro *No fundo do canto* (2007), e para isto, é preciso abandonar a mulher e assumir um tcholanadur⁴⁰⁵ feminino de uma nação, sujeito crítico de sua história e de seu tempo e que, ao mesmo tempo, não se permite distanciar, um segundo sequer, de sua tradição, de sua condição, de sua posição e de sua história.

O título do livro, *No fundo do canto*, nos instiga com a ambiguidade da palavra canto, substantivo masculino que pode ser lido em dois planos de leitura: por um lado, como ângulo saliente ou reentrante, algo formado pelo encontro de linhas ou superfícies, um local esconso, talvez, afastado e

⁴⁰⁴ PUCMINAS

⁴⁰⁵ Intérprete, mensageiro em crioulo guineense.

pouco frequentado, e, por ser esse um livro de poesias, poeticamente, vale recordar que canto se refere a cada uma das divisões de um poema épico em cujo conteúdo, o divino se confunde com a realidade e a lenda com a história, geralmente invocando algo ou alguém de valor extraordinário. Por outro lado, no terreno específico da ambiguidade linguística quem sabe, não estejamos apenas diante do intenso ato de cantar a tradição, os costumes, o amor à terra?

A própria Semedo alega que seu livro é uma das inúmeras tentativas de manter viva a sua terra, sua gente, sua memória. Admite não querer que sua terra se torne uma outra Itabira, “apenas um retrato na parede”. Escreve um livro que possa resgatar, do fundo da alma, verdades e lembranças, mesmo aquelas bem no canto, aquelas mais recônditas, para que assim, o povo seja ouvido, sentido, cantado, e se orgulhe do que foi, e é, e construa sua terra como nação um pouquinho a cada dia.

O livro, em última análise, divide-se em quatro partes: “No fundo... No fundo...”, “A história dos trezentos e trinta e três dias”, “Consílio dos Irans”, e ainda

“Os embrulhos” que se desdobra em três partes, dentre as quais, da subdivisão intitulada “O terceiro embrulho”, a parte que analisaremos mais detidamente. Assim sendo, nossa leitura será direcionada aos sete poemas, a saber: “E os falsos heróis chegarão”; “Esperança agonizante”; “Discurso de Urdumunhu⁴⁰⁶”; “Bissau levanta-se”; “A partida dos Irans⁴⁰⁷”; “Então o cantor da alma juntou a sua voz ao do tchintchor⁴⁰⁸” e “Largou no vento a poesia canto”.

Durante a leitura deste canto guineense, deparamo-nos com expressões e fatos que se desenham como elementos dificultadores de uma leitura fluente para aqueles que não são guineenses e não conhecem a fundo a história, as tradições e percepções do povo guineense, o que, obviamente, causa estranhamentos e incompreensão imediatos, impecilhos, contudo, transpostos pela inserção, no livro, de um carinhoso glossário e da versão, em português, de poemas em crioulo, que direcionam à leitura eficaz e contundente de que o livro faz jus.

Esse canto é uma forma de externar poeticamente todas as angústias provocadas pelas crises políticas, pela fragilidade de uma nação em momentos de guerra civil, pela visão das atrocidades impingidas a um povo. O texto é mnemônico, mas também apresenta projeções e questionamentos sobre o presente e o futuro, uma necessidade premente de se fazer porta-voz de sua gente. A este respeito, assim se manifesta Moema Augel:

Odete Semedo, no instante mesmo da angustiada fuga, pressentiu efervescer dentro de si a necessidade de expressar de algum modo aquela vivência. Artista da palavra, não tomou de pincéis nem do bombolon⁴⁰⁹. Um livro, um longo poema extraído do fundo de suas entranhas, do canto mais recôndito do seu medo, das suas lágrimas e da sua cólera, um cantopoema, um tokatchur⁴¹⁰ (SEMEDO, 2007, p.186-187.

⁴⁰⁶ Redemoinho.

⁴⁰⁷ Divindade protetora, mas que também pode castigar.

⁴⁰⁸ Pássaro que anuncia a chuva (a boa nova)

⁴⁰⁹ Instrumento de percussão

⁴¹⁰ Cerimônia fúnebre tradicional.

É neste sentido que conduzimos nossa leitura, tentando desvelar uma pequena parte desse cantopoema como um grito feminino de socorro, de manutenção, de valorização e de esperança. É perceptível a função que se atribui ao sujeito lírico criado por Smedo; cabe a ele transmitir notícias, apontar caminhos, mas sem se distanciar do lirismo das metáforas, nem tampouco da realidade cruel de um caos de desgovernança que assola o contexto de uma época. Em um período no qual o silêncio impera e se torna atitude comum, os poemas são vistos como atos de coragem, espaço de resistência, relicário de memória que deve ser preservado como fonte de conhecimento para as gerações que virão.

Fazemo-nos, em nossa proposta, parceiros daquela mulher que em momento de fuga se define como um ser que carrega no olhar o passado vivido, os horrores do presente que vive e a necessidade de vislumbrar esperança no futuro, como uma guineense que carrega um “nbludju⁴¹¹ na cabeça e a criança às costas”. Que embrulho seria esse, suas memórias, seus pertences? Seriam três os embrulhos que Smedo nos permite perceber: pacotes, coisas e situações confusas? A autora, verdadeiramente, nos permite percebê-los, ou ela, simplesmente, nos deixa fazer leituras ambíguas?

Em “Os embrulhos”, fica bem delineado o processo mnemônico reflexivo e testemunhal que a autora utiliza em seus poemas, e nos quais o desvelamento temporal permite antever estratégias que burlam o discurso eurocêntrico do colonizador, seja no uso irônico da língua oficial, seja na inclusão de diversos índices da tradição africana, em um mesmo patamar da tradição europeia. É a Guiné que fala um português mesclado com o crioulo; é a língua como porta-voz da resistência. A poeta nos convida a desembulhar o embuste e, para isto, simbolicamente desenha um fio que conduzirá a ação em nossa tentativa de desfazer este pacote.

Os sete poemas são articulados como uma espécie de rede através da qual os finais dos poemas retomam e dialogam com os inícios deles.

Ao abrirmos o terceiro embrulho, nos deparamos com um alerta. O sujeito lírico nos apresenta uma Guiné destroçada e fragmentada, mas que deve ter cuidado com a ânsia e o desejo intenso de se fazer una, inteira, pois, pode se deparar com falsos heróis, como aqueles desenhados em “E os falsos heróis chegarão”, poema no qual o sujeito lírico alerta seus compatriotas contra aqueles que, mansamente, “com os pés de lá”, tomarão de assalto a nação ferida; eles são indivíduos falsos que obedecem a dois reis e aproveitarão o momento propício para eliminar a esperança que a nação cultiva, aquela que, por muito tempo, foi seu esteio na busca por soluções para os problemas experienciados. O poema opera como advertência contra a fragilidade crescente, porque a esperança, mesmo se agonizante, deve ser mantida e valorizada.

Mesmo tendo sido transformado em “terra regada de sangue”, o sujeito lírico se assume esperança em “Esperança agonizante”, e se desvela como algo que nasceu repleto de luz e cor, mas que foi, ao longo de um tempo, marcado e vilipendiado e que, por isso, se sente agonizante. Este sujeito

⁴¹¹ Embrulho

batalha com as armas que possui para não fenecer. No combate contra a dominação, o esquecimento, as intempéries, ele resiste, mas se percebe transformado, recriado, sobrevivente, despedaçado e verborragicamente falante, detentor de um discurso que se articula como algo sem sentido, ou que dá voltas sem sair do lugar, uma fala com cartas marcadas, valores mantidos e favores sustentados.

A necessidade de falar, de estabelecer um contato que valorize a intimidade e a identificação com aquele que ouve, e assim convencer, estabelecendo uma verdade única, é o que deixa transparecer o sujeito lírico de o “Discurso de Urdumunhu”. A voz que fala no poema chama seus interlocutores de irmãos, aproxima suas experiências e desenha o substantivo pátria através dessas aproximações. Ele é um “serve-dor” da pátria e não um servidor, ele a oferece e não a sente. Ele a suga e não a valoriza, ou a constrói. A poeta, ironicamente, desvela as incongruências que constituem este sujeito lírico, mostrando que a exploração não aconteceu apenas pelos colonizadores, mas pelos falsos heróis que se intitulavam “irmãos”, capazes de estabelecer uma relação ilógica entre valores e vícios, é o que lemos nas palavras do sujeito lírico nos enunciados: “Nada de receber ao final do mês que é vício colonial”; receber pelo trabalho executado é algo que os colonizadores criaram, mas agora que os guineenses podem pensar por si mesmos, é hora de poupar, para que indivíduos como ele possam melhorar a nação e sua vida financeira.

O texto do poema é um apelo ao povo pela manutenção de sanguessugas que, se fazem ricos às custas da miséria do povo, e que exigem os bens essenciais próprios dos colonizadores, como comida na mesa, luz elétrica, água canalizada, hospitais, valores supérfluos diante de um bem maior, a nação puramente presa às suas tradições e valores ancestrais. Em tom irônico, a poeta aponta aqueles que querem a conservação da exploração, mas, ao mesmo tempo, conclama a Bissau de seus amores a se levantar e se posicionar contra a manutenção da opressão.

Um convite à luta é feito em “Bissau levanta-se”. Os embrulhos já foram abertos em outros espaços, em outras instâncias, mas a batalha travada ainda se faz perceber nos olhos e se sentir nos corações. Revela-se a importância da união dos esforços e das diferenças como instrumento para transformações. Cada cidadão contribuindo com suas qualidades e especificidades são capazes de formar um todo eficaz e vitorioso. Bissau-Guiné, uma só, percebida como um todo, vigorosa, reafirmando-se com a força da fênix que ressurge das cinzas, protegida e abençoada pelos Irans que se permitem partir em “A partida dos Irans” cobertos em suas mantas, estancando o pranto, depois de abertos os embrulhos, depois do fim de um corpo acéfalo, depois que o futuro aprendeu que o passado permite que o presente o construa sem os erros e desacertos antes cometidos.

As crianças, como símbolo do futuro da nação, são colocadas como elementos de ligação entre espaços-temporais que são desvelados em “Então, o cantor da alma, juntou sua voz à do tchintchor”. O alerta feito no primeiro poema se transforma em uma espécie de testamento, palavras deixadas para aqueles que virão a se tornar a força de uma nação que se reconstruirá aos poucos. As plausíveis respostas às possíveis perguntas são construídas, os porquês diante daquilo que é visto. O sujeito lírico

se considera um testemunho verdadeiro e se compromete a desvelar a verdade. Metaforicamente, alia as particularidades de elementos da natureza aos da natureza demasiadamente humana, responsável pelo estado em que se encontra seu país. As centopeias e os sanguessugas são comparados aos seres humanos com seus defeitos, como a dissimulação, a exploração e a falsidade. A característica defensiva do camaleão é comparada à capacidade humana de adaptar suas atitudes para levar vantagens. É a substantivação das atitudes abusivas daqueles que exploram o povo e a nação. O sujeito lírico se fará um griot para contar às gerações futuras os erros, problemas e vicissitudes que fizeram seu povo sofrer. Este sujeito será também aquele que não deixará que as crianças se esqueçam de suas histórias, de seus valores e de suas tradições, para assim, construírem uma Guiné Bissau preñe de passado, com os pés no presente e fortalecida no futuro.

É esta a proposta dos sujeitos líricos desenhados nos embrulhos desvelados e jogados ao vento para que se multipliquem e se tornem cerne, para que se concretizem. No último poema, “E largou no vento a poesia canto”, o sujeito lírico se permite definir sua poesia como viagem e fantasia, uma forma adejante de lamento que consegue dar voz ao silêncio opressor de tantos anos e espaços. É essa a poesia que nos oferece

Semedo, “um grito sussurrante” que lhe sai das entranhas e fecunda a terra. O silêncio angustiante, de um djamu sofrido, nas mãos habilidosas de um tchintchor chamado Odete Semedo, transforma-se em poesia.

Referências

- AUGEL, Moema Parente. “O crioulo guineense e a oratura.” *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 69-91, 2º sem. 2006.
- MENDY, Peter. *Colonialismo português em África: a tradição e a resistência na Guiné-Bissau. 1879-1959*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1994.
- SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do Canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007 (coleção para ler África, Volume 1). 200p.
- RIBEIRO, Margarida Calafate & SEMEDO, Odete Costa. *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto. Afrontamento, 2011.257p.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros. Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- TCHEKA, Tony. *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996 (Colecção Kebur, vol. 2).

REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO POEMA “MULHER ADORMECIDA”, DE CECÍLIA MEIRELES

Roberta Donega Silva⁴¹²

Cecília Meireles começou cedo sua carreira como poetisa. Em 1923 acontece sua estreia definitiva no cenário da literatura brasileira, com a publicação da obra *Nunca mais... e poema dos poemas*. Apesar de apreciada, a obra recebeu algumas críticas, principalmente sobre o estilo e uma voz ainda indefinida. Sua consagração acontecerá um pouco depois, com a obra *Viagem*, de 1939, quando finalmente firma seu fazer poético. Sobre essa obra, diz Damasceno (1967): “A brevidade da vida, a incompreensão humana, a descrença religiosa ganham desde então maior relevo e se fazem motivo de contínua reflexão” (DAMASCENO, 1967, p. 20). Além desses, outros temas são vistos como recorrentes na obra da autora, tanto por e ele como por outros críticos, como por exemplo, o mar, a transcendência e a morte.

A crítica tradicional, por se ocupar com os temas já referidos, via a obra de Cecília como universal e não como poesia de mulher. Cesar (1993), em seu texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, nos mostra que os críticos consideravam a obra ceciliana elevada, de bom tom e produzida por uma mulher respeitável. Além disso, eles afirmavam que sua poesia poderia sim ser considerada feminina, pois produzida por mulher, mas sem sua colocação como tal no texto, ou seja, ausência de seu corpo e representação.

A visão acerca da poetisa e de sua obra parecem caminhar juntas. Sobre o assunto, Oliveira (2007) nos diz que “para muitos críticos, a poesia de Cecília Meireles corresponderia à expectativa daquilo que socialmente se considera e espera que seja a escrita feminina” (OLIVEIRA, 2007). Essa correspondência acontece não apenas no que diz respeito à literatura, mas também à imagem que socialmente se tinha sobre a mulher. Outras poetisas da época marcavam fortemente o feminino em suas obras, colocando questões sobre o corpo e o desejo femininos, entre outras. Diante disso, elas acabavam não sendo tão apreciadas pelos estudiosos, pois não eram mulheres que cultivavam um linguajar elevado e tratavam com regularidade de temas universais. Diante disso, era importante dar visibilidade para a mulher considerada, na época, correta.

A cristalização dessa imagem construída da poetisa e de sua obra possui reflexos ainda hoje. Porém, como podemos perceber com uma leitura mais atenta, há a presença da mulher nos poemas cecilianos. As representações femininas aparecem em várias obras e os estudos sobre a temática são

⁴¹² PG – Unesp/FCLA

crescentes. Ainda assim, o assunto ainda precisa ganhar força para, quem sabe um dia, reverter o que foi tão amplamente firmado sobre a obra.

A crítica feminista tem sido forte incentivadora e aliada nesta questão. Segundo Showalter (1994), ela possui dois momentos. No primeiro o foco é a representação feminina em obras escritas por homens. No segundo, busca-se olhar para a literatura de autoria feminina, procurando entender quais as diferenças que há entre essa produção literária e a masculina. Para isso, há o enfoque, por exemplo, na linguagem, contexto social, biologia e temática dos textos escritos por mulheres.

Ainda segundo a autora, o cânone literário sempre privilegiou a produção masculina, dando pouco (e tardio) espaço para as mulheres. Cecília Meireles conquistou seu espaço cedo, porém com o enfoque depositado no caráter universal de sua obra, como dito anteriormente. É importante revisitar a obra da autora para que ela seja tratada como mulher preocupada com as questões de seu sexo, de seu posicionamento social e representação, se estereotipada ou não. Visão que está presente em seus poemas, como tentaremos mostrar com o presente trabalho.

Tratando-se de uma leitura imbuída na crítica feminista, pretendemos analisar o poema “Mulher adormecida”, buscando identificar a imagem na mulher no poema, presente no eu lírico feminino que fala de si mesmo.

Mulher adormecida
Moro no ventre da noite:
sou a jamais nascida.
E a cada instante aguardo vida.

As estrelas, mais o negrume
são minhas faixas tutelares,
e as areias e o sal dos mares.

Ser tão completa e estar tão longe!
Sem nome e sem família cresço,
e sem rosto me reconheço.

Profunda é a noite onde moro.
Dá no que tanto se procura.
Mas intransitável, e escura.

Estarei um tempo divino
como árvore em quieta semente,
dobrada na noite, e dormente.

Até que de algum lado venha
a anunciação do meu segredo
desentranhar-me deste enredo,

arrancar-me à vagueza imensa,
consolar-me deste abandono,
mudar-me a posição do sono.

Ah, causador dos meus olhos,

que paisagem cria ou pensa
para mim, a noite densa?
(MEIRELES, 2001, p. 478-479)

A primeira característica que podemos atribuir a esse eu lírico feminino é o caráter místico e misterioso. A mulher fala de um lugar anterior à vida, como se ela estivesse fora dela, observando.

No primeiro verso, o eu lírico afirma habitar no “ventre na noite”. O ventre é onde a vida, e agora ela, são gerados. Não se trata de um ventre humano, mas sim noturno, primeiro fator que mostra o caráter místico do poema e da imagem feminina. O *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant diz que “a noite simboliza o terreno das gestações, das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 640). Com isso, podemos conjecturar que este ventre gera as ideias da mulher.

Nos versos seguintes, ela diz que jamais nasceu e que está aguardando o momento da vida. Pelo que percebemos seu período de gestação ainda acontece, suas ideias ainda estão se formando. Porém, ela anseia pelo momento de nascer, ou seja, de ser plenamente, interrompendo seu adormecimento.

Como ela passou e ainda passa pelo processo de formação, ela nos fala de seus tutores: estrelas, negrume, areias e sal dos mares. Esses elementos são seus protetores e também professores, aqueles que a auxiliam em sua elaboração. Há elementos que são de fora e outros que são de dentro do mundo.

