ANAIS DO VII COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS
PERCURSOS DA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

13, 14 e 15 de maio de 2015

Homenagens:
Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885)
Maria Firmina dos Reis (1825-1917)

Escritoras convidadas
Ana Elisa Ribeiro
Branca Maria de Paula
Paloma Vidal

Organizadoras
Aline Alves Arruda
Cristiane Côrtes
Elisangela Lopes

Belo Horizonte/MG
FALE/UFMG

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C716a

Colóquio Mulheres em Letras (7. : 2015 : Belo Horizonte, MG)
Anais do VII Colóquio Mulheres em Letras [recurso eletrônico] : percursos da escrita de autoria feminina / Organização: Aline Arruda... [et al.]. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2015.

Trabalhos apresentados no VII Colóquio Mulheres em Letras : percursos da escrita de autoria feminina, realizado pela Faculdade de Letras da UFMG, nos dias 13 , 14 e 15 de maio de 2015.

Homenagens: Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), Maria Firmina dos Reis (1825-1917).

Inclui referências.

Modo de acesso: http: www.mulheres.letras.ufmg.br

ISBN: 978-85-7758-265-5. (online)

1. Mulheres na literatura – Congressos. 2. Personagens – Mulheres – Congressos. 3. Escritoras – Congressos. 4. Feminismo e literatura – Congressos. 5. Crítica – Congressos. I. Arruda, Aline. II. Título.

CDD : 809.89287

ANAIS DO VII COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS
PERCURSOS DA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

APRESENTAÇÃO

"O Brasil tinha já fornecido grande cópia de homens ilustrados pelos conhecimentos adquiridos em diferentes universidades da Europa, e a maior parte das brasileiras (mesmo as das primeiras cidades) não logravam a vantagem de aprender a ler."

(Nísia Floresta em **Opúsculo Humanitário**, 1853).

A sétima edição do **Colóquio Mulheres em Letras**, que aconteceu entre 13 e 15 de maio de 2015 é resultado de mais um trabalho do grupo de pesquisa Letras de Minas, da Universidade Federal de Minas Gerais, que vem discutindo e pesquisando, desde 2006, a literatura de autoria feminina. O tema deste ano ilustra bem o que oferecem estes Anais: um percurso da escrita de mulheres. As homenageadas desta edição do evento, Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e Nísia Floresta (1810-1885), são excelentes representantes da trajetória que essa escrita já percorreu em nosso país. A primeira, maranhense, só recentemente tem sua obra merecidamente resgatada e estudada. A segunda, nascida no Rio Grande do Norte, é considerada precursora do feminismo no Brasil e seus esforços pela igualdade na educação de homens e mulheres, brevemente demonstrada na epígrafe acima, marcou sua trajetória de luta.

Os depoimentos das escritoras Ana Elisa Ribeiro e Branca Maria de Paula ilustram a força da literatura de autoria feminina contemporânea, que foi bastante apreciada durante o evento na Faculdade de Letras da UFMG. Os textos que seguem traçam o caminho da voz feminina na literatura; dos mais de 100 trabalhos apresentados em maio, trazemos uma significativa amostra do que acontece nas pesquisas no Brasil nesta área. Representados por pesquisadores de várias instituições do país, perpassamos o caminho das escritoras de vários países além do Brasil, exibimos reflexões e análises diversas, sobre escritoras e suas obras, como as brasileiras. Rachel de Queiroz, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Henriqueta Lisboa, Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus, Adélia Prado, Maria Lysia Côrrea de Araújo, Conceição Evaristo, Carola Saavedra, entre outras; além de várias estrangeiras, a

exemplo de Toni Morrison, Emily Dickinson, Paulina Chiziane, Margaret Atwood, Maria Teresa Horta e outras mais.

O evento também é um espaço para lançamento e divulgação de nossas publicações, que hoje são:

Mulheres em letras: antologia de escritoras mineiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

Escritoras Mineiras: poesia, ficção e memória. Belo Horizonte: VivaVoz/FALE, 2010.

Falas do outro. Literatura, gênero, etnicidade. (Em parceria com o NEIA). Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010.

A escritura no feminino: aproximações. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

Jornal Mulheres em Letras, periódico com artigos, entrevistas e notícias sobre o tema, em seu nono número. (1º número: abril de 2010).

Mulheres de ontem e de hoje. Antologia. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

Arquivos femininos: literatura, valores e sentidos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014.

Mulheres em Letras: memória, transgressão, linguagem. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE, 2015.

Pela organização.

SUMÁRIO

DEPOIMENTOS DAS ESCRITORAS **10**

LITERATURA, LEITURA & VIDA
Ana Elisa Ribeiro 11

DA LITERATURA FEMININA À ESCRITA FEMININA
Branca Maria de Paula 16

ARTIGOS COMPLETOS **19**

CONCEIÇÃO EVARISTO E A REPRESENTAÇÃO DO "OUTRO" EM "OS AMORES DE KIMBÁ"
Adélcio de Sousa Cruz 20

O QUE *O MENINO POE*TA E *O PEQUENO PRÍNCIPE* TÊM EM COMUM?
Adriana Rodrigues Machado 31

ENVELHECIMENTO E AUSÊNCIA NA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO
Ailton Magela de Assis Augusto / Reinaldo da Silva Kreppke 39

***ÁGUA VIVA*: AMOR E LIBERDADE EM ONDAS**
Alex Keine de Almeida Sebastião 49

O MELODRAMÁTICO E O FOLHETINESCO EM *DR. SILVIO*, ROMANCE INÉDITO DE CAROLINA MARIA DE JESUS
Aline Alves Arruda 54

MEMÓRIA COLETIVA E A QUESTÃO DO TRAUMA NA OBRA *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Aline Deyques Viera 59

"PRONTOS, MAS REJEITADOS": PULSÃO DE MORTE E MANUTENÇÃO DO ARQUIVO EM ANA C.
Ana Cláudia Guimarães Senna 68

O SEXO AUTÔNOMO: CORPO E VOZ FEMININOS NA ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE ALICIA KOZAMEH
Ana Luiza Libânio 77

DESCONSTRUINDO JEZEBELS: O SUJEITO FEMININO EM SULA E SEUS OLHOS VIAM DEUS
Ane Caroline Ribeiro 87

A EDUCAÇÃO INTELECTUAL DA MULHER: O OLHAR CRÍTICO DE MARIA LACERDA DE MOURA
Angela Maria Rodrigues Laguardia 99

HOSPÍCIO É DEUS: AS PROJEÇÕES DO EU NA ESCRITA DIARÍSTICA DE MAURA LOPES CANÇADO
Anna Flávia Dias Salles 109

DECIFRA-ME, VEJA COMO VERSO! OU NO MANUSEIO DO TESOURO DA PALAVRA **118**
Assunção de Maria Sousa e Silva 118

MULHERES EM TRAÇOS – A ARTE GRÁFICA FEMININA NO SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA **132**
Camila Luiza Lelis 132

O CORPO ERÓTICO DO POEMA: UM LUGAR DE RESISTÊNCIA EM LUIZA NETO JORGE
Carolina Alves Ferreira de Abreu / Prof.ª Dr.ª Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM) 138

A LITERATURA É UM ARQUIVO: *INVENTÁRIO DAS COISAS AUSENTES*, DE CAROLA SAAVEDRA
Claudia Maia 150

A LINGUAGEM COMO "FALHA" DE RODRIGO S.M NO CONTO "FLOR DE MULUNGU", DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Cristiane Côrtes 156

OUVINDO E FALANDO SOBRE MULHERES NEGRAS - O PROCESSO DE ESCRITA EM SETE VENTOS
Débora Almeida 164

EVOCAÇÃO À NOSSA SENHORA E À OXUM EM *MEU ROSÁRIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Denise Rocha 180

COMPANHEIRAS: A MEMÓRIA QUE ME CONTAM
Edimara Ferreira Santos / Regina Barbosa da Costa 193

O POETA DISTANTE, A DONA AUSENTE E A AMIZADE QUE SE ALIMENTA DE CONHECIMENTO: HENRIQUETA LISBOA CORRESPONDENTE DE MURILO MENDES
Elaine Amélia Martins 204

***O QUINZE* E RACHEL DE QUEIROZ: O ROMPIMENTO COM OS ANTIGOS PAPÉIS FEMININOS NA ESCRITA E NA FICÇÃO** **212**
Elisa Domingues Coelho 212

UMA LEITURA DE A "MISSA DO GALO", DE LYGIA FAGUNDES TELLES: DIÁLOGOS MACHADIANOS
Elisangela Aparecida Lopes..... 220

APROPRIAÇÃO SHAKESPEARIANA E REDENÇÃO PELA GRAÇA: O TEATRO FEMINISTA DE JUDITH THOMPSON EM *LION IN THE STREETS*
Erika Viviane Costa Vieira 229

A ESCRITA DIARÍSTICA EM MARIA GABRIELA LLANSOL E CAROLINA MARIA DE JESUS: O ENCONTRO INESPERADO DO DIVERSO
Fernanda Gontijo de Araújo Abreu 244

A REPRESENTAÇÃO DA FOME EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE*
Franciane Conceição da Silva 261

O ROMANCE *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS: UMA LEITURA DO LUGAR DO NEGRO NO BRASIL IMPERIAL.
Geraldo Ferreira da Silva / Ivana Rebello 273

OS INTERDICURSOS DO 'ESPARTILHAMENTO' SOCIAL EM LYGIA FAGUNDES TELLES
Giselle Luz 282

O POEMA INDIANISTA SOB A ÓTICA DE NÍSIA FLORESTA: REVENDO (PRÉ) CONCEITOS
Gláucia Helena Braz 292

POR ENTRE OLHOS D'ÁGUA DE DOR, INDIFERENÇA E ... AMOR: O IMAGINÁRIO EM CONCEIÇÃO EVARISTO
Iêdo de Oliveira Paes 308

O PAPEL DA COLONIZAÇÃO AFRICANA NA PERCEPÇÃO DO CORPO DA MULHER NEGRA: *UMA LEITURA DE O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*
Jacqueline O. da Conceição 317

A ABERTURA ERRANTE: A ESCRITA DO "OLHAR ATÓPICO" EM *INQUÉRITO ÀS QUATRO CONFIDÊNCIAS*, DE MARIA GABRIELA LLANSOL
Jonas Miguel Pires Samudio 328

AS HORAS NUAS: SEXUALIDADE E IDENTIDADE DA MULHER MADURA NO ROMANCE DE LYGIA FAGUNDES TELLES
Josye Gonçalves Ferreira 336

TORTURA E VIOLÊNCIA DE ESTADO EM "O JARDIM DAS OLIVEIRAS", DE NÉLIDA PIÑON
Joyce Glenda Barros Amorim 347

ESPAÇOS DA MEMÓRIA E POLÍTICAS DA NOSTALGIA NOS ROMANCES _THE AGÜERO SISTERS_ E _GEOGRAPHIES OF HOME_
Juliana Borges Oliveira de Morais 354

RUÍDOS NO SILÊNCIO: A MORTE NA LETRA DE MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO
Kelen Benfenatti Paiva 367

PROTAGONISTAS RACHELIANAS: MULHERES EM INTERSEÇÃO PELO TRABALHO
Laile Ribeiro de Abreu 376

A VIOLÊNCIA COMO PROCEDIMENTO NA LITERATURA INFANTIL AFRO-BRASILEIRA: JUSSARA SANTOS, MADU COSTA E PATRÍCIA SANT'ANA
Luiz Henrique Silva de Oliveira 388

CLARICE LISPECTOR E ALICE MUNRO: DUAS ESCRITORAS, UMA PALAVRA
Luiz Lopes 396

SILÊNCIO E SOLIDÃO EM MARIA LYSIA CORREA DE ARAÚJO
Máira da Fonseca Silva 409

"REMINISCÊNCIAS" E "VERDE LAGARTO AMARELO": APROXIMAÇÕES ENTRE CAROLA SAAVEDRA E LYGIA FAGUNDES TELLES
Maria do Rosário Alves Pereira 420

MATERNIDADES RECONSTRUÍDAS, UM PROJETO: A MÁTRIA, A MÃE E A LÍNGUA DE TERESA MOURE
Maria Fernanda Garbero 425

A LEVEZA NA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR
Maria Inês de Moraes Marreco 437

OUVINDO VOZES EM METADE CARA, METADE MÁSCARA
Marianna Guimarães Alves 448

ÁLBUM DE RETALHOS: A POÉTICA DA APROPRIAÇÃO EM ANA CRISTINA CÉSAR
Marli Aparecida Pizzi Mantovani 459

O ESPAÇO CONFIGURANDO CORPOS FEMININOS EM _O ANO DO DILÚVIO_, DE MARGARET ATWOOD
Melissa Cristina Silva de Sá 465

A POESIA EM TRÂNSITO: UMA LEITURA DE _PASSAGEIRA EM TRÂNSITO_ DE MARINA COLASANTI
Milene Moraes 472

COM ARES DE CHRONICA: A PRODUÇÃO PERIODÍSTICA DE MARIA EMILIA LEMOS
Mirian Cristina dos Santos/ Maria Ângela de Araújo Resende 486

AMIZADES IMPROVÁVEIS: OS LAÇOS DE IRMANDADE ENTRE PERSONAGENS FEMININAS EM _A MERCY_ DE TONI MORRISON
Natália Fontes de Oliveira 500

FILOSOFIA TRANSVERSA: ÉTICO-POÉTICA EM A MULHER *QUE MATOU OS PEIXES* DE CLARICE LISPECTOR
Pablo Vinícius Dias Siqueira 510

O CORPO (DES) MASCARADO: AS DUAS FACES DE MARIA APARECIDA
Patrícia Lopes da Silva 515

ARMADILHAS DO MACHSIMO E EMPODERAMENTO FEMININO NO SÉCULO XIX: O IDEAL FEMININO EM DOIS ROMANCES INDIANISTAS COETÂNEOS
Paulo José Valente Barata 523

MÃE STELLA DE OXÓSSI E O ARQUIVO DA ORALIDADE AFRO-BRASILEIRA
Pedro Henrique Souza da Silva 538

A CIÊNCIA (DES)GENERIFICADA: FEMINISMO E FICCIONALIDADE HISTÓRICA EM *A ASSINATURA DE TODAS AS COISAS*, DE ELIZABETH GILBERT
Rafaela Kelsen Dias 542

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: UMA PERSPECTIVA IDENTITÁRIA E FEMINISTA EM *AMERICANAH* 555
Rafaela Pereira 555

O PROTAGONISMO FEMININO E AS QUESTÕES DE GÊNERO ANA LUÍSA AMARAL LEITORA E TRADUTORA DE EMILY DICKINSON
Rhea Sílvia Willmer 579

ESCRAVIDÃO E ANONIMATO EM MARIA FIRMINA DOS REIS
Rilza Rodrigues Toledo 594

CANTIGAS POPULARES E BRINCADEIRAS DE RODA: ALEXINA DE MAGALHÃES E A SEDUÇÃO DA INFÂNCIA
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos 603

HIBISCO ROXO: O SILENCIOSO DESABROCHAR DE UMA MULHER
Roberta Maria Ferreira Alves 615

MARIA FIRMINA DOS REIS: A CONTUNDENTE INSCRIÇÃO DA HISTÓRIA DA MULHER E DE SUJEITOS NEGROS NAS LETRAS DO BRASIL
Rosália Diogo **624**

O MOVIMENTO ABOLICIONISTA E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO CONTO "A ESCRAVA" DE MARIA FIRMINA DOS REIS
Rosangeli de Fátima Batigniani 635

CONCEIÇÃO EVARISTO E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA
Rosânia Alves Magalhães 641

EROTISMO FEMININO: UMA LEITURA DE *AS PALAVRAS DO CORPO*, DE MARIA TERESA HORTA
Rubenil da Silva Oliveira / Algemira de Macedo Mendes / Maria Edileuza da Costa 656

MARIE BONAPARTE E OS GREGOS: *A LENDA DAS ÁGUAS SEM FUNDO* 672
Sarug Dagir Ribeiro 672

SOB O COMANDO DAS IABÁS: A FICÇÃO CURTA DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ
Sávio Roberto Fonseca de Freitas 680

TRILOGIA DO CASAMENTO: CAMINHOS DO CONTO EM CLARICE LISPECTOR
Thalita Rose Tamiarana Gadelha 689

EM BUSCA DO NINHO PERDIDO : O TEMA DA MATERNIDADE ROUBADA EM MARIA FIRMINA DOS REIS, CONCEIÇÃO EVARISTO E ANA MARIA GONÇALVES
Vania Vasconcelos 704

DEPOIMENTOS DAS ESCRITORAS

LITERATURA, LEITURA & VIDA

Ana Elisa Ribeiro

Dos depoimentos

Vim depor sobre a vida de escritora. Muito embora *depor* seja uma palavra do campo semântico das apreensões, das delegacias e da esfera jurídica, é o que viemos fazer. Escritoras dão depoimentos sobre suas *trajetórias*, outra palavra do campo semântico da física, dos projéteis e das armas. É que minha vida de autora começou cedo, mas muito tímida, como é comum ocorrer; passou por momentos de resistência tácita e por outros de luta e dentes cerrados. Como toda vida que há na Terra, é frágil. Sofre golpes, perde força, definha. No entanto, a literatura é uma força. Não é apenas uma arte e uma atividade, mas também uma atitude e um empreendimento exigente. Um texto publicado é um buraco negro, atrai, cria possibilidades. E já me ocorre algo assim faz tempo, especialmente na poesia.

Neste ano de 2015, no entanto, vivi a truculência da mistura da má leitura com a imprensa marrom, salpicada com o despreparo da escola e a indisposição genérica com o texto literário. Um poema já velho (ocorre isso a eles? Talvez não, já que eles são nascituros para todo leitor que os tem nos braços, pela primeira vez), retirado da web, este oceano profundo, causou polêmica por ter sido lido ou deslido indiscriminadamente. Não estando em pauta a qualidade do próprio texto, a minha, como escritora, foi julgada. O poema foi classificado, sob crivos ridículos. Tornou-se um discurso sobre sexo que serviu apenas para vender jornais (impressos, web e radiotelevisivos), causar buzz, promover debates-baixaria em mesas-redondas da programação da tarde. E só. Aqui e ali, ainda bem, o episódio pode ter servido para retomar a questão do ensino sério de literatura e mesmo para redimensionar quão longe estamos da leitura literária, da ficção, das linguagens artísticas.

Da autoria

Minha autoria nasceu do gosto pela leitura. No entanto, não era um gosto indeciso ou pacato. Era intenso e dedicado, ao ponto de virem dizer que a leitura excessiva poderia atrapalhar minha vida escolar. Isso não espanta. Os livros eram emprestados, quase sempre de familiares ou da biblioteca da escola. A relação carinhosa com eles durava pouco. Eram devolvidos, mas deixavam rastros, manchas, queimaduras e borrões. Não se lê um Tolstói impunemente; nem a obra de Alencar; nem muito menos um Drummond quase todo. Não se

lê a estrela da vida inteira de Bandeira sem renascer para a poesia; entristecer e aprender que ali é o fingidor. A propósito, não se lê Fernando Pessoa sem docemente se confundir; nem se lê Oswald sem susto; ou Hilda sem enrubescer.

Dessa coleção de leituras, propositadamente literárias, nasceu talvez uma vontade de expressão. Se a língua também é minha, quero manejá-la. É mais que usá-la ou empregá-la. É um modo voluntarioso de produzir textos, de compor como se faz aos quebra-cabeças ou aos buquês de flores. E mais. Afora a serventia ordinária da oralidade, na vida de todos, eu procurei a serventia extraordinária da escrita, e além. Porque a literatura é ainda outra coisa, isto é, ultrapassa ou está aquém – sabe lá – da serventia. Ela se serve de mim ou eu me sirvo dela? Para que ela me serve? A pergunta ecoa por todos os lados, especialmente neste mundo de utilidades hegemônicas.

Do autor

Mas será condenável falar em autoria? Será equivocado ou arrogante? O que será falar em autoria, em tempos de morte, ressurreição e fantasmagorias do autor? Em tempos de cibercultura e de colaboração. Em tempos sem tempo, sem calma e sem concentração?

A escrita me impressiona tanto quanto a música. Com quantas notas se faz tudo o que ouvimos? E com quantas letras se produz o que lemos em tudo, no mundo, nos livros? Que mistérios há nos livros que não lemos e nem leremos? A palavra pode ser muda, como afirmava Dolores Prades, em sua conferência "Leitores e leituras no século XXI"[1]? Um livro não interage conosco? Um livro que não li está mudo? Ou eu, em minha surdez, não o alcanço enquanto ele grita? O autor, por trás do livro, está aprisionado? Ou um livro autoral dá ao seu criador a máxima liberdade, inclusive a de estar em muitos lugares ao mesmo tempo? Alguns preferem dizer que o livro é mudo, pouco interativo; prefiro dizer que ele é pulso, bomba e caixa de Pandora. Prefiro culpar o leitor de surdo, indeciso, inabilidoso e distraído.

Das perseguições

Imagine-se o que é ser lido de maneira indevida? Imagine-se o que é ver sua criação ser execrada ou difamada? Imagine-se, então, diante de seu trabalho, qualquer que ele seja. Seu labor máximo, que lhe custa horas de vida, noites de pouco sono e dias de silêncio para os outros. Seu trabalho mais exigente, solicitante de sua melhor empunhadura. Leve e pesado, ao

[1] A conferência, baseada no livro *O banquete dos notáveis*, de Constantino Bértolo, ocorreu em junho de 2015, no teatro Marília, em Belo Horizonte, e fez parte da programação da Pré-FliBH, Festival Literário Internacional de Belo Horizonte.

mesmo tempo. Seus dias, suas noites, suas tardes, seus parentes, seus filhos, todos à espera de seu intervalo. Seu trabalho que, às vezes, até lhe pode pagar as contas de luz e de gás. Imagine-se não haver público para sua criação ou o haver, só que distorcido e indisposto. Pior: raivoso. Lamentável: incapaz de reconhecer seu labor. Incapaz, mais ainda, de ter curiosidade sobre seu feitio, sua tecelagem, suas técnicas, que sejam. Desinteressado.

O autor não desiste. Ainda que o leitor o drible, aqui e ali, quando pode, o autor o deseja capturar. E não dessa captura do campo semântico das prisões, das cadeias, das delegacias, mas essa da sedução, da laçada e do abraço. Em um código penal de alguma época, em um livro grosso e de capa dura, entendi que sequestro e rapto não eram a mesma coisa. Eu poderia ter aprendido isso com alguém, algum advogado conversado, mas aprendi em um livro. Então os livros carregam o mundo. Nesse caso, de um código penal, talvez não houvesse autor individual, aquele a quem eu pudesse procurar com dedos em riste, o cenho franzido ou a quem eu pudesse enviar mensagens de ódio por meio das redes sociais. Esse autor é uma figura, no entanto, uma representação de um enunciador, que, mesmo que coletivo, alcançou um produto, um texto final, dando a ele coerência, ao menos em suas intenções. Se rompo com isso, tenho cá meus poderes.

Imagine-se agora o autor individual, com endereço, cadastro de pessoa física, imposto de renda, emprego, RG de menos de dez anos, tirado na Polícia Civil do estado. Se não é morto, constante em alguma biografia muito antiga, enciclopédia de papel ou página de livro amarelado, esse autor está vivo. E trabalha. Ele maneja linguagens, deseja algo com isso, mas, principalmente, ele interaje com o mundo, mira, mesmo que embaçado, um leitor, um dia, talvez. Ele produz um texto, busca meios de torná-lo livro, com o que aquele texto transforma-se em outra coisa, ganha uma espécie de asa e um destino muito mais imprevisível.

Por onde andarão os textos, se forem livros? Mesmo mal distribuídos, como costumam dizer dos livros literários, mesmo se contemporâneos, incompreendidos, rechaçados, mesmo se feios ou desimportantes, livros têm um ciclo de vida. Incontrolável, incontornável, incorrigível. Imprevisível. Fora do alcance de seu autor, o livro se autonomiza, ganha suas próprias nuanças, o que, de todo modo, não mata aquele autor e suas intenções.

O autor pode ser atacado toda vez que seu livro/texto ganha as ruas. A literatura não tem o compromisso de ser bem comportada. E não será. Há literatura de todos os tipos, mas principalmente aquela que não se contém. É justo por isso que o autor precisa estar lá, nas capas e lombadas de livros. Não porque queira se tornar celebridade, mas, antes, porque

quiseram exigir dele um termo de responsabilidade. Ou é a ele que a atribuirão, de toda forma. Se não forem completamente ignorados, os livros terão leitores. A depender de quem sejam eles, quererão queimá-los, extingui-los. Mas torturar um livro não garante que estejam todos os seus exemplares extintos. Então, irão à cata, à caça. E não satisfeitos, quererão saber quem o escreveu. A fonte. É nela que mora o ímpeto de escrever. E determinadas coisas não devem ser escritas, depois lidas, depois discutidas ou pensadas. Escritores não têm compromisso com a ponderação ou a suavidade. Tão personagem quanto seus personagens, o escritor é uma entidade. No entanto, parecerá chão quando o virem em sua higiene diária, escovando dentes ou de chinelos, ao despertar.

Do tempo de vida

Nesta trajetória de mais de duas décadas, em que dedico muito de meu tempo de vida à escrita, buscando publicá-la, além de manifestar-me como autora, encontrei leitores. Isso foi minha felicidade, quase sempre. E quando não foi, deveu-se não apenas ao gosto e ao crivo, como é bom que ocorra, em todo caso; mas deveu-se à ignorância. Meu manejo das palavras pode pertubar. Não vou escrever sobre amor como se falasse apenas disso e apenas de amor pacato. Nem vou falar de flor, para rimá-la com qualquer perfume pré-aprovado pelos cavalheiros. Se eu abordar uma paixão humana, como o ciúme, por exemplo, falarei de violência, de insanidade e de medo. Ao experimentar meu texto, quero que o leitor se sinta afetado, aturdido, talvez. E identificado, quase todas as vezes. Mesmo que ele entre em um conflito solitário com suas pequenas e contidas violências.

Meu texto será, talvez, motivo de outros. Um texto gerador. Pode ser que não seja, nunca. Posso ter sido arrogante. Fez-me muito bem escrevê-lo, sabendo sempre do desgosto de alguém menos disposto a ele ou que tenha lá outro gosto, tão bom quanto qualquer um. Mas a literatura não tem compromisso com o agrado irrestrito e nem com as palmadinhas satisfeitas nas costas.

Hoje ou ontem, um jornalista me perguntou para que serve a poesia. A pergunta caminhará juntamente com a humanidade. Encontrará respostas menos e mais elaboradas. Não titubeei: para perturbar. Não é possível que queiram uma poesia morna para causar quase nada de estranhamento. Não acredito que queiram apenas o previsível na linguagem. Não creio em autores satisfeitos com o leitor de ombros caídos. Escreverei na fome e no medo. Escreverei quando estiver enérgica, e as palavras estiverem nervosas comigo. Elas às vezes vêm marrentas, como animais mesmo. E quando pensávamos que não haveria mais polêmicas em torno de poemas, menos ainda em torno de poemas de autoria feminina, o leitor

surpreende com seu despreparo. É dizer: por onde anda a literatura no mundo? Escondida nas filas de trás das prateleiras cheias das bibliotecas sustentadas pela União? Onde estão os livros perturbadores? Quando li *Grande Sertão: Veredas* e quando li *A Trégua*, senti perturbações completamente diferentes de quando li *Germinal*. Onde estão os livros no dia a dia das pessoas?

Vamos ensinar literatura em algum lugar, com lentidão e sinceridade? Ou vamos nos desviar dos temas e das palavras perturbadoras? Senhores pais, senhores diretores, a literatura deixa o mundo latejante. Ela expia e ela intolera. Vamos nos desviar do sexo, da violência, das drogas e de que mais? Mas apenas na literatura.

O que ela tem, então? Poder. O poder de impregnar, talvez. O poder de despertar. Mas não se pode despertar o desleitor. Que ele desleia meu texto, desminta-o, desnorteie minha lógica narrativa, desmonte meu enquadramento, meu cenário, minha proposta. Não aceite minha proposta. Torne-a sua, tudo bem. Ficarei feliz, mais uma vez, quando me disserem que o texto foi lido, que o livro esteve aberto, ao seu dispor. No entanto, que faça isso com a mesma responsabilidade com que o escrevi: a de rever algo do mundo. Gaste seu tempo de vida a ler um, dois, dez poemas. Mas faça isso honestamente. Estimo que sinta muitas coisas ao ler. Sinta, perceba, compreenda, repense, sinta novamente. Apenas não surte. Porque o leitor surtado não precisa de nada para ler. O livro, em suas mãos, é inerte, inanimado. O leitor surtado grita sozinho. Livro tem alma. Autor de livro, se estiver vivo, também.

DA LITERATURA FEMININA À ESCRITA FEMININA

Branca Maria de Paula

A produção literária feita por mulheres vai bem e em franca expansão, acompanhando os bons ventos do momento: as mulheres conquistam espaço em todas as áreas, atuam em todos os setores, do campo das artes às pesquisas científicas mais avançadas, abrindo espaço na indústria e dominando tecnologia de ponta. Na literatura não poderia ser diferente. As escritoras atuam cada vez mais, e ousam mais.

Digamos que depois de amordaçadas e sacrificadas como bruxas na Idade Média, as mulheres finalmente encontraram a própria voz e se puseram não apenas a falar, mas a gritar feito loucas. Isso foi possível, em grande parte, graças às grandes cruzadas feministas, que começaram no final do século XIX. É bom lembrar que falamos da cultura ocidental.

As mulheres retomam o poder pouco a pouco e conquistam direitos básicos. Buscam sua identidade e procuram o seu lugar na sociedade ainda patriarcal. Ora, é exatamente desse lugar que elas falam, que se manifestam, que escrevem.

Ninguém consegue abdicar da própria história. Por outro lado, se é verdade que todo escritor/escritora é dono de uma bagagem particular, também é certo que ninguém se desvencilha de sua cultura, da inserção em determinado tempo, do imaginário de sua época e das tendências de estilo em voga. Ele/ela pode embarcar nessas correntes de estilo ou neutralizá-las, subvertê-las, anarquizá-las. Mas estará sempre reagindo, respondendo a uma provocação.

O ‘feminino’ adjetivando o substantivo ‘literatura’ não me agrada. Essa abordagem, acredito, gera grandes equívocos. E aqui evoco a nossa saudosa Raquel de Queiroz, sempre espontânea e verdadeira. Certa vez, quando lhe perguntaram se existia uma Literatura Feminina, ela sintetizou tudo numa breve resposta:

- Existe e é ruim.

Qual o motivo dessa resposta?

Porque o feminino, qualificando literatura, significa piegas, tolo, desimportante, banal. Nesse sentido, a literatura feminina trataria de questões menores, aparentada com um subgênero da Literatura propriamente dita, essa sim, possuindo peso e envergadura, feita pelos escritores.

Dentro dessa perspectiva, a L. F. teria uma temática específica e a própria tessitura da linguagem obedeceria a um risco de bordado caseiro.

Existiria então literatura gay, negra, bissexual, baixa, gorda, musculosa?

Adjetivam, é verdade. Mas a mim me interessa o substantivo: Literatura – é o que importa. E isso simplifica tudo. É ou não é. É, vamos usufruir do texto; não é, vai pro lixo – de preferência reciclável!

Escrita feminina

Ruth Silviano Brandão e Lúcia Castello Branco mudam o rumo da discussão ao falarem de uma escrita feminina fragmentada, intimista etc. Mas tal escrita feminina não é privilégio das escritoras e pode também ser percebida nas obras de alguns autores. Esse 'achado' desconstrói toda a arquitetura bem comportada do discurso tradicional, levanta outras questões e mistura tijolo, cimento, tintas e argamassa em novas estruturas.

Se somos todos um composto masculino/feminino podemos adotar a ótica que nos apetecer no momento, dependendo da proposta ou inspiração. É um exercício de liberdade que somos capazes de exercer enquanto criadores. Os escritores sempre fizeram isso, desde Ovídio. Nunca hesitaram em descrever estados de ânimo femininos, emoções que acreditaram suas personagens deviam sentir. Não se furtaram a relatar, em detalhes, a forma como se relacionavam, reagiam e até como gozavam.

Mas as autoras só recentemente começaram a criar seus personagens masculinos, a vestir a pele do homem, enfim, a se arriscar. Corre agora o boato (em livro) de que Horácio seria uma mulher. Bom, isso também se torna possível. Pelo sim pelos muitos nãos, a mulher toma nas mãos as rédeas do seu destino, ganha coragem e faz o contraponto. Mas nem tudo são louros.

Condição feminina

Temo que exista uma condição feminina que, a despeito do tempo, das conquistas e das revoluções, não muda. Pode ser que antes da metade deste século, no entanto, tal condição, inerente ao sexo feminino seja sumariamente resolvida, eliminada ou substituída por máquinas milagrosas. A mulher não precisará mais menstruar (alguns médicos já apregoam soluções e encontram seguidoras), nem parir, amamentar etc., coisas pertinentes à espécie.

Mas, por hora, a condição feminina ganha substância e contorno diversos segundo o contexto social e a época em que vive a mulher. Viver na África, por exemplo, e ser mutilada

pela clitorectomia não é o mesmo que nascer na América do Sul, que não é o mesmo que nascer na Europa etc.

Então, existe o olhar específico dessa mulher, cujo prazer é negado e renegado. Que luta para sobreviver, apesar da própria morte. A dicção do seu texto – ela, que sofreu na carne – há de ser inteiramente outra. Os jornalistas e escritores são capazes de escrever sobre isso e comover os leitores? Sim, com certeza, mas sob a ótica *deles*. As nuances do olhar são plurais, ricas, incontáveis. Todas podem ser pertinentes e conviverem de forma pacífica, completando-se apesar das diferenças.

Isso porque, além da condição feminina, ou antes dela, estamos irremediavelmente comprometidos com a CONDIÇÃO HUMANA, desde que a serpente aprontou toda aquela confusão, no paraíso. Os fantasmas que nos assombram desde então continuam sendo os mesmos: velhice, doença, finitude, solidão, desamparo, a busca pelo sentido das coisas, a certeza da morte.

Assombram homens e mulheres.

Escritoras e escritores.

ARTIGOS COMPLETOS

CONCEIÇÃO EVARISTO E A REPRESENTAÇÃO DO "OUTRO" EM "OS AMORES DE KIMBÁ"

Adélcio de Sousa Cruz*

Tratar da representação do Outro em textos literários, dramáticos ou ainda no cinema tem sido tarefa, ultimamente, além de desafiadora, muito profícua e complexa. Às vezes somos surpreendidos ora pela diversidade de personagens, ora pela escolha ainda conservadora no tocante às características relativas ao gênero, por parte de quem cria as narrativas. Conceição Evaristo decidiu por surpreender o público leitor, especialmente, àquele da literatura negra e/ou afro-brasileira. Qual a maneira de quebrar os estereótipos em relação à representação do Outro, especificamente, nesta literatura? É conhecida a trajetória das personagens femininas negras que ganharam outras nuances tais como profundidade psicológica que possibilita romper a barreira de mero objeto sexual ou ainda de força de trabalho, muitas vezes, gratuita. Há ainda, contudo, espaço para modificar as tintas que delineiam a masculinidade negra. Os escritores parecem não se arriscar a romper o lugar reservado e quase perpétuo da heterossexualidade não subalterna do homem negro, talvez ainda no intuito de tentar ocupar um espaço representacional quase sempre negado aos personagens negros e/ou afrodescendentes. Ou ainda como aponta Henry Louis Gates Jr. (1993, p. 230), a masculinidade negra é acusada de "cúmplice" do machismo branco, nas obras de escritoras negras tais como Michelle Wallace, Ntosake Shange e Alice Walker. No mesmo artigo, intitulado *The Black Man's Burden* (idem)[1], o crítico afro-americano levanta questões relativas não somente à masculinidade negra, gênero e ainda opções estético-políticas de artistas, escritores e intelectuais negro(a)s.

Que homem negro é esse das narrativas de Evaristo? Vale recordar brevemente as personagens masculinas de Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio* (2002) e no conto "Zaita esqueceu de guardar os brinquedos" (2007a). Devo relembrar primeiramente as personagens do primeiro romance da escritora mineira, a começar pelo avô de Ponciá, não nomeado na

* Doutor em Literatura Comparada. Professor de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura do Departamento de Letras/UFV – Viçosa/MG. Pesquisador dos núcleos NEIA/UFMG e NELAP/UFMG adelcio.sousac@gmail.com

[1] "O fardo do homem negro", em livre tradução.

narrativa, quase da mesma maneira que o marido da personagem. Interessante notar que a personagem feminina se pareça, segundo relatos de sua comunidade, ao avô. Já o seu marido, sem nome ou outra característica psicológica que possa delineá-lo de forma contundente, surge apenas de passagem no enredo, entretanto servindo como um dos diversos registros da violência masculina. Cabe ainda mencionar que a partir da falta de sensibilidade e incapacidade de diálogo do marido da personagem, tem-se o surgimento da violência doméstica, seguida do abandono e/ou desistência por parte do homem em relação à mulher.

As demais personagens masculinas que surgem durante o enredo são Luandi, irmão de Ponciá; o soldado Nestor e o negro Glicério. Curiosamente, eles representariam diferentes facetas sociais da masculinidade negra. O primeiro deles é um jovem do recém-chegado do interior do país a um grande centro urbano, exatamente na estação de trem, como acontece com a personagem Isaías Caminha. Luandi, por não possuir o mesmo background em educação formal que o adolescente do romance de Lima Barreto, possui menos expectativas em relação ao seu futuro. E ao deparar-se com o soldado Nestor, vê nessa profissão mais que uma ocupação econômica, mas um "lugar" mais efetivo de poder se comparado ao cargo de trabalhador rural... Já o soldado Nestor, não representa o típico papel cotidiano que se tem da polícia de uma metrópole. Ele possui uma rara consciência de seu pertencimento racial e de classe. Embora esta personagem seja autorizada pelo Estado a usar de violência, não a utiliza em nenhum momento de sua participação na narrativa, de modo que tal cena não aparece no texto de Conceição Evaristo, sendo por sua vez tão comum a outras personagens policiais – vale aqui lembrar àquelas presentes nos romances de Paulo Lins e de Rubem Fonseca.

Por fim, o negro Glicério, que ocupa as mistas funções de cafetão e "leão de chácara", nas quais ele não dispensa a violência como elemento de coerção. Quanto ao quesito gênero, há uma explicitação quanto a Luandi, que se apaixona pela jovem Bilisa – uma bela negra que está sob o jugo e "cuidados profissionais" de Glicério. A personagem se prostitui e não recebe nenhum julgamento moral por parte da voz narrativa[2] que costura o texto. Quanto a Glicério, há menção de suas cobranças por favores sexuais e o profundo sentimento de posse sobre as mulheres da região por ele dominada.

[2] Utilizarei voz narrativa por desconfiar seriamente que, na maioria dos textos de Conceição Evaristo, temos "narradora" e não narrador.

Passemos agora ao conto “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” (EVARISTO, 2007a), no qual nenhuma das personagens masculinas – irmãos das meninas Zaita e Naita – são nominadas a não ser por “o mais velho/primeiro” e “o mais novo/segundo”. O espaço ficcional escolhido para a narrativa é semelhante àquele utilizado em “Os amores de Kimbá”: a favela. Para que o público leitor possa comparar a representação destas personagens nos referidos textos, vejamos os fragmentos a seguir:

> A mãe de Zaita estava cansada. Tinha trinta e quatro anos e quatro filhos. Os mais velhos já estavam homens. O mais velho estava no exército. Queria seguir carreira. O segundo também. (2007a, p. 36)
>
> (...)
>
> Um dia Zaita viu que o irmão, o segundo, tinha olhos aflitos. Notou ainda quando ele pegou uma arma debaixo da poltrona em que dormia e saiu apressado de casa. Assim que a mãe chegou, Zaita perguntou-lhe por que o irmão estava tão aflito e se a arma era de verdade. A mãe chamou a outra menina e perguntou se ela tinha visto alguma coisa. Não, Naita não tinha visto nada. Benícia recomendou então o silêncio. Que não perguntassem nada ao irmão. Zaita percebeu que a voz da mãe tremia um pouco. De noite julgou ouvir alguns estampidos de bala bem ali perto. Logo depois escutou os passos apressados do irmão que entrava. (Idem, p. 36-37)
>
> (...)
>
> O irmão de Zaita, o que não estava no exército mas queria seguir carreira, buscava outra forma e local de poder. Tinha um querer bem forte dentro do peito. Queria uma vida que valesse a pena. Uma vida farta, um caminho menos árduo e o bolso não vazio. Via os seus trabalharem e acumularem miséria no dia-a-dia. (...) Queria, pois, arrumar a vida de outra forma. Havia alguns que trabalhavam de outro modo e ficavam ricos. Era só insistir, só ter coragem. Só dominar o medo e ir adiante. Desde pequeno ele vinha acumulando experiências. Novo, ainda criança, a mãe nem desconfiava e ele já traçava seu caminho. (Idem, p. 38)

As características atribuídas pela voz narradora ao “irmão mais novo” de Zaita, são dadas a partir das ações descritas ou por ele executadas. Ao modo da literatura realista-naturalista do século XIX, esta personagem aparenta encontrar-se “prisioneira” de seus dilemas diários impostos pela costumeira desigualdade social e que, ao contrário de seus pais e de seu “irmão mais velho”, decide optar por outro caminho. Tal escolha pode indicar a busca tanto para se impor economicamente quanto em termos de afirmação de sua masculinidade. Contudo, a este último atributo é conferido, dentre outras características de poder, o monopólio ou a exclusividade da violência, das bélicas atitudes. Este fator, por sua vez, no tocante às personagens negras masculinas serve como indicativo não de “potência”

positiva, mas reaviva o estereótipo do "negro violento", já tão utilizado na literatura negrista[3]. Não é sem motivo que o texto também joga com a ambiguidade da palavra "carreira" – podendo significar tanto "profissão digna" quanto "marginalidade" – e da expressão "um querer bem forte dentro do peito", que pode bifurcar-se em "virtude" ou "descaminho". Na continuidade do último fragmento, a única outra característica que lhe é atribuída é a "agilidade" com a qual percorria os "becos" da favela. É gritante a diferença de afetividade apresentada por parte desta personagem em relação àqueles e àquelas ao seu redor, quando a comparamos com Luandi, soldado Nestor e Kimbá... Não há referência à vida amorosa ou nenhuma menção no tocante à religiosidade da personagem nomeada somente como "o segundo"...