As estrelas são constituintes do universo e inalcançáveis ao homem. Fonte de energia e luz, é possível ver a estrela, nesse momento, como fonte de iluminação para a mulher. O negrume pode representar o próprio universo, como se a iluminação correspondesse ao conhecimento universal das coisas, elevando-a a um nível superior ao dos homens comuns. A areia e o mar possuem simbologias ligadas à vida. A areia, segundo o dicionário de símbolos, pode representar o regresso ao útero, a busca por descanso e regeneração. O mar, por sua vez, possui diversas simbologias, sendo que ele pode ser visto como o local de onde tudo parte e tudo volta. Ambos os elementos são encontrados em abundância na obra de Cecília Meireles. Aqui, eles aparecem como lugares de formação e proteção do eu lírico. Os quatro tutores representariam aquilo que a forma e que passará a fazer parte de seu ser.

Na terceira estrofe o eu lírico mostra sua indignação por se sentir completa mas, ainda assim, estar tão distante. Ela sente que seu ser está preparado, porém continua fora da vida. Se tirarmos a impressão misteriosa do poema e o trouxermos para mais perto da realidade, é possível pensar na mulher que, apesar de se sentir completa e pronta, não consegue fazer parte do espaço público, estando à margem da sociedade da época. Ela pode ter capacidade de exercer determinado trabalho, porém ela está distante desse universo, que era restrito aos homens e às poucas eleitas.

A mulher está distante da vida/sociedade, está de fora. Com a participação negada, ela acaba perdendo também a identidade, como vemos nos versos que se seguem. Ela não possui nome, família ou rosto, porém continua com muita consciência de si. Há o autorreconhecimento, mas o outro não a

reconhece, não vê a completude e preparo que ela sente que possui para sair desse local de composição para participar do local de ação.

A quarta estrofe é iniciada com o eu lírico falando sobre a profundidade da noite em que ele se encontra. Lembrando o que já foi dito sobre a simbologia da noite, ela é vista como um local de gestação. Também se pode atribuir à noite características de silêncio e escuridão, próprios desse período. Como também já foi sugerido, a noite é o momento em que as ideias da mulher representada tomam forma, onde ela aprende e concebe a vida e o mundo.

O período noturno é, segundo o eu lírico feminino, profundo, permitindo buscas igualmente profundas. No verso seguinte, a figura feminina diz que a procura realizada nesse momento permite alcançar aquilo que é tão procurado. Cada um tem suas questões e intenções particulares, de forma que não sabemos exatamente o que ela encontra, porém sabemos que é certo o encontro, pois se trata de um momento de aprendizado.

A noite continua sendo escura, por isso intransitável. O conhecimento que ela adquire é inútil, pois não pode ser aplicado. Retomando a vontade que a mulher tem de participar da vida/sociedade, vemos aqui uma espécie de lamento não pronunciado. Não há movimento possível nesse lugar de formação e espera.

A quinta estrofe inicia-se com o verso: “estarei um tempo divino”. O primeiro aspecto que chama atenção é a ausência de preposição, ou seja, ela não estará em um tempo divino, ela o será. Vemos uma espécie de suspensão da temporalidade do mundo para que ela pudesse ocupar seu lugar. Não se trata de qualquer tipo de tempo, mas sim um divino. Novamente, vemos a elevação da figura feminina em relação às outras pessoas. Ela faz parte de algo que não é do alcance dos homens, que ficam na esfera do mundano.

Nos versos que se seguem, o eu lírico traz uma imagem que representa o “tempo divino”. Ele nos diz que será como uma árvore que ainda se encontra em seu estado de semente, que não foi despertada, estando, portando, dormente. A noite volta, tornando possível associar o estado de semente e de adormecimento com o desenvolver de ideias. A árvore, apesar de sua origem pequena, torna-se grande, alta. Ao colocá-la no poema, o eu lírico revela que pretende ser como ela, germinar e crescer, marcando sua presença.

Na sexta estrofe o eu lírico não fala mais sobre sua formação, passando a tratar do momento de sua entrada na vida/sociedade. O verso inicial retoma a estrofe anterior, com a afirmação de que a mulher permanecerá no estado de semente “até que de algum lado venha/a anunciação do meu segredo”. Podemos inferir que o segredo em questão é a sua formação, a completude de seu ser, que possui total capacidade de existir fora do local de espera em que se encontra.

A ansiedade é evidente nesta estrofe e na seguinte. Seu desejo de se desvencilhar da situação em que se encontra é grande. O local, ou estado, em que a mulher está é caracterizado, nesse momento, como uma “vagueza imensa”, um lugar de abandono. O tom místico acompanha o poema todo e este é

um dos momentos em que ele se torna evidente. Este lugar fora do tempo em que a mulher está sendo gerada é solitário e estático, sem possibilidade de ação. Sua ânsia de sair, de nascer no e para o mundo cresce verso a verso, eclodindo nessas estrofes.

Na última estrofe há a inserção de um tu: “Ah, causador dos meus olhos”, com quem ela dialoga. Os olhos do eu lírico se movem para o outro, que é aquele que é a causa do seu olhar. A relação que podemos estabelecer entre eles é a de alguém que provoca o eu, que promove uma alteração em seu estado inicial, levando-o a vontade e à concretização de mudança. Ele causa os olhos, que, segundo o Chevalier & Gheerbrant, representam, universalmente, a sabedoria e a intelectualidade, dentre outras possibilidades. Vemos o tu como alguém que tenha provocado a mudança de modo de ver as coisas no eu lírico feminino. Ele encontrava-se em um status de não existência, de modo que o relacionamento com o tu tenha gerado a vontade de existir.

A mulher dialoga com o outro, questionando o que a noite “cria ou pensa” para ela. Junto com o nascimento vem o desconhecido. É possível ver nesses versos finais o encanto que há na expectativa de vir ao mundo.

A leitura realizada do poema retoma o título, “Mulher adormecida”. Podemos agora dizer que se trata de um eu lírico que está fora do tempo e encontra-se em gestação. O caráter místico e de mistério permanece durante todo o poema, conferindo ao sujeito feminino uma imagem elevada, de alguém que está num lugar superior ao das pessoas do mundo. Em sintonia com o universo, ele constrói seu ser, se desenvolvendo com os elementos naturais. Seu maior anseio é a entrada na vida, o grande despertar, momento para o qual ele se sente pronto. Tudo fica no plano do mistério, do nebuloso e do símbolo.

Trazendo a interpretação para o lado cultural, vemos, como sugerido anteriormente, que o estar fora do tempo pode ser visto como uma metáfora para a mulher que sente excluída da sociedade. Os elementos simbólicos nos mostram que ela se sente completa e desenvolvida intelectualmente, porém não encontra meios de estreitar no ambiente público. Cada momento de silêncio transforma-se em desenvolvimento e aperfeiçoamento pessoal. Trata-se de uma mulher que tem consciência de si e de sua exclusão.

Assim como a mulher do poema, leituras como esta permaneceram adormecidas durante bastante tempo, firmando o status de poetisa universal e neutra que Cecília ganhou com os críticos tradicionais. Como mostramos, há a presença da mulher na poesia ceciliana, não apenas neste poema, mas diluída em toda sua obra, basta, apenas, mudar as lentes das leituras e permitir que este tema cristalize-se como constituinte do conjunto de obras da poetisa.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1997.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH / USP, 1996.

_____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo: almanaque 10 cadernos de literatura e ensaio brasiliense. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.27, jul./dez. 2006, p. 1-23. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 03 março 2013.

DAMASCENO, Darcy. Cecília Meireles: o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudo av.* [online]. 2003, vol. 17, n. 49, p. 151-172. ISSN 0103-4014.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Ed.Nova fronteira, 2001 v.1. p. 478-479.

_____. Representações do feminino na obra de Cecília Meireles. In: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luiz Velloso (Orgs.). *Américas: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis> FCL-Assis-UNESP- Publicações, 2007. P. 115-126.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, novembro de 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. In: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 2007, Ilhéus. Bahia: Editus, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>. Acesso em 03 de março de 2013.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Traços do imaginário na poesia de Cecília Meireles. IN: ABDALA JR. & SCARPELLI, Benjamim e Marli Fantini. *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Ateliê, 2004. P. 189-206

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, in REITER, Rayna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bórneo (org). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em inglês/Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral . In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

AS MULHERES DE “PAPEL”, NO QUINZE DE RACHEL DE QUEIROZ

Carla Silva Machado⁴¹³

Sandra Cristina de Medeiros⁴¹⁴

A originalidade da sociologia da literatura é estabelecer e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária. (Jean-Yves Tadié)

Mulheres de papéis fortes

Em 1930, inspirada pelo ciclo do romance nordestino, a jovem Rachel de Queiroz, com seus vinte anos, publica seu primeiro romance: *O QUINZE*, cujo nome do romance é uma referência à pior seca pela qual passou o Ceará.

Muito bem recebida pela crítica, Rachel narra sensivelmente a questão da seca nordestina, tão bem conhecida por ela que, nesta época, ainda vivia no Ceará, espaço onde se passa a narrativa. Na ficção de Raquel, o sertão não é o ponto de partida, mas de saída e chegada de seus personagens. Semelhante à itinerância da autora, os personagens, sobretudo as mulheres, participam também desse movimento do ir e vir do (para) o sertão (ABREU, 2011). Embora miserável e inóspito devido à investida da seca, o sertão é ainda o lugar do sertanejo, a sua terra da qual não se pode distanciar.

Neste sentido, Adolfo Casais Monteiro menciona:

Assim é que, por não ser um ‘romance social’, O Quinze é o mais notável, senão o único romance social brasileiro – porque as classes não existem em formas sublinhadas pelo romancista, mas no irremediável das coisas, na espontaneidade dos próprios fatos, quer eles sejam exteriores ou interiores, quer se passem à escala dos grupos ou de cada indivíduo. Por isso eu sou levado a pensar que a maestria de Rachel de Queiroz se deve a sua ‘inocência’ a de ter posto no papel sua emoção sem condicionar a uma tese, ou, sequer, à preocupação de procurar inocentes ou culpados. (MONTEIRO, 1979, xiv).

Rachel tratará, em seu romance de estreia, da luta travada entre o ser humano, o homem do sertão, e a natureza. Vicente, proprietário de terras, resiste à devastadora seca e dia a dia luta para manter seu gado “de pé”. Chico Bento e Cordulina, o casal, são dispensados pela patroa quando esta, desiludida, solta o gado, tornam-se retirantes, o que não era incomum por aquelas bandas. Com mais cinco filhos e ainda Mocinha, a irmã de Cordulina, o casal, submersos numa condição cada vez mais miserável, toma rumo ao “campo de concentração”, em Fortaleza. Conceição e Dona Inácia fogem da seca, mas vivem em função desta, pois enquanto a primeira passa boa parte de seu tempo amparando e dando assistência

⁴¹³ Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Agente de Formação em EaD do Caed/UFJF. carlasmachado@hotmail.com

⁴¹⁴ Doutora em Estudos Literários pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Departamento de Letras. Professora de Língua Portuguesa da Faculdade Presidente Antônio Carlos de São João Nepomuceno (MG). sancmedeiros@gmail.com

aos retirantes, a segunda aguarda com fé as chuvas. Entre desalentos e esperanças vão conhecendo essa indesejada das gentes do sertão.

Além da questão da seca, uma das trágicas implicações socioeconômicas do país e, e por isso, possivelmente, abordada de forma recorrente na 3ª fase do Modernismo, por escritores como Graciliano Ramos e Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz foca o papel social da mulher. Na tentativa de contestar princípios de uma sociedade falocêntrica, machista, constrói mulheres fortes, determinadas, inteligentes, donas das suas próprias histórias, que, até então, eram retratadas por sua fraqueza, subserviência, dependência ao modelo masculino.

A nova abordagem que Rachel dá à mulher pode ser analisada levando também em conta o novo papel da mulher perante a sociedade. São mulheres de papéis que tem corpo e alma, assumem a essência do humano: choram, pensam, questionam, confiam, amam. A literatura será, então, um retrato da sociedade ou do que se espera dela. Essa identidade que deseja se autoafirmar também por meio do ato da escrita literária será tratada como a literatura das minorias, *o reverso da medalha do autoritarismo*. Para Luce Irigaray (apud VIANNA, 2002), hierarquicamente a mulher é um ser inferiorizado, quando não está em segundo lugar, porque o modelo histórico legitimado sempre foi o branco, burguês e masculino.

É no contexto de seca e sofrimento, no qual a terra e os homens se fundem numa mesma massa empoeirada e pobre é que Rachel sem criar tipos, por meio dos perfis abordados, apresenta a mulher que ela conhece bem e mostra ao leitor o papel desta em uma sociedade precária. A ótica de Rachel é possivelmente constituída por uma leitura não pretendida ou apreendida pelo escritor homem. Nesse sentido, é ilustrativo o que escreve Lúcia C. Branco e Ruth S. Brandão sobre a mulher escritora ao retratar a mulher contemporânea e seu contexto.

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É antes produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível.

(BRANDÃO; BRANCO, 1989, p.12)

Segundo as autoras, personagens femininas retratadas por homens apresentam o feminino idealizado, alienado e incompleto, como o mito de Eco que só existe pela voz de Narciso e, portanto, “perde seu corpo e torna-se pura voz, condenada à maldição de só repetir” (BRANDÃO; BRANCO, 1989, p.12). A mulher, sob a ótica dos autores homens, não passaria, então, do Eco masculino, ou seja, é voz feminina com pensamento de homem.⁴¹⁵

Diferentes são os textos femininos em que a mulher tem voz própria, sai do simulacro masculino para ser ela mesma, mulher, plenamente feminina. Nesses, a personagem mulher é o retrato da mulher, inclusive com seus

⁴¹⁵⁴¹⁵ A respeito dos temas eleitos pelas mulheres escritoras, Lúcia Castelo Branco (1994), dentre o leque de autores da literatura, cita Marcel Proust e Guimarães Rosa.

atributos nada desejáveis. Já, enquanto criada pelo homem ela seria Eco, e este personagem só se reproduz e aliena-se para poder amar Narciso. Assim, a mulher no romance do autor homem existe apenas em função da personagem homem.

Em *O Quinze*, Rachel revela intensa preocupação social, apoiada, contudo, na análise psicológica das personagens, as quais se humanizam de uma maneira que as sentimos reais. Essa talvez seja a grande dádiva da mulher em focalizar a mulher. Três das personagens femininas presentes nessa obra de Rachel merecem destaque.

É importante ressaltar que para retratar a mulher, segundo a própria Rachel em sua crônica *Mulher*, de 1976, basta delinear o espaço dela, sem se preocupar em enfatizá-la, apenas contextualizá-la.

Nesse sentido, o romance apresenta Cordulina, mulher do vaqueiro Chico Bento, que conhece de perto as agruras da seca. Primeiro vivencia o sofrimento de perder sua casa e, na trajetória como retirante, presencia, ainda, a morte de três dos cinco filhos. Mulher forte; porém, humana, Cordulina sente e chora por essas perdas. As lágrimas contrastam, assim, com a irremediável seca. Com o passar do tempo e dos sofrimentos também estas secam-se, como sua terra.

Vale acrescentar que tal personagem é também a responsável por trazer o marido à realidade, já que o retirante é sonhador e imagina que começar sua vida em outro lugar será fácil. Determinada em suas atitudes, Cordulina é a aquela que apresenta a sensatez na relação, como se pode ler em um trecho do quinto capítulo:

Cordulina ouvia, e abria o coração àquela esperança; mas correndo os olhos pelas paredes de taipá, pelo canto onde na redinha remendada o filho pequenino dormia, novamente sentiu um aperto de saudade e lastimou-se: - Mas Chico, eu tenho pena de minha barraquinha. Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus? (QUEIRÓZ, 1979, p. 18)

Já a mulher de Chico realiza-se plenamente enquanto mãe; é aquela capaz de abrir mão da presença do filho para que este não morra, é a que deixa de comer para que os filhos comam. Ao ser questionada se não sofre em dar os filhos a outrem, sua resposta é amarga e calculista: “Que é que se pode fazer? O menino cada dia é mais doente [...] A madrinha quer carregar pra tratar, botar ele bom, fazer dele gente... se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer como o outro [...]” (QUEIRÓZ, 1979, p. 75). Como se pode ver, a mulher que é mãe e como mãe se realiza a ponto de ser sensata o suficiente para abrir mão do filho garantindo-lhe a vida, mesmo que distante dela. É, Cordulina, no núcleo da família de retirantes, o alicerce que mantém a família, apesar das mortes e perdas. Ela assume, então, o papel que nos romances anteriores, no modelo masculino, seria papel do homem. Não é Chico, mas sim Cordulina o ponto de equilíbrio da relação.

Na trama romanesca há, também, Dona Inácia, avó de Conceição, a protagonista do romance, é ela quem cuida da neta, pois seus pais já são mortos. A senhora vive com a neta e pela neta e por não

terem a figura masculina para protegê-las, na verdade, uma se sente responsável pela outra. Dedicada à neta e a terra, ela é a típica senhora do sertão que conta com a fé para ampará-la. A sua dedicação e a vontade de rever a terra da qual foi obrigada pela seca a abandonar, que a fazem crer na possibilidade de retornar ao lar, após chegar a chuva. Senhora de bom coração, trata com bondade aos empregados, preocupada com a neta, sonha com o futuro dela e tenta movê-la de algumas ideias, consideradas modernas.

Dona Inácia é a mulher com resquícios românticos, que espera e sonha. Em determinado momento do romance, Conceição pensa nela da seguinte forma: “E a moça comparou Dona Inácia àquelas senhoras de alma azul, de que fala o Machado de Assis [...]” (QUEIRÓZ, 1979, p. 15). Não é por acaso que é esta a personagem de mais idade, seria uma forma da autora indicar que o comportamento feminino tende a avançar e a mulher tornar-se-á mais decidida, determinada, tanto no convívio social quanto na Literatura. Curiosamente, Dona Inácia é também o contraponto para Conceição, enquanto a primeira está sempre com um pé na tradição a outra sustenta os ideais modernos.

Neta de D. Inácia e prima de Vicente, pelo qual nutre uma paixão, Conceição é a protagonista do romance de Rachel. A jovem professora vive em Fortaleza e passa as férias com a avó, no Quixadá. Mulher independente, culta e trabalhadora, assume uma posição à frente de seu tempo. É esta a personagem que mais se aproxima da biografia da autora, talvez a jovem escritora a tenha emprestado alguns de seus atributos. Conceição é a responsável pelo destino de várias personagens, à medida que esta ajuda seus conterrâneos seguirem o caminho por eles escolhidos.