Entretanto, qual é a mudança substancial em relação à representação da afetividade/sexualidade do homem negro presente no conto "Os amores de Kimbá"? No texto publicado em *Olhos d'água* (2014), temos mais um jovem negro da periferia de uma grande cidade sendo apresentado aos olhos-leitores da seguinte forma:

> Chuva na favela era um inferno. O barro e a bosta se confundiam. Os becos se tornavam escorregadios. As crianças e os cachorros se comprimiam dentro de casa. As mães passavam o dia inteiro gritando para que os Zezinhos se sossegassem. Antes, ele fora um também Zezinho. Kimbá foi o apelido que um amigo rico, viajado por outras terras, lhe dera. O amigo notou a semelhança dele com alguém que ele havia deixado na Nigéria. Então, para matar as saudades que sentia do amigo africano rebatizou Zezinho com o nome do outro. O brasileiro seria o Kimbá. Zezinho gostou mais do apelido do que do próprio nome. Sentiu-se mais em casa com a nova nomeação.
>
> (...) Gostava do mais velho. Coitadinho do Raimundo! Sempre bêbado e sempre querendo mais e mais cachaça. Observou a imobilidade do outro e riu de sua própria agilidade, de seus movimentos sem direção, sem alvo certo. Levantou, e de pé sentiu melhor o seu corpo. Era alto. Espichando o braço ultrapassava o telhado. Ficou uns segundos gozando o prazer que seu tamanho lhe dava. Sabia-se alto. Sabia-se forte. Sabia-se bonito. As mulheres gostavam dele e os homens também. Aliás, foi uma descoberta que lhe assustou muito. Uma situação perturbadora que ele lutava para esconder: os homens gostavam dele também.(EVARISTO, 2014, p. 88)

Estes excertos lidam com a percepção do próprio personagem sobre si mesmo. Da mesma maneira que Ponciá Vicêncio e outros negros da diáspora africana nas Américas – basta lembrar Malcom X e Muhammad Ali – Kimbá recusava a nomeação primeira que lhe fora dada: Zezinho. E logo a seguir já teremos uma pista sobre um dos motivos do incômodo com seu nome: ele possuía consciência de sua força, agilidade e beleza. O "apelido" africano,

[3] Cf. OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **Negrismo**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2014.

por sua vez, dava-lhe a sensação de "sentir-se mais em casa", acolhido no bojo de uma ideia identitária não negativa ou subalterna. A comparação entre ele e o irmão, o triste quadro que vincula quase "naturalmente" negros e alcoolismo, talvez busque retirar do centro da representação o estereótipo do "cachaceiro", imposto por grande parte do romance brasileiro aos homens da comunidade negra. Kimbá, por sua vez, apresenta uma autoconsciência de corpo e o prazer a ele proporcionado que é acompanhado de uma surpreendente e incômoda revelação: o fato de chamar a atenção tanto de mulheres quanto de homens, no que diz respeito à atração sexual. A este incômodo, a voz narrativa denomina de "situação perturbadora que ele lutava para esconder: os homens gostavam dele também". E justamente esta afirmação busca deslocar leitores do senso comum no que diz respeito às relações entre pessoas do mesmo sexo. O termo usado pela voz que narra o texto é "homens" e não "homossexuais". O enredo já anuncia, logo à sua segunda página, que haverá ali uma espécie de luta para romper as representações dicotômicas quanto ao conceito de gênero e de sexualidade.

Mais uma vez, Conceição Evaristo traz à tona do mar de textos negros e/ou afro-brasileiros, temas considerados tabus para esta comunidade e sua literatura, bem como para suas demais produções artísticas. O perfil de violência perpetrada pelo homem negro, desenhado pelas narrativas em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) vem, agora, somar-se à questão LGBT inserida no conto em que temos o personagem Kimbá. Não cabe o tom de falso moralismo constantemente utilizado quando surge o debate em torno da representação artístico-literária tanto no que diz respeito à questão da violência de gênero em relação às mulheres – em cujo grupo mulheres negras são as vítimas mais numerosas – ou muito menos, a intolerância em relação a outras modalidades de experiências e vivências sexuais, especialmente no seio de comunidades periféricas-urbanas.

As pouco mais de seis páginas dedicadas como espaço de escrita-registro-permanência desta narrativa parecem ser, simultaneamente, insuficientes e longas em demasia para a profundidade da questão colocada pelo desenvolvimento da história da jovem personagem que mora em uma favela, pratica capoeira e possui consciência de suas particularidades quando se compara ao mundo social e à família aos quais "pertence". O que fica explícito para quem lê o conto é a constante sensação de não-pertencimento e estranhamento de Kimbá. Invertendo a frase de Sartre, para o personagem, o inferno não é o Outro, mas talvez seja a sua própria condição identitária que não cabe nos lugares comuns e

pacíficos da subalternidade. Assim, suas vivências amorosas-sexuais poderiam ser interpretadas como forma de rebelar-se contra as "linhas de cor" (DU BOIS, 1994), classe e gênero. Como se dá tal rebelião? Para refletir, primeiramente, sobre problematizações relativas à questão da sexualidade no Ocidente e, consequentemente, nas Américas, recorreremos a Michel Foucault (1988, p. 17):

> O valor próprio do ato sexual: o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significações positivas. A delimitação do parceiro legítimo: o cristianismo, diferentemente do que se passava nas sociedades gregas ou romanas, só o teria aceito no casamento monogâmico e, no interior dessa conjugalidade (sic), lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora. A desqualificação das relações entre indivíduos do mesmo sexo: o cristianismo as teria excluído rigorosamente, ao passo que a Grécia as teria exaltado – e Roma, aceito – pelo menos entre homens. A esses três pontos de oposição maior, poder-se-ia acrescentar o alto valor moral e espiritual que o cristianismo, diferentemente da moral pagã, teria atribuído à abstinência rigorosa, à castidade permanente e à virgindade. Em suma, sobre todos esses pontos que foram considerados, durante tanto tempo, como tão importantes – natureza do ato sexual, fidelidade monogâmica, relações homossexuais, castidade –, parece que os Antigos teriam sido um tanto indiferentes, e que nada disso teria atraído muito sua atenção, nem constituído para eles, problemas muito agudos.

Esta citação do texto de Foucault foi trazida aqui no intuito de apontar os elementos enfrentados na forma de dilema pela personagem central do conto. A atualidade do texto do filósofo francês, pode se dizer, chega a ser assustadora quando presenciamos os acontecimentos recentes no Brasil relativos ao crescimento da visibilidade e difusão dos discursos de homofobia e intolerâncias das mais diversificadas. O centro desta contínua e eficaz tentativa de controle dos corpos parece ser, até hoje, o cristianismo, ou pelo menos, algumas de suas derivações mais conservadoras. A observação ao final do excerto parece continuar a ser solenemente ignorada: o que ainda é percebido como problema central em nossos dias – controle dos corpos –, para a Antiguidade isto não se colocava do mesmo modo e/ou intensidade. O retorno quase eterno desses recalques parece ser o desafio proposto pela personagem Kimbá, acrescentando-se ainda as questões de raça e classe.

É a partir do trabalho de pesquisa histórico-filosófica realizada por Michel Foucault que encontramos pistas para um salto no que diz respeito ao conceito de gênero, agora não apenas no intuito de descobrir e/ou produzir "novos" significados, porém lançar-se na trajetória delineada por Judith Butler[4] em seu livro *Undoing gender* (2004): "desfazer" o

[4] BUTLER, Judith P. **Undoing gender**. New York; London: Routledge, 2004. Este livro é a retomada de estudos divulgados em publicação anterior, **Problemas de gênero** (2003).

gênero. É neste também que a teórica chama atenção sobre a imbricações entre o referido conceito e questões de raça e classe, como já mencionei logo ao final do parágrafo anterior. Repetir sobre tais intercruzamentos pode não ser mero escape de aprofundamentos no que diz respeito à teorização, pois neste caso toda repetição demonstra ser insuficiente devido à indiferença lançada sobre estas questões. Observemos o trecho a seguir:

> A tradição hegeliana vincula o desejo ao reconhecimento, alegando que o este é sempre uma ânsia por reconhecimento e que somente a partir da experiência dada por este mesmo ato de reconhecimento nos constituiremos como seres socialmente viáveis. Tal visão possui seus atrativos e suas verdades, contudo falta-lhe também alguns importantes elementos. Os termos pelos os quais nos tornamos reconhecidos como seres humanos são socialmente articulados e modificáveis. E, em algumas ocasiões, os termos reais que conferem humanidade a alguns indivíduos, são aqueles utilizados para negarem que outros indivíduos não alcancem esta mesma condição, o mesmo *status*, produzindo um diferencial entre humanos e os "menores que os seres humanos". Estas regras possuem graves consequências relativas ao modo como compreendemos o modelo humano eleito à esfera do direito ou inclusão na esfera deliberativa de participação política. O conceito de humano é diferentemente compreendido dependendo de sua raça, a legibilidade desta raça, de sua morfologia, reconhecibilidade daquela morfologia, de seu sexo, do percentual verificável de variações daquele sexo, sua etnicidade e compreensão das categorias desta etnicidade em questão. Determinados seres humanos são classificados em menor escala de humanidade e, este modo de reconhecimento qualificativo não leva necessariamente ao modo mais viável de vida. Há aqueles não reconhecidos de modo algum como humanos, o que produz e ainda conduzirá à outra modalidade inviável de vida. Se parte daquilo que se deseja é ter reconhecimento, o gênero, então, tão logo é impelido pelo desejo, irá demandar reconhecimento. Mas se os esquemas de reconhecimentos a nós disponíveis são aqueles que "desfazem" a pessoa ao reconhece-la em sua humanidade ou a "desfazem" por interditar tal reconhecimento, dessa maneira, o reconhecimento se torna um lugar de poder em que o humano/ a humanidade/humanização é diferentemente produzida. Isto significa que em toda extensão das normas sociais em que o desejo é componente relevante, este estará vinculado à questão do poder e à problematização de quem é qualificado como humano e quem não o é. (BUTLER, 2004, p. 2 – livre tradução)[5]•

• The Hegelian tradition links desire with recognition, claiming that desire is always a desire for recognition and that it is only through the experience of recognition that any of us becomes constituted as socially viable beings. That view has its allure and its truth, but it also misses a couple of important points. The terms by which we are recognized as human are socially articulated and changeable. And sometimes the very terms that confer "humanness" on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status, producing a differential between the human and the less-than-human. These norms have far-reaching consequences for how we understand the model of the human entitled to rights or included in the participatory sphere of political deliberation. The human is understood differentially depending on its race, the legibility of that race, its morphology, the recognizability of that morphology, its sex, the perceptual verifiability of that sex, its ethnicity, the categorical understanding of that ethnicity. Certain humans are recognized as less than human, and that form of qualified recognition does not lead to a viable life. Certain humans are not recognized as human at all, and that leads to yet another order of unlivable life. If part of what desire wants is to gain recognition, then gender, insofar as it is animated by desire, will want recognition as well. But if the schemes of recognition that are available to us are those that "undo" the person by conferring recognition, or "undo" the person by withholding recognition, then recognition becomes a site of power by which the human is differentially produced. This means that to the extent that desire is implicated in social norms, it is bound up with the question of power and with the problem of who qualifies as the recognizably human and who does not. (BUTLER, 2004, p. 2)

Esta atitude teórica em ousar "desfazer" um conceito tão arraigado como é o de gênero, implica consequentemente no ato contínuo de propor o mesmo em relação à raça, classe, etnia, dentre tantos outros. Vale lembrar que tal operação parte exatamente do campo mais conceitual das ciências humanas: a filosofia, mais especificamente na área da deontologia – aquela que se dedica ao estudo da moral. Butler inicia suas considerações introdutórias a partir da tradição hegeliana, devido ao peso que esta possui em relação à reestruturação na filosofia e ciência em geral, provocada no Ocidente a partir do século XIX. E por que o desafio introdutório cita Hegel? É graças ao seu pensamento que temos a tríade "tese, antítese e síntese". A rebelião proporcionada pela atitude butleriana é similar à criação, por Conceição Evaristo, de uma personagem com Kimbá. Tão provocadora é esta personagem que é possível buscar traços de sua elaboração, por exemplo, em Ponciá Vicêncio, a qual não se reconhece no nome de batismo e muito menos em relação às "obrigações" que lhe seriam devidas em função de um pertencimento "natural" ao gênero feminino. Haverá se libertado, mais uma vez o corpo da relação direta e, por que não dizer ainda, "biológica" com a sexualidade?

O que nos chama atenção é que a partir das observações tanto de Foucault quanto de Butler, aliadas à ficção de Evaristo, poucos podem se valer, na realidade, com aspectos de valoração e reconhecimento "socialmente articulados e modificáveis", retomando Judith Butler (Idem). É extensa a galeria de personagens das narrativas de Evaristo que se encaixam na categoria de não-humanidade revelada no estudo de Butler. Mais revelador é quando se analisa tais personagens como alegorias elaboradas da narrativa ficcional que se autonomeia "escrevivência" e que se alia ao "brutalismo poético" (DUARTE, 2006, p. 306) para dialogar tanto com a tradição da literatura brasileira – "não-humanos" nos romances de Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, João Antônio – quanto da literatura negra e/ou afro-brasileira – na qual devemos repetir Firmina, Machado de Assis, Lima Barreto, acrescentar Oswaldo de Camargo, Carolina Maria de Jesus, Paulo Colina, Cuti –, estendendo-se também àquela da diáspora africana nas Américas – Zora Neale Hurston, Ralph Ellison, James Baldwin, Tony Morrison e Alice Walker. Há que mencionar-se o diálogo com literaturas africanas – Agostinho Neto, Pepetela, Chenua Achebe, Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie.

Por fim, um aspecto presente nas narrativas de Conceição Evaristo quase sempre de modo discreto, sem alardes: a religiosidade. Contudo, não mostraremos neste brevíssimo artigo a intertextualidade com a tradição de matriz africana. O que surpreende leitores dos contos "Zaita esqueceu de guardar os brinquedos" e em "Os amores de Kimbá" é a postura das personagens masculinas o filho "mais novo" e Kimbá. Ambos, em diferentes proporções não fazem reverência alguma a qualquer forma de crença espiritual que seja, pois, as suas trajetórias seriam unicamente frutos de suas idas e vindas becos abaixo e acima, ladeando ora barracos, ora as regiões fronteiriças da favela com o asfalto. Não, Kimbá não tolera a menor menção sobre a fé de sua avó Lidumira nos santos do Rosário (EVARISTO, 2014, p. 92 e 94). Estas performances antirreligiosas seriam uma forma de renegar o peso imposto pela servidão via humildade eterna, na esperança vã de uma recompensa que, até então, nenhuma pessoa dos círculos familiares do filho "mais novo" e de Kimbá jamais tiveram? Tímida rebelião contra o controle de corações, corpos e mentes?

Este pseudo-duplo Zezinho-Kimbá ou ainda, sob a percepção do personagem, Kimbá-Zezinho se recusa a permanecer encaixotado ou emparedado na condição de negro, de favelado, de pobre. A autoconsciência de suas particularidades, mesmo que esta se apresente às vezes na narrativa como "vacilante", lhe permite vivenciar uma relação a três: ele, Gustavo e Beth. O encontro entre morro e "asfalto" não se permite, nesta criação de Evaristo, a fixar-se como mencionado anteriormente, no conforto simbólico das dicotomias ou explicações representativas calcadas no mito da miscigenação e do "amor livre". O título do conto – "Os amores de Kimbá" – remete não apenas à sua experiência amorosa tripartida, vai, além disso. Aponta na direção do amor próprio e da autoestima que o personagem possui por si mesmo. Direcionando mais especificamente o foco de nossa observação para o trio amoroso da narrativa, há insinuação e delicadas pinceladas de ciúme tanto por parte da personagem Gustavo quanto da personagem Beth, se é que este conceito poderia ser aqui aplicado. Novamente, a narrativa de Conceição Evaristo vem desestabilizar a utilização "cômoda" do termo e sentimento utilizado como combustível-desculpa para os atos de violência em relação ao gênero e questões amorosas-sexuais. Importante ainda destacar a não resolução do impasse para o público leitor, uma das razões do que denominei paradoxalmente insuficiência e excesso de páginas do texto. Assim como na literatura ruidosa (CRUZ, 2011), os textos narrativos de Conceição Evaristo, geralmente, não permitem a tão desejada catarse da mercadoria da crueldade (Idem, 2011). É a própria escritora que no texto intitulado "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita" (EVARISTO,

2007b, p. 21), conclui o seu depoimento com esta frase: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

A literatura ruidosa da diáspora africana nas Américas, da “escrevivência” insurgente segue trilhando o árduo caminho da criação histórias sem final entregue em confortáveis bandejas dicotômicas – o negro viril, a mulher branca insaciável, o homem branco invejoso e ciumento. Em “Os amores de Kimbá” a receita da catarse higienizada também é recusada e aponta, simultaneamente, para o incômodo silêncio no seio das próprias comunidades localizadas nas periferias dos centros urbanos do Brasil e mundo afora, em relação à violência de gênero e à homofobia, transfobia, etc. Que esta vida dada a Kimbá seja longa, dentro e fora da ficção...

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____ . **Undoing gender**. New York; London: Routledge, 2004.

CRUZ, Adélcio de Sousa. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Rev**. **Estud**. **Fem**. [online]. 2006, vol.14, n.1, pp. 305-308. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100017. Acesso: 20 julho 2015.

DU BOIS, W.E.B. **The souls of black folk**. (The 1903 unabridged text). Mineola: Dover Thrift Editions, 1994.

EVARISTO, Conceição. Os amores de Kimbá. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014. p. 87-94.

____ . **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

____ . Zaita esqueceu de guardar os brinquedos. **Cadernos Negros**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2007a. p. 35-42.

_____ . Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Representações Performáticas Brasileiras**: teórias, práticas e suas interfaces. (org) Marcos Antônio Alexandre, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007b, p 16-21.

____ . **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GATES JR., Henry Louis. Black Man's Burden. In WARNER, Michael (editor). **Fear of a Queer Planet**: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993. p. 230-238.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **Negrismo**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2014.

O QUE *O MENINO POE*TA E *O PEQUENO PRÍNCIPE* TÊM EM COMUM?

Adriana Rodrigues Machado*

Para responder a pergunta que ora ocupa o lugar do título neste ensaio, recorremos inicialmente a um conceito desenvolvido por Carl Gustav Jung (1875-1961): a *sincronicidade*. Juntamente com o físico Wolfgang Pauli (1900-1958), Jung publica, em 1952, um estudo intitulado *Sincronicidade*: um princípio de conexões acausais. Em artigos distintos os dois pesquisadores, porém comungam de um mesmo desafio intelectual, e que se encontra bem representado no título da obra conjunta, *The interpretation of Nature and the Psyche*[6].

Com suas descobertas a respeito do princípio da s*incronicidade*, o fundador da Psicologia Analítica, esta incluída entre as chamadas "psicologias profundas", fornece aos estudiosos de áreas distintas — no caso em questão, da literatura — uma eficiente ferramenta de trabalho. Chamamos aqui de *sincronicidade poética-literária* o que ocorreu entre a mineira Henriqueta Lisboa (1904-1985) e o francês Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), com a intenção de redimensionar o conceito, tentando compreendê-lo dentro do espaço literário propriamente, sobretudo no plano simbólico, arquetípico.

De um modo bastante simplificado, podemos dizer que o fenômeno da *sincronicidade*, segundo Jung, dá-se como um acontecimento constitutivo do que é *imponderável*, ou seja, daquilo que suporta um efeito ainda que desvinculado de uma causa; quando "os termos de uma coincidência significativa são ligados tão somente pela *simultaneidade* e pelo *significado*" (JUNG, 1984a, p. 53-54, grifo do autor), desconsiderando-se como premissa obrigatória a relação espaço-temporal.

Alguns dados históricos sobre o conceito

* MACHADO, Adriana Rodrigues. Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na UFMG, com bolsa PDJ do CNPq. Belo Horizonte/Minas Gerais. E-mail: adr.r.machado@gmail.com

[6] Ver CAPRIOTTI, Letícia. "Jung e sincronicidade: a construção do conceito". Excerto da monografia "A construção do conceito de sincronicidade na obra de Jung" (PUC/PR – 1998) Disponível em: <www.symbolon.com.br/artigos/jungesicroni1.htm> Acesso em 19 abr. 2015.

Segundo registra a estudiosa Letícia Capriotti em seu artigo "Jung e sincronicidade: a construção do conceito", o interesse de Jung pelo fenômeno da *sincronicidade* surge em torno das duas primeiras décadas do século passado, fazendo-nos crer que ele levou muitos anos investigando, até sentir-se autorizado a escrever sobre o tema. É no final dos anos 20, exatamente em 4 de dezembro de 1928, que aparece pela primeira vez o termo *sincronicidade*, no seminário "Dream Analysis" (CAPRIOTTI, p. 1).

É interessante notar, conforme salienta Capriotti no mesmo estudo já referido, que Jung em uma carta endereçada ao jornalista e crítico teatral suíço Carl Seelig (1894-1962), em 25 de fevereiro de 1953, revela que foram as conversas que manteve com o professor Albert Einstein (1879-1955), no período de 1909-1910 e 1912-1913, que serviram de ponto de partida para suas reflexões sobre o conceito de *sincronicidade* (CAPRIOTTI, p. 3).

Outra influência importante Jung recebeu de Richard Wilhelm (1873-1930), o sinólogo e teólogo alemão que ficou conhecido como tradutor da melhor versão do IChing para o ocidente, e também pela tradução d' *O segredo da flor de ouro* – O livro de vida chinês, este publicado com introdução e comentários do próprio Jung (CAPRIOTTI, p. 3-4).

Realçamos que o I Ching é um clássico livro chinês de sabedoria e também um oráculo. Ele tem por base um pensamento não-linear que abarca a união dos opostos e aproxima-se do princípio fundamental da Alquimia, a transmutação. Um dos conceitos mais centrais da filosofia oriental e que norteia a narrativa do I Ching é o Tao, que Jung compreende como um "método ou caminho consciente, que deve unir o separado" (JUNG, 1984b, p. 37). Tao é traduzido por Wilhelm simplesmente como "sentido" (Ibid, p. 17), e o propósito dessa unificação, ou seja, o "sentido" que está por trás de todo movimento da Natureza — e do mesmo modo da psique — é, segundo Jung, "a obtenção da vida consciente" (JUNG, 1984b, p. 37), o que para os chineses é "a realização do Tao" (Ibid., p. 37).

A filosofia oriental, portanto, foi de suma importância para Jung, porque baseado nessa visão não linear — que toma o todo como cenário — ele pôde aproximar-se de uma teoria que vê no fenômeno da *sincronicidade* um precedente acausal, ancorada tão somente na *coincidência* e no *significado*, podendo ser abstraídos os fatores tempo e espaço,

conforme já referido. Para Jung, nos fenômenos sincronísticos — não confundir com sincrônicos — o tempo e o espaço são relativos.

Pontos de contato sincronísticos entre *O menino poeta* e *O Pequeno Príncipe* [7]

No caso ora analisado, os pontos de contato sincronísticos são marcados inicialmente, de forma patente, por dois aspectos preponderantes: o primeiro é o sincrônico — ambas as obras são publicadas no ano de 1943, em lugares distintos: *O menino poeta* no Brasil, e *O Pequeno Príncipe* nos Estados Unidos. E o segundo aspecto é o temático — os dois livros têm a infância como *Leitmotiv*, como "motivo condutor". *O menino poeta* em versos, ele é um livro de poemas, e *O Pequeno Príncipe* em prosa poética, esta classificada quanto à forma e particularidades como uma fábula, um conto, uma novela ou simplesmente como uma parábola. Cremos que *O Pequeno Príncipe* se enquadra bem na definição de parábola [8], sem deixar de suportar as outras definições possíveis.

A narrativa d' *O Pequeno Príncipe* é extremamente lírica, carregada de imagens que evocam a sonoridade, a musicalidade, e que desperta na criança, no jovem e também no adulto, a mesma emoção que um poema é capaz de proporcionar. Sobretudo quando pensamos no recurso das imagens desenhadas pelo próprio autor, que reforçam o discurso poético com a mesma simplicidade e leveza que se mostram por meio da escolha das palavras.

Destacamos a seguinte passagem do diálogo entre o Pequeno Príncipe e a amiga raposa, quando ela diz:

> — Minha vida é monótona. Eu caço as galinhas e os homens me caçam. Todas as galinhas se parecem e todos os homens se parecem também. E isso me incomoda um pouco. Mas, se tu me cativas, minha vida será como que cheia de sol. Conhecerei um barulho de passos que será diferente dos outros. Os outros passos me fazem entrar debaixo da terra. Os teus me chamarão para fora da toca, *como se fossem música*. E depois, olha! Vês, lá longe, os campos de trigo? Eu não como pão. O trigo para mim não vale nada. Os campos de trigo não me lembram coisa alguma. E isso é triste! Mas tu tens cabelos dourados. Então será maravilhoso quando me tiveres cativado. O trigo, que é dourado, fará com que eu me lembre de ti. E eu amarei o barulho do vento no trigo... (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 66-67 [grifo nosso]).

[7] Optamos por manter as letras maiúsculas no título do livro porque o tomamos (também) como um nome próprio.

[8] Sobre esta questão, ver a obra de Renée Zeller, *A vida secreta de Antoine de Saint-Exupéry*: a parábola do Pequeno Príncipe. Tradução Silvio Antunha. São Paulo: Madras, 2006.

Numa rápida análise das imagens, podemos dizer que a monotonia [destacada pela repetição do ciclo caçar e ser caçada] está para a luminosidade, ["se tu me cativas, minha vida será como que cheia de sol"] assim como o barulho ["conhecerei um barulho de passos que será diferente dos outros"] está para a música ["os teus me chamarão para fora da toca, como se fossem música"]. Valendo-se, do mesmo modo, de imagens de forte conotação sinestésica, Saint-Exupéry alia o sentido da visão [a cor dourada do trigo e o dourado dos cabelos do Pequeno Príncipe], com o da audição ["barulho do vento no trigo..."]. Sensações orquestradas pela memória, mecanismo que é capaz de ativar e de conservar reminiscências por meio do ato de cativar e de se deixar ser cativado.

Gaston Bachelard (1884-1962), quando fala sobre os devaneios voltados para a infância, afirma que há na alma humana um núcleo de infância permanente:

> [...] uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 1996, p. 94).

Henriqueta Lisboa com *O menino poeta*, e Antoine de Saint-Exupéry com *O Pequeno Príncipe*, proporcionam a existência desses "instantes de iluminação". Ambos percorrem uma trajetória comum no que diz respeito ao motivo das obras referidas.

Reportando-se às motivações mais persistentes ao seu espírito, Henriqueta declarou em uma conferência:

> Por sua vez a infância, representação do evanescente, proporcionou-me há vários anos um livro de memória e contemplação: *O menino poeta*, enternecido depoimento de reações inerentes à meninice, espécie de biografia da infância em termos de experiência e empatia. Horas felizes foram aquelas em que voltei a respirar a atmosfera do primitivo e do ingênuo (LISBOA, 1979, p. 19).

E uma das biógrafas de Saint-Exupéry, Sheila Dryzun, assim escreve sobre a concepção da importante personagem do autor d'*O Pequeno Príncipe*:

> Saint-Exupéry esboça compulsivamente uma silhueta. Rabisca sobre sua correspondência, seus documentos, não poupa guardanapos de papel levados de restaurantes. Manuscritos e mensagens não escapam da obstinação de um pequeno personagem querendo nascer. Um delicado extraterrestre de cabelos desalinhados habita a mente, o coração e os papéis de Saint-Exupéry. Um menino que amadurece antes mesmo de existir (DRYZUN, 2009, p. 66).

Importante ressaltar que o período é historicamente marcado por uma grande guerra, e que foi em consequência da mesma que em 31 de julho de 1944 o piloto Antoine de Saint-Exupéry não retornou de uma missão, desaparecendo tal qual seu personagem que regressou para o planeta de origem.

Nos primeiros versos de "O menino poeta", poema que dá título ao livro de Henriqueta Lisboa, encontramos a seguinte indagação do sujeito-lírico:

> O menino poeta
> não sei onde está.
> Procuro daqui
> procuro de lá.
> Tem olhos azuis
> ou tem olhos negros?
> Parece Jesus
> ou índio guerreiro? (LISBOA, 2008, p. 9)

Aludindo a esses mesmos versos, certa vez em uma entrevista, quando perguntada se já havia encontrado o menino poeta, Henriqueta respondeu: "Acho que o encontrei — chama-se Miguilim, o do Campo Geral" (MACHADO, 2013, p. 108-109). Miguilim, personagem central de *Campo Geral*, obra de João Guimarães Rosa (1908-1967), é publicada inicialmente em 1956, no mesmo ano do célebre romance *Grande Sertão*: veredas.

No arquivo da poeta, que está alocado no Acervo de Escritores Mineiros, na Universidade Federal de Minas Gerais, encontra-se um pequeno bilhete do criador de Miguilim, que diz:

> Henriqueta,
> "O Menino Poeta" é lindo — é bem o sempre, o que a gente não sabe.
> Com êle (sic) vou brincar muito.
> Seu e grato,
> o Guimarães Rosa (BENFENATTI, 2012, p. 225).

Podemos pensar que João Guimarães Rosa e Antoine de Saint-Exupéry pertencem à mesma família espiritual de Henriqueta Lisboa. Sobre o primeiro, a poeta escreve um importante artigo que muito revela de seu próprio universo criativo: "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa", que está publicado no seu livro de ensaios *Vigília poética*, de 1968. A autora d' *O menino poeta* também vê no "romancinho" — expressão sua — *Campo geral*, naquela altura já com o título *Miguilim*, uma biografia da infância, onde "os traços autobiográficos são nítidos" (LISBOA, 1968, p. 48).

O arquétipo da infância percorre a obra de Henriqueta Lisboa, assim como a de seus pares ora referidos. Para Gaston Bachelard, este é o arquétipo da "felicidade simples":

> Nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples (BACHELARD, 1996, p. 118).

Para Jung, as imagens arquetípicas habitam as camadas profundas irrepresentáveis do *inconsciente coletivo*, outro conceito importante na doutrina junguiana, intrinsecamente ligado ao conceito de *sincronicidade* [9].

É interessante notar, que, no seu estudo sobre os fenômenos sincronísticos, Jung se vale de tabelas e experiências astrológicas, e o fato de que tanto Henriqueta Lisboa, quanto Antoine de Saint-Exupéry, João Guimarães Rosa e Gaston Bachelard tenham nascido sob o mesmo signo solar — no caso o signo de câncer — dominado pelo arquétipo da infância, da memória e das águas primordiais, parece-nos bastante ilustrativo.

E para finalizar, recorremos a outro ilustre canceriano, Walter Benjamin (1892-1940), cuja efeméride de nascimento coincide com a de nossa poeta Henriqueta Lisboa, em dia e mês. No seu ensaio intitulado "A doutrina das semelhanças", escrito em 1933, Benjamin discorre sobre a linguagem, sobre o poder da palavra escrita e da palavra falada, e toma a astrologia como método comparativo para falar de leitura, faculdade mimética e o dom de ser semelhante. Muito próximo da "doutrina das correspondências", de Emmanuel Swedenborg (1688-1772), cuja leitura influenciou os primeiros românticos, assim como Charles Baudelaire (1821-1867) e outros poetas, no apêndice ao texto de Benjamin podemos ler:

> O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento (BENJAMIN, 1993, p. 113).

[9] Sobre o conceito de "inconsciente coletivo", ver HARK, Helmus (Org.) *Léxico dos conceitos junguianos fundamentais*: a partir dos originais de C. G. Jung. Tradução Maurício Cardoso. São Paulo: Loyola, 2000.

A s*incronicidade poética-literária*, portanto, alinha-se à doutrina das semelhanças, é um fenômeno acausal que no entanto produz efeitos dignos de investigação dentro do campo da ciência da literatura, ou seja, da teoria. Principalmente no que diz respeito às teorias do Imaginário, preconizadas por Gilbert Durand (1921-2012), bem como àquelas que pertencem ao amplo domínio dos estudos comparatistas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BENJAMIN, Walter. "A doutrina das semelhanças". In:_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume I., 6. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CAPRIOTTI, Letícia **"Jung e sincronicidade: a construção do conceito".** Disponível em: <www.symbolon.com.br/artigos/jungesicroni1.htm> Acesso em 19 abr. 2015.

DRYZUN, Sheila. **Antoine de Saint-Exupéry e O Pequeno Príncipe**: a história de uma história. São Paulo: Pedran'água, 2009.

HARK, Helmut. (Org.) **Léxico dos conceitos junguianos fundamentais**: a partir dos originais de C. G. Jung. Tradução Maurício Cardoso. São Paulo: Loyola, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade.** Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Obras completas. v. VIII/3. Rio de Janeiro: Vozes, 1984a.

_____. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984b.

LISBOA, Henriqueta. **Vigília poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

_____. **Vivência Poética.** Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

_____. O menino poeta. Obra completa. Ilustrações Nelson Cruz. São Paulo: Peirópolis,

MACHADO, Adriana Rodrigues. **Rosa plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa.** 2013**.** 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PAIVA, Kelen Benfenatti. **Nos bastidores do arquivo literário**: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas. 2012. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **O pequeno príncipe**. Tradução Dom Marcos Barbosa. 48 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ZELLER, Renée. **A vida secreta de Antoine de Saint-Exupéry**: a parábola do Pequeno Príncipe. Tradução Silvio Antunha. São Paulo: Madras, 2006.

ENVELHECIMENTO E AUSÊNCIA NA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

Ailton Magela de Assis Augusto[*]
Reinaldo da Silva Kreppke[**]

Introdução

Este trabalho é um desdobramento de uma pesquisa realizada no âmbito do curso Representações da Memória, do Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Por ocasião da apresentação de um seminário, discutimos de forma ampla junto aos colegas e à professora o modo como Adélia Prado (1935-) põe em cena, em seus versos, a passagem do tempo. Buscaremos agora refinar aquela análise, focalizando melhor um dos aspectos da representação que a poetisa faz do envelhecer, qual seja o da associação do envelhecimento com o sentimento da ausência, que culmina na analogia entre a velhice e a orfandade.

Tomaremos como *corpus* poemas publicados pela escritora mineira entre os anos de 1976 e 1999 e reunidos na antologia *Reunião de poesia* (BestBolso, 2013). Este recorte abarca diferentes livros de Adélia Prado e se justifica pela manutenção, ao longo de todo esse período, de uma dicção poética particular, que não sofre mudanças drásticas, e na qual, como ressalta Angélica Soares, "a consciência dos traços físicos, sociais, psicológicos e existenciais que indiciam o avanço da idade está em pauta de recriação" (SOARES, 2009, p. 157). Além disso, a própria autora comentou, em entrevista ao canal de vídeos Saraiva Conteúdo, que, embora reconheça que entre seu primeiro livro e os títulos mais recentes de sua bibliografia viveu experiências "que nem sonhava ter em Bagagem (...), enquanto livro, enquanto poesia é uma coisa só". Na mesma entrevista ela diz: "eu vou fazer um livro só minha vida inteira (...) por causa do limite da gente; eu só tenho essa vozinha, só tenho esse quadradinho aqui pra olhar o mundo" (SARAIVACONTEÚDO, 2014). Ainda a este respeito, tal recorte nos

[*] AUGUSTO, Ailton Magela de Assis. Licenciado em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Federal de Juiz de Fora e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da mesma instituição. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais – Câmpus São João del-Rei. E-mail: ailton.augusto@ifsudestemg.edu.br.
[**] KREPPKE, Reinaldo da Silva. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, especialista em Estudos Literários e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da mesma instituição. Professor de Língua Portuguesa da Prefeitura Municipal de Santos Dumont/MG. E-mail: silvakreppke@hotmail.com.

pareceu conveniente porque permite acompanhar a evolução do tema em paralelo com o processo de envelhecimento experimentado pela escritora.

1. O avanço da idade

O termo envelhecimento aponta, em um primeiro momento, para um fenômeno biológico, isto é, faz referência ao "conjunto dos processos (...) experimentados por um organismo após sua fase de desenvolvimento" (FONTAINE, 2010, p. 11). Pode ser entendido, também, como fenômeno demográfico, tornado evidente com o aumento progressivo da expectativa de vida da população e as questões que isso coloca nos planos político e socioeconômico.

Estas indicações, embora já apontem para o caráter múltiplo do envelhecimento e de suas implicações, deixam de fora a teia de significados culturais construídos ao redor do avanço da idade e que dizem respeito, entre outros aspectos, às especificidades que diferenciam os idosos dos outros grupos de idade.

É pela senda das representações culturais que iremos enveredar no presente trabalho, buscando na literatura, mais especificamente na poesia de Adélia Prado, as imagens ligadas ao envelhecimento. A primeira delas se relaciona à já aludida face biológica do fenômeno e diz respeito às mudanças de aspecto que o tempo impõe ao corpo, as quais normalmente recebem conotação negativa. Afinal, "não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. Não podemos imaginá-lo e, no fundo, não o queremos" (ELIAS, 2001, p. 80).

Para as mulheres, de modo mais destacado, a "perda da juventude" representa um dos estigmas do envelhecimento, pois o padrão cultural falocêntrico tradicionalmente relaciona a feminilidade ao poder de atração e à capacidade da mulher de despertar o desejo dos homens. Deste modo, lidar com as marcas do tempo tornou-se processo gerador de um mal-estar que atravessa a relação que as mulheres mantêm com seus corpos, sua libido e com o mundo ao seu redor. Adélia Prado se debruça sobre o tema com a inquietude de quem parece sentir "vergonha de parecer velha", como se tal coisa "desabona[sse] os parentes, desabona[sse] o Brasil" (PRADO, 1989, p. 29)[1].

[1] Fazemos aqui uma alusão ao romance *Cacos para um vitral*, publicado por Adélia Prado em 1980, e no qual a personagem Maria da Glória é mostrada às voltas com a "necessidade" de corresponder a critérios de beleza feminina. Isto cria nela um exagerado sentimento de inadequação ao perceber as transformações de sua aparência ao entrar na faixa dos quarenta anos de idade.

Encontramos em "A serenata", composição incluída em *Bagagem* (1976), um bom exemplo da recriação linguística do confronto da beleza feminina com a passagem do tempo:

> Uma noite de lua pálida e gerânios
> ele viria com boca e mãos incríveis
> tocar flauta no jardim.
> Estou no começo do meu desespero
> e só vejo dois caminhos:
> ou viro doida ou santa.
> Eu que rejeito e exprobro
> o que não for natural como sangue e veias
> descubro que estou chorando todo dia,
> os cabelos entristecidos,
> a pele assaltada de indecisão.
> Quando ele vier, porque é certo que vem,
> de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
> A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
> — só a mulher entre as coisas envelhece.
> De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
> Como a fecharei, se não for santa?
>
> (PRADO, 2013, p. 58)

É possível interpretar este poema tomando o envelhecimento do corpo feminino como contraponto à serenata. Apesar de ter consciência de que "só a mulher entre as coisas envelhece" e perceber em si os sinais da transição da juventude à maturidade – "os cabelos entristecidos / a pele assaltada de indecisão" –, a mulher apresentada no poema, situando-se "no começo de [s]eu desespero"[2], deseja a serenata que lhe será oferecida por um homem que está por vir e se coloca em uma encruzilhada entre a loucura e a santidade que pode ser assim resumida:

> Doida, portanto, será essa mulher se, mesmo Bela Adormecida às avessas, envelhecida pela força de Chronos, insistir em apresentar-se para uma serenata, o que, espera-se, deve ser feito por uma linda e sempre jovem mulher. Santa ela se apresentará se, mesmo já tendo aberto a janela, fechá-la logo depois, abstendo-se de usufruir daquilo que ela tanto deseja: o homem "com boca e mãos incríveis", cujas mãos tocarão uma flauta no jardim (SILVA, 2003, pp. 182-183).

A preocupação com a beleza também comparece nas primeiras linhas de "Dolores", poema publicado em *O coração disparado* (1978) e cujo título remete, via língua espanhola, a uma experiência dolorosa:

---

[2] É interessante notar que Adélia Prado, quando da publicação de Bagagem em 1976, conta 41 anos de idade. Ela está entrando, como se vê, em uma faixa etária que a aproxima tanto da personagem do romance a que nos referimos na nota anterior quanto da mulher retratada no poema. Não estamos aqui advogando uma leitura autobiográfica dessas obras, mas chamando a atenção para possíveis pontos de contato entre a experiência da escritora e aquilo que ela plasmou em sua escrita.

Hoje me deu tristeza,
sofri três tipos de medo
acrescidos do fato irreversível:
não sou mais jovem.
Discuti política, feminismo,
a pertinência da reforma penal,
mas ao fim dos assuntos
tirava do bolso meu caquinho de espelho
e enchia os olhos de lágrimas:
não sou mais jovem.

(PRADO, 2013, p. 121)

Nesses versos encontramos reforçada a sensação de tristeza pela perda de juventude. Este sentimento, surgido após a constatação de que o envelhecimento é um "fato irreversível" – constatação intensificada, aliás, pela repetição do verso "não sou mais jovem" –, é forte o bastante para impor-se por sobre outros temas candentes à época em que o poema foi escrito, entre os quais se inclui o feminismo, cujas proposições parecem não ter eliminado por completo a vigência da "ideologia da beleza física" que transforma o espelho em um objeto de suplício porque ele sempre reflete uma imagem deformada se comparada às expectativas que a sociedade constrói em relação à aparência da mulher e que ela própria pode terminar por interiorizar.

Outra representação ligada ao envelhecimento é a da mudança de *status quo* vivenciada pela pessoa à medida que sua idade aumenta. Isto ocorre porque "os grupos de 'idade normal', muitas vezes têm dificuldade em se colocar no lugar dos mais velhos na experiência de envelhecer" (ELIAS, 2001, pp. 79-80). Essa pouca empatia favorece o estabelecimento de uma incompatibilidade entre juventude e velhice que se manifesta tanto nas interdições feitas aos idosos (como, por exemplo, o caso da mulher envelhecida que seria doida de aceitar uma serenata no poema anteriormente analisado) quanto no estabelecimento de papeis sociais específicos que supostamente dariam conteúdo e sentido à velhice. À mulher, caberia, neste enquadre, aceitar, como em outro poema adeliano, "em socorro da [sua] fraqueza / (...) um rosto / de velha mãe cansada, de avó boa" (PRADO, 2013, p. 29)[3]. Assim, passada sua idade produtiva e vencida a tarefa de cuidar dos filhos, ela passaria a ocupar um espaço marginal dentro do clã familiar e a merecer, vez por outra, que lhe dirijam conselhos e cuidados que não solicitou (!) e que lhe tolhem a alegria.

[3] Versos do poema "Páscoa", do livro Bagagem (1976). Este poema mereceu de Angélica Soares uma análise mais detalhada para a qual remetemos o leitor, uma vez que aqui aludimos apenas a uma das ideias abordadas no poema em questão.

A noção de que o idoso é improdutivo e demanda cuidados desemboca em uma relação de tutelagem que termina por ser justificada pelo discurso, amplamente aceito, da inversão de papeis, segundo o qual os filhos e netos se tornam responsáveis por seus pais e avós. Pensar em tutela é um modo de aproximar o idoso da criança. Essa aproximação também aparece na poesia de Adélia Prado, mas se realiza de outro modo, uma vez que, para a escritora, o processo de envelhecimento envolve uma crescente sensação de ausência que termina por fazer do idoso um órfão. É sobre esta representação do envelhecer que nos debruçaremos na seção seguinte.