No início do romance, é evidente o amor mútuo entre Vicente e ela; porém a medida que as diferenças de concepções surgem, Conceição percebe não ser ele aquele que a completaria. Envolvida em suas reflexões, sensatas, aliás, a protagonista deixa escapar impressões do amado, confinado num universo de cegueira total, por isso indiferente, evasivo a tudo que acontece. Entre metáforas e interrogações, o pensamento de Conceição ganha vida:

O seu pensamento, que até há pouco se dirigia ao primo como a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante. Ele lhe parecia agora como um desses recantos da mata, próximo a um riacho, num sombrio misterioso e reconfortante. Passando num meio-dia quente, ao trote penoso do cavalo, a gente pára ali, olha a sombra e o verde como se fosse um cantinho de céu...

Mas voltando depois, numa manhã chuvosa, encontra-se o doce recanto enlameado, escavado de minhocas, os lindos troncos escorridos e lodosos, os galhos de redor pingando tristemente.

Da primeira vez, pensa-se em passar a vida inteira naquela frescura e naquela paz; mas à última, sai-se com o coração pesado, curado de bucolismo por muito tempo, vendo-se na realidade como é agressiva e inconstante a natureza... Ele era bom de ouvir e de olhar, como uma bela paisagem, de quem só se exigisse beleza e cor. Mas nas horas de tempestade, de abandono, ou solidão, onde iria buscar o seguro companheiro que entende e que ensina, e completa o pensamento incompleto, e discute as idéias que vêm vindo, e compreende e retruca às invenções que a mente vagabunda vai criando? Pensou no estranho casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um ‘é’ distraído por detrás do jornal. (QUEIRÓZ, 1979, p. 58-59)

Esta é uma das passagens da narrativa que mostra com maior evidência o desprendimento de Rachel e, conseqüentemente, de todas suas personagens, inclusive as masculinas, com a literatura tradicional, principalmente ligada ao Romantismo, cujo fim natural da mulher era o casamento, do qual se esperava apenas segurança, ou a censura da sociedade. Portanto, é comum nessa concepção de literatura encontrar uma tia idosa e amarga, infeliz por não ter conseguido um marido. Já o perfil da mulher na escrita de Rachel não almejava apenas um marido, mas alguém com que fosse possível dialogar, dividir ideias,

A personagem feminina, representada por Conceição, não se preocupava somente em ler romances, mas lia, inclusive, livros de ideais socialistas, livros estes condenados pela avó da personagem. Em dos fragmentos do romance, estabelece-se, pela voz do narrador, o contraponto: admiração *versus* censura:

Esta menina tem umas idéias!

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas idéias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou Renan da biblioteca do avô.

Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais idéias, estranhas e absurdas à avó. (QUEIRÓZ, 1979, p. 5).

Por causa da seca, a vida de Conceição se dividiu entre as aulas e as idas à estação repleta de retirantes, os quais recebiam contribuições, como dinheiro, comida, remédios e conforto àqueles a quem a seca nada deixou. Mais tarde, ela se responsabiliza por Duquinha, seu afilhado e filho de Cordulina. Conceição cria o menino como um filho e é por meio dessa criação que realiza o desejo de ser mãe: “Afinal também posso dizer que criei um filho [...]” (QUEIRÓZ, 1979, p. 111).

Pelo romance, percebe-se que Conceição é a legítima prova da busca pela mudança do papel social da mulher, pois além de distanciar-se dos ideais de casamento, propõe-se a assumir uma criança mesmo sozinha, primeiro por solidariedade aos pais, segundo para realizar-se também enquanto mãe. Também, pode-se pensar que, neste perfil e pelo discurso, Rachel potencializa uma escrita de si, cujas lembranças marcadas por difíceis momentos vivenciados na sua terra natal, sobretudo a trágica seca de 1915, veem à tona.

A partir destes perfis abordados, tomamos ciência da necessidade de se discutir o papel da mulher na literatura produzida pela mulher. Sem tratar centralmente desta questão em sua obra, Rachel de Queiroz consegue, numa linguagem introspectiva, retratar o cotidiano feminino e talvez até introduzir no Brasil um jeito feminino de produção literária. Por meio de suas construções de perfis de papéis, a obra racheliana não se furta de abordar as concepções legitimadas socialmente pelo senso comum, bem como de provocar o leitor a infiltrar-se também no universo do feminino.

As mulheres sempre escreveram: os escritores do séc. XIX foram seus mais diletos executores, e estiveram sob seu comando. O que agora surge é a sua mão, e o seu corpo. Toda vez que a mão,

*o corpo apareçam, a arte é feminina. Não necessariamente o corpo da mulher, mas o **corpo** com sua história gloriosa de mover-se no prosaico que for seu, num solo que, embora fendido, quer-se sem tutela. Pois só assim o vigor dos discursos se expande. Basta estar em estado de arte para que toda figura de pai se desmorone. Só margens, e nenhum centro. (SANTOS, 1962, 40)*

Não é de se surpreender que na terceira fase do Modernismo surgissem tantas escritoras, algumas delas preocupadas essencialmente com a questão do feminino, ao mesmo tempo, é também nessa fase que surgem os estudos mais sistemáticos sobre a Questão da Identidade, ou também chamados Estudos Culturais. *O Quinze*, então, com Rachel de Queiroz, pode ser considerado o marco da mulher na produção literária e o retrato da mulher enquanto personagem da literatura servindo de material para estudo dos defensores da teoria da Sociologia da Literatura.

Referências

ABREU, Laile Ribeiro. Rachel de Queiroz e sua escrita sertaneja. In: *A escritura no feminino: aproximações*. Editora Mulheres: Ilha de Santa Catarina, 2011.

BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castelo. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

_____. *A Mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

QUEIRÓZ, Rachel de. *As meninas e outras crônicas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

_____. *O Quinze*. 25 ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Um Romance que não envelheceu. In: *O quinze*. 25 ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. IN: *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n.1, Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1962.

TELES, Gilberto Mendonça. O andamento de 'O Quinze' In: *A escrituração da escrita: prática e teoria do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética Feminista o poética da memória. *Encontro fazendo Gênero*, Universidade Federal de Santa Catarina: 2002.

REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Suênio Campos de Lucena⁴¹⁶

Por ter estreado por volta da década de 1940, a escritora paulista Lygia Fagundes Telles [1923 –] costuma ser associada à Geração de 45, grupo de escritores – poetas João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo e ficcionistas Clarice Lispector, Autran Dourado, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, entre outros –, cujas marcas são a abordagem psicológica e introspectiva, influenciada pelo existencialismo do pensador francês Jean-Paul Sartre; e o relato de experiências notadamente urbanas, com personagens vivendo em meio à violência, à solidão e a relacionamentos amorosos tormentosos.

Em 2013, quando completa 90 anos de idade, Lygia Fagundes Telles encerra uma vasta e premiada obra com quatro romances, oito livros de contos e cinco livros de ficção e memória, títulos traduzidos para mais de trinta países e adaptados para a tevê, teatro e cinema. Contudo, a despeito de ser uma das mais importantes ficcionistas da língua portuguesa, sua vasta produção ainda necessita ser mais analisada.

Nosso intuito tem por base a tentativa de mapeamento das estratégias de discurso da ficção lygiana em torno da memória. Quando tratada, a abordagem crítica sobre este tema específico tem priorizado apenas à que trata da memória da autora, ignorando-a em suas tantas personagens. Nossa intenção é dirimir essa lacuna crítica ao destacarmos a memória tanto na sua ficção quanto da autora propriamente dita, além de ressaltá-la como um traço constitutivo fundamental para muitas de suas tramas. Ou seja, é a partir das ações de lembrar e esquecer que muitas das histórias lygianas se desenrolam e que conflitos se estabelecem, algumas das vezes irreversíveis.

Ciranda de pedra e Verão no aquário

Se decidirmos recuar até o contexto urbano do primeiro livro de Lygia Fagundes Telles, ao menos aquele tido como tal, o romance *Ciranda de pedra*, de 1954, encontraremos uma cidade de São Paulo ainda pacata, concentrada no centro, na praça da República, no Viaduto do Chá e Jardim da Luz; um retrato, contudo, que em pouco tempo é substituído pelo da metrópole em fremente transição, erguida à custa do trabalho de levadas de nordestinos que desembarcam movidos pelo sonho do eldorado. Marca de progresso, essa nova configuração urbana irá *atropelar* sobremaneira as personagens lygianas, que não

⁴¹⁶ Prof. Dr. Adjunto do Curso de Comunicação Social da UNEB – Universidade do Estado da Bahia, Campus Salvador. E-mail: sueniocampos@uol.com.br.

se conformam com a mudança dos costumes e o avanço do tempo, restando-lhes quase sempre um rastro de saudosismo pelo que passou e não volta mais, sentimento que cultua o irrecuperável. Muitas das vezes o elemento memória se estabelece neste exato momento: Personagens fixadas pelo passado, *congelando lembranças*, na expectativa (vã) de *retomarem* o que ocorreu.

Este espírito de lamento pelo que não volta mais é tão frequente na obra da autora que alcança não apenas personagens velhos, mas, inclusive, jovens, como é o caso de Virgínia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, que assiste vários lances da transição histórica de uma época: A decadência da aristocracia; a passagem de poder dos barões do café aos industriais emergentes; a chegada do “dinheiro novo”, visualizado pelo uso do concreto e pela abertura de viadutos e avenidas, em substituição às mansões e aos palacetes, postos abaixo. São personagens como Virgínia que lamentam desoladas o fechamento de leiterias, de cafés e livrarias, espaços de convívio que demarcam o declínio de uma era. Com frequência, elas não conseguem enxergar nem se deslumbrar com a ideia do novo. “Onde estão todos que estavam na ciranda?”, pergunta Virgínia à governanta Frau Herta, ao constatar uma família que a rejeita e que também se desfigura, toda ela símbolo de um tempo que decai.

Tanto *Ciranda de pedra* quanto o romance seguinte, *Verão no aquário* (1963), são protagonizados por jovens que se pudessem parariam o tempo, devido à vida que podia ter sido e não foi. Conforme veremos adiante, o tom de ambas é muito próximo ao dos últimos livros da autora.

Se mencionamos os dois romances iniciais da autora é para destacarmos que o que chamamos de memória não está presente apenas no fim da vida, quando o autor avalia o que fez e por onde andou. No caso de Lygia, memória não é apenas lembrança, mas recurso que *movimenta* sua ficção, açoda, culpa e provoca angústias, atuando muitas vezes como antagonista.

Os contos “Helga”, “Natal Na Barca” e “A Caçada”

Em 1970, Lygia Fagundes Telles lança o livro de contos *Antes do baile verde*, reunindo diversas histórias publicadas em livros anteriores e que sobreviveram à avalanche dos primeiros livros de contos anteriores à *Ciranda de pedra* e proibidos de serem editados pela autora. Vamos ressaltar três contos desse livro por demarcar uma constante na obra da autora: Personagens em permanente conflito com suas memórias.

O primeiro exemplo é o conto “Helga”, relato em primeira pessoa de Paul Karsten, brasileiro com ascendência alemã nascido na cidade de Blumenau (Vale do Itajaí, Santa Catarina), com hábito de passar férias na Alemanha. Numa delas, devido à eclosão da 2ª. Guerra Mundial, acaba permanecendo no país e combatendo pelas tropas alemãs. Com o fim da guerra, ao saber que é tido como traidor no Brasil, se instala na cidade de Dusseldorf, onde passa a vender produtos contrabandeados. É quando conhece a jovem alemã Helga e seu pai, o farmacêutico Wolf. Ao relembrar deste passado, um dado o incomoda: O roubo da perna mecânica da esposa em plena noite de núpcias.

A começar pelo título da história, “Helga”, entretanto, conta a história de vida de Paul e não da alemã que teve a perna roubada. Ao relembrar com insistência das unhas do pé de Helga pintadas de rosa, Paul não apenas “adia” o relato do roubo, mas desloca a questão para um *referente feminino* que remete à delicadeza e feminilidade, reforçando a *imagem* da mulher pacata, tímida, “rara de gestos”, características de uma jovem romântica, conformada com tragédias cotidianas e familiares. Além disso, ele parece vê-la como carente e precipitada por ter prontamente aceitado seu pedido de casamento. Ou seja, há uma sugestão sub-reptícia de se *atribuir* ou ao menos dividir *a culpa* do seu ato com Helga, espécie de efeito *atenuante*. Persiste a visão de alguém que não o ameaça nem intimida, provavelmente baseada num raciocínio misógino de “supremacia masculina” alemã e ariana, baseada no nacionalismo nazista apregoadado como superior e seguido à época por jovens soldados, como ele.

Os constantes elogios feitos por Paul a Helga servem como importante artifício para ele tentar adiar revelações indesejáveis: “Mas é cedo para falar não sobre sua beleza... cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai tão além... Sem esclarecimentos tudo será apenas crueldade”. (TELLES, 2011, p. 37). Logo em seguida: “Mas é cedo. Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu” (p. 38), e, mais uma vez: “como veremos, estou chegando lá” (TELLES, 2011, p. 39), o que demonstra dificuldade em “reconstituir os acontecimentos” (TELLES, 2011, p. 42) e resistência em narrar o roubo, daí seus aludidos esquecimentos. De qualquer forma, não será dada nenhuma justificativa da sua parte, se sobressaindo a situação de “apenas crueldade” porque sua promessa (“sem esclarecimento tudo será apenas crueldade”; TELLES, 2011, p. 37) nunca será cumprida.

A perna de Helga não é feia nem incomoda na memória da personagem. O que o inquieta, na verdade, é relembrar o seu *gesto*. A beleza da jovem, tornada possível, “harmônica” devido à perna mecânica, foi maculada pelo furto; ela deixa de existir a não ser na lembrança de Paul. Nesses termos, seu relato também funciona como tentativa (frustrada) de *reconstrução do passado*. A beleza de Helga e o horror da sua ação são dois pólos em que oscilam suas lembranças e nisso reside a *contradição* e ambiguidade *maior* do conto. Contudo, ao ressaltar o belo, Paul não consegue esquecer (superar) o horror, daí a expiação que emerge das suas palavras, pois o feio, em seu caso, implica em questões de ordem subjetiva (roubo e corpo), agravadas por ele saber que “prejudicou” a beleza da moça e, principalmente, que não fez nada no presente para reverter essa situação.

O segundo exemplo que destacar do livro *Antes do baile verde* é “Natal na barca”, conto aberto por uma frase bastante simbólica sobre o que falamos: “Não quero nem devo lembrar por que me encontrava naquela barca”. Mas toda a narrativa é um longo rememorar, mesmo que a contragosto, neste caso, a companhia de uma professora primária, dona de uma escolinha em uma comunidade ribeirinha e que carregava no colo uma criança enferma. A despeito de abrir seu relato dizendo não desejar lembrar, o “encontro” com esta mãe e seu filho enfermo não foi esquecido. Ao contrário, foi narrado com riqueza de detalhes. Aquele Natal na barca que deveria ser esquecido acaba, portanto, sendo marcante a ponto de

ela recordar e narrá-lo. Se não se mostra, se não fala de si, a personagem demonstra que o episódio ficou na sua memória a ponto de relatá-lo com profusão de detalhes.

Optando passar a noite de Natal numa barca, a narradora acaba ouvindo a história de uma mulher, professora primária, que segue em busca de um médico para seu filho, uma criança de colo. Contudo, a narradora de “Natal na barca” acredita que esta criança esteja morta, daí seu ceticismo e desejo de apagar da memória esta noite em que passou o Natal atravessando um rio numa barca. O rio é descrito como espaço de mortos, ou seja, de pessoas sofridas, que parecem *apenas sobreviver* e que resistem com grande sacrifício, daí a aparente incomunicabilidade. Todos os presentes na barca parecem sofrer algum processo de derrição, de derrocada e decadência: o alcoólatra que dorme e balbucia solilóquios ininteligíveis; a criança carregada pela mãe, que a narradora julga morta; ela mesma, que tenciona *se apagar e apagar essa noite*, e, por fim, a sofrida professora vestida em andrajos, detentora (e narradora) de uma existência marcada por dores e sortilégios de toda sorte. É como se todos se encontrassem profundamente desamparados, em situações tristes, limites, e estivessem tentando sobreviver e superar momentos difíceis, levados pela própria “sorte”, cujos “destinos” parecem marcados por fatos desanimadores; enfim, buscam alguma *redenção*, mas em silêncio. Contudo, ao relatar seus dissabores, a narradora acaba abrindo uma *brecha* para revelações, *quebra o* silêncio e possibilita a escuta, insinuando que, apesar do desejo de esquecimento, ela acabará ouvindo o relato da companheira de barca.

Ao narrar sua vida, marcada por fatos tristes, a mulher rompe essa tentativa de apagamento da narradora, situação que contém muito de silêncio e de abandono pessoal. Ao reverter essa sua intenção, percebe-se que ela se permite uma espécie de reversão, de lenta e sutil transformação, vislumbrada no desembarque, quando constata o bem-estar da criança, que chegou a julgar morta. Com isso, reage animada, diríamos até momentaneamente feliz. O despertar da criança *aciona* esse processo.

A descrição do rio, no início negro, espaço de silêncio, de contemplação, de *desligamento* de coisas e sujeitos, *se transfigura* totalmente no desfecho, quando passa a ser descrito como lugar de cores vivas, “verde e quente”, representando um *contexto* apropriado à reversão de alteridades, de algo transformador e de “renovação”, num sentido de abertura para novas atitudes e afetividades.

Tanto Paul quanto a narradora de “Natal na barca” agem assombrados pelo que passou, como se o *passado os perseguisse*. A sugestão é que ele *está aí, perturbando-os, castigando-os* com lembranças insistentes que, de certo modo, os julga e pune. Mas que também os impulsiona a reversões e revisões de suas existências. A lembrança do passado pode provocar culpa e amargura, mas também é *força* que provoca mudanças, *reelabora*ções. Eis, portanto, um enfoque recorrente na ficção lygiana: Personagens como Paul e a narradora de “Natal na barca” buscando se libertarem do passado, mas sempre acabam engolidas por suas lembranças. Ao contrário do que disse Sartre, na obra de Lygia Fagundes Telles, o inferno não são os outros, mas quase sempre as suas consciências.

Há pouco mencionamos as personagens Virgínia e Raíza, dos dois primeiros romances da autora, incomodadas com o avanço das coisas e a cidade que cresce vertiginosamente. Além delas, citamos

personagens querendo apagar o passado, como são os casos de “Helga” e “Natal na barca”, mas as configurações de memória na obra de Lygia Fagundes Telles também podem ser exploradas a partir de personagens querendo lembrar desesperadamente do passado e não conseguindo. Este é o caso do terceiro exemplo encontrado por nós no livro *Antes do baile verde*, o conto “A caçada”, cujo protagonista tem que recordar para garantir sua sobrevivência.

“A Caçada” trata-se de uma grande busca por lembranças.

Numa loja de antiguidades, um homem (sem nome, descrito apenas como “o homem”) se interessa por uma velha tapeçaria de origem incerta. A imagem – uma caçada num bosque, onde dois homens munidos de flechas cercam uma caça, animal indefinido – lhe é familiar, mas ele não consegue identificá-la. A partir dessa visão sua vida gira em torno de ele conseguir decifrar e relembrar essa imagem. Em “A caçada”, há os espaços do antiquário, da rua, da casa, *dimensões da realidade* que aos poucos começam a parecer imprecisos e estranhos, uma vez que o homem precisa lembrar quando e onde aconteceu a caçada representada naquela velha tapeçaria. Diz o narrador do conto “A caçada”: “Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido essa mesma cena? E onde?” (TELLES, 2012, p. 68).

Se, de um lado, o homem procura lembrar, por outro, a fixação quase obsessiva pela peça revela dificuldade de se expressar e, talvez, de se relacionar. Ao não lembrar de onde conhece a imagem da tapeçaria, ele age como se desejasse preencher uma *lacuna de linguagem* que reflete um vazio; sentido de vida a ser “oferecido” pela tapeçaria, pois sua existência se delinea destituída de graça e sentido. Bem como “Helga”, o protagonista deste conto “fala” por meio do silêncio, forma de expressar uma provável insatisfação com a vida, dificuldade de viver o presente e, sobretudo, relembrar o passado. Talvez por isso se constitua como sujeito através do não-dito, tentando ocultar o que sente. Há na história um caráter solitário, monologal, melancólico, exasperação de alguém que busca recordar; situação angustiante por não ter com quem dividir questões – o que amplia ainda mais a sensação de desconforto, desamparo e isolamento do protagonista.

A *chave* para desvendar a imagem e *se desvendar* está na memória da personagem – lembrando, ele poderia obter respostas que *garantiriam sua existência*, daí o esforço em *entender* a imagem representada, fonte de inúmeras indagações. Ele a admira na ânsia de lembrar e, assim, *salvar-se*, daí ser tão importante *descobrir onde e quando* ocorreu a caçada: *desvendando-a*, ele acredita que *se desvendará*. O ambiente rarefeito e claustrofóbico do conto “A caçada” amplia o sentimento de piedade do leitor para que o homem lembre. E assim possa se libertar. Mas esta libertação está nele, não nos espaços do conto. Ou seja, a despeito de toda a atmosfera opressiva engendrada pela autora a angústia e o desejo enorme por lembranças tem origem na personagem, não fora dele, talvez por isso ele passe dois dias vagando pela cidade, mas a lembrança não vem. Nesta história, a realidade da personagem se confunde com uma sombria atmosfera onírica a tal ponto que ele teme enlouquecer, confuso com o que

ele chama de “realidade”, por isso não apenas neste caso, mas em outras histórias da autora sonhar é o único esforço possível para as personagens tentarem escapar de seus destinos trágicos.

O rigor da autora retrata com riqueza de detalhes, digna de um perverso, a sôfrega agonia de personagens perante seus espelhos. Perante si, elas tentam a todo custo esquecer, como no caso de Paul; e também lembrar, como no caso do homem de “A caçada”. São, portanto, personagens marcadas por um elemento que movimenta suas ações. Seus atos cotidianos de lembrar e esquecer são vitais para compreendermos que, na obra de Lygia, as personagens tem em suas memórias a possibilidade de paz, de redenção, tão almejadas, mas raramente são alcançadas, o que só amplia a sensação de culpa, dor e o sofrimento. Como não lembram nem recordam, elas quase sempre não se libertam, enredadas numa *teia* de intenções nunca realizadas.

A memória inventada de Lygia Fagundes Telles

Após lançar os livros *As horas nuas* (1989) e *A noite escura e mais eu* (1995), a autora intensifica, a partir do ano 2000, a publicação de textos que ficam entre relembrar o passado (memória) e também reinventá-lo (ficção). O curioso é que mesmo ao escrever sobre a própria vida Lygia continua escrevendo ficção. Suas lembranças estão entremeadas com a ficção de tal forma que fica impossível separarmos o que é verdade e o que é invenção.

Aos saltos, sem qualquer compromisso com cronologia e com a verdade dos fatos, Lygia dispõe sua vida apresentando uma biografia oficial, muitas vezes repetida e ancorada em arquétipos, como a jovem de boina, a estudante do Curso de Direito do largo de São Francisco etc. Como diz a narradora de “O visitante”, relato de *Conspiração de nuvens*: “Tenho a biografia oficial e basta” (TELLES, 2007, págs. 95-7). Ou seja, o relógio da autora parece ser o mesmo de Lorena, uma das protagonistas do romance *As meninas*, que opta por contar somente as horas felizes.

Em se tratando de Lygia, que nenhum leitor espere ler os seus contos/testemunhos e encontrar revelações, confissões, desabafos. Nos seus livros de memória não há espaço para confidências. O *quem fala* é sempre a *persona* da escritora consagrada, que conheceu e conviveu com os maiores intelectuais e escritores da segunda metade do século XX, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Clarice Lispector, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Antonio Candido etc., prevalecendo em todos os seus livros de memória o escudo da ficcionista que segue a premissa freudiana de que memória é seleção, edição. Linguagem é representação, não reprodução do vivido, parece nos lembrar a toda hora as narradoras dos seus últimos livros. Ou seja, mesmo que algo narrado seja verdade, todo esforço de se reconstituir o passado irá fracassar, até mesmo no caso de discursos comprometidos com a verdade, como o jornalístico e o histórico. Contudo, essa construção não é ingênua. Ela atende aos interesses do presente, à construção de uma imagem do passado que Lygia pretende fixar hoje.

Alguns exemplos deste processo: No livro *Durante aquele estranho chá*, a escritora relembra uma viagem feita para Columbia ao lado da escritora Clarice Lispector. O voo das duas é lembrado no presente, quando Lygia está num hotel de uma cidade do interior e, de madrugada, eis que surge uma andorinha dando volteios no seu quarto. De manhã, a notícia, a morte de Clarice. Esse andorinha terá existido de fato ou foi criação da Lygia? Outro exemplo: o texto que dá título ao livro se refere a um encontro dela com o poeta modernista Mário de Andrade em 1944, em plena 2ª. Guerra Mundial numa confeitaria. No garoento centro paulistano, em meio a garçons de fraque e valsas latejantes, Mário aconselha a jovem de boina a prosseguir escrevendo, confiante no ofício. Ao se despedir ele lhe entrega uma carta comentando seus escritos, mas esta carta seria perdida para sempre. Resta a pergunta: Este encontro terá realmente existido?

Há um tom renitente nesses livros de memória da autora: O da nostalgia. Saudosismo não por um tempo específico, mas pelo que terminou e não volta mais. Melancolia pelo esmaecimento das coisas, pelo fim e, pior, pelo esquecimento de todos nós. Aliás, não só em seus livros de memória, mas grande parte das suas personagens carrega este tom trágico da condição humana, amargam o esquecimento das coisas, dos sujeitos. Não se conformam com a passagem inexorável do tempo, o que lhes faz travar conflito permanente com a memória. Diz a narradora de “Nada de novo na frente ocidental”, texto que encerra o livro *Invenção e memória*: “Vai passar, mãe. Tudo isso vai passar. Vai passar esta guerra... Você mesma, mãe, e também eu, vamos todos passar sem deixar memória” (TELLES, 2000, p. 118). Diante da morte do pai, a personagem procura de todas as formas esquecer a lembrança da morte via deslocamento e justaposição – colocar boas lembranças no lugar da notícia devastadora, mas irá fracassar.

Neste híbrido de conto/testemunho, a jovem recebe um telefonema anunciando a morte do pai num hotel de Jacareí, interior paulista. A narrativa fica *tensa*, entrecortada porque, a partir do momento que sabe da notícia, ela tenta apagar esse telefonema, como se ao fazer isso conseguisse apagar não só o telefonema, mas a morte do pai.

A memória é traiçoeira porque atormenta as personagens lygianas, lembrando continuamente o que passou. Todo autor tem suas obsessões. Certamente uma das mais constantes que podemos encontrar na obra de Lygia é atormentar suas personagens através da memória. A autora costuma repetir os mesmos contos entre vários livros. E é revelador que aqueles que ela mais repete são personagens atormentadas com o que passou. Na grande maioria das vezes, suas personagens estão tentando negar a morte. Não por acaso, a autora cita muito a frase: “A arte é a negação da morte”. Ou seja, a morte está aí para ser evitada, confrontada, nunca aceita de peito aberto. É curioso ver como suas personagens concordam com isso, pois estão sempre tentando se salvar, para logo caírem, desamparadas, em armadilhas que as arrasta para a derrota, o fim. Arditosa, a escritora coloca suas personagens em situações-limites, onde quase sempre elas não tem escapatória.

Na obra de Lygia Fagundes Telles o elemento memória é a representação do quão dolorido é estar no mundo, pois raramente suas personagens conseguem vislumbrar saídas. Diz a narradora do conto “Uma branca sombra pálida” (de *A noite escura e mais eu*), tomada pela culpa por ter provocado o suicídio da filha: “Mais prejudicial do que o cigarro é a memória... A memória e os seus detalhes. Coisas pequenas, minúcias” (TELLES, 2008, p. 97). Não por acaso, eis um dos tópicos centrais das muitas narrativas de LFT: Obras permeadas pelo *embate* da memória, barreira percebida na sôfrega intenção de muitas de suas personagens tentarem lembrar ou ansiarem apagar parte do passado. Raramente conseguirão. São a partir desses desejos e desses interditos em que se movem as personagens lygianas, que tem, muitas das vezes, conforme vimos, cotidianos, de alguma forma, marcados pelo instigante tema da memória e também pelas relações conturbadas com o passado.

Referências

- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. São Paulo: Imago, 2006.
- MANDELBAUM, Belinda. *Psicanálise da família*. Rio de Janeiro: Casa do Psicólogo, 2010.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos e inéditos – Estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

A FORMAÇÃO DE UMA MULHER DE LETRAS EM *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE*

Tatiana Sena⁴¹⁷

As duas últimas décadas do século XX foram marcadas por intensas transformações político-culturais e tecnológicas, que retransfiguraram os modos de vida das sociedades contemporâneas. A literatura perdeu a centralidade cultural no paradigma emergente, em face da predominância da linguagem audiovisual. Por isso mesmo, o campo literário é um espaço produtivo para investigar os impactos que os deslocamentos na disposição do poder impuseram à cultura ocidental.

O livro *Meu amigo Marcel Proust Romance*, da escritora Judith Grossmann, publicado em 1995, insere-se nesse contexto de mutações culturais. As contradições desse momento histórico estão inscritas no tecido narrativo fragmentário do romance, que alinhava signos provenientes da cultura erudita e das culturas pop e midiática. A reunião simbólica proporciona um encontro, mas também é um confronto entre perspectivas estéticas diferenciais na configuração cultural contemporânea. As ambiguidades presentes em *Meu amigo Marcel Proust Romance* são simultaneamente respostas e sintomas dessa conjuntura, no qual se travou uma disputa pela hegemonia cultural na contemporaneidade brasileira.

O livro *Meu amigo Marcel Proust Romance* vem com carta de recomendação, intitulada “Do Autor ao Leitor”, indicando as principais balizas para a leitura e para a crítica, através da apresentação concisa das temáticas e do cenário. O “Autor” apresenta ainda a possibilidade de entrar por qualquer das cinco portas-capítulos na narrativa que caracteriza, por fim, como “um conto de fada pós-moderno”. A partir dessas indicações, o Leitor encerra-se no espaço ficcional delimitado pelo “Autor”, que escolhe como principal interlocutor Marcel Proust. Nesse pórtico da narrativa, o autor ficcional e o leitor ideal são expressos pelo gênero masculino, como se a explicação racionalizada do enredo fosse mais convincente a partir desse lugar de enunciação.

A intertextualidade com obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é justificada pela escritora Judith Grossmann não apenas por afinidade eletiva, mas também por “uma certa sintonia de ideias e sentimentos, que servisse aos propósitos de criar uma obra nova e original” (GROSSMANN, 1997, p. 223). O amor foi apontado como o principal motivo literário e de intercessão entre as obras em questão. Entretanto, aproveitando as contribuições de Gilles Deleuze (2003), gostaria de evidenciar outro ponto de intercessão: o aprendizado e a formação num contexto de efervescência sociocultural, comum às duas épocas ficcionalizadas. Como Deleuze (2003, p. 3) salientou, *Em busca do tempo*

⁴¹⁷ Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/UFGM. Bolsista CNPq. E-mail: tatianasena@ufmg.br

perdido “não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras”.

Em vista disso, acredito que também em *Meu amigo Marcel Proust Romance* é relevante a importância do aprendizado de uma mulher de letras, cuja formação era posta em questão no vórtice da crise acadêmica que se desenrolava desde a década de 1980. Se o epíteto “homem de letras” é usual, possuindo reconhecimento e história, a expressão “mulher de letras” é pouco habitual. Sob essa aparente ausência intelectual, avulta-se uma história de cerceamento e repressão.

No artigo “A mulher de letras: nos rastros de uma história”, as pesquisadoras Constância Lima Duarte e Kelen Benfenatti Paiva (2009, p. 11) analisam o apagamento das histórias construídas pelas mulheres nos espaços letrados, ressaltando o “persistente empecilho para seu reconhecimento enquanto intelectual, uma vez que a ela [a mulher] foi negado durante muito tempo o direito à educação”. Para Duarte e Paiva (2009), a inserção das mulheres no meio intelectual brasileiro, entre o século XIX e primeiras décadas do século XX, efetivou-se através da participação em saraus, em periódicos e através da epistolografia.

O livro *Meu amigo Marcel Proust Romance* permite refletir sobre a situação de um segmento das mulheres de letras no final do século XX, momento em que os valores da cultura letrada estavam sendo postos em questão. A partir da análise do local social ocupado pela narradora-protagonista do romance, podemos evidenciar o mal-estar que as mudanças culturais acarretaram no campo literário, em especial na academia. Não podemos perder de vista que a protagonista é primeiramente reconhecida e designada pela função social que exerce.

Dessa forma, ser referida como “Mestra” (GROSSMANN, 1997, p. 66) adquire status de nomeação que a distingue e a localiza socialmente como professora universitária de um Instituto, que a narradora chama de “meu Instituto” (GROSSMANN, 1997, p. 58), possivelmente de Letras, devido às referências ao universo literário. Além disso, a narradora-protagonista também é escritora. Até mesmo quando ela se apresenta como “Fulana Fulana”⁴¹⁸ (GROSSMANN, 1997, p. 79) sua autone nomeação é questionada pela forma como é interpelada e novamente localizada socialmente.

Sou agora eu, transferindo o nome da narradora à personagem, Fulana Fulana, o nome que se transformou em sobrenome, presente que me deu esta manhã ao telefone Vera, e logo ao lado me chamam... Mestra... Minha Mestra... Nossa Mestra... que horas são?, ... não se lembra de nós? (GROSSMANN, 1997, p. 79-80)

⁴¹⁸ Neste ensaio, opto por utilizar os dois termos (Mestra e Fulana Fulana) para me referir à narradora-protagonista do romance, tendo em vista que a forma “Mestra” é mais recorrente na narrativa.

É possível ler a personagem principal e narradora do romance como uma elaboração ficcional do segmento literário e acadêmico de Salvador na década de 1990. A pesquisadora Fernanda Mota Pereira (2008, p. 01) apontou os entrelaçamentos entre vida e literatura no romance em questão, já que poderiam “ser encontradas ressonâncias de teorias da escritora, ensaísta, contista, crítica literária, professora Judith Grossmann nas palavras da narradora Fulana Fulana”.

A narrativa está compreendida entre os anos de 1994 e 1995. O romance evoca diversos signos históricos da sociedade contemporânea, como a dissolução da União Soviética, a Guerra do Golfo e a proliferação da AIDS. As transformações sócio-econômicas e culturais, ocorridas na década de 1990, formaram o pano de fundo, no qual novos agentes literários emergiram. Para Heloísa Buarque de Hollanda (1998), a hibridez de formas e a pluralidade de vozes podem ser consideradas o diferencial da produção literária na década de 1990. Segundo Hollanda (1998), a produção feminina se consolidou nesse contexto de afirmação identitária.

Desde o início dos anos 1980, podemos reconhecer o desenrolar de algumas mudanças que se consolidariam apenas na década seguinte. O crítico Silviano Santiago (2004), no ensaio “A democratização no Brasil”, analisou o impacto que a distensão política, rumo à democratização política, promoveu nos campos artístico e cultural brasileiros, entre os anos de 1979 a 1981, abrangendo um período histórico que o autor caracterizou como o início do “fim” do século XX no Brasil e na América Latina. Essa demarcação histórica se faz necessária para mapear a emergência da crítica cultural, contrapondo-se à crítica literária no contexto acadêmico, anunciando descentramentos na hegemonia vigente.

Neste contexto, as abordagens acadêmicas aos campos da arte e da cultura deixaram de ter um viés predominantemente literário e sociológico, possibilitando a emergência do cultural e do antropológico como vieses de leitura para a cada vez mais multifacetada realidade brasileira, o que favoreceu a dissolução das fronteiras hierárquicas entre o erudito, o popular e a cultura de massa.

A emergência de demandas multiculturais forçou uma reflexão não apenas dos quadros políticos no Brasil, mas também da intelectualidade acadêmica hegemônica no país. A década de 1980 foi uma época de (re)construção, em que os grupos minoritários começaram a questionar o seu local político no processo de democratização do Brasil. Esses grupos evidenciavam cada vez mais a permanência de dependências outras dentro da própria dependência brasileira.

Participando dessa conjuntura e refletindo sobre ela, em *Meu amigo Marcel Proust Romance*, Fulana Fulana vincula-se a um projeto de revitalização literária ocidental. No capítulo “O adolescente”, o jovem deslumbrante de cabelos loiros, pele branca luminosa e olhos entre o azul, o dourado e o verde, é apresentado como pupilo, filho, sucessor. Sérgio explicita o projeto em que ele e a narradora-protagonista se filiariam, através do título do livro que pretendia escrever: “O ressurgimento da cultura

ocidental na América” (GROSSMANN, 1997, p. 145). Explicando minuciosamente suas ideias, ele acrescenta: “em declínio já se falou bastante, falarei em renascimento, o século XXI ou será isso ou não será nada, o naufrágio já ocorreu, trata-se de reconstruir” (GROSSMANN, 1997, p. 145).