2. O envelhecimento, o exercício da memória e o sentimento de ausência nos poemas de Adélia Prado.

> Desejo, com uma funda saudade
> de homem ficado órfão pequenino,
> um regaço e o acalanto, a amorosa tenaz de uns dedos
> para um forte carinho em minha nuca
> (PRADO, 2013, p. 26)

É importante notar que os cuidados que idosos e crianças inspiram e que permitem aproximá-los metaforicamente não devem encobrir as diferenças entre esses dois grupos de idade, sobretudo aquelas que dizem respeito às modificações observadas nas atividades intelectuais e nas motivações. Para elas chama nossa atenção Ecléa Bosi em seu estudo sobre as memórias dos velhos. Segundo a autora, a memória do jovem ou do adulto ativo se apresenta como uma fuga da realidade e seu exercício está restrito a uns poucos momentos de pause nas tarefas cotidianas. Ela esclarece que, em contrapartida, a situação do velho é bem diversa e assinala que

> [...] ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando furtivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida. (BOSI, 1994, p. 60)

Adélia Prado, ainda antes de integrar o grupo de idade que o termo velhice abarca, busca na infância imagens que deem conta de expressar sua saudade, fazendo do exercício da memória não o momento de evasão de que nos fala Bosi, mas uma prática constante que permite entrever a trilha das representações poéticas que ela faz do sentimento de ausência e que a acompanharão ao longo do processo de envelhecimento. É esta a tônica de "Orfandade", publicado em *Bagagem*:

> Meu Deus,

me dá cinco anos.
Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,
me dá um Natal e sua véspera,
o ressonar das pessoas no quartinho.
Me dá a negrinha Fia pra eu brincar,
me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe.
Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável,
me dá a mão, me cura de ser grande,
ó meu Deus, meu pai,
meu pai.
(PRADO, 2013, p. 21)

Escrito em forma de prece, com o vocativo "meu Deus" comparecendo no primeiro e penúltimo versos, o poema apresenta pessoas, momentos, imagens e sons que existiram na infância do eu lírico e que, com a intervenção divina, poderiam fazer-se presentes novamente e socorrê-lo do desamparo que caracteriza o "ser grande". A este respeito, cumpre destacar a estrutura do poema em que há seis versos praticamente consecutivos com o imperativo "me dá", uma reiteração que não apenas intensifica o tom de pedido que a autora pretendeu, talvez, para o texto como também coloca em cena uma dicção infantil, uma linguagem de quem ainda não sofre do mal de ser grande.

Outro poema que recorda imagens da infância é "A menina e a fruta", parte da obra *Terra de Santa Cruz*, de 1981:

Um dia, apanhando goiabas com a menina,
ela abaixou o galho e disse para o ar
- inconsciente de que me ensinava -
"goiaba é uma fruta abençoada".
Seu movimento e rosto iluminados
agitaram no ar poeira e Espírito:
o Reino é dentro de nós,
Deus nos habita.
Não há como escapar à fome da alegria!
(PRADO, 2013, p. 137)

O caráter de rememoração fica explícito na interferência que o eu lírico faz na cena, o que deixa às claras, no presente, o valor dessa imagem do passado: "- inconsciente de que me ensinava".

O exercício da memória laborado nos versos de Adélia, por vezes traz um fardo maior e mais pesado, num jogo dialético entre memória e ausência. Podemos observar tal fato em "Poema esquisito", também de *Bagagem*, de 1976:

Dói-me a cabeça aos trinta e nove anos.
Não é hábito. É rarissimamente que ela dói.
Ninguém tem culpa.
Meu pai, minha mãe descansaram seus fardos,
não existe mais o modo

de eles terem seus olhos sobre mim.
Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos?
É dentro de mim que eles estão.
Não fiz mausoléu pra eles, pus os dois no chão.
Nasceu lá, porque quis, um pé de saudade roxa,
que abunda nos cemitérios.
Quem plantou foi o vento, a água da chuva.
Quem vai matar é o sol.
Passou finados não fui lá, aniversário também não.
Pra quê, se pra chorar qualquer lugar me cabe?
É de tanto lembrá-los que eu não vou.
Ôôôô pai
Ôôôô mãe
Dentro de mim eles respondem
tenazes e duros,
porque o zelo do espírito é sem meiguices:
Ôôôôi fia.
(PRADO, 2013, p. 25)

No primeiro verso do poema, dois elementos são muito marcantes na questão que se pretende abordar: dor e tempo. Sem adentrar especificamente em um tempo biográfico, esse marco temporal se faz importante por marcar um ponto desde o qual o eu lírico se desloca em busca dos pais como uma criança que brincasse de esconde-esconde. Ainda a respeito dos versos iniciais, chamamos a atenção do leitor para o fato de os mesmos destoarem do tom coloquial que Adélia Prado busca, usualmente, conferir aos seus escritos. Além da correta colocação enclítica do pronome, a autora emprega um advérbio superlativo. A extensão e significado da palavra parecem uma tentativa de minimizar a dor por perdas das quais ninguém tem culpa. Contudo, à medida que o poema avança, o controle sobre os sentimentos diminui, dado indiciado pela retomada de expressões informais, que surgem no texto quase ao mesmo tempo que a constatação, pelo eu lírico, de que só é possível encontrar a mãe e o pai dentro de si. Interessante observar que estes, à custa do rememorar constante, se presentificam e respondem, sem meiguices, ao apelo que lhes é dirigido.

Também a respeito do peso representado pela ausência, destacamos o poema "As mortes sucessivas" do mesmo livro. Neste poema a ausência se desenha em paralelo aos "objetos biográficos" e às marcas temporais inscritas no corpo:

Quando minha irmã morreu eu chorei muito
e me consolei depressa. Tinha um vestido novo
e moitas no quintal onde eu ia existir.
Quando minha mãe morreu, me consolei mais lento
Tinha uma perturbação recém-achada:
meus seios conformavam dois montículos
e eu fiquei muito nua,

cruzando os braços sobre eles é que eu chorava
Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei.
Busquei retratos antigos, procurei conhecidos,
parentes, que me lembrassem sua fala,
seu modo de apertar os lábios e ter certeza.
Reproduzi o encolhido do seu corpo
em seu último sono e repeti as palavras
que ele disse quando toquei seus pés:
´deixa, tá bom assim´.
Quem me consolará desta lembrança?
Meus seios se cumpriram
e as moitas onde existo
são pura sarça ardente de memória.
(PRADO, 2013, p. 92)

O poema retrata as partidas de entes queridos ao longo da vida do eu lírico, as quais são relatadas em pequenas cenas que se iniciam com o pronome relativo quando. A primeira, apresentando as reações à perda da irmã, mostra como essa experiência, ainda nova, se configura mais contornável, sobretudo pela urgência do viver, representada pelo "vestido novo" que estava por ser disfrutado e pelas "moitas no quintal" onde ainda era possível existir. A segunda perda, mais dolorosa, vem à tona em paralelo com as marcas do tempo sobre o corpo, acenando a um acúmulo de vestígios, como se a cada ausência correspondesse uma inscrição no corpo. Cabe destacar a importância dos seios como elemento simbólico do feminino, nos aspectos materno e sexual. No poema, eles indiciam a passagem do tempo e parecem diminuir (cumprir-se) à medida que a dor pelas perdas se acentua como fica patente na terceira e última cena evocada no poema.

Após comentar a questão do envelhecimento e o exercício da memória em Adélia Prado, gostaríamos de retomar a aproximação entre infância e velhice. Para tanto, gostaríamos de trazer à cena a composição "Pedido de adoção", do livro *Oráculos de maio*, de 1999:

Estou com muita saudade
de ter mãe,
pele vincada,
cabelos para trás,
os dedos cheios de nós,
tão velha,
quase podendo ser a mãe de Deus
— não fosse tão pecadora.
Mas esta velha sou eu,
minha mãe morreu moça,
os olhos cheios de brilho,
a cara cheia de susto.
Ó meu deus, pensava
que só de crianças se falava:
as órfãs.
(PRADO, 2013, p. 185)

Observamos nesse poema a construção de uma complicada ligação entre dois tempos, infância e velhice, mediada pela forte e penetrante sensação de ausência. Uma mulher, saudosa, idealiza uma imagem materna, caracterizando-a com todas as marcas do tempo. Porém é tomada de surpresa ao constatar que essa imagem não corresponde a outra mulher, mas a ela própria. Frente a essa constatação algo perturbadora, faz um apelo a Deus, um apelo que desnuda sua situação presente e seu sentimento: "Ó meu deus, pensava / que só crianças se falava: /as orfãs".

Considerações Finais

O percurso analítico aqui construído tentou apresentar de maneira sintética questões acerca da memória e do envelhecer na poética de Adélia Prado. De um lado, buscou-se mostrar como a poeta transfigura em vívidas imagens a passagem do tempo, em paralelo com a exposição sem meiguices do sentimento de ausência que lhe inspiram as mortes sucessivas. Tal exposição é reflexo da impossibilidade de calar aqueles que vivem dentro de si, nas lembranças que se acumulam como as inscrições do tempo sobre o corpo. De outro, o modo como esse sentimento "se resolve" em uma analogia entre a velhice e infância.

Assim, apresentando em mais de um poema um eu lírico que recorda a infância ou, mesmo, assume o lugar de uma criança sem mãe Adélia Prado dá vazão a que a ausência se expresse, e apela a Deus pedindo cuidados, pois nem só de crianças pode-se dizer que sofram com a orfandade.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FONTAINE, Roger. **Psicologia do envelhecimento**. Trad. Constância Maria Egrejas Morel. São Paulo: Loyola, 2010.

PRADO, Adélia. **Cacos para um vitral**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PRADO, Adélia. **Reunião de poesia**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

SARAIVACONTEÚDO. Adélia Prado, a simplicidade de um estilo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BcFhohzPc7Q>. Acesso em: 29 set. 2014.

SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a santidade e a loucura**: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado. *Em Tese*, v. 6, p. 181-186, ago. 2003.

SOARES, Angélica. *Representações do envelhecer*. In: _____. **Transparências da memória, estórias de opressão**: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 2009. p. 151-181.

ÁGUA VIVA: AMOR E LIBERDADE EM ONDAS

Alex Keine de Almeida Sebastião*

Ler *Água Viva*, de Clarice Lispector, não é algo fácil, ainda que possa ser muito prazeroso. Água que ou escorre entre os dedos que tentam captá-la, ou já não é mais viva. Coisa que não é para se ler, mas para se ser (conf. p.37)[1], adverte-nos a narradora-personagem. É ela ainda quem nos explica:

> Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e, sobretudo, a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda. (p.68).

Na expectativa de pescar com palavras algo que não é palavra, comecei a escrever, pois, parafraseando Clarice, só escrevendo é que se sabe escrever e – milagre – se escreve. Como se aproximar dessa água sem fazê-la deixar de ser viva? Certamente trata-se de um desafio. Podemos fazer uma analogia com as reflexões da narradora-escritora sobre o espelho, em que ela diz:

> só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito (pp.78-79).

Vários trechos e questões me atraíram ao longo da leitura de *Água Viva*. Escolhi tratar de alguns aspectos do amor e da liberdade.

AMOR

O texto se dirige a um parceiro amoroso. Parceiro passado ou atual? Necessariamente atual, se pensarmos com a narradora que "mesmo que eu diga 'vivi' ou 'viverei' é presente porque eu os digo já" (p.18). Ou seja, ainda que se trate de um parceiro que ela afirme não

* SEBASTIÃO. Alex Keine de Almeida. Doutorando em Literatura Comparada pela UFMG, Belo Horizonte/MG – keine74@uol.com.br.

[1] As referências à obra *Água Viva* serão feitas apenas pelo número da página da edição consultada, referida ao final deste trabalho.

mais amar e de quem está livre, é um parceiro a quem ela se dirige no presente, e nesse sentido, ele é atual.

Ao longo do texto, parece haver deslizamentos nessa posição de leitor. Na maioria dos trechos em que a narradora se dirige ao leitor, não há nenhuma referência que permita distingui-lo como parceiro amoroso. O leitor indistinto é incluído no texto desde seu início quando a narradora se pergunta: "O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. (...) Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já" (p.9). Em seguida, percebe-se que o interlocutor ali não é um leitor qualquer, mas alguém já conhecido por ela: "Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos?" (p.11).

Somente mais adiante nos é então revelado que o leitor a quem se dirige a narradora é alguém que ela amou.

> Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir, pois fui ao fundo dos momentos (p.13).

O que a narradora busca não está no parceiro amado e sim no "é", no ser. "Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa" (p.9). (...) "Quero captar o meu é" (p.10). Não se trata de um texto de amor romântico. O amor não está em primeiro plano, pelo menos não no sentido de amor conjugal. Em primeiro plano está a busca, o fluxo, a água viva, a própria escrita. Quando a narradora se endereça ao parceiro é enquanto interlocutor, possível parceiro na busca, e não como objeto amoroso. O objeto é outro. Trata-se de um parceiro com quem compartilhar o fluxo, o mergulho na água viva. "Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?" (p.48).

A experiência amorosa é relacionada à dor, ao inferno, à ausência de liberdade. "Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti" (p.16). "Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar" (p.18). A narradora afirma estar livre do parceiro com quem esteve no inferno de amor. Livre em que sentido? Livre no sentido de permitir-se jorrar em água viva, mas não no sentido de uma ruptura definitiva, visto que sua busca e seu texto ainda são endereçados a ele, o parceiro

amoroso. Terá havido aqui o fracasso de uma experiência de amor a dois apontando o texto para o amor a três? Ou então, na expressão da narradora, para o amor impessoal? "Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo amor que não dá certo, mesmo o amor que termina" (p.93).

Percebemos no texto algumas expressões do amor a três. A narradora, seu parceiro e o "it", ou a escrita. Há também o dois e há o um. A água flui por entre os números do mistério amoroso. Via de mão dupla em que a escrita ora diz "ti" ora diz "it". Estamos diante do amor que inclui a solidão, que inclui a inexistência da relação sexual. Vejamos os seguintes trechos:

> Construo algo isento de mim e de ti – eis minha liberdade que leva à morte" (p.17). "E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão" (p.35). "Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo (p.95).

Transcendendo os limites do amor conjugal, a narradora localiza o erotismo no vivo veiculado por sua voz. Ela observa: "O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz" (p.40). Palavra escrita que se pretende também oral, letra que se quer voz. Enfim, uma escrita ressoando o silêncio de lonjuras.

LIBERDADE

A liberdade se apresenta sob dois aspectos no texto de *Água viva*: forma e conteúdo. Trata-se de um livro que antes mesmo de abordar a liberdade é já uma experiência de liberdade. Ao permitir-se escrever um livro que "não é um livro porque não é assim que se escreve", a narradora revela uma experiência existencial em que se deixa levar por sua liberdade, sem saber aonde chegará (p.33). Ela se pergunta: "A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo?" (p.65). Os desafios dessa experiência são apontados em vários trechos, como nestes, por exemplo: "Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume." (p.54); "Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada." (p.48).

A questão da liberdade nos remete à obra de Sartre e à ideia de que o ser humano está condenado a ser livre. As dificuldades inerentes à liberdade, seu peso, a responsabilidade aí implicada, o esforço para seu exercício, o trabalho. Liberdade como destino trágico. Por um

lado, a liberdade é inexorável no humano, e por outro, há que se ter coragem de ser livre. Somos todos livres, a questão é o que fazemos de nossa liberdade. Nesse sentido, diz a narradora:

> E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo minha solidão (p.72).

Se, de uma perspectiva ontológica, a todo homem é dada a liberdade, somente alguns serão levados a conhecê-la. Para a narradora, a experiência radical da liberdade pode ser fruto de uma conquista, mas também de um acaso. No sentido da conquista, ela escreve:

> Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis (p.23).

Agora no sentido do acaso, ela diz:

> Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva de vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio (p.69).

Por vezes, pode-se perceber na liberdade uma imbricação entre o dom e a conquista, como no seguinte trecho: "Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre" (p.16). Sim, a liberdade nos é inerente, e nem por isso ela deixa de pressupor um trabalho. O nascimento biológico nos lança em uma certa liberdade, mas é preciso um segundo nascimento para que possamos vislumbrar uma liberdade atrás do pensamento, uma liberdade de ninguém. Parece ser um nascimento desse tipo que é referido pela narradora quando ela diz: "E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia". (p.35).

A liberdade da narradora-escritora de *Água Viva* é associada a uma experiência radical de exploração dos limites do seu próprio ser, das fronteiras entre o pessoal e o impessoal. O contraste entre pessoal e impessoal é apontado no seguinte trecho:

> Mas há também o mistério do impessoal que é o 'it': eu tenho o impessoal dentre de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu 'it' é duro como uma pedra-seixo (p.30).

Se podemos dizer que toda obra de arte se sustenta sobre uma mescla entre pessoal e impessoal, entre singularidade e universalidade, isso é agudamente sensível no caso da escrita de Clarice Lispector, em especial, quando se trata de *Água Viva*. Ao mesmo tempo em que nos sentimos compartilhando da experiência íntima da autora, acessando o seu "atrás do pensamento", estamos também reconhecendo que as questões ali apontadas tratam do humano simplesmente.

Em alguns momentos, a evanescência do sujeito surge no horizonte, juntamente com uma escrita sem escritor, como quando ela diz: "Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar" (p.83). Como anota Blanchot: "A linguagem da literatura não quer ser distinta da liberdade daquele que fala e, ao mesmo tempo, quer ter a força de uma palavra impessoal, a existência de uma língua que se fala sozinha" (1949, p.64).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. O mistério nas letras. In: ___. **A parte do fogo**. [1949] Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. [1973] Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

O MELODRAMÁTICO E O FOLHETINESCO EM *DR. SILVIO,* ROMANCE INÉDITO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Aline Alves Arruda*

Além do conhecido *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, Carolina Maria de Jesus escreveu também muitos outros gêneros, entre eles o romance. No projeto literário de Carolina os romances ocupam lugar importante. Ela escreveu sete, mas apenas um, *Pedaços da fome*, foi publicado. Carolina escrevia os romances nos mesmos cadernos nos quais escrevia os diários, e da mesma forma: o enredo é entrecortado por anotações do cotidiano, listas de compras, contas matemáticas e frases aleatórias, normalmente de protestos contra ou a favor dos políticos, além de repúdios ao racismo.

Os romances inéditos são: *Dr. Sílvio, Diário de Martha ou Mulher diabólica*, *Dr. Fausto, Rita*, *O escravo* e dois romances sem título. Todos eles apresentam características marcantes da escritora e algumas típicas da sua ficção: descrições românticas da natureza no início dos capítulos, personagens semelhantes aos da prosa romântica e folhetinesca do século XIX, enredo linear e maniqueísta, discursos de denúncia social, divisão acentuada entre pobres e ricos. Tais características nos permitem afirmar a semelhança da prosa de Carolina com o melodrama, gênero que remete à expressão popular, e com o romance-folhetim.

O melodrama, de origem francesa, surgiu no Brasil no século XIX e permanece em várias formas dramáticas cultivadas ainda hoje no teatro, cinema, literatura e outras artes. A telenovela brasileira, por exemplo, mesmo a atual, é marcada pelo gênero. Sua estética moralizante é a principal característica que Carolina cultiva em sua prosa de ficção. Além desta, há ainda outras marcas, como a luta entre o bem e o mal, o chamado maniqueísmo, que termina com a vitória da virtude sobre a maldade.

* Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais, IFSULDEMINAS, Câmpus Três Corações. Doutora em Literatura Brasileira e mestre em Teoria da Literatura pela UFMG; membro do grupo de pesquisa "Letras de Minas" (UFMG), coordenado pela professora Dra. Constância Lima Duarte. E-mail: profalinearruda@gmail.com

Em *O Melodrama*, Jean-Marie Thomasseau (2005) explica que a palavra

> traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimejante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre o maus, da virtude sobre o vício (p. 9).

Os enredos dos manuscritos de Carolina e de seu romance publicado possuem essas características, heranças, com certeza, de leituras dos clássicos folhetins do século XIX, especialmente aqueles encontrados na biblioteca da casa em que trabalhava como doméstica e depois os livros achados no lixo. As características do folhetim, que se misturam às do melodrama, também estão presentes em sua ficção.

Segundo Flávio Luiz Porto e Silva, o romance-folhetim, assim como o melodrama, é contemporâneo das grandes transformações sofridas pela sociedade francesa no século XIX. Ele afirma:

> As apropriações feitas pelo folhetim em relação ao melodrama são inúmeras: enredo, personagens, linguagem, ambientação. Nele também a luta entre o Bem e o Mal calca-se em três personagens básicos: o herói, a heroína e o vilão. Definidas claramente para o leitor, as personagens em geral não são aprofundadas em sua psicologia e nem por isso deixam de seduzir o público (...) (2005, p. 48).

O sentimentalismo e o conflito, que privilegiam as emoções, permanecem no folhetim. Constatando-se que este realmente sofre influência do melodrama, Silva lembra que foram homens de teatro, como Alexandre Dumas, que aprimoraram a técnica do folhetim.

A palavra, segundo Marlyse Meyer (1996), origina-se de *le feuilleton*, que designa um lugar preciso do jornal, o rés-do-chão, rodapé, geralmente na primeira página. "Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento" (Meyer, 1996, p. 57). Inicialmente pretendia-se ocupar o lugar com frivolidades, seria o objetivo do folhetim, mas o espaço "engoliu" o jornal e os folhetins tornaram-se o grande chamariz desta época, escola e espaço de grandes nomes da literatura mundial, como Alexandre Dumas e Balzac e os brasileiros José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo: "Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim 'folhetinesco'" (Meyer, 1996, p. 59).

O folhetim se caracterizava primeiramente por ser publicado em série, com capítulos "fatiados", mas apenas a publicação desta forma, alerta Meyer (1996), não garante que a obra seja um "romance-folhetim". Com isso a pesquisadora quer dizer que há características que são típicas do gênero como: diálogos vivos, senso de corte de capítulo, relação com o melodrama e com o drama romântico, previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas, entre outras. O gênero é também conhecido pelo nome de "romance rocambolesco", que semanticamente refere-se a uma aventura delirante, "enrolada como o bolo ao qual deu nome" (Meyer, 1996, p. 157)

Vários dos traços folhetinescos citados podem ser encontrados nos romances de Carolina de Jesus, especialmente os personagens estereotipados ou tipificados, os dramas, a pieguice e o sentimentalismo. O enredo de *Dr. Silvio* é semelhante aos romances publicados no século XIX. O título refere-se ao protagonista, homem do interior de São Paulo, filho de fazendeiros ricos em Ribeirão Preto, órfão de pai, estudante de Direito em São Paulo, onde mora na pensão de Dona Júlia, mãe de Maria Clara, apaixonada por Silvio. Ele, mesmo não correspondendo aos sentimentos da moça, engravida-a e é obrigado a casar-se com ela. Os dois vão viver no interior, mas Maria Clara enfrenta problemas com a sogra, Dona Claudia, que não aceita o casamento do filho com a moça pobre. Aos poucos, a doçura da moça da capital conquista a todos, menos Silvio, que, embora reconheça seu valor como esposa e mãe, acaba traindo a mulher com Olga, moça que não apresenta as qualidades de "boa esposa" na concepção do contexto da história narrada. Maria Clara, então, passa por muito sofrimento com o marido e mostra-se sempre submissa a Silvio.

Os inícios dos capítulos da prosa de ficção de Carolina são quase sempre marcados pelas descrições da natureza, com muitos adjetivos e metáforas para compor o cenário romântico que quer apresentar. Em *Dr. Silvio*, a narrativa começa desta forma: "Os pássaros entoavam suas canções maravilhosas e voavam na amplidão. As nuvens percorriam o espaço numa carreira vertiginosa. O sol estava semioculto entre as nuvens e a viração impedia-lhe de transmitir o seu calor na atmosfera". A clara referência romântica de idealização da natureza está confirmada nos adjetivos "maravilhosas" e "vertiginosa".

O mesmo tom romântico e folhetinesco é comum nas descrições dos ambientes e dos personagens, como no capítulo 1 de *Dr. Silvio*, quando o narrador descreve Maria Clara, a

protagonista e heroína do romance: “A menina era esbelta, cabelos pretos, olhos verdes, a pele nívea e aveludada como pétalas de rosas. Era a lenidade em pessoa. Todos lhe devotavam uma amizade sincera e desejavam-lhe um brilhante futuro”. A idealização da personagem confirma as características mais conhecidas do romance-folhetim que Carolina tanto preza e que são evidentes em seu estilo. Além dos adjetivos empregados para descrever a linda moça, como “esbelta”, “nívea”, “aveludada”, a autora utiliza também o vocabulário rebuscado, conservador, como “lenidade”, pouco comum inclusive para sua época, porém muito utilizado pelos clássicos romances que ela lia. Em um trecho de *O Guarani*, Alencar assim descreve Cecília, a musa de Peri: “Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas” (s/d, p. 37).

Segundo Meyer o romance-folhetim retratava principalmente a mulher:

> [o romance] dá evidentemente grande lugar aos personagens femininos, que vão também se transformando no decorrer do tempo, das grandes e fortes figuras femininas do folhetim romântico, até as fracas e sofridas mulheres da última fase do folhetim, não por acaso intitulado “romance da vítima” (1993, p. 103).

As heroínas de Carolina costumam apresentar semelhanças com essas heroínas folhetinescas e românticas. Além da beleza rica de detalhes e idealizada, elas apresentam em suas trajetórias o lugar marcado de vítimas, como as citadas por Meyer anteriormente, que sofrem perseguições e cujas histórias visam levar o leitor à piedade e ao sentimentalismo. Em *Pedaços da fome*, Maria Alice é exemplo desse aspecto: sua vida no cortiço é difícil, depois de ter nascido em família rica e ser enganada pelo homem que amava. Em *Dr. Silvio*, Maria Clara sofre com um amor não correspondido, com uma gravidez antes do casamento, com o preconceito da família rica do marido e com seu desdém.

Quanto aos personagens masculinos, muitos são fúteis e mimados, outros, fracos e preguiçosos, embora alguns tragam qualidades de caráter. O protagonista Silvio é homem rico e de prestígio. Silvio é filho de fazendeiros latifundiários, carrega a proteção dos pais, especialmente da mãe que é viúva, e apresenta-se bastante frívolo diante das situações, como o amor e a lealdade que Maria Alice lhe devota.

Carolina tende, portanto, a apresentar personagens femininas que, mesmo não sendo totalmente independentes, são obrigadas a sobreviver ao contexto masculino em que vivem e, de certa forma, conseguem se impor nele.

Portanto, mesmo escrevendo no contexto literário da segunda metade do século XX, quando o Modernismo já havia se consolidado e a ficção passava do regionalismo nordestino para o intimismo de Clarice Lispector e o universalismo regional de Guimarães Rosa, Carolina Maria de Jesus, em um espaço social totalmente controvertido, num certo limbo cultural e literário, escreve uma literatura sua, baseada em sua "escrevivência" e que, apesar de opiniões contrárias, insere-se nesse panorama como uma romancista legitimamente brasileira.

REFERÊNCIAS

JESUS, Carolina Maria de. **Coleção Carolina Maria de Jesus**. Cadernos microfilmados. Rolos MS565 (1-10). P/b, 35mm. Microfilme.

JESUS, Carolina Maria de. Dr. Silvio. In: ARRUDA, Aline Alves. **Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito**. 2015, 262 f. (Doutorado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2015.

MEYER, Marlyse. Aspectos da mulher no folhetim do século XIX: seduzidas e abandonadas. In: **Seminário Nacional Mulher e Literatura - Anais**. Natal, UFRN: Editora Universitária, 1995. p. 103-111.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **Facom,** São Paulo, n. 15, p. 46-54, ago. 2005. Semestral. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf. Acesso em: 03 abr. 2014.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MEMÓRIA COLETIVA E A QUESTÃO DO TRAUMA NA OBRA *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Aline Deyques Viera*

A memória coletiva e o trauma são temas que cada vez mais estão sendo discutidos no âmbito das artes. Estes temas estão ganhando espaço sobre diversos modos de discussão. Temos como ensaio simbólico em relação ao tema, o sempre lembrado "*Sobre alguns temas em Baudelaire"*, de Walter Benjamin, do qual é abordado o tema do *choc* através da experiência e a relação da multidão nos poemas de Baudelaire. O sujeito lírico apresentado transita em uma França metropolitana, em fase de modernização, do qual ele sente-se atraído e ao mesmo tempo repulsa por esta nova França super povoada, um sujeito lírico, que demonstra nas experiências vividas antes desta modernização, uma impressão de imagens na memória (Desjardins in Walter Benjamin, 1980, p.37), imagens estas que provocam o *choc* traumático que de certa forma, através de seu eu lírico torna-se coletiva.

A partir dos anos 60, com a nova história há uma abertura acadêmica para as questões relacionadas à memória e ao trauma, em que tomam um âmbito maior na literatura, na arquitetura e no cinema. Na literatura são escritas com mais decorrências biografias e autobiografias fundamentadas em experiências traumáticas (testemunhos de guerra, discriminações sociais, de gênero, de etnias, etc). No cinema, após uma explosão de filmes de ficção científica tratando sobre o futuro começam a surgir, como na literatura, filmes baseados em autobiografias e biografias, que além de retratarem o trauma vivido pelos personagens principais, abordam também o trauma deixado pelo fato histórico, provocando uma identificação com a memória coletiva. No Brasil, nos últimos tempos, têm-se produzidos filmes representando períodos da política brasileira, como por exemplo, Olga (2004), de Jayme Monjardim, feito no âmbito histórico da ditadura Vargas ou Zuzu Angel (2006) de Sérgio Resende, que têm como representação o período da ditadura militar. No cinema estrangeiro também temos visto esta demanda de filmes memorialísticos, baseados em

* Formada em Letras-Português pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), mestre pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e atualmente faz doutorado na Universidade Federal do Rio do Janeiro (UFRJ), no programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.

acontecimentos históricos. Representando a última afirmação temos os exemplos dos seguintes filmes: *Hotel Ruanda,* baseado na guerra civil ocorrida entre as etnias Hutus e Tutsi em 1994 e o ganhador do Oscar *A Lista de Schindler*, baseado no Holocausto vivido na Segunda Guerra Mundial.

A arquitetura também será atingida por tais temas, atualmente tem-se uma discussão sobre restaurações de prédios, construções de monumentos, centros e museus, que aludem a grandes traumas históricos, como por exemplo, o Holocausto, a guerra do Vietnã, o bombardeio em Hiroshima, a escravidão, entre outros.

O teórico Andreas Huyssen, afirma que em nosso tempo estamos "seduzidos pela memória", e que deixamos de viver a era do "futuro-presente" passando a vivenciar a época do "passado-presente". (Huyssen, 2000).

Na sua concepção a indústria cultural apossou-se das memórias e as transformou em simples produtos, onde nem sempre o compromisso será com a memória, mas com uma noção de realidade equivocada que se impregna no imaginário coletivo.

Utilizando Freud, Huyssen irá dizer que ao invés dessas rememorações trazerem à tona a memória, fará com que leve a um esquecimento:

> E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar o seu preço? Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são "memórias imaginadas" e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas. Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. Mas o que Freud descreveu como os processos psíquicos da recordação, recalque e esquecimento em um indivíduo vale também para as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes que pede para ser interpretado historicamente. (HUYSSEN, 2000, p. 18)

No entanto, como coloca Harald Weinrich, em sua obra *Lete: Arte e crítica do esquecimento* (2001), a memória nos trouxe grandes obras artísticas. Um conceito que nos faz refletir o legado de uma obra de arte em relação à demonstração de lembranças trazidas por obras literárias, para os leitores e seus autores.

Weinrich em uma escrita extremamente poética em seu ensaio sobre o trabalho da escrita nos aponta que:

> Poetar é trabalho de mineração, só assim o "tesouro" da memória pode ser desenterrado. Quantos belos poemas surgiram desse modo, coisas que nós leitores não queremos perder em nosso próprio tesouro de lembranças. (WEINRICH, 2001).

Retornando ao conceito de memória, sabemos que a história e a memória são dois campos diferentes, mas ambos podem estar ligados através das narrativas memorialistas (orais ou escritas) que as compõem e fazem com que geralmente partam de uma memória coletiva ou memória privada por passar de geração para geração.

A memória coletiva tem seu conceito fundamentado em:

> O conceito de memória coletiva, cunhado por Halbwachs (ou pela irmã, após sua morte, diz-se), é aqui mantido para, como propõe Jedlowski (2000, 2001), designar as memórias que são, em seu processo de construção ou reconstrução, objeto de discursos e práticas coletivas por parte de grupos sociais razoavelmente bem definidos. Em seu esforço de atualização do pensamento de Halbwachs, Jedlowski (2001) define a memória coletiva como "um conjunto de representações sociais acerca do passado que cada grupo produz, insticionaliza, guarda e transmite através da interação de seus membros" (DE SÁ, 2005, p. 75).

Podemos a partir das argumentações acima fazer uma reflexão sobre as novas perspectivas de narrativas que começam a desencadear com cada vez mais intensidade na literatura. Falo agora de um tipo de literatura que expõem uma memória coletiva a partir de um determinado território e que sempre gira em torno de um trauma, causado pela violência gerada pelo sistema social vigente.

Digamos que é na década de 60 que começa, assim como no mundo, a despontar a literatura feita por pessoas vindas de segmentos marginalizados. Como um dos marcos no Brasil[1], temos o romance *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. A escritora fora descoberta pelo jornalista Adálio Dantas, do jornal Folha da Noite, de São Paulo.

[1]Digamos que este seja o marco, pois é o mais reconhecido, apesar de sua publicação duvidosa. Alguns críticos na época acusavam o jornalista de forjar um depoimento. Atualmente existem muitos pesquisadores de diversas áreas tentando recuperar tais narrativas em comunidades, como por exemplo, em comunidade quilombolas no Rio de Janeiro.

Carolina de Jesus nasceu no interior do Estado de Minas Gerais, na cidade de Sacramento, vinha de uma família pobre, composta por sete irmãos. Carolina estudou até o segundo ano primário, pois tinha que sustentar sua família. Na década de 30, mudou-se para São Paulo e foi residir na extinta favela do Canindé, com seus três filhos. Trabalhava como catadora de papel, e assim foi que um dia achou uma caderneta, que serviria como um diário. Foi este diário que se tornou seu primeiro livro publicado, em que ela através de seu testemunho, contava a formação da favela, as discriminações sofridas, a fome que passava, críticas a políticos da época e também falava sobre um romance que estava escrevendo, este que seria lançado anos depois.

Quarto de despejo vendeu, na época, mais de cem mil cópias e teve seu prefácio escrito pelo autor italiano Alberto Moravia. O livro foi de suma importância para a Literatura, no que se refere às obras de testemunho no Brasil, principalmente por Carolina não pertencer a uma elite branca que sempre dominou o cenário literário brasileiro.

No contexto atual, ganha cada vez mais força, este tipo de literatura, em que moradores de comunidades carentes (favelas, subúrbios, ribeirinhos) e também tratando de uma questão étnica e de gênero, trazem em seus livros um universo dominado pela violência discriminatória que vivenciam dentro do território habitado. Eduardo Said, em seu livro *Cultura e Imperialismo,* dedica um capítulo para esta nova literatura que surge por parte daqueles que sempre foram oprimidos. Vejamos um trecho:

> Os escritores pós-Imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência. (SAID, 1995, p.209).

E é a partir desse momento, que tomo como ponto de partida a citação acima, pois localiza historicamente a autora em questão no trabalho, para começar a analise de *Becos da Memória*, da escritora Conceição Evaristo.

Maria da Conceição Evaristo de Brito, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, vem de uma família de nove irmãos. Depois de concluir o Curso Normal, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde prestou concurso para o magistério conseguindo aprovação. Cursou Letras-Português na UFRJ, após ingressou no mestrado em Literatura Brasileira, na PUC e formou-se no

Doutorado em Literatura Comparada na UFF. Como escritora existem muitos estudos sobre ela, é reconhecida internacionalmente, tendo obras traduzidas para outras línguas estrangeiras. Sua principal fonte de publicação é a série *Cadernos Negros*, um periódico que visa à afirmação negra.

Vejamos o que a pesquisadora Maria Aparecida Salgueiro, uma estudiosa da Literatura feita por Afrodescendentes no Brasil e nos Estudos Unidos, fala sobre a escritora:

> Conceição Evaristo se destaca hoje, junto a nomes como os de Geni Guimarães, Miriam Alves, Sonia Fátima da Conceição e outras, como representante de um movimento feminino com expressão literária que, aqui como nos Estados Unidos – só que com características próprias, locais, é claro – busca resgatar nomes esquecidos pela História literária e instigar o aparecimento de outros, assim como expressão de emoções há mais de séculos recalcadas, caladas e oprimidas. (SALGUEIRO, 2004, p. 120 e 121).

Becos da Memória, como já diz o nome, nos remete a um passado, em que há um narrador câmera, que acompanha diversos percursos da vida existente em uma favela, de algum lugar do Brasil. A obra tem traços autobiográficos em relação a infância de Conceição, quanto a história e os nomes pertencentes ao enredo, como por exemplo, o nome da personagem Maria-nova, porém isto não é explicito na obra, deixando acreditar que estes fatos podem ter sido comuns a outras memórias. A maneira de narrar próxima da oralidade e a capa do livro contendo fotos da época retomam a memória que se esconde em becos.

Como já fora apontado acima o enredo consiste em narrar o cotidiano de uma favela, na qual estava vivenciando um processo de remoção, em que consistiu no fim daquele lugar, que como a autora explicita no prefácio foi um lugar que "acabou e *acabou*" (Evaristo, 2006). Uma favela, em que diferente, das atuais, não tinha tráfico de drogas e policiais utilizando de extrema violência, como vemos todos os dias nos noticiários.

Era uma favela composta por pessoas que por mais que fossem estereotipadas por suas condições marginais queriam somente habitá-la, construir suas memórias, se divertirem, contarem histórias, fazerem boas ações e principalmente terem direitos iguais. As memórias dessa favela eram construídas através do contador de histórias Bondade e das personagens :Maria–Nova, Maria-Velha, Cidinha-Cidoca, Tio Totó, Vó Rita, a Outra, Negro Alírio, as crianças da favela, a professora, a colega negra que era apática a tudo que lhe era ensinado, o

buraco que "sugava" alguns moradores, as máquinas da prefeitura que destruíam os barracos, a rua nobre que ficava ao lado, enfim.

Temos na personagem Bondade, o contador de histórias benjaminiano, que relatava suas experiências através da oralidade. Não pertencia a lugar nenhum, vivia mudando, um pássaro sem pouso certo:

> - Para que ter pouso certo? – dizia ele-. Homem devia ser que nem passarinho, ter asas para voar. Já rodei. Já vivi favela e mais favela, já vivi debaixo de pontos viaduto... Já vivi matos e cidades. Já vaguei... Muito tempo e estou por aqui nesta favela. Aqui é grande como uma cidade. Há tanto barraco para entrar, tanta gente para gostar! (EVARISTO, 2006, p. 28-29).

Suas histórias eram contadas a aqueles da favela que quisessem ouvi-lo, principalmente a Maria-Nova, que não sabia por que, mas gostava de ouvir as histórias tristes de Bondade:

> Maria-Nova ouvia a história que Bondade contava e, por mais que quisesse conter a emoção, não conseguia. Hora houve em que ele percebeu e se calou um pouco. Calou-se também com um nó na garganta, pois sabido é que Bondade vivia intensamente cada história que narrava e, Maria-Nova, cada história que escutava. Ambos estão com o peito sagrando. Ele sente remorsos de já ter contado tantas tristezas para Maria-Nova. Mas a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito. Na ferida que ela herdou de Mãe Joana, de Maria-Velha, de Tio Totó, do Louco Luisão da Serra, da avó mansa que tinha todo o lado direito do corpo esquecido, do bisavô que havia visto os sinhôs venderem Ayaba, a rainha. Maria-Nova, talvez, tivesse o banzo no peito. Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto que doía em Maria-Nova era ver que tudo se repetia, um pouco diferente, mas no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis, em todas as histórias, quase nunca eram vencedores, e sim, quase sempre vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. (EVARISTO, 2006, p. 61-62)

Bondade em sua maneira de narrar suas histórias deslocava um "prazer meramente contemplativo", remetendo a Benjamin, para uma forma de engajamento, para uma sede de mudança, na qual Maria-Nova era atingida. Estas histórias que habitavam o imaginário de Maria-Nova colocavam-se em posição de uma memória coletiva, e sim, formada através de traumas passados pelos seus antecedentes, os escravos, assimilando uma nova forma de escravidão diante dessas experiências vividas e contadas.

Segundo Paul Ricouer uma das circunstâncias da fragilidade da memória e desse retorno a um passado desconhecido e sentido, se dá pelas heranças da violência fundadora,

pois historicamente não há nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido com a guerra. Vejamos:

> O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de Direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade, por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas. (RICOUER, 2007, p.95).

Sendo assim, a obra de Conceição contraria a teoria que sempre fizeram a história e a imagem do brasileiro como um povo cordial diante das diferenças, nesta favela, Maria-Nova, percebia que não era como ensinavam a história na escola, mas sim, que o passado nebuloso de seus ancestrais se repetia novamente. Fazia comparações entre o bairro nobre situado ao lado da favela com a casa-grande estudada na escola e comparava a favela com a senzala:

> Maria-Nova foi para a escola naquela manhã com uma má vontade a ronda-lhe o corpo e a mente. Cada vez que tinha de se ausentar da favela, o medo, o susto, a dor agarravam-lhe intensamente. Era como se fosse sair e, ao voltar, não encontrasse ninguém naquele território espremido. Na semana anterior, a matéria estudada em História fora a "Libertação dos Escravos". Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com perguntas e com as constatações da menina. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. (...) Eram muitas histórias, nascidas de uma outra História que trazia vários fatos encadeados, conseqüentes, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço. (EVARISTO, 2006, p. 137 - 139).

Diante desses eventos, da história contida nos livros didáticos, da história relatada pela professora, e das histórias contadas por Bondade, Maria-nova formava a sua memória e de um povo oprimido que não podia expressar-se, em que a favela constituía este lugar, este beco escondido. O trauma vivenciado pela expulsão dos moradores da favela juntamente com sua condição, a fazia refletir para a explosão de sua voz, através da escrita, pois: "Um dia, e agora ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova, um dia, escreveria a fala de seu povo." (EVARISTO, 2006, p.161).

Enfim, buscando superar e abordar os traumas de uma memória coletiva, de um lugar, é que encontramos na obra *Becos da Memória*, uma amostragem do que temos como

uma literatura voltada para expor a opressão vivida por pessoas que nunca tiveram suas histórias em livros didáticos e nem relatadas por aqueles que exercem todo um poder simbólico opressor.A questão da escrita proposta por Maria-Nova, ao invés, de apagar tal formulação de realidade, seria feita para uma rememoração do trauma proporcionado pelo ambiente do qual vivia. Esta escrita traria desta forma, um não esquecimento, Maria-Nova, através da repetição e apresentação das histórias contadas e vividas queria mantê-las vivas para que as mesmas não aconteçam com outras pessoas no futuro.