Como destacou Heloísa Buarque de Hollanda (1998), se na década de 1970 os artistas desestabilizaram a hierarquização entre erudito e popular, nos anos 1990, houve uma reconfiguração dessa desierarquização, possibilitando a emergência de uma textura híbrida, na qual as expressões artísticas das elites não conseguiam mais se auto-legitimarem como “superiores”.

A narradora-protagonista de *Meu amigo Marcel Proust Romance* encontrava-se imersa nessa reconfiguração pela qual passava a academia e os estudos literários. Entretanto, as opções da “Mestra” podem ser lidas como uma contra-ofensiva das políticas culturais conservadoras, que visavam à restauração do cânone ocidental. Significativamente, o livro *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom, havia sido publicado um ano antes de *Meu amigo Marcel Proust Romance*.

A literatura na década de 1990 apostou na inovação das formas, optando pela fragmentação, como é o caso de *Meu amigo Marcel Proust Romance*, bem como pela pluralidade de temas. Entretanto, vale salientar que, neste romance, a forma inovadora é travada por uma temática conservadora, que visa restaurar a segurança de um cânone estável, o cânone ocidental.

Baseando-se nas formulações de Heloísa Buarque de Hollanda (1998), é possível discernir, no intrincado contexto literário dos anos 1990, um “pós-modernismo de reação” de um “pós-modernismo de oposição”. O primeiro tinha um caráter de retorno à tradição, convertendo-se numa reatualização conservadora. Por sua vez, “o modernismo de oposição” questiona a própria tradição inscrita nos códigos culturais, desarticulando sua hegemonia, através de contestações que se alicerçavam na experiência vivida, de modo a afirmar suas filiações políticas e sociais. Do ponto de vista criativo, *Meu amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann pode ser considerado como uma produção literária representante do pós-modernismo de reação.

Por sua vez, Beatriz Sarlo (2004) realizou o mapeamento de algumas mudanças culturais na contemporaneidade, enfatizando seu caráter impreciso, decorrente da longa transição paradigmática que estamos vivenciando. Beatriz Sarlo (2004) destacou que os mecanismos de produção de legitimidade cultural não são mais exclusivos da elite letrada. As novas hegemonias culturais decorrem do maior êxito em articular os elementos identitários próprios aos elementos das culturas institucionais e midiáticas. Estas configurações instáveis podem mudar conforme as conjunturas políticas.

Nesse cenário, o desnorteamento dos letrados tem sido evidente, visto que a cultura letrada não organiza mais a hierarquia de cultura, após a desconstrução dos modelos europeus da alta cultura. A crise da cultura letrada é a crise de todas as pessoas que foram (in)formadas pelos seus parâmetros, em

especial daqueles que ocupam postos de prestígio social nessa cultura, como os acadêmicos, por exemplo. Para Sarlo (2004), duas tendências se formaram entre os letrados: os velhos legitimistas tentam restaurar a hegemonia da cultura letrada; os neopopulistas de mercado se apresentam como intérpretes das culturas populares. Do ponto de vista crítico-teórico, em *Meu amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann, a narradora Mestra pode ser caracterizada como uma velha legitimista.

Os signos mais marcantes da vida de Fulana Fulana são relacionados à cultura letrada. O livro é seu objeto-fetichismo. Mestra utiliza seu prestígio acadêmico para exercer um poder peculiar sobre os outros. Ao narrar o encontro numa livraria com a personagem Antonia, observa que esta insiste em lhe “dar um livro sobre amor de presente, de um outro escritor. Para si mesma procura o livro de Stendhal, que fiz esgotar. Não o encontra” (GROSSMANN, 1997, p. 57). O poder de fazer esgotar um livro evidencia as sutis relações entre docência, construção do conhecimento e mercado editorial.

Em outro trecho, Fulana Fulana faz uma crítica aos mecanismos de produtividade que aferem a pesquisa acadêmica: “Mostro alguns livros, o Stendhal está em falta, ela se interessa por um sobre o ciúme em Proust, e me diz que o seu tema atual é outro, a sua autonomia procurada. É isso mesmo, a cada um o seu tema, com ano, mês, dia e hora marcados” (GROSSMANN, 1997, p. 52).

Até mesmo o signo do amor encontra na cultura letrada sua condição de existência, visto que Victor também é professor universitário e os livros são o principal elo entre os dois. O escritor Marcel Proust é o “amigo comum” que os uniu.

Quando faço a menor menção de me retirar, recomeça a mostra de livros de todo tipo, livros de arte, luxuosíssimos, e todo este luxo, eu que amo as páginas recobertas de caracteres a perder de vista, em papel de branco polar, “campo branco, flores pretas”, vogais de Rimbaud, corpo feminino, triângulos, veludos, sem qualquer gravura, figura, ilustração. (GROSSMANN, 1997, p. 28)

Por algum alívio, entro após o almoço numa livraria. Pegar nestes simples objetos, livros, é um fetiche, uma terapia, que me permite respirar melhor. São corpos amorosos que me trazem de volta tantos amados meus e me traz Victor, nossa pequena grande cena inicial diante da estante baixa de Proust, amigo mútuo. (GROSSMANN, 1997, p. 65)

Em *Meu amigo Marcel Proust Romance*, a autora ficcionaliza o espaço do Shopping Barra, um centro comercial de classe média-alta, transformando-o em “salão proustiano”. A escolha do shopping como local de trabalho é bastante significativa. Para a narradora-protagonista, seria uma forma de “eliminar a convencional solidão do ato de criar” (GROSSMANN, 1997, p. 42). Conforme a escritora argentina Beatriz Sarlo enfatiza:

(...) o shopping center, seja qual for sua tipologia arquitetônica, é um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados: as intempéries, que as passarelas e arcadas do século XIX apenas interromperam, sem

anular; os ruídos, que não correspondiam a uma programação unificada; o claro-escuro, produto da colisão de luzes diferentes. (SARLO, 2004, p. 14)

A narradora-protagonista assinala a sensação de segurança proporcionada pelo shopping, visto que considera o “Shopping, claustro e jardim” e sempre opta por lá permanecer “no evitamento de lugares menos seguros” (GROSSMANN, 1997, p. 95). Fulana Fulana transita em um circuito restrito, que abrange a praça de alimentação, onde consome sucos no restaurante Saúde Brasil, e as livrarias, nas quais é “tombada” (GROSSMANN, 1997, p. 32), desfrutando do prestígio social de sua posição acadêmica. Ela usufrui o shopping dentro das tendências de consumo de sua “tribo” letrada.

Fulana Fulana caminha pelo shopping não como uma *flâneur* contestadora, mas exprimindo o profundo mal-estar de uma personagem angustiada. Sua errância traduz a monotonia de um tempo estagnado, no qual a abundância de significantes do shopping é acrescida pelo excesso simbólico com o qual a Mestra pretende reterritorializar desesperadamente a linguagem literária. Entretanto, esse excedente simbólico acaba por saturar a narrativa, que se torna monótona, acentuando a disjunção entre forma e conteúdo. A possibilidade excessiva de significados das referências literárias e midiáticas apresentadas em *Meu amigo Marcel Proust Romance* evidencia a ansiedade e a contradição de Fulana Fulana. Como salientou a filósofa Olgária Matos, a monotonia é o tempo vazio que se exprime pela ansiedade e estresse.

Desprezo dos dominantes, por um lado, humilhação dos excluídos do luxo e da abundância, de outro, resultam em apatia e hiperatividade – ambos os sintomas de excessos – de frustração, de possibilidade de consumir efetivamente o que o que quer que seja. Esse tempo patológico é preenchido por esportes radicais, obesidade mórbida, anorexia, bulimia, terrorismos e guerras contemporâneos. Esta agitação permanente é a expressão do empobrecimento psíquico e da perda de qualquer sentido da vida – de onde a “desvalorização de todos os valores”. A contemporaneidade é a do “crepúsculo do dever”, pois requer tão somente uma “ética indolor” à qual corresponde ausência de normatividade na vida pública, a descrença nas instituições, na aplicabilidade e na eficácia das leis. (MATOS, 2008, p. 03)

A anorexia de Mestra é um sintoma desse tempo monótono, no qual o excesso simbólico é uma válvula de escape. As contradições se tornam evidentes quando Mestra diz ser “considerada a mascote” do restaurante *Saúde Brasil*. Entretanto, os males que acometem seu corpo desmentem a imagem saudável: “A dor de cabeça é excruciante, a anorexia aumenta a fraqueza, a erotização súbita do corpo trava a coluna, os rins, as pernas, a força desta incursão de Eros deve pesar uns 70kg e dificulta a caminhada” (GROSSMANN, 1997, p. 33).

O aprendizado de Mestra é duplamente marcado pela crise cultural e política da contemporaneidade. Como escritora e como mestra, os percursos percorridos são linhas do aprendizado, ritmados “não apenas pelos depósitos ou sedimentos da memória, mas pelas séries de decepções descontínuas e pelos meios postos em prática para superá-las” (DELEUZE, 2003, p. 25). A década de

1990 estabeleceu como desafio para a literatura a obrigação de reinventar a imaginação literária, num tempo vertiginoso, no qual as velhas hierarquias culturais estavam sendo contestadas. Os ditos e interditos de *Meu amigo Marcel Proust Romance* só enfatizam as contradições do livro, permeado pela lembrança seletiva da narradora-protagonista que optou por critérios conservadores, mais eloquentes pelo esquecimento do que pelas lembranças. Como Mestra salientou, em relação às escolhas do pintor Carlos Bastos, muito voltadas à indústria cultural: “Aqui, como lá, somente entra quem o critério do artista decida. Outra coisa não caberia, este o critério” (GROSSMANN, 1997, p. 91).

REFERÊNCIAS::

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras: nos rastros de uma história. *Revista Ipotesi*, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

GROSSMANN, Judith. *Meu amigo Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. Como escrevi *Meu amigo Marcel Proust Romance*. *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 223-228, jan./jun. 1997

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In:_____. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. p. 9-21.

MATOS, Olgária. O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo. *ComCiência*, Campinas, n. 101, 2008. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000400008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 Abr. 2013.

MOTA, Fernanda. Entrecruzamentos do biográfico com o ficcional: os papéis do sujeito em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. In: *Anais eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2008.

Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/FERNANDA_MOTA.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2013.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2004.

O LABIRINTO LITERÁRIO DE MARIA ESTHER MACIEL: UMA LEITURA DE *O LIVRO DOS NOMES* NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO.

Umbelina da Conceição Medeiros⁴¹⁹

Anelito Pereira de Oliveira⁴²⁰

“O devir de cada um está no som de seu nome.”

Maria Gabriela Llansol.

A literatura contemporânea é assinalada por evidentes modificações na escrita, abrangência dos valores éticos, estéticos e políticos, surgimento de questionamentos e inquietações que incursionam um leque no processo de criação. Além disso, as inserções de variados elementos linguísticos legitimam o duplo significado da palavra escrita, possibilitando as linguagens nas entrelinhas. A diversidade e as múltiplas possibilidades na estética da criação vêm articulando o desdobramento dos gêneros textuais; dessa forma, articula-se um discurso intersticial marcado pelos artifícios da inventividade e criação de mundos fictícios nas diversas tramas do romance e do conto, bem como pode ser observado em *O livro dos nomes*.

A prosa poética de Maciel apresenta uma escrita diversificada, diferentes modalidades textuais, narrativas fragmentadas, verbete etimológico, linguagem polifônica, coleção, listas, diário, ou seja, mistura dos múltiplos gêneros sob novos olhares, obra ficcional que possibilita a criação literária com traços de escrita contemporânea. A autora demonstra interesse e fascínio pela escrita paradoxal e pelo sistema de ordenação. Esse livro inclui-se na ampla trajetória de Maria Esther, principalmente no âmbito da poesia, e ainda perfaz uma escrita literária crítica, reflexiva e subjetiva, permeando uma linguagem labiríntica e plural, diluição dos gêneros textuais, caracterizando-se a escrita literária da pós-modernidade.

O texto é dividido em vinte e seis narrativas curtas, ordenadas alfabeticamente, de (A) “Antônio” a (Z) “Zenóbia”, cada uma das histórias é composta por um verbete etimológico que oscila entre fatos reais e fictícios de cada nome, seguidos de mais quatro partes que compõem “o labirinto literário” de Maria Esther. As narrativas têm como foco a intertextualidade, o dialogismo representado pelas falas dos personagens em itálico, as cartas, telegramas e diário, sendo essas estratégias usadas pela autora para falar das angústias existenciais, dos dilemas, dos conflitos e dos confrontos identitários do

⁴¹⁹ Aluna regular do Mestrado em Letras / Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.

⁴²⁰ Professor Doutor - orientador / Universidade Estadual de Montes Claros

sujeito contemporâneo sob o olhar de um narrador onisciente que não age, mas narra a partir da ação do outro, conforme pontua Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno*:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que é decorrente da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que ele narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Essa advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna de um relato.⁴²¹

Consoante Silviano Santiago, o narrador pós-moderno não tem voz, ele atua observando as vivências e interpelações das identidades plurais, bem como procura adentrar na narrativa de forma minuciosa, atento aos detalhes e ações dos personagens para dar “autenticidade” e “verossimilhança” às histórias. Nesse caso, este não pode ser narrador-personagem, porém procura colocar-se no momento presente e revela as experiências de forma indireta. Nesse estudo é possível observar que a narradora ficcionista conhece a vida, as relações, delineia o perfil de cada personagem e, ainda, penetra de forma sutil nas interações interpessoais da trama ficcional, conforme Maciel pontua em entrevista concedida ao *blog Gymnopedies*: “cabe a quem escreve uma contínua prática da outridade. Ao compor meus personagens de *O livro dos nomes*, tive que entrar na pele de vários outros, imaginar e viver, ao mesmo tempo, suas sensações, seus impasses e paradoxos”.⁴²² O narrador não participa dos acontecimentos, mas os conhece e coloca-se no lugar de cada um dos personagens, vive as emoções e angústias do outro. Como exemplo, destaca-se o início da narrativa:

Daqui a três anos Antônio vai morrer. Por enquanto, ele não sabe que já nasceu velho e que em pouco tempo esgotará o que de humano ainda carrega. Alimenta a ilusão de que sempre há algo para ver e acha que viver é especializar-se no erro. Reconhece que casou com a pessoa errada, perdeu quase tudo em acasos infelizes e deu mais aos outros do que estes mereciam.⁴²³

A narradora contextualiza as cenas do protagonista da primeira narrativa “Antônio” ou “os dons do erro”, relata de forma subjetiva as características psicológicas do personagem; homem velho, injuriado, marcado pelos “erros”, pela passividade e é vítima dos “acasos infelizes”, por vez, tornou-se cúmplice da própria vida, bem como da esposa “Sílvia”. Atesta-se que os elos nas narrativas são emaranhados pelas ações, dissimulações e envolvimento dos sujeitos. A tessitura dos fios dissidentes forma um labirinto complexo dos nomes e signos semânticos, o que evidencia a autenticidade na produtividade das narrativas. O confronto e o intercâmbio com as vinte e seis narrativas fragmentadas, o jogo com os retratos, as vozes alternadas, representam o duplo movimento do “real” e do “ficcional”, o ziguezague das identidades na prosa contemporânea. Explicitamente, a identificação do sujeito surge a partir do nome, da origem e das relações interpessoais num processo de articulação que determina normas, semelhanças e divergências no contexto histórico e metafórico. A autora ressalta isso em

⁴²¹ SANTIAGO, 2004, p.46.

⁴²² MACIEL, 2008, em gymnopedies.blogspot.com.

⁴²³ MACIEL, 2008, p.12.

entrevista concedida ao *blog gymnopedies*: “Os nomes são, a meu ver, formulários em branco a serem preenchidos pelas experiências dos que os recebem. São as pessoas que determinam os nomes e não o contrário. Cada nome, assim, pode ter múltiplos sentidos. Cada indivíduo que o tem dá-lhe um matiz, um destino, uma forma.”⁴²⁴ Tal assertiva pressupõe que as experiências e os significados que alojam no nome dependem da interação do eu / outro num contexto marcado pelas diferenças e semelhanças. O nome registrado no nascimento é uma marca imprevisível que se exterioriza no jogo dos acasos e se entrelaça nas interações sociais, ficando, assim, arquivado na história construída pelo personagem.

A autora narra a história de cada personagem, seguindo a ordem alfabética onomástica e ortodoxa a partir do “verbetes” etimológico, explicando o “nome” num jogo de palavras dos dicionários onomásticos, criações poéticas, aliteraões e ritmos para dar o significado de cada nome. As histórias se desdobram de forma concisa, as identidades se intensificam, afirmam e contradizem os destinos formando um verdadeiro labirinto intersticial, a teia das relações humanas. Os vínculos e fronteiras entre o EU e o OUTRO decorrem dos momentos ímpares e díspares, resultantes das costuras e fraturas no jogo metafórico e irônico, assinalando as existências pelas relações singulares e complexas em *O livro dos nomes*. Concomitante a essas quebras e reparos pontua Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*: “o pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição”.⁴²⁵ Conforme Hutcheon, a poética pós-modernista age nos intervalos, nas fraturas e reparos. A criação desafiadora busca não somente negar-se, como também afirmar as diferenças e os paradoxos do sujeito fragmentado, descentrado e plural. As ambiguidades explícitas provocam o rompimento com as formas prontas e previsíveis do modernismo, as certezas e a prevalência de algo dito. Os “reparos”, segundo essa crítica, possibilitam a arte de criar, dialogar, contestar a visão moral modificada pela consciência sobre as diferenças múltiplas e provisórias, a reavaliação dos valores sociais, bem como as controvérsias no sistema de ordenação e a diluição dos gêneros textuais.

A ordem tão ortodoxa imbrica a fragmentação e a desordem nos extremos do labirinto. O conceito do nome que precede cada narrativa, muitas vezes, destoa no decorrer do processo de identificação do personagem, conforme pode ser observado na primeira narrativa intitulada “Antônio”:

Antônio

ou

Os dons do erro

⁴²⁴ MACIEL, 2008, em gymnopedies.blogspot.com.

⁴²⁵ HUTCHEON, 1991, p.24.