Digamos então, que Conceição Evaristo, ao colocar tais experiências vividas em sua obra exerce o que Andreas Huyssen afirma em que:

> A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global. (HUYSSEN, 2000, p.36).

A dimensão com que o trauma e a memória coletiva estão circulando atualmente em todos os meios de comunicação e no mundo das artes, trará novamente, se bem relatadas, uma outra consciência, a que fora visada pela Nova História e uma chance para aqueles que nunca tiveram a chance de fazer parte dela, no qual podemos enquadrar a narrativa de Conceição. Pois sabemos que a indústria cultural com seu poder de apropriação, infelizmente, utiliza essa nova forma de rememoração para um consumo ao romantizar tais fatos, quando na verdade sua rememoração deveria levar a uma reflexão, assim diante desse problema leva ao desencadeamento de um esquecimento, e por essa razão, talvez deixem de existir, um dia, Bondades e Marias-Novas, acarretando em uma perda na busca de igualdade e humanidade entre as pessoas. Por existirem tais contadores de histórias é que talvez fatos como a escravidão e o holocausto, não aconteçam nunca mais entre nós para não nos assombrar em nossas memórias.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In :_____**Walter Benjamin etalli: Textos escolhidos**. São Paulo: Abril cultural, 1980

_____. Experiência e Pobreza. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet Ed: Brasiliense, 1985.

DOS SANTOS, Miriam Sepúlveda. O pesadelo da Amnésia coletiva: Um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. In___ **Cadernos de Sociomuseologia,** p.

DOS SANTOS, Miriam Sepúlveda e ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *História, memória e esquecimento: Implicações Políticas.* In_____ **Revista Crítica de CiênciasSociais** nº79, p. 95 - 111, dezembro de 2007.

DE JESUS, Maria Carolina.Disponível em http//www.acordacultura.org.br. Acesso em: 31/01/2010.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de memórias. In:____. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos e Mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François[et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. Temas da Cultura de Resistência. In_____ .**Cultura e Imperialismo**.Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGUEIRO, Maria Aparecida de Andrade. **Escritoras Negras Contemporâneas:** Estudo de narrativas- Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SÁ, Celso Pereira de. As memórias da memória social. In_____ **Memória, imaginário e Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Museu da República, 2005.

WEINRICH, Harald. **Lete:** Arte e Crítica do Esquecimento.Trad: Lia Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

"PRONTOS, MAS REJEITADOS":
PULSÃO DE MORTE E MANUTENÇÃO DO ARQUIVO EM ANA C.

Ana Cláudia Guimarães Senna*

Volta e meia vasculho esta sacola preta à
cata de um três por quatro (...)
Nesta volta e meia vira e mexe acabo
achando ouro na sacola.
Fabulosas iscas do futuro.[1]

Borges dizia imaginar o paraíso como algum tipo de biblioteca. Para os pesquisadores em crítica genética e crítica biográfica o paraíso talvez seja um pouco mais que isso. No cenário uma escrivaninha, máquina de escrever posta, luz de luminária, uma biblioteca ao fundo, lápis, canetas e as gavetas e pastas entupidas de papéis. Manuscritos, datiloscritos, rasurados, passados a limpo, diversas versões ora iguais, ora minimamente, ora completamente diferentes. Alguns com marcas de que foram desamassados, machucados pela insatisfação do escritor, resíduos que se tornam índices do árduo processo de criação. É inegável, o recanto do escritor tem morada no imaginário do leitor/pesquisador.

Tanto é que a figura do autor retornou à cena das pesquisas acadêmicas. Nas pesquisas em acervos, conforme destaca Eneida Maria de Souza (2009), é possível traçar um esboço da biografia intelectual através desse autor que emana de seus papéis, ali ele "reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral" (SOUZA, 2009, p.130). Já não se trata mais de O Autor - assim, grafado em maiúsculo - ser aurático, intocável, legitimador de sua obra, mas de um autor tangível, que se inscreve e cuja escrita é resultado de um minucioso exercício de elaboração.

É do interesse nesse autor palpável que alguns acervos buscam remontar cenograficamente seus laboratórios. O exemplo mais próximo está na Universidade Federal de Minas Gerais que abriga o Acervo de Escritores Mineiros, o qual recria os escritórios de

* Mestranda em Letras pelo Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (PROMEL/UFSJ). São João del-Rei, Minas Gerais. anaguisenna@hotmail.com

[1] Poema sem título publicado em LIVRO (CESAR, 2010, p. 76).

nomes como Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião e Abgar Renault. Outros tantos, ainda que não construam esses cenários, guardam junto aos papéis, objetos que pertenceram a escritores, agora objetos de memória já que, de acordo com Reinaldo Marques (2009): "Ao serem apropriadas, as coisas guardam uma memória dos sujeitos que dela se apropriam." (MARQUES, 2009, p. 339). É o caso da máquina de escrever da poeta carioca Ana Cristina Cesar (1952 - 1983), guardada juntamente com seu acervo pelo Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro. A máquina corporifica a poeta em meios a seus escritos.

Ali repousam também outros tantos itens entre sua biblioteca e os papéis das suas "gavetas-surpresa". Conforme foi inventariado pela própria poeta em carta à amiga Ana Cândida presente no livro *Correspondência Incompleta* (1999) são: "Cartas, fotografias, postais, bilhetinhos, passagens de trem, carteirinhas de colégio, desenhos... Enfim, toda essa parafernália aguda que todo mundo deve ter" (CESAR, 1999, p.241). O material foi doado pela família depois de anos encaixotados sob a guarda do amigo e também poeta Armando Freitas Filho.

Entre os guardados uma pasta destaca-se por certa mitificação em torno dela. A "pasta rosa", como ficou conhecida, foi encontrada por Maria Luiza Cesar, mãe de Ana C., anos depois de sua morte e foi parcialmente publicada como *Antigos e soltos* - poemas e prosas da pasta rosa (2008) pelo Instituto Moreira Salles em bela edição fac-similar organizada por Viviana Bosi. A pasta, segundo descreve Bosi, "grande, de capa dura e de coloração rosa que ficou marrom com o tempo" (BOSI, 2008, p.9), é dividida em sete subpastas com uma coletânea de cerca de 10 anos em papéis que vão desde versões de poemas a antigas redações escolares. A pasta, muito além de um arquivo de escritora, aponta para uma prática de arquivamento de si, cumprindo com o mandamento apontado por Philippe Artiéres (1998): "Arquivarás tua vida" (ARTIÉRES, 1998, p.11).

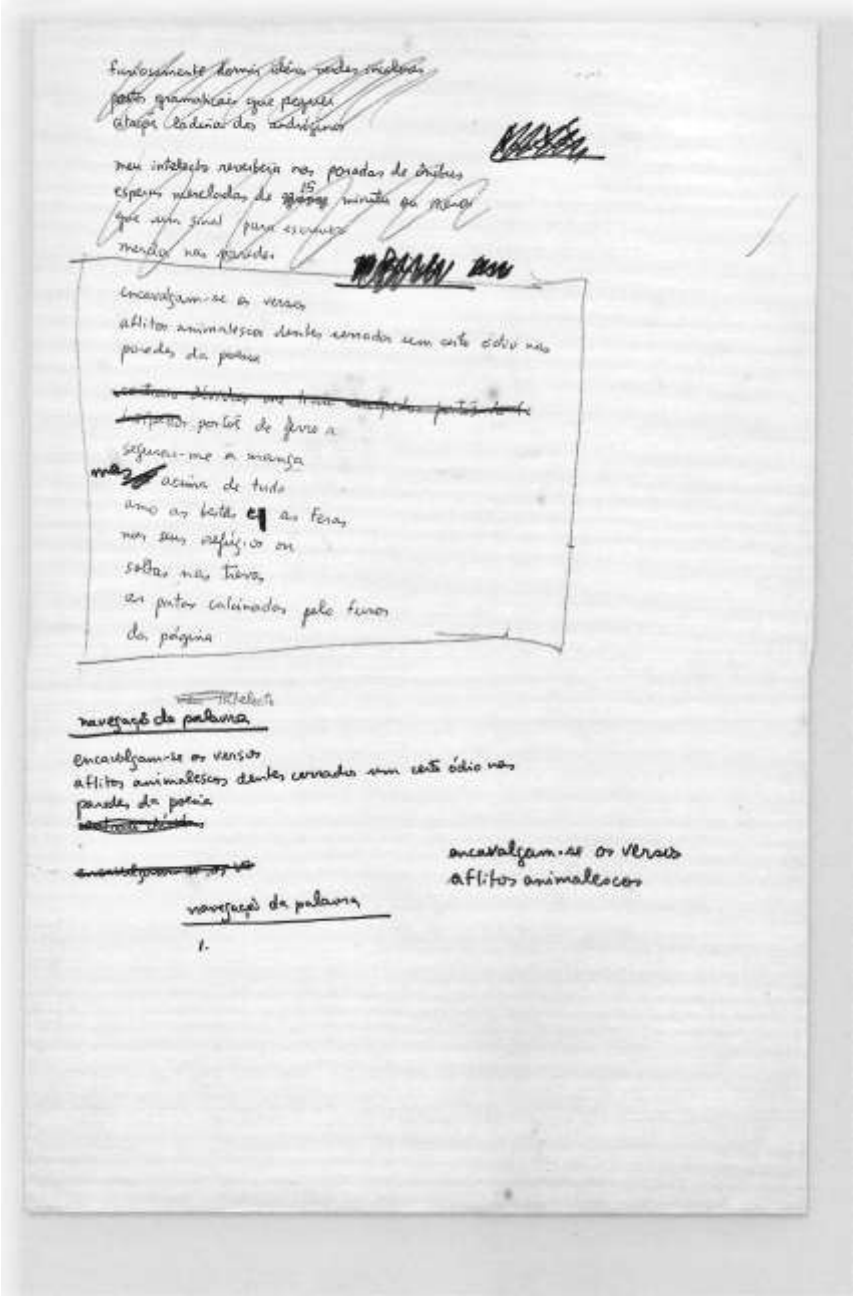
Artiéres, todavia, destaca - e nós não perderemos este ponto de vista - que esse pacto com o próprio arquivo é impossível de ser cumprido. Não apenas pela impossibilidade de se guardar tudo, mas especialmente porque todo arquivo é antes uma forma de elaboração de si, um ato de forjar no duplo sentido: impressão e falsidade - e a própria impressão no seu duplo, conforme nos lembra Jacques Derrida (2001): sendo aquilo que se imprime e num outro sentido ao que tange a incerteza.

Em sua possibilidade de construção de si, o arquivo revela, portanto, uma preocupação com o eu. Preocupação que deve ser pensada com cuidado em casos como de Ana Cristina, que decretou ela mesma o fim de sua vida. Ana C. escolheu deixar os seus guardados, deu recomendações de que ficassem sob a guarda de Armando Freitas Filho, então, parece possível dizer dos seus arquivos como uma inscrição dela pensada para a posteridade.[2] Também Derrida (2001) ao refletir sobre o arquivo compreende-o como uma questão para o futuro, uma garantia ou, na metáfora do próprio Derrida: "O arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro." (DERRIDA, 2001, p.31).

Ana Cristina demonstra em seus guardados não apenas ter uma consciência arquivística como também a consciência deste arquivo como promessa, "responsabilidade para amanhã", como trata Derrida (DERRIDA, 2001, p. 50). Seu arquivo não apenas funciona para falar de si em sua ausência - após sua morte, mas sua manutenção é para uso em vida, como material de pesquisa para sua produção literária. Isso porque seu arquivo aponta para a leitura futura e retorno ao material, através de alterações cromáticas pelo uso de canetas de cores variadas, dos bilhetes deixados por ela mesma em rascunhos, ou em retomadas de versos ou temáticas em momentos aparentemente distantes.

Páginas como esta permitem essa linha de pensamento (ver Figura 1). É possível vislumbrar mais de um retorno ao texto que está grafado em caneta azul, usando grafite, caneta preta e uma pequena intervenção de caneta vermelha que retoma duas palavras que estão no segundo parágrafo do manuscrito em tinta azul.

[2] Claro que por si só o suicídio de Ana Cristina não significa escolha por deixar os manuscritos. Apenas estamos levando em conta que sua morte aparece como gesto pensado, haja vista que a poeta já havia buscado a morte anteriormente, não foi um ato aparentemente repentino como aponta o suicídio do escritor Pedro Nava, por exemplo.



meu intelecto reverbera nas paredes de ônibus
esperas intermináveis de 15 minutos na praça
que sem sinal para escrever
mendigo nas paredes.

encavalgam-se os versos
aflitos animalescos dentes cerrados num certo ódio nas
paredes da poesia

[illegible] por [illegible] de fora a
separar-me a mansa
acima de tudo
amo os bichos e as feras
nos seus refúgios ou
soltas nas trevas
as putas calcinadas pelo fumo
da página

navegação da palavra

encavalgam-se os versos
aflitos animalescos dentes cerrados num certo ódio nas
paredes da poesia

encavalgam-se os versos
aflitos animalescos

navegação da palavra

1.

Figura 1 - CESAR, 2008, p. 247

Ao exercitar sua escrita, Ana Cristina impõe também uma personalidade autocrítica, comprovada pelo constante diálogo com seu texto. Conforme define Maria Augusta Fonseca (2003):

> Nesse processo do fazer o escritor reveza-se consigo mesmo no difícil papel de leitor e crítico. Trata-se, por assim dizer, de um trabalho simultâneo de aprendiz e de mestre (...) na luta do indivíduo para sair do privado para a esfera pública (...) (FONSECA, 2003, p.98).

É o que a poeta mostra ao dialogar com seus rascunhos escrevendo às margens do papel frases como: "gosto só disso" marcando uma parte do poema, ou questionando-se "o que pensar desse poema?" (ver Figura 2). Manter esse tipo de documento em arquivo aponta para um adiamento em buscar essas respostas, poder dar, enfim, o poema como acabado.

Figura 2 - CESAR, 2008, p.35

Exemplo interessante de preocupação e manutenção arquivística está em texto grafado a grafite e à tinta azul, sobrepostos (ver Figuras 3 e 4). No verso da folha temos à grafite uma data (11.02.71) e logo abaixo lê-se à caneta: "a caneta 2.5.71" (CESAR, 2008, p.336).

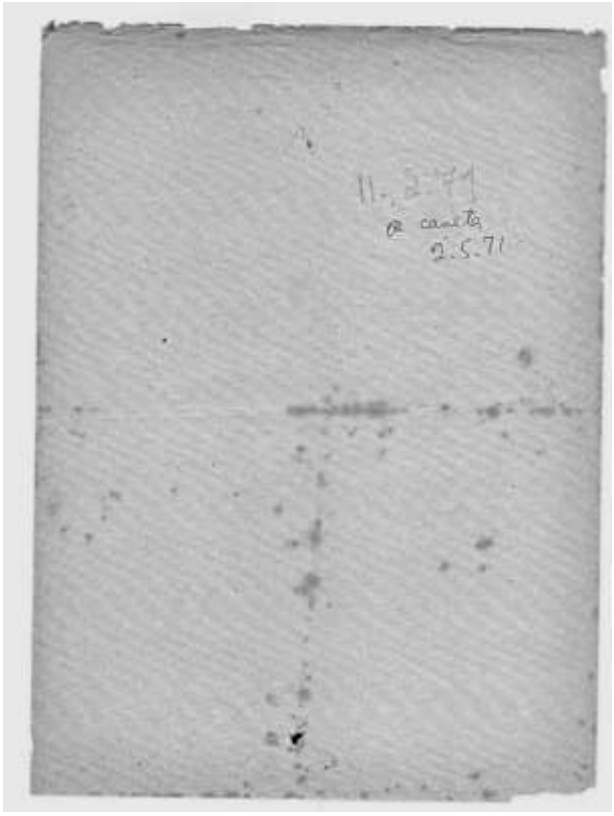


Figura 3 - CESAR, 2008, p.335

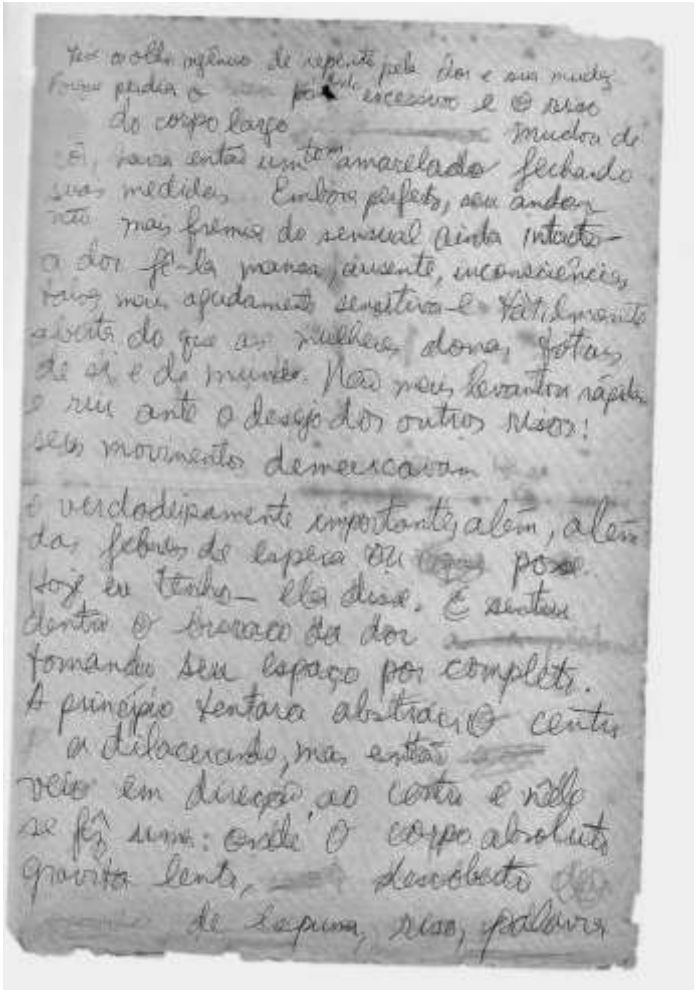


Figura 4 - CESAR, 2008, p.336

A preocupação de Ana Cristina Cesar em manter o registro das datas em documentos pode ser vista em quase todos os seus papéis e é certificada pela própria Ana em outra carta à amiga Ana Cândida:

> Tenho dúvidas de como organizar a correspondência (tenho gavetas, e agora gavetões), que não consigo jogar fora. É que eu acho muito mais interessante guardar dentro do envelope com uma (inexistente mas planejada) fitinha em volta, e depois botar tudo num bauzinho. Tenho problemas burocráticos: como botar tuas cartas em ordem cronológica? (Nunca têm data). (Escreve no envelope, como nesta última.) (E eu esqueci de ir numerando.) (E acabaram por se embaralhar com mexidas). (CESAR, 1999, p. 226).

No pedido de ajuda para organizar seu arquivo de cartas, missivista que era, acaba por revelar o lugar onde mantém a correspondência, mesmo sendo esta uma escrita perdida por natureza, nos lembra Artières (1998). Ana C. mostra também o quanto as cartas lhe são caras pretendendo guardá-las presas a fitinhas em um baú. Mais que mero arquivo, forma-se a imagem de um verdadeiro tesouro.

No desejo do arquivo impõe-se a necessidade de classificação e catalogação, já alertada por Derrida (2001) para quem:

> (...) não haveria arquivamento sem título (e portanto sem nome e sem princípio arcôntico de legitimação, sem lei, sem critério de classificação e de hierarquização, sem ordem e sem ordem no duplo sentido desta palavra). (DERRIDA, 2001, p.56).

Como arquivista Ana Cristina dá as ordens em seus papéis colocando-os sob categorizações. As sete subpastas da Pasta Rosa foram classificadas por ela, ainda que dessas catalogações surjam materiais aparentemente inclassificáveis ou que não se encaixem em nenhuma outra "gaveta". Também Artières atentou sobre este problema das classificações, o qual acaba por ser solucionado com a criação de "categorias realmente estranhas", conforme conclui o autor citando Georges Perec (PEREC, 1989 *apud* ARTIÉRES, 1998, p.10). Assim se forma, por exemplo "antigos & soltos" a última das subpastas de Ana C., contendo, além de uma redação escolar, textos escritos entre 1970 e 1973.

Com relação ao conteúdo das subpastas é preciso destacar, todavia, que ele foi muitas vezes distribuído de maneira arbitrária durante a editoração do livro, assim confessa a organizadora. Mas, sobretudo, é preciso ter em mente de que o livro é uma leitura daquela pasta muito mais volumosa que está sob tutela do Instituto Moreira Salles. Por deliberação de Bosi, também a ordem das subpastas foi levemente modificada no livro organizado, que contém ainda as seguintes subpastas registradas por Ana C. como: "Inacabados", que aparece ocupando duas seções, "rascunhos/primeiras versões", "cópias" e uma, um tanto quanto enigmática intitulada entre aspas "O livro".