Antônio é um nome de origem explícita. Está marcado pela fatalidade dos que erram e vêm no erro sua salvação ou sua graça, por acharem que é nos desvios que as coisas acontecem. Segundo os dicionários, Antônio vem do grego ÁNTON e significa “o que se opõe, faz frente a alguma coisa”. Há também quem o vincule ao latim Antius: “o que está na vanguarda, vanguardeiro”. Dizem que as pessoas com esse nome não suportam as certezas de um dia sem nuvem ou de uma estrada sem poeira.⁴²⁶

Nesse verbete, percebe-se a mistura dos gêneros textuais, a explicação do nome usando fontes reais (fontes dos dicionários onomásticos) e a criação literária (fontes fictícias). Os paradoxos “marcado pela fatalidade dos que erram” contrapondo-se “o que se opõe, faz frente a alguma coisa”. O jogo duplo, as facetas divergentes do sujeito passivo, os “erros” predeterminados pelo destino e o ser ativo, que reivindica, opõe-se e manifesta o pensamento crítico e reflexivo. Explicitamente, *O livro dos nomes* demonstra que não há correlação entre os nomes ficcionalizados e o percurso de vida dos personagens. A autora leva-nos a observar que o mundo contraria previsões resultantes de regras de organização, princípios de classificação e procedimentos taxonômicos.

Maciel enreda a coleção de personagens num jogo invertido, afirma e nega-se simultaneamente, erros e acertos tecem o fio condutor no percurso da leitura da trama ficcional. As narrativas curtas e fragmentadas vão ganhando sentido ao entrecruzarem as fronteiras, formando o elo que associa a vida das pessoas pelas relações de parentesco, afeto e amizade. Como exemplo: “Antônio” casado com “Sílvia”, amante de “Irene” e pai de “Eugênia” (...). Dessa forma, os fragmentos formam um labirinto composto pelos artifícios genealógicos num diálogo irônico com manobras e reflexos invertidos, conforme postula Jorge Luis Borges, no conto *O jardim de veredas que se bifurcam*, na obra *Ficções*: “eu tinha me perguntado de que modo um livro pode ser infinito. Não conjecturei nenhum outro procedimento a não ser de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente”.⁴²⁷ Consoante o procedimento Borgiano, em *O livro dos nomes* percebe-se o texto com vias embaralhadas, diversas entradas e saídas, os acessos abertos e surpresas a cada narrativa. Os vínculos genealógicos desenvolvem-se nas relações interpessoais pelas experiências de vida espelhadas no contexto fragmentado dos personagens, estes se unem pelas características singulares, divergentes e próprias, tais quais os erros, encontros e desencontros, paradoxos, anonimatos, verdades, não verdades e conflitos. Os nomes dispostos numa linha onomástica de ordenamento se entrelaçam formando, assim, um mosaico lúdico e complexo. As encruzilhadas de Maria Esther aos poucos vão mostrando o trajeto e o perfil das identidades distintas. Esses perfis podem ser analisados nas histórias de “Antônio”, “Irene” e “Sílvia”.

O conto que se refere a “Antônio” cita:

“Antônio” já se deu conta de que nele tudo é desperdício, mas não lhe põe limites, por crer que nada é demais quando o coração splende, incisivo. (...) Antônio nunca leu um livro inteiro na vida, e isso não lhe causou nenhum dano, comentam os amigos. Sua

⁴²⁶MACIEL, 2008, P.11.

⁴²⁷BORGES, 2005, p.89.

sabedoria é intrínseca, prescinde de artifícios. Mas sua mulher, Sílvia, em cujos olhos se vê um quê de sinistro, muitas vezes o humilha, chamando-o de “um ignorante que não sabe distinguir dois ss de um cê-cedilha”.⁴²⁸

A vida ríspida e as blasfêmias foram se revelando, nas falas, nas escutas, nos gestos de Antônio. O trajeto embaralhado e incisivo é marcado pelos infortúnios e indiferença do sujeito humilhado e ignorado pela própria esposa, Sílvia. O reconhecimento, por parte dos amigos, da sabedoria intrínseca, mesmo com pouca leitura, torna-se ofuscado pelas artimanhas, cinismo e nuances da mulher. As instabilidades, nesse terreno tão incerto de tantas voltas, revelam a ironia nas frestas, no vazio e nas entrelinhas. O discurso implícito que estabelece a comunicação no contexto contemporâneo, o reflexo ambíguo, a duplicidade do poder, a arte de dominar e dissimular, assim como “Sílvia”, uma mulher insigne, de família rica, casou-se com um comerciante, “como-se imagina, sempre foi uma mulher exaustiva de se conviver sob o mesmo teto. Que o diga Antônio, que com ela viveu todos os infernos. Se, durante algum tempo suportou tudo sem reservas, aos poucos foi ficando totalmente perplexo”.⁴²⁹ Concomitante às manobras invertidas, o estranhamento das fronteiras se dá pela diferença na posição social. Um homem ofuscado e alienado, pisoteado pela esposa por ter pouco dinheiro e leitura restrita. A vida: um inferno.

Metaforicamente, os “erros”, “acertos” representam o jogo irônico dos espelhos, os reflexos das diferenças, a linguagem e os múltiplos significados resultam a ordem do discurso, consoante menciona Michel Foucault: “o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos”.⁴³⁰ O jogo com os nomes, as possibilidades de leitura, a ressignificação dos signos dão margem ao que é dito, à escritura, e aos intervalos (o não dito, significante percebido nas entrelinhas da leitura). A troca do narrador e do leitor, o dito e o não dito, o discurso que cala, porém não anula o sujeito. Foi esse o caso de “Antônio” que acabou cedendo aos olhos e encantos de “Irene”, a empregada da casa. O homem começou a seduzi-la com bombons e flores. O amor e o carinho da moça levaram-no a perceber que nem tudo nele era desperdício, e conseguiu se achar no meio do improvisado e dos prazeres consentidos. Esses artifícios podem ser observados no conto, “Irene ou Da nascente à foz”, como mostra o fragmento seguinte:

Antônio, aos olhos de Irene, aparentava estar sempre de partida para lugar nenhum. Talvez seja isso que a levou a sondá-lo à distância e de viés. Ele parecia tão resignado aos seus próprios equívocos que nem se dava conta que era um homem bonito, ainda capaz de abismar uma mulher. Irene passou a tratá-lo com gentilezas e grande esmero. (...) Foi numa madrugada de domingo que eles se encontraram por acaso na cozinha. Ela fora buscar um copo d'água, e ele idem. Olharam-se com desejo e algum recato. Mas o beijo que se seguiu não foi nada tímido.⁴³¹

⁴²⁸ MACIEL, 2008, p14-15.

⁴²⁹ MACIEL, 2008, p.120.

⁴³⁰ FOCAULT, 2005, p.49.

⁴³¹ MACIEL, 2008, p.54.

A evidência do sujeito “descentrado”, retratado por Antônio, denuncia a previsibilidade e a identidade fixa do homem nos parâmetros da modernidade. Percebe-se que não há absolutos determinantes para ordenar os princípios e a linearidade das coisas e ações humanas. Há planos de ordem que podem resultar em desvios e coincidências, pois a previsibilidade é insuficiente e ilusória, visto que o sujeito da pós-modernidade apresenta identidades múltiplas. O olhar e as gentilezas de Irene para com Antônio, os casos e acasos imbricaram-no o desejo e o prazer que mudaram a ordem da situação. As subjetividades dos personagens dessa trama possibilitam a exteriorização das virtudes morais, o vai e vem dos nomes atrela-se ao percurso amplo e complexo das identidades conflitantes e incita o desencaixe das genealogias absolutas. Por exemplo: “Catarina, sempre que referia à sua tia Sílvia, dizia: *para ela, as xícaras nunca se encaixam nos pires*. Uma definição precisa, se considerarmos os desencaixes dessa mulher rica, de linhagem insigne, na vida”.⁴³² Os desencaixes de Sílvia e a decodificação dos códigos são decorrentes das fraturas e diferenças sociais, as contradições: Sílvia “mulher rica, linhagem insigne” e Antônio, “um comerciante simples”, humilde. A discordância de classes sociais provoca os conflitos existenciais. Um ser subjetivo que se sente ameaçado no processo de identificação no meio sociocultural onde está inserido.

Os princípios identitários de poder e de dominação da personagem Sílvia restringem-se à inquietação e à instabilidade ao se deparar com o marido Antônio e a empregada Irene aos beijos. O confronto com o inesperado muda as regras habituais do jogo. Tal assertiva implica que o processo de identificação emerge das dobras, do oculto e das rasuras construídas a partir da exteriorização do ser, ou seja, os vários “eus” e “outros” interiorizados na própria personalidade. O paradoxo identitário incursiona o tom irônico na ruptura do habitual, nos intervalos e descontinuidade do sujeito. A complexidade e a subjetividade do discurso contemporâneo podem ser pontuadas como ironia na ordem das coisas, consoante postula Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*: “a ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma - e diferentemente do que se afirma - com uma *atitude* para com o dito e o não dito”.⁴³³ É perceptível essa “jogada interpretativa e intencional” no comportamento do ser humano, as superficialidades no contexto descentrado, cada pessoa tem sua verdade, afirma-se e nega-se simultaneamente, diz e não diz algo explicitamente, mantém um diálogo intrínseco num jogo conflituoso, isto é, a identidade é ocasional e depende das evidências contextuais nas relações socioculturais. A ironia, nesse caso, surge nas diferenças, nos desvios e nas irreverências resultantes da incompletude do sujeito contemporâneo que, por vez, está sempre buscando ir além, embora não haja um ponto de chegada, vive-se no entre - lugar.

⁴³² MACIEL, 2008, P.118.

⁴³³ HUTCHEON, 2000, p.28.

Maciel formula uma escrita cíclica sob um complexo labirinto que envolve as vidas dos personagens da trama literária. As falas em itálico (grifo da autora) caracterizam a polifonia e o dialogismo usados na composição das narrativas. Por exemplo: Antônio costuma dizer: *é demasiado tarde para acertar*,⁴³⁴ quando se refere à esposa Sílvia. Beatriz, por vez, escreveu num bilhete ao namorado Walter, *somos dois perfis de uma só alma*. Ele respondeu imediatamente: *sim, e nem sabemos onde um perfil começa e o outro acaba*. Devido aos desvios do destino, Walter apaixona-se por Alessandro e escreve na primeira linha da carta enviada a Beatriz: *A vida é sempre outro rumo*. Alessandro, pianista, responde à pergunta de Walter sobre a natureza do amor: *O milagre do amor está na variedade das notas e das escalas que ele traz*. José Fernandes, Jafé, ao encontrar Xavier, o cachorro, num beco revirando o lixo, parecia dizer: *me leva contigo, cachorro, de nossas duas misérias talvez possamos extrair uma dose, ainda que mínima, de consolo*. Maria Alice, esposa de José Fernandes, mulher marcada pelos medos e “destempero”, ouviu o avô Bernardo, que disse: *minha filha, a vida é um movimento na penumbra; e o resto é desconsolo*. E, assim, as complexidades das identidades nas narrativas, nesse livro, são tecidas com as semelhanças e divergências dos personagens, os paradoxos e as múltiplas genealogias observadas nesse texto. Dessa forma, a árvore genealógica de Maciel ramifica e vão surgindo outros personagens como os animais e os empregados que se entrecruzam e se apropriam da trama ficcional sob um ângulo “multidimensional”, a simetria assimétrica em *O livro dos nomes*.

Assim, constata-se que a tessitura e a riqueza da formulação de uma escrita entrelaçada em uma complexa rede de nomes, signos e espaços semânticos definem explicitamente os personagens do texto ficcional de Maciel. Os nomes partem do singular para a pluralidade, o diálogo entre si tenciona o jogo entre o real e o imaginário. As narrativas têm como fio condutor as realidades metaforicamente paradoxais ou dissímiles, proporcionando o desprendimento do sujeito e o surgimento das múltiplas identidades. Concomitante tal assertiva, pontua Nízia Villaça: “hoje surge especificamente uma lógica da identificação, isto é, a perda da identidade estável, aderindo sucessiva e simultaneamente a uma série de figuras. No lugar do indivíduo surgiria a pessoa com múltiplas facetas e máscaras”⁴³⁵. Nesse sentido, a identificação do ser humano acontece, simultaneamente, de acordo com as vivências, o conhecimento de mundo e a história do sujeito. Em *O livro dos nomes*, as ficções fragmentadas e o arquivo dos discursos ambivalentes demarcam a problemática da identidade e perfazem o universo complexo dos personagens entrelaçados num complexo labirinto de nomes e signos.

⁴³⁴ MACIEL, 2008. As falas em itálico permeiam as narrativas em *O livro dos nomes*, optei por não citar as referências em todas as falas para não quebrar o ritmo de leitura.

⁴³⁵ VILLAÇA, 1996, p.85.

Referências:

BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944) / Jorge Luis Borges. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* (1971). Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jean - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *O Livro dos Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MACIEL, Maria Esther. Entrevista concedida à *Gymnopedies*. [blogspot.com/2008/quatro perguntas-para-maria-esther...](http://blogspot.com/2008/quatro-perguntas-para-maria-esther...) Acesso em 02 de setembro de 2011.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: nas malhas da letra: Ensaios. Rio de Janeiro. Recco, 2004.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ 1996.

ESCRITAS POÉTICAS DO COTIDIANO: UMA ANÁLISE DE *A DESCOBERTA DO MUNDO*, DE CLARICE LISPECTOR ¹

Vivian Resende Jatobá²

Em *A descoberta do mundo*, livro que reúne as crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973, percebemos uma autora que se dá a conhecer e fornece seu olhar sobre o mundo a partir de acontecimentos diários ou resgatados de sua memória. Até então, seus romances, bem como sua participação na imprensa como colunista feminina, não nos davam pistas de sua vida privada. É a partir do momento em que lhe é dada a tarefa de assumir o papel de cronista, assinando com o próprio nome, que a autora compartilhará publicamente detalhes de sua rotina, explorando fatos que servirão de recurso para a abordagem de uma poética do dia a dia, que põe o autor ao alcance do leitor e ambos em contato.

Escrever para o jornal é, para Clarice, motivo de tensão. O que lhe dá ainda mais medo é ter de publicar semanalmente um gênero como a crônica, que se baseia no real e se publica no jornal, isto é, lhe tira o conforto do terreno da ficção, em que ela não precisaria exercer seu próprio papel e poderia recorrer às alegorias, aprofundando as dores de suas personagens e explorando os dramas delas. O fato de estar disponível no jornal é um motivo a mais para o temor da autora, que sabe que estará à disposição de um público maior do que aquele que recorria aos seus livros. Assim, Clarice, hesitante, esclarece ali, nas páginas do jornal, que não se sente à vontade na função.

Estas coisas que ando escrevendo aqui não são creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco a minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se eu escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? (LISPECTOR, 1999, p. 136, 137)

Para Clarice, ser pessoal é um problema, pois até escrever para o *Jornal do Brasil*, ela gozava do direito à máscara, isto é, fazia proveito da possibilidade de explorar outros personagens e dramas humanos que não fossem os seus próprios. Se Clarice dava às suas personagens um pouco de si, fosse nos contos ou nos romances, o terreno ficcional dava apenas brechas para que desconfiássemos de uma possível inserção da própria autora nos personagens. Mesmo na imprensa, enquanto escreveu colunas femininas, ela assumia outros nomes: Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares (as duas primeiras como pseudônimos e a terceira, como *ghost-writer* de uma famosa atriz e modelo dos anos 50) dirigiam-se à mulher dando conselhos de beleza, dos cuidados com o lar e com a vida conjugal. A crônica, entretanto, não trabalha com brechas. Ela escancara, nas páginas do jornal, a face do próprio autor,

privando-lhe do direito à máscara. Era como Clarice se sentia: exposta, de modo que ficasse evidente a sua insegurança com o gênero e com o fato de tornar públicas as suas angústias. No entanto, apesar do temor gerado pela exposição de si, Clarice enriquece seus textos levando ao leitor uma perspectiva do cotidiano que não diz respeito apenas a própria autora, mas que inclui o leitor, de modo que entre os dois se estabeleça um diálogo.

A crônica ainda constitui um objeto nebuloso, sobre o qual há várias considerações, mas não são estabelecidos limites. Seu objeto é o tempo, contido no próprio nome do gênero: *chronos*. Portanto, publicada nas páginas do jornal, a crônica trabalhará com a atualidade das notícias veiculadas nele, ou com a possibilidade de explorar qualquer tema, do mais banal ao mais relevante. O responsável por ela terá a liberdade não só de lançar mão de temas diversos como também de ser pessoal, imprimindo subjetividade e um olhar mais cuidadoso para o que lhe inspirou. Assim, fica evidente o contraste entre a frieza da notícia, transmitida com a intenção da imparcialidade e objetividade; e a humanidade da crônica, em que é permitida a participação de um autor que lança o seu olhar mais sensível à matéria do dia a dia. Nas palavras de Antônio Dimas, “ela funciona como oásis lúdico em meio à aridez das notícias secas” (DIMAS, 1974, p.47). Já segundo Antonio Candido, “por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo o dia” (CANDIDO, 1995, p. 11).

Dessa maneira, Clarice vai nos fornecer um material que, embora a incomode em virtude da exposição que ele implica, explora não apenas os seus dramas íntimos como também contempla o leitor. Não é por acaso que ele a encaminhará cartas, de modo que fique nítida a interação proporcionada pelo gênero. Assim, a exposição do eu gera também aproximação com o leitor, como se vê a seguir:

Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio de Janeiro, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados têm me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito. (LISPECTOR, 1999, p. 94, 95)

Marta Milene Gomes Araújo, em sua dissertação de mestrado, confirma o envolvimento da autora com novos temas por meio da crônica e sua consequente aproximação com o leitor:

Escrever para o jornal era invadir um meio excessivamente exposto, efêmero e demasiadamente próximo de um interlocutor desconhecido. Envolveria uma intimidade que desagradava, até certo ponto, a escritora, mas que, por isso mesmo, oferecia-lhe a oportunidade de vivenciar uma abertura para o mundo vulgar que talvez não obtivesse por outros meios. Era uma escrita diferente do livro, esse espaço mais intimista e seletivo, no qual se sentia mais à vontade, mas que também a segregava de um contato que necessariamente precisaria estabelecer com o público, se desejasse ser lida. (ARAUJO, 2011, p. 31)

O leitor, portanto, sente-se contemplado porque o que é dito pela autora não diz respeito apenas a si mesma. Embora ela parta de uma perspectiva pessoal, é essa subjetividade que encontrará ressonância no leitor. Chegando ao oásis lúdico, ele encontrará um local onde é permitido ser sensível e falar não

apenas das guerras e das mazelas sociais que bombardeiam as manchetes, mas também do que foi visto dentro da casa de cada um, em contato com outras pessoas, com outras histórias, às quais a notícia mais objetiva não tem acesso. De acordo com Jorge de Sá,

a vida diária se torna mais digna de ser vivida quando a convivência com outras pessoas nos leva a olhar para fora de nós mesmos, descobrindo a beleza do outro, ainda que expressa de forma simplória, quase ingênua, mas sempre numa dimensão que ultrapassa os limites do egocentrismo. Assim, quando o cronista fala de si mesmo (...), é a *vida* que está sendo focalizada por uma câmara disposta a alcançar um amplo raio de ação. (SÁ, 2005, p. 22)

O mesmo autor ainda nos conduz de modo a acreditar que, em um texto que preza pela espontaneidade de seu conteúdo e proximidade com o leitor,

nos deleitamos com a essência humana reencontrada, que nos chega através de um texto bem elaborado, artisticamente recriando um momento belo da nossa vulgaridade diária. Mas esse lado artístico exige um conhecimento técnico, um manejo adequado da linguagem, uma inspiração sempre ligada ao domínio das leis específicas de um gênero que precisa manter sua aparência de leveza sem perder a dignidade. (id. *ibid.*)

Para Humberto Werneck, cronista mineiro, a crônica é “uma boa conversa” (A ARTE DA CONVERSA, p. 12), isto é, consiste no momento em que, despretensiosamente, sem uma linguagem rebuscada e assuntos pretensiosos, autor e leitor têm a oportunidade de interagir. A conversa de que o cronista fala é “aquele momento em que você sente que o autor está sentado no meio fio com você, no mesmo plano, nunca num caixotinho acima, perorando ou dizendo umas coisas solenes, te ensinando alguma coisa” (id. *ibid.*). O contato estabelecido era notado inclusive por Clarice, que se surpreende com a possibilidade de receber a contribuição do leitor tão rapidamente, uma vez que os textos eram publicados a cada semana, diferente do que havia sido proporcionado por sua experiência como ficcionista. É por isso que Francesca Angiolillo nos confirma:

Clarice Lispector encanta-se ao perceber que sair publicada no periódico exerce uma certa magia sobre o receptor – como se ele a compreendesse mais, ainda que ela não acreditasse que houvesse mudado substancialmente seu modo de se comunicar com os leitores (ANGIOLILLO, 2004, p. 9)

O periodismo da crônica contribui para a popularidade de seu autor e do gênero. Escrevendo nas páginas do jornal, em uma coluna que dispensa a objetividade e o tratamento de notícias que falam de uma realidade distante de nossas banalidades, ele estará à disposição do leitor, de modo que o encontro entre os dois seja produtivo, despertado a partir de assuntos que dizem respeito a nossas experiências mais banais e que são ressignificadas poeticamente, revelando mais de nós mesmos.

O que nos interessa agora é partir do corpus de Clarice, utilizando algumas de suas crônicas para abordar de que modo suas experiências ganham contornos poéticos. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, apoiando-se nas ideias de Martin Seel (2005), “qualquer objeto e seu conceito são capazes de ser descontextualizados e assim capazes de aparecer.” (GUMBRECHT, 2006, p. 53-54), de modo que, ainda que pareçam banais e sem potencial, nossas experiências pessoais contêm em si reflexões que, na

crônica, são expostas a partir de nossa sensibilidade. É por isso que Massaud Moisés está atento à poesia que há na miudeza de que trata a crônica: “O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia” (MOISÉS, 2005, apud. Klôh, 2009, p. 57).

A crônica permite, inclusive, que Clarice tome conhecimento de si mesma, pois se surpreende com a fluência do pensamento que fica registrado, como acontece em “Sobre escrever”, texto de 1969:

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes eu fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu não antes não sabia que sabia (LISPECTOR, 1999, p. 254)

É escrevendo, portanto, que Clarice acessa a poética do assunto que lhe ocorre, podendo descobrir, mesmo em manifestações ínfimas, certa grandeza que lhe chama a atenção. Em “Os prazeres de uma vida normal”, crônica de 1968, o texto já aponta que não partirá de situações excepcionais para encontrar e falar acerca de prazeres, como o de dormir, de comer, de escrever inspirada e de se comunicar. As atividades são exaltadas com a boa vontade de quem se sente satisfeito de poder executá-las e de encontrar em cada uma delas motivos para escrever:

Pois e eu que durmo tão mal, dormi de oito da noite até seis da manhã. Dez horas: senti um orgulho pueril. Acordei com o corpo todo aumentado nas suas células. Ah, isso é vida normal, então? Mas então é muito bom!

E eu que nunca fiz luxo para comer, andei há um tempo fazendo dieta para perder uns quilos a mais. Aí experimentei uma vida anormal para comer. Andava exasperada como se outros estivessem comendo o que era meu. Então, de raiva e fome, de repente comi o que bem quis. E como é bom comer, dá até vergonha. (...)

Outro prazer que é normal é quando escrevo o que se chama de inspirada. O pequeno êxtase da palavra fluir junto do pensamento e do sentimento: nessa hora como é bom ser uma pessoa!

E receber o telefonema de um amigo, e a comunicação de vozes e alma ser perfeita? Quando se desliga: que prazer dos outros existirem e de a gente se encontrar nos outros. Eu me encontro nos outros. Tudo o que dá certo é normal. O estranho é a luta que se é obrigado a travar para obter o que simplesmente seria o normal. (LISPECTOR, 1999, p. 137)

Afinal, o que fica é a impressão de que Clarice vive e descobre experiências estéticas ao experimentar momentos e sensações dos quais foi alguma vez privada, de modo que mesmo a simplicidade de situações corriqueiras basta para provocar retratos sensíveis convertidos em crônicas. Gumbrecht nos deixa claro que “os conteúdos da experiência estética se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (‘como um relâmpago’) e desaparecem de repente e irreversivelmente (...)” (GUMBRECHT, 2006, p. 55). Tal constatação coincide com o que Clarice faz em suas crônicas à medida que reconhecemos que nelas está contida a reflexão despertada a partir de uma conversa, de uma visita, de um passeio ou de um olhar mais contemplativo voltado para qualquer coisa que a cerque. Como a própria escritora diz em uma de suas crônicas, ela “toma conta do mundo” e está atenta ao contato das formigas entre si, à cor do céu, que algumas noites pode ser azul-marinho ou preto, às plantas do Jardim Botânico, à espuma do mar, às crianças magras. E tudo, por menor que

pareça, tem significado estético suficiente para a autora. Já que se precisa tratar do cotidiano na crônica, que o cronista se ocupe, portanto, de todas as coisas que lhe despertam sentimentos, afinal, “os objetos da experiência estética seriam as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens” (id. p. 54).

A serviço do leitor, portanto, encontra-se uma autora com disposição para captar cada detalhe sonoro, visível ou, de qualquer outra maneira, perceptível oferecido pelo cenário do cotidiano. É com tal disposição que escreve “Perdoando Deus”, publicado em 19 de setembro de 1970 no *Jornal do Brasil* e posteriormente publicado no livro de contos *Felicidade Clandestina*. No texto, é relatada a atenção com que a autora testemunha a existência de cada coisa em seu caminho pela Avenida Copacabana:

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. Não era *tour de propriétaire*, nada daquilo era meu, nem eu queria. Mas parece-me que eu me sentia satisfeita com o que via. (LISPECTOR, 1999, p. 311)

Com a “atenção sem esforço”, ela sentia a liberdade de presenciar a existência cada elemento componente do cenário e se dava conta de que seu passeio lhe proporcionava uma percepção, produzindo sentidos e lhe rendendo o que, a seguir, ela diria ser a impressão de se sentir a mãe de Deus. Isso deriva do olhar carinhoso com que se volta para o que preenche o espaço por onde passa.

Entretanto, a alegria espontânea e o sentimento satisfatório de, sem pretensão ou superioridade, ser a mãe de Deus, são interrompidos por um episódio que também é ressignificado: pisar em um rato morto é o que encerra o prazer ingênuo de até então. “Então não podia eu me entregar desprevenida ao amor?” (id. p. 312). O sentimento de revolta diante do que lhe era colocado justamente quando se sentia grata por ser a mãe de Deus a conduz a outras reflexões. Ela questiona, então, sua capacidade de amar: “Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil” (id. p. 313).

O que Clarice faz é proporcionar a si e ao outro uma experiência que nunca se esgota em si mesma. Um passeio não seria digno de ser retratado na crônica se não a levasse a refletir outras coisas, conduzindo-a ao pensamento epifânico. Tudo sob sua atenção é ressignificado de modo a revelar em si um potencial poético, que deixa ao alcance do leitor uma experiência estética, aquela cujo conteúdo, segundo Gumbrecht, “seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos por nossa consciência” (GUMBRECHT, 2006, p. 54). Assim, o objeto da crônica não é meramente a vulgaridade diária retratada, mas sim a transfiguração da vulgaridade em algo de valor, que oferece ao leitor uma reflexão aprofundada acerca de si e do que preenche sua vida diariamente. Como disse Jorge de Sá,

Para ver além da banalidade, o cronista vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais do que a aparência e descobre, por isso mesmo, as forças secretas da vida. Não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o e o recria, buscando sua essência, pois o que interessa não é o real visto em função de valores consagrados. É preciso ir

mais longe, romper as conceituações, buscar exatamente aquilo que caracteriza a poesia: a imagem. (SÁ, 2005, p. 48)

É dessa maneira que age Clarice e como deve agir o cronista que se volta para a banalidade do dia a dia: seu olhar não é descritivo tampouco objetivo, e sim reflexivo, subjetivo e penetrante, de modo que não apenas a superficialidade das coisas seja captada, mas sim o seu sentido mais profundo. No significado dos objetos, vemos apenas a sua superfície, enquanto na resignificação percebemos sua profundidade, de onde extraímos o lirismo que a crônica pede. Sá acrescenta ainda que

a função da crônica é aprofundar a notícia e deflagrar uma profunda visão das relações entre o fato e as pessoas, entre cada um de nós e o mundo em que vivemos e morremos, tornando nossa existência mais gratificante. (id. p. 56)

Quando nos voltamos para *A descoberta do mundo*, portanto, estamos diante de uma profunda descoberta de uma autora e de sua visão reflexiva a respeito do cotidiano. Clarice explora fatos para fazer deles fonte de reflexões muito mais enriquecedoras do que poderíamos supor. Sua experiência será seu instrumento para compartilhar com o leitor uma visão e dialogar com ele. De acordo com Denilson Lopes,

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. (...) A experiência é mais vidente que evidente, criadora, que reprodutora. (LOPES, 2006, p. 120, 121)

Lopes volta-se para a discussão de uma estética que não se volte mais para a identificação dos indivíduos, mas para o uso de suas experiências. Ele não pretende tratar a arte de uma perspectiva sociológica, mas de um ponto de vista que fale de nosso cotidiano, de nossa relação mais íntima com o que preenche nossa rotina e nossa relação com o mundo. Seu objeto para tratar dessa estética é muito mais amplo, menciona também o cinema, mas sua reflexão cabe aqui porque nos interessa trazer suas colaborações a respeito da poética do cotidiano, a qual consiste “numa certa aposta, ingênua que seja, no olhar as pequenas coisas, os pequenos dramas” (id. p. 137).

Ainda que a poética do cotidiano não esteja ao nosso alcance em todos os momentos da vida corriqueira, ela parece natural quando se revela nas crônicas de Clarice, o que deriva, na verdade, do olhar peculiarmente sensível com que a escritora nota o que a rodeia. Clarice parece estar em permanente catarse e transfigura momentos íntimos em situações de interesse do leitor, que entra em contato com a autora e sente-se grato, como a leitora mencionada em “Sentir-se útil”, crônica de 24 de fevereiro de 1968:

Exatamente quando eu atravessava uma fase de involuntária meditação sobre a inutilidade de minha pessoa, recebi uma carta assinada, mas só darei as iniciais: “Cada vez que me encontro com a beleza de suas contribuições literárias, vejo ainda mais fortalecida minha intensa capacidade de amar, de me dar aos outros, de existir para meu marido.” Assinada H.M. (...) Mas, H.M., como você me fez sentir útil ao dizer-me que sua capacidade intensa de amar ainda se fortaleceu mais. Então eu dei isso a você? Muito obrigada. Obrigada também pela

adolescente que já fui e que desejava ser útil às pessoas, ao Brasil, à humanidade, e nem se encabulava de usar para si mesma palavras tão imponentes. (LISPECTOR, 1999, p. 78)

O modo clariceano de ver e descobrir o mundo é, portanto, chave de acesso à poética verificada em suas crônicas. Estas, uma vez acessadas por leitores, ecoarão neles. Verifica-se, assim, uma interação autor-leitor que poucos gêneros literários permitem, de modo que o autor se torna também leitor quando recebe a contribuição de quem recebe seu texto.

Assim, ao escrever, Clarice põe em prática duas de suas três vocações, como disse na crônica “As três experiências”, de 11 de maio de 1968: “há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos” (id. p. 101). No mesmo texto, ela acrescenta que “amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca” (id. *ibid.*). O contato com o leitor é um modo de dar e receber amor, como parece ter ficado claro no texto “Sentir-se útil”. Essa vocação de amar, portanto, está atrelada à vocação da escrita, o que só acontece em virtude do poder de sensibilidade pelo qual Clarice é movida.

Embora o corpus de *A descoberta do mundo* seja extenso e permita várias análises, este trabalho procura apenas sinalizar o potencial poético das crônicas assinadas por Clarice Lispector. Oferecendo sua intimidade, ainda que à revelia, a escritora constrói pontes de acesso ao leitor e oferece a ele não apenas o conhecimento de sua vida privada, mas também – e principalmente – uma ampla leitura de mundo, na qual se vê o retrato do mais comum transformado na mais sublime forma de ver e perceber o mundo.

Aprofundar a análise que se começou neste artigo é uma intenção que se pretende concretizar na disponibilidade de mais espaço. Por enquanto, ficamos despertos para encontrar a sensibilidade de Clarice na sua maneira de colocar em prática uma de suas três vocações. Como disse ela, “na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi” (id. *ibid.*). Para nós, fica a responsabilidade de sermos leitores interessados na percepção do comum visto pelos olhos da autora, que o transfiguram em sublime.

Referências:

ANGIOLILLO, Francesca. *Clarice jornalista: o ofício paralelo* In: Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez. 2004.

ARAÚJO, Marta Milene Gomes. *Clarice Lispector e seu papel como cronista: da futilidade das páginas femininas à epifania do texto literário*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). UFPE, Pernambuco. 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão, In *Para Gostar de ler*. Rio de Janeiro: Ática, 1995. P. 5-13.

DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?, In *Littera*. Rio de Janeiro: Grifo edições, 1974, p. 46-51.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. . In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 50-63.

KLÔH, Suzana de Sá. *Clarice Lispector e o narrar-se*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira)). UFRJ, Rio de Janeiro, 2009

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

WERNECK, Humberto. A arte da conversa. Curitiba: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, nº 2, setembro 2011. Entrevista concedida a Felipe Kryminice, Monique Cellarius e Yasmin Taketani.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, GÊNERO, HOMOSSEXUALIDADE E HISTÓRIA NAS OBRAS LITERÁRIAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Viviane Caminhas Santana⁴³⁶

Introdução

A relação entre história e literatura fora por muito tempo negligenciada pelos trabalhos historiográficos. Partia-se do pressuposto de que o discurso literário estava imbricado de elementos fantasiosos, bem como da capacidade imaginativa do escritor e, que em função disso, não se enquadrava nos requisitos de verdade e legitimidade enquanto fonte explicativa de uma determinada realidade histórica. No entanto, novos caminhos foram surgindo, para novos pontos de chegada, trazidos pelo que conhecemos como pós-modernidade. E, nesse sentido, recorreremos à obra *História Repensada* do historiador inglês Keith Jenkins, obra que permite aos historiadores se localizarem com mais precisão perante as mudanças provocadas pelo pós-modernismo.

O autor questiona nessa obra a visão positivista do passado, com o argumento de que a história não consegue e não pode apreender plenamente a complexidade do passado. Para Jenkins, ao invés de procurarem a verdade, os historiadores deveriam se preocupar com “as verdades” do passado (JENKINS, 2001). Neste ponto, cabe aos historiadores entenderem que, em história, o conceito de verdade deveria ser sempre utilizado no plural, visto que não existe uma única versão dos fatos ou dos objetos de análise, mas, perspectivas, interpretações, que podem elucidar diferentes estilos e formas de percepção.

Por conseguinte, foi a partir desse novo “olhar” para com a história, que o cruzamento entre história e literatura passou a possibilitar uma maior flexibilidade para se pensar a história e os vários elementos constituintes de sua representação.

Cientes que a literatura tem, além de um valor artístico e cultural, um valor histórico, possuindo uma ligação bastante estreita com a sociedade em que está inserida, apresentamos os resultados parciais dos procedimentos de pesquisa das obras literárias *Ciranda de Pedra* (1954) e *As meninas* (1973) de autoria de Lygia Fagundes Telles. Esse trabalho tem o intuito de fazer entender as

⁴³⁶ Graduação em história pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Pós-graduação Lato sensu em História, Sociedade e Cultura no Brasil (UNIMONTES) e mestranda em História Social-PPGH/UNIMONTES. E-mail: vivisantana15@yahoo.com.br

construções de representações da homossexualidade⁴³⁷ feminina presentes nas duas obras citadas. Trata-se, portanto, de tentar entender como uma literatura recorrente ao século XX, notadamente tecida por uma linguagem feminina, representa temas como a homossexualidade feminina, as subjetividades e as relações das personagens, tendo em vista os contextos histórico-sociais e ideológicos nos quais a autora esteve inserida. Nesta direção, nosso foco investigativo tem como recorte temporal os momentos de escrita da obra, tendo como marco o Brasil e toda a sua contextualização histórica e social entre as décadas de cinquenta e setenta do século XX.

Neste estudo lançamos mão de um balanço bibliográfico em que a partir de um aporte metodológico interdisciplinar, entrelaçamos fundamentos de gênero⁴³⁸, das representações sociais, da história e da literatura, na interlocução de caminhos possíveis onde buscamos tratar o texto literário como fonte histórica, compreendendo as representações sobre a homossexualidade feminina nas obras em análise.

A autora das referidas obras nasceu em São Paulo no ano de 1923. Cunhada como romancista, contista e vista como uma escritora de cunho intimista, as obras de Lygia demonstram um estilo singular por bem representar o universo urbano e por explorar de forma intimista a psicologia feminina. Lygia é considerada a grande representante do pós-modernismo brasileiro. É membro da Academia Paulista de Letras, da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Ciências de Lisboa.

Na produção literária da escritora, em especial as duas obras em apreço, verifica-se uma tensão entre sexualidade e moralidade como marcas de identidade e representação de um sujeito, em sua maioria feminino, que anseia por autonomia e afirmação.

Assim, a escritora constrói em suas narrativas personagens mulheres, no embate com a pulsação da sexualidade, onde tentam alcançar a posse de si mesmas, apresentando, desta forma, um mundo vasto de possibilidades de reflexão sobre o ser humano e, em especial, sobre as mulheres.

Priorizamos, pois, o olhar feminino acerca da temática fundamentados na fala da própria Lygia Fagundes Telles que, em entrevista cedida à Revista Brasileira de Literatura, diz que “a ficção feminina tem características próprias, é mais intimista, mais confessional, a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir. O que a faz adotar um estilo bastante subjetivo, aparentemente narcisista: ela precisa falar de si mesma” (TELLES, 1999). O texto literário dessa maneira constitui-se como uma forma de o autor expressar e definir a sua relação com o mundo.

⁴³⁷ Desde a retirada do termo “homossexualismo” da lista das patologias da sociedade psiquiátrica norte-americana em 1973, prefere-se a adoção da expressão homossexualidade para se referir às relações amorosas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo. In: FOUCAULT, 1988.

⁴³⁸ O conceito de gênero será aqui entendido a partir da elaboração de Tereza Lauretis que o entendeu como um construto sociocultural e de um conjunto semiótico e de representações, identidades que foram historicamente conflitantes, que são assumidas pelos sujeitos, dentro da sociedade. LAURETIS, 1994.

Passaremos, agora, à contextualização da homossexualidade feminina na história, compreendendo o período elencado para análise, para então iniciarmos sua análise nas obras *Ciranda de Pedra* e *As meninas*, proposta deste trabalho.

1 – Imagens Construídas sobre a homossexualidade

Dadas as transformações socioculturais ocorridas a partir do século XIX no Brasil, como por exemplo, a tentativa de implantação do modelo da família burguesa higiênica, a homossexualidade passou a fazer parte de tratados de medicina e de muitas obras literárias que começaram a tratar o assunto, principalmente entre os naturalistas Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, dentre outros, que a visualizavam como a figura da diferença, um ser estigmatizado representante de uma personalidade doentia, enfim, como mazela social que deveria ser erradicada em prol do modelo de modernidade em vias de implantação

Naquelas condições, com a tentativa de implantação do modelo da família burguesa, deu-se uma maior importância ao casamento, ao sexo e à maneira sobre como o casal deveria proceder dentro do casamento, nas relações sexuais e na criação dos filhos. A denominada higienização das famílias veio com esse intuito: o casal higiênico deveria constituir-se com o objetivo de defender a raça e o Estado através da proteção das crianças. Foi então que o homossexual passou a fazer parte dos escritos médicos e se deu uma maior importância a esse grupo de pessoas, “[...] descrevia-se seu tipo físico, sua classe social, seus costumes, sua situação econômica, seus vícios, suas práticas sexuais e até mesmo as causas da sua existência” (COSTA, 1983, p. 219).

Em sua obra *História da Sexualidade – a Vontade de Saber* Foucault observou também que mecanismos específicos do saber e poder centrados no sexo produziram discursos normativos acerca da sexualidade das mulheres, dos casais, demarcando as perversões sexuais, sobretudo a homossexualidade. Sendo assim, a própria questão que demarca o sujeito homossexual é uma constituição histórica (FOUCAULT, 1988).

Grosso modo, a homossexualidade surge assim, no quadro de uma sociedade heterossexista e falocêntrica, como um comportamento particularmente problemático em face de um modelo feminino que, praticamente, restringe o exercício da sexualidade feminina à heterossexualidade e à reprodução, despojando-a de autonomia.

As primeiras expressões mais firmes dos movimentos homossexuais na realidade brasileira envolvem o surgimento do periódico *Lampião da Esquina*⁴³⁹, ainda na década de 1970, oferecendo assim

⁴³⁹ O *Lampião da Esquina* foi um jornal homossexual brasileiro que circulou durante os anos de 1978 e 1981. Nasceu dentro do contexto de imprensa alternativa na época da abertura política de 1970, durante o abrandamento de anos de censura promovida pelo Golpe Militar de 1964.

uma versão mais politizada na luta que objetivou abordar a sexualidade voltada aos iguais como condição humana. (TREVISAN, 2006). Foi só a partir desse momento que o movimento homossexual adquiriu maior visibilidade, iniciando um período em que se refletiu sobre a orientação sexual como condição humana.

2 – Pensando o “Outro”: As representações da homossexualidade feminina em *Ciranda de Pedra e As Meninas*

A obra *Ciranda de Pedra* foi o primeiro romance de Lygia Fagundes, tendo a sua primeira edição em 1954. Por meio da personagem Virgínia, a autora trata de assuntos como a loucura, a inveja, a maldade, o medo e a solidão. A narrativa do romance dá ênfase e está centrada num acontecimento familiar, a separação de uma família de classe média. A partir desse acontecimento, Lygia narra uma série de desventuras da personagem Virgínia. E é do ponto de vista dessa menina, deslocada e solitária, que se narram os dramas ocultos sob a superfície polida da família.

Em entrevista concedida à *Revista de Psicanálise*, quando perguntada acerca dessa obra, Lygia faz a seguinte declaração:

Ciranda de Pedra tem muito a ver com a minha história. Eu tive uma juventude muito tempestuosa. Eu era uma estudante muito pobre, meu pai havia se separado de minha mãe, eu me sentia muito rejeitada. A personagem Virgínia nasceu desse sentimento da rejeição. Esse livro é de 1954, tinha uma lésbica nesse romance, uma coisa que ninguém falava naquela época. O preconceito era terrível. Era a minha vontade de quebrar com os preconceitos, de quebrar com a tradição, das coisas todas arrumadinhas, limpas, sem poeira. (TELLES, 2008).

Na obra, a personagem Letícia depois de um amor heterossexual frustrado, passa a perceber sua atração por outras mulheres, sendo a sua opção pela homossexualidade posta como consequência de uma desilusão amorosa. Após essa desilusão, Letícia inicia-se nos esportes e torna-se uma tenista famosa. Ao perceber a sua atração por mulheres, a personagem resolve alugar um apartamento e morar sozinha. Sendo assim, nosso escopo investigativo girará em torno dessa personagem, contudo, salientando que, ao tratarmos dessa personagem enquanto construto de uma época, estaremos remetendo, automaticamente, a todo um complexo ideológico da mesma.

Por meio dessa personagem, a autora desenvolve a temática da homossexualidade, da mulher que assume a sua opção sexual frente à sociedade patriarcal e machista. A personagem Letícia na obra em questão segue os esquemas da dominação em suas relações homossexuais: ao se portar como um homem reproduz a posição de dominadora em suas relações, semelhante a um comportamento masculino dominante e, portanto, que repete a dominação. Letícia representa assim um contra-discurso em relação ao discurso proferido pelo patriarcado, discurso esse que marginalizava e excluía a homossexualidade. Essa personagem consegue se definir em um espaço alternativo, em um espaço só seu de expressão e subversão da ordem preestabelecida. Sobre esse assunto, muito apropriada é a argumentação de Guacira Louro, de que “[...] os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer

dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder.” (LOURO, 1997, p. 33).

Letícia representa a mulher que transgrediu de uma posição de ingenuidade a uma situação de independência, saindo de casa, sendo resultado de singularidades como morar sozinha, independente, o que representa o perfil da mulher pós-moderna, mulher esta que trabalha e que conquistou um espaço profissional, negando, dessa forma, o discurso da mulher como “sexo frágil” e indefeso. Podemos enxergá-la como nova face da representação da homossexualidade feminina frente a uma representação que vitimou essa mulher, que a considerava doente e desprezível, imagem esta tão bem representada pela literatura naturalista e demais obras que retrataram o assunto.

Entretanto, ao analisar um diálogo entre Conrado, irmão de Letícia, e a sua namorada Virginia, que por sinal era amiga de Letícia, fica perceptível as marcas do preconceito arraigado em Conrado em relação a sexualidade da irmã:

- Não a procure muito, Virgínia. Você sabe, ela [Letícia] teve um grande desgosto com o casamento de Afonso [por quem ela fora apaixonada] e isso a transtornou demais. Assim que nos mudamos para a chácara, cheguei a pensar que pudesse ainda se recuperar. Mas já era tarde. Quando veio me avisar que preferia morar sozinha, olhei-a e vi que de fato era o melhor a fazer. Não a reconheço mais, nem ela a mim, decerto. [...] Ela não é uma boa influência para você. (TELLES, 1998, p. 123).

O que nos interessa do diálogo acima, é verificar a posição discursiva⁴⁴⁰ de Conrado, que demonstra ainda fortes marcas do discurso proferido pela sociedade patriarcal burguesa, instituição esta que repetia as “verdades” emanadas do poder a qual via na homossexualidade feminina como um desvio, ou ainda como um problema social que deveria ser extirpado em prol do modelo de feminilidade proposto para a época.

É importante ter em vista que *Ciranda de Pedra* teve sua primeira publicação em 1954, o que poderia justificar a atribuição à opção pela homossexualidade como uma frustração amorosa e, a Letícia como ameaça aos “bons costumes”.

Quase vinte anos depois em *As meninas*, publicado em 1973, a autora narra o começo da vida adulta de três jovens universitárias, Lia, Lorena e Ana Clara, que vivem em um pensionato de freiras paulistanas no ano de 1973. Essas três meninas configuram representações femininas diversificadas, variando em suas posições sociais, posições ideológicas e discursivas, históricos de vida, atitudes, pensamentos e profissões, contudo inseridas em um mesmo momento histórico. O romance insere-se em um contexto caracterizado por um momento de dupla crise, a crise política, visível pelo autoritarismo da ditadura militar instaurada no Brasil e pelas reações daí advindas, bem como, pela crise

⁴⁴⁰ De acordo com Eni P. Orlandi, na obra *Análise de Discurso*, a forma histórica de um sujeito assim como a ideologia da sociedade em que vive esse sujeito, podem alterar a percepção sobre determinados discursos. Para essa autora, a ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O sujeito é interpelado pela ideologia para que se produza o dizer. ORLANDI, 1999, p.17.

do patriarcalismo, decorrente da progressiva emancipação político-social das mulheres, onde se proliferaram muitas reivindicações por transformações sociais e políticas em prol de um país mais justo e igualitário.

Essa realidade é representada na obra, através da ênfase conferida às vozes narrativas e às trajetórias das três personagens protagonistas, que apresentam uma visão crítica do autoritarismo e do patriarcalismo na sociedade e na cultura brasileiras e, ao mesmo tempo, questiona-os.

Nesta obra, centramos nosso foco investigativo na personagem Lia. Essa personagem revela que quando adolescente, manteve um caso homossexual com uma colega da escola. Contudo, fora um fenômeno passageiro em sua vida. Aqui, verifica-se uma visão mais natural da homossexualidade. Esse tratamento mais natural para com a homossexualidade na obra pode ser evidenciando ao se observar o diálogo de Lia com o amigo e confidente Pedro, que ao perguntá-la acerca de sua relação com outra mulher responde:

– Você já teve experiência com mulher? – Já. – Que genial? E então? (...) nada de extraordinário, Pedro. Tão simples. Foi na minha cidade, e eu ainda estava no ginásio. Quando lembro! Como era bom se sentir amada. (TELLES, 1998, p.128).

A partir do fragmento do diálogo, percebe-se certa naturalidade, uma ausência de “mal estar” no que tange a maneira com que Lia revela seu relacionamento homossexual quando adolescente. As falas “tão simples”, “nada de mais”, proferidas por ela, podem ser entendidas como indícios de uma segurança maior por parte de Lia em torno da sua sexualidade. Ao se analisar o contexto histórico, década de 1970, contexto pós-militarista e divisor de águas no que tange os movimentos de emancipação feminina e crescimento dos movimentos que buscavam a afirmação dos ideais de liberdade de expressão e da prática do amor livre, fica mais compreensível acerca da sexualidade de Lia tratado por Lygia como algo menos problemático. Já nesse período fora significativo o número de mulheres que se mostravam desejosas de se expressarem, livrando-se das marcas do patriarcalismo e da pressão que as impediam de alcançar uma personalidade livre de tantas “amarras”.

É válido ressaltar acerca da personagem Lia o seu total desinteresse para com a união matrimonial, isso fica perceptível quando a mesma entra em choque com o futuro que os pais planejaram para ela, marido e muitos filhos. Ainda podemos afirmar que certas profissões e determinados “comportamentos” ainda faziam-se ligados aos estereótipos que a expectativa social, assemelha a condição pré-estabelecida para o sexo masculino. Lia era estudante do curso de ciências sociais, curso até então ligado ao estereótipo masculino, e vinculada a ideias revolucionárias de esquerda em vigência no período. Lia também era chamada por suas amigas de Lião, apelido esse em função do seu modo desleixado de se vestir e de se portar, incompatível com os padrões femininos da época.

Em *Ciranda de Pedra* e em *As meninas*, é possível perceber a partir das falas das personagens, que as mesmas procuram propor um discurso de transformação de suas realidades. É possível afirmar que, de algum modo, essas personagens representam a busca pelo próprio espaço, corpo, adentrando para além dos limites do lar, buscando a realização de seus anseios fora dos moldes da sociedade patriarcal burguesa.

O texto *Representações sociais: um domínio em expansão* de autoria de Denise Jodelet revela-se um importante ponto de partida para a discussão que estamos aqui encaminhando, Jodelet nos esclarece que representação social é uma forma de conhecimento socialmente elaborada e compartilhada, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Sendo essas representações criadas para informar o homem sobre o mundo à sua volta, construir o conhecimento sobre como se comportar, dominando-o os física e intelectualmente, identificando e resolvendo os problemas que se apresentam. (JODELET, 2001). Moscovici por sua vez, corrobora ao nos elucidar que as representações sociais são sempre complexas e necessariamente inscritas dentro de um referencial, de um pensamento preexistente; sempre dependentes, por conseguinte, de sistemas de crenças ancorados em valores, tradições e imagens do mundo e da existência. Elas são, sobretudo, o objeto de um permanente trabalho social, no e através do discurso, de tal modo que um novo fenômeno pode sempre ser reincorporado dentro de modelos explicativos e justificativos que são familiares e, conseqüentemente, aceitáveis (MOSCOVICI, 2004).

Partindo de tais acepções, compreendemos que a reflexão sobre as representações faz com que entendamos a forma como o indivíduo percebe os processos de subjetivação, os valores, medos, enfim, o mundo que o rodeia. Pensando assim, e aplicando tais pressupostos ao nosso trabalho, entendemos que os discursos da modernidade criaram representações sociais da homossexualidade feminina ancorada como sinônimo de doença, através de uma auto imagem negativa e, assim sendo, deveria ser extirpada para o progresso e o bem da sociedade. Contudo pautando-se na perspectiva de análise das Representações de Denise Jodelet, as representações sociais podem representar a permanência do mesmo, simbolizando algo ausente, todavia, podem ser a todo tempo, recriadas, visto que o sujeito possui liberdade para ultrapassar fronteiras, dando um novo significado para o seu objeto. Pensando dessa forma, temos nas obras em apreço uma nova face da representação do feminino, ou ainda uma nova maneira da mulher vivenciar sua sexualidade. Logo, embora as representações em torno da sexualidade tenham sido construídas historicamente por um conjunto de exclusões⁴⁴¹, esse Outro, reage contra os paradigmas e discursos dominantes.

⁴⁴¹ Para Jovchelovitch tanto o sujeito negro como a mulher foram historicamente construídos por representações marcadas pela violência simbólica e por um conjunto de exclusões. Mas, ambos lutaram, e lutam para não serem reduzidos essas representações. Produzir contra-representações, outras representações, que não reduzam a objetividade da condição negra e feminina às tentativas de lhe construir enquanto negatividade tem sido parte da luta dos movimentos negros e do movimento das mulheres. JOVCHELOVITCH, 1998, p.78.

Letícia e Lia, por sua vez, assumem desse modo, identidades construídas, portanto, na alteridade, fora das relações de poder adotadas pelas instituições. Reforçando essa idéia, Jodelet nos informa que partilhamos do mundo com o outro, e esse outro nos serve de apoio, o “eu” não se dá sem o outro, o “eu” não se dá de forma isolada

Esse argumento implica em interpretar o outro através de um sistema que vá além daqueles pelos quais somos constituídos, é compreendê-lo como parte de uma estrutura social, como um indivíduo dentro de um conjunto que é bem maior e que lhe confere características de sujeito social. Sendo a literatura, dentre inúmeras outras designações, um espaço para o contato com o que nos é estranho, esse “reconhecimento do outro”, por vias narrativas. Tentando seguir essa linha de interlocução, podemos pensar a literatura como uma “fonte privilegiada”, capaz de acrescentar um “algo a mais”, para se compreender esses processos, principalmente considerarmos que ao buscar as formas de representação da identidade social na literatura, deve-se levar em consideração que essas “imagens” não são o reflexo do real, nem a oposição deste, mas, todavia, representações historicamente construídas que colocam em campo forças, que se relacionam e definem o imaginário acerca do real como construção social.

Lygia pretende deste modo, mostrar por meio das suas personagens, que a construção do gênero é histórica e cultural e se faz através não somente dos discursos e das representações naturalizadas pelas instituições, mas também por meio da resistência e do contra-discurso dos “excluídos”. Tais personagens, partindo das abordagens realizadas até o momento, atuam como sujeitos históricos e políticos, esboçando um questionamento das instituições de poder em vigência. Lygia, desse modo, dá passos largos ao problemático embate em relação ao pensamento para com o Outro, conferindo-lhe o direito de sair do silenciamento, proporcionando-lhe o direito de fala, tão negligenciado ao longo da história.

Referências:

- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- JODELET, D. Representação social: um domínio em expansão. In: _____ (org). *As representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Título. In: ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2004.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Relações entre história e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX)*. In: Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 4, dezembro de 1995.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. “A disciplina do amor”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo. Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. *Ciranda de Pedra*. 31 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Entrevista com Lygia Fagundes Telles. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, 2008.

_____. Um depoimento sobre sua obra e seus engajamentos literários. In: *CULT-Revista Brasileira de Literatura*, junho de 1999. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/85518468/Cult-23-Lygia-Fagundes-Telles-Jun-de-1999>>. Acesso em 20/ 08/ 2012.

TREVISAN, João S. *Devassos no Paraíso – A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