Todavia, de todas elas, aquela que nos chama atenção é a primeira, ordenada sob um nome que, além de dar título também a este texto, funciona como uma espécie de metáfora do mal de arquivo em Ana C.: "Prontos mas rejeitados". O título primeiramente suscita alguns questionamentos (embora não pareça ser possível respondê-los). Como definir um poema como pronto? Ou ainda, como definir um poema como pronto dentro de um arquivo em constante manutenção? Quem os rejeitou? A poeta? Por quê alguém que os define como prontos os rejeita ainda que não os descarte? Viviana Bosi descreve essa seção da seguinte maneira:

> Na primeira seção, intitulada 'prontos mas rejeitados', deparamo-nos com o grupo de escritos mais bem acabados. Não à toa, um índice escrito à mão arrola os nomes de vários textos nela constantes. Indicando a intenção de futura publicação, um título geral é sugerido: Cartas marcadas". E uma epígrafe: 'baralhar bem antes de ler'. (BOSI, 2008, p.9)

O estranhamento causado pela existência de uma pasta, um arquivo, composto por um material que, embora estivesse pronto e aparentemente intencionada à

publicação, deveria ter sido descartado - por ser rejeitado - pode ser explicado pela expressão de Derrida: um mal de arquivo. A tensão entre a pulsão de morte e o desejo de arquivo. Ali a pulsão de destruição, cujo trabalho está "na vocação silenciosa de queimar o arquivo e levar à amnésia" (DERRIDA, 2001, p.23), entra em confronto com o perfil arquivista de uma poeta que deseja este arquivo como lugar externo que assegure a possibilidade de memória.

Neste sentido, não é forçoso apontar uma possível semelhança da pasta rosa à ideia de Bloco Mágico como o suporte externo que mais se assemelha ao aparelho psíquico de registro e de memorização, ideia essa desenvolvida por Derrida a partir de Freud[3]. Nessa aproximação a pasta rosa funciona como suporte externo em que articulam-se os sistemas mnésicos e hypomnésicos, à forma de versões de poemas, manuscritos, observações, todos em constantes reprodução e repetição, condição indissociável à pulsão de destruição, segundo Derrida. Assim como o Bloco Mágico, também o modelo incorpora "o que parecia contradizer, sob a forma de uma pulsão de destruição, a pulsão mesma de conservação que poderíamos chamar também *pulsão de arquivo*." (DERRIDA, 2001, p.32) - citando Derrida. A pulsão de destruição da memória, ela mesma, opera, paradoxalmente, em favor da conservação, já que não haveria arquivo se não se cogitasse a possibilidade de esquecimento. Prontos mas rejeitados, sim, mas mantidos guardados, resguardados da finitude radical que ronda os interstícios da memória.

Compulsiva pela escrita é quase natural que Ana exercesse também impulsos arquivísticos. Sua poesia não pode ser descrita como escrita da memória, mas certamente passa pelo exercício da memória enquanto arquivo e exercício do arquivo enquanto inscrição. Nas palavras de Ítalo Moriconi ao traçar seu perfil biográfico: "A escrita de Ana é sempre reescrita de si própria. Seu texto emerge do permanente recurso a seu próprio material escrito, seus diários, suas anotações, seus "cadernos terapêuticos". Memória construída pela auto-devoração." (MORICONI, 1996, p.96).

A respeito de todas essas leituras é preciso sempre destacar que são impressões do arquivo, na esteira de Derrida (2001) que afirma: "O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo do por vir. Talvez" (p.50).

[3] É preciso destacar que há diferenças com o modelo de Bloco Mágico proposto por Freud, entretanto, para que não se perca o foco, trabalharemos apenas com as considerações de Derrida, deixando para um próximo estudo a referência direta aos escritos de Freud.

Nosso "talvez" torna-se ainda mais distante se pensarmos, não apenas na estrutura *espectral*[4] do arquivo, como também que a grande arconte deste arquivo, aquela que se fez arquivo e se guardou para a posteridade como uma sereia de papel, já não pode responder às questões, não pode preencher os vazios. Restam-nos indagações, suposições e a convivência com essas preponderâncias dos arquivos: ser incompleto, fragmentário, lacunar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida. Estudos Históricos**. Vol. 21. Rio de Janeiro, 1998. p.9 - p.34.

BOSI, Viviana. Leitor [nota do organizador]. In: CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos:** poemas e prosas da pasta rosa. Org.: Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. p.9 - p.12.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. Org. Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**: poemas e prosas da pasta rosa. Org.: Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONSECA, Maria Augusta. Vertentes e processos da criação literária. In: SOUZA, Eneida Maria de; e MIRANDA, Wander Mello (Org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.93 - p. 101.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. (Org.) **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.327 - p.350.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. **Patrimônio e memória**. Vol. 4, n.2. São Paulo: Unesp, 2009. p.129 - p.138.

[4] Em referência a Derrida 2001, p.110.

O SEXO AUTÔNOMO: CORPO E VOZ FEMININOS NA ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE ALICIA KOZAMEH

Ana Luiza Libânio*

Introdução

Em *Pasos bajo el agua* e em *Bosquejo de alturas*, a escritora argentina Alicia Kozameh apresenta o corpo feminino como locus para a escrita da mulher. Corpo é linguagem, que por sua vez é "écriture féminine". O texto de Kozameh reflete os três anos que ela viveu como prisioneira política em uma cela da "guerra suja", na Argentina. Durante esse período, assassinato, prisão, tortura e sequestro eram ferramentas políticas que o estado utilizava para subjugar o indivíduo. Durante o século XX, a opressão das ditaduras investiu poder sobre os corpos para transformá-los em objetos do estado através de disciplina e castigo que o estado justificava como estratégia para manter a ordem social. Essa violência tornou-se cenário de um vasto corpus literário não somente na Argentina, mas em toda a América-Latina.

As histórias contadas por autores latino-americanos ilustram regimes que torturaram corpos individuais para silenciar vozes que se posicionavam contra o sistema. Na metade do século XXI, mulheres apareceram como sujeitos de uma escrita feminina que representava sua própria experiência como mulher vivendo sob a opressão da ditadura. Mais tarde, na década de oitenta, Alicia Kozameh partiu de sua experiência pessoal para narrar as atrocidades que cidadãos argentinos viveram durante a "guerra suja". Suas memórias ficcionalizadas adicionam à bibliografia sobre a "guerra suja" um testemunho que, apesar de pessoal, tem caráter coletivo e conta parte da história da Argentina.

A escrita de Alicia Kozameh contribui para os estudos de gênero na medida em que também destaca questões tais como a violência contra a mulher dentro do contexto sócio-político opressivo. Ao fazermos a leitura pelas lentes da teoria da "écriture feminine", o texto

* Mestre em Estudos Latino-Americanos e Especialista em Estudos de Gênero pela Ohio University, EUA. Escritora e tradutora, Belo Horizonte, MG. analuizalibanio@gmail.com

de Kozameh reafirma a eficácia política da teoria de Hélèn Cixous e Luce Irigaray. Ademais, a análise da literatura de Kozameh propõe uma resposta às leituras acerca da "écriture feminine*"* como repercussão negativa para o feminismo.

Este trabalho, portanto, é sobre os textos *Pasos bajo el agua* e *Bosquejo de alturas*, de Alicia Kozameh, escritora argentina contemporânea que vive em Los Angeles, CA.. A proposta deste artigo é que esses textos representam o corpo feminino como locus da escrita da mulher, isto é, corpo é linguagem que, por sua vez, é escrita como "écriture féminine".

A contextualização

Falaremos, sobretudo, da Argentina do século XX, que sofreu com alguns regimes ditatoriais que regulavam o país através de opressão e muita violência dirigida ao corpo individual. A ditadura que ocorreu entre 1976 e 1983 é conhecida como "guerra suja" e é o pano de fundo para os textos de Alicia Kozameh analisados neste trabalho.

Essa violência contra o corpo individual foi uma arma política comumente utilizada por outros regimes ditatoriais na Argentina e na América Latina em geral, durante o século XX, inclusive no Brasil, como estratégia política para atingir uma ordem social baseada no capitalismo e controlar convicções subversivas.

Na literatura, e nas artes em geral, o controle do Estado sobre o corpo individual tornou-se tema frequente. Especificamente nas letras, e na Argentina, podemos citar Julio Cortázar e Jorge Luis Borges como escritores que combinaram a experimentação estética com o engajamento político — uma crítica ao poder.

Mas e as mulheres?

Na década de oitenta, Alicia Kozameh escreveu suas memórias em ficção de forma a retratar a agonia vivida por mulheres prisioneiras políticas da guerra suja. Antes dela, Victoria Ocampo, Beatriz Guido, Marta Lynch e Luiza Valenzuela, são mulheres citadas por Gwendolyn Díaz (2007) como escritoras que expressaram na literatura opiniões políticas, apoio ao feminismo e retrataram questões de poder, opressão, patriarcado e justiça social. Ainda segundo Díaz, a Argentina foi líder em número de mulheres escritoras no século XX.

A resistência de Alicia Kozameh através da escrita

Quando a mulher escreve com intenção de dar voz a um discurso oprimido, parece haver um comprometimento político implícito na ação de escrever. Ao escrever sua experiência, ela reclama seu espaço através de seu próprio ponto de vista e de suas metáforas. Uma vez que Alicia Kozameh cria em seus textos seu próprio espaço para dialogo e justiça, podemos argumentar que sua escrita é de resistência. Em seus textos podemos ler a representação do corpo feminino empoderado.

Apesar de o romance *Pasos bajo el agua* não ser um estudo histórico, *per se*, podemos afirmar que as memórias de Alicia Kozameh destacam o passado violento da América Latina. No romance *Pasos bajo el agua* e no conto *Bosquejo de alturas*, Alicia Kozameh retrata o corpo feminino como locus para a escrita feminina. Corpo é linguagem escrita como "écriture féminine". Os textos de Kozameh refletem seus três anos como prisioneira política da "guerra suja". *Pasos bajo el agua* e *Bosquejo de alturas* podem ser lidos como testemunhos, dada a realidade dos fatos e a intenção de Kozameh de trazê-los ao conhecimento do público. No entanto, ela enfatiza que seus textos são uma realidade ficcional que não é apenas pessoal, mas também coletiva, ou seja, ela transforma sua experiência e seu discurso em coletivos.

Pasos bajo el agua começa com a protagonista, Sara, voltando para casa depois de ser solta da prisão. No segundo capítulo, aprendemos sobre os fatos que a levaram à prisão. Ela está em casa, seu marido, Hugo, havia saído. Os militares invadem, numa ação que interrompe a barganha entre Sara e o sistema patriarcal, já que o governo começa a controlar seu corpo por meio de violência e medo. Os militares induzem Sara a pensar que seu marido está morto; os "palhaços raivosos" impõem controle sobre a sua vida e a fazem temer o poder deles. A ausência do marido retifica as palavras que eles proferem e porque eles aludem à tortura, ela o imagina em sofrimento. Nos pensamentos de Sara, ela o vê morto, surrado até a morte por palhaços nervosos. O que ela via, ninguém mais podia ver.

Na prisão, Sara e suas companheiras viam muito do que ninguém mais podia ver: toda a violência. As trinta mulheres no cárcere comandado pelo regime militar representam todas as mulheres que sofreram a tortura que controlou os corpos. As mulheres na história de Kozameh experimentam um desejo coletivo de ter liberdade para viver e deixar que sua voz fale, eternizar suas crenças e ter vida própria.

De dentro da prisão, Sara e suas companheiras reconstroem a experiência de vida e a compartilham. Elas reconstroem também romances previamente lidos se apossando das palavras e utilizam as fontes que lhes são oferecidas de maneira que aumentam suas posses. As palavras que chegam do mundo externo tornam-se a biblioteca delas, uma vez que elas se apropriam dessas palavras.

As palavras que preenchem o corpo em uma inserção vaginal, conforme descrito no conto *Bosquejo de alturas*, representa a encarnação do conhecimento. No trecho a seguir, lemos Kozameh descrevendo como o corpo feminino se torna uma biblioteca:

> E Liliana, especializada depois de tantas, organizará a inserção vaginal. Impermeável, envolto em algum plástico de alguma bolsa que entrou em épocas que ainda era permitido trazer-lhes comida. Colado com brasa de cigarro. Para dentro. Com ou sem menstruação.[1] (KOZAMEH, 2004b, p.16)

A "inserção vaginal" insemina as mulheres com palavras que constroem quem elas são e formam o corpo coletivo. Protegidas em um espaço infinito, no amplo território corporal que a mulher possui (CIXOUS, 1975), os romances, os poemas e as palavras em geral, compõem a "Biblioteca de Babel". As palavras, absorvidas no corpo delas, são escritas nelas e tornam-se uma linguagem de mulher e seu conhecimento torna-se seu poder, porque então elas começam a reconstruir o discurso e a desafiar o sistema; tornam-se sujeitos. No sistema opressor promovido pela ditadura, o controle do discurso e do pensamento, além do controle e da punição do corpo físico, significam poder. Informação, memória e ideias são transmitidas e eternizadas através do corpo, mais especificamente, a escrita de resistência.

> Até agora conseguiram evitar que lhes metessem os dedos durante a inspeção. Tudo o que estavam guardando na vagina, conseguiam salvar. E a biblioteca é indispensável. Contém os pensamentos delas. O caudal intelectual. A aprendizagem delas. O ensinamento de uma a outra. Intercâmbio. A justificativa para resistir. A biblioteca confirma a existência de todas. De cada uma.[2] (KOZAMEH, 2004b, p.16)

---

[1] Y Liliana, especializada, ya, después de tantos, armará el vaginal. Impermeable, envuelto en capas de polietileno de alguna bolsa entrada en épocas en que todavía se les permitía depositarles alguna comida. Sellado con brasa de cigarrillo. Y adentro. Con o sin menstruación.

[2] Sua Hasta ahora han logrado evitar que en las requisas les metan los dedos. Todo lo que se ha estado guardando vía vagina, se ha venido salvando. Y la biblioteca es indispensable. Contiene sus pensamientos. Su caudal intelectual. Su aprendizaje. La enseñanza de unas a otras. El intercambio. La justificación de resistir. La biblioteca confirma la existencia de todas. De cada una.

O corpus literário, então elas mesmas (literalmente um corpo literário), torna-se razão de viver. A vagina penetrada reproduz o cuidado dessas palavras encarnadas: a linguagem delas é essencialmente corpórea. Elas encontram vida nas palavras que estão dentro delas e o corpo torna-se biblioteca onde elas mantêm histórias para serem lidas e essas histórias representam e eternizam a luta delas.

As mulheres encontram formas de reclamar a linguagem.

Para além do armazenamento de palavras, os corpos tornam-se meios de ensinamento, isto é, o corpo feminino é texto compartilhado entre as mulheres e apesar de estar constantemente vigiado, ele torna-se autônomo e tem poder de guardar palavras para que sejam ditas no futuro. Apesar de o sistema negar a elas a propriedade do corpo, as mulheres encarceradas encontram nele um espaço seguro; seu corpo é a segurança que o sistema não mais as oferece.

O corpo da mulher, discurso e poder

O texto de Alicia Kozameh pode ser lido como representação do empoderamento da mulher através de uma linguagem encarnada, tomada para si. Para tanto, podemos partir de três teorias: a teoria feminista francesa "écriture féminine", por Hélèn Cixous e Luce Irigaray; o dialogismo e o carnaval de Mikhail Bakhtin e as relações de poder segundo Michel Foucault.

Em *The Laugh of the Medusa* (1995), Hélèn Cixous argumenta que as mulheres são invisíveis na sociedade, portanto, elas precisam quebrar e abrir o cânone e eternizar suas histórias através de uma linguagem feminina; devem escrever a partir do corpo feminino, inventando uma linguagem através da qual elas ultrapassem limites impostos. Luce Irigaray em *This Sex Which is not One* (1977) propõe que o corpo feminino transgride a sociedade falocêntrica, uma vez que é autônomo. Irigaray desconstrói o conceito de sexualidade como ação de troca entre mulher e homem e propõe que o corpo feminino é autônomo.

Mikhail Bakhtin argumenta em *Discourse in the Novel* (2003) que indivíduos expressam intenções pessoais através da linguagem e criam dentro de um contexto mais abrangente de um discurso social, uma variedade de vozes que se relacionam no discurso. E

em *Rabelais and His World* (1940) Bakhtin desenvolve o conceito de carnaval como modo de discurso isento de relações de domínio. O carnaval é heteroglossia, ou o reconhecimento de uma variedade de vozes legítimas, sujeitos do discurso. Dessa forma, podemos dizer que tanto o dialogismo quanto o carnaval de Bahktin iluminam a ideia de que as atividades coletivas das mulheres podem ser compreendidas como sujeito do discurso em contexto androcêntrico. Quando as mulheres se apropriam do discurso dominante, elas povoam a linguagem e criam nela um diálogo dentro do sistema imposto. Nesse momento ocorre o empoderamento da mulher através da linguagem. Ora, então a escrita da mulher se relaciona com o discurso dominante em uma relação de poder como descrita por Foucault.

Em *Discipline & Punish: The Birth of the Prison* (1977), Foucault argumenta que devemos considerar poder não somente a repressão jurídica que se dá através das leis proibitivas, mas devemos também aceitar a ideia de que poder é produtivo; ele constrói conhecimento e produz discurso. Foucault também argumenta que a punição é "função social" e "tática política", e que poder é tecnologia e os métodos politico-punitivos são a tecnologia política do corpo. Ao estudar o discurso, Foucault enfatiza as relações de poder em detrimento das relações de sentido. Neste trabalho, propomos que o regime militar é, portanto, um sistema patriarcal que utiliza, "a tecnologia política do corpo", como descrito por Foucault, para criar corpos dóceis.

Conclusão

Há uma escrita que podemos chamar "écriture féminine", porque se assemelha a características femininas dentro da dicotomia feminino/masculino. No entanto, essa escrita não é exclusividade da mulher; é uma das linguagem que habitam a heteroglossia e essa linguagem reflete um ponto de vista específico de dentro da sociedade. Qualquer escritor, independente de sexo ou identificação de gênero, pode escrever a partir da "écriture féminine". Ao aceitar características femininas em um discurso e ao considerar a "écriture féminine" linguagem legítima, contribui-se para a desconstrução da dicotomia feminino/masculino e para a formação de um relacionamento horizontal e dialético entre diferentes vozes do discurso. A heteroglossia contribui para a reconstrução das relações de gênero.

Quem são as prisioneiras?

São a personificação da voz de mulher, ou ainda, são a voz de todas as mulheres oprimidas que desejam plenitude de um corpo forte e autonomia dentro de um discurso mais amplo. Porque aquelas mulheres lutaram até mesmo subjugadas às mais atrozes torturas, elas incomodaram o sistema com sua resistência e tornaram-se uma "coceira", um incômodo, no corpo social construído e controlado pelo discurso patriarcal.

As mulheres prisioneiras imprimiram sua força na história do mundo através das palavras. Como escritoras, mulheres deram voz a quem antes estava calado, e desafiaram a lei que, através de táticas políticas, tentaram criar corpos dóceis; no entanto, já que o poder é produtivo, ele produziu "corpos famintos" à procura de comida para alimentar o conhecimento. No próprio corpo, as mulheres encontraram esse conhecimento e tornaram-se autônomas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1994.

BAKHTIN, M. Discourse in the Novel. In: RIVKIN, J. e RYAN, M. (Orgs.). **Literary Theory: An Anthology**. Malden: Blackwell, 2003. 32-44.

BAKHTIN, M. Rabelais and His World. In: RIVKIN, J. e RYAN, M. (Orgs.). **Literary Theory: An Anthology**. Malden: Blackwell, 2003. 45-51.

BUCHANAN, R. El cuerpo tiene la palabra: Pasos bajo el agua de Alicia Kozameh. In: **Revista de la Casa de las Américas.** Havana, n.216, p. 230-233, 1998.

CHOPP, R. **Saving Work: Feminist Practice of Theological Education**. Louisville: John Knox Press, 1995.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. In: WARHOL, R. e HERNDL,D. (Orgs.). **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. New Brunswick: Rutgers UP, 1997.

CIXOUS, H. We Who Are Free, Are We Free. **Critical Inquiry**. Chicago, n.19.2, p. 201-219, 1993.

CONADEP. **Nunca Más** – The Report of the Argentine National Commission on the Disappeared. Ed. Farrar Straus Giroux. New York: CONADEP, 1986.

CUNNINGHAM, L. Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista. In: MARTÍNEZ, A. **Discurso femenino actual**. San Juan: Universo, 1995. 21-32.

DEUTSCH, S. The Right under Radicalism, 1916-1930. In: MC GEE, S. e LANHAM, R. (Orgs.). **Deutsch and The Argentine Right.** Its History and Intellectual Origins, 1910 to Present Day. Dolkart.: Scholarly Resources Inc., 1993. 35-63.

DÍAZ, G. **Women and Power in Argentine Literature.** Austin: University of Texas Press, 2007.

DITELLA, T. Working-Class Organization and Politics in Argentina. **Latin American Research Review**. Pittsburgh, n. 16.2, p. 33-56, 1981.

DOLKART, R. The Right in the Década Infame, 1930-1955. In: MC GEE, S. e LANHAM, R. (Orgs.). **Deutsch and The Argentine Right.** Its History and Intellectual Origins, 1910 to Present Day. Dolkart.: Scholarly Resources Inc., 1993. 65-98.

FOUCAULT, M. **Discipline & Punish: The Birth of the Prison**. New York: Vintage, 1979.

FUERY, P. e MANSFIELD, N. **Cultural Studies and Critical Theory**. New York: Oxford UP, 2005.

IRIGARAY, L. This Sex which is not One. In: WARHOL, R. e HERNDL,D. (Orgs.). **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. New Brunswick: Rutgers UP, 1997.

KANDIYOTI, D. Bargaining with Patriarchy. **Gender and society.** Masschusetts, n. 2.3, p. 274-290, 1988.

KARAM, H. A linguagem e as mulheres. In: TIBURI, M., et al. (Orgs.). **As mulheres e a filosofia.** São Leopoldo: Unisinos, 2002.

KOZAMEH, A. **Pasos bajo el agua**. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1987.

KOZAMEH, A. Bosquejo de alturas. In: **Ofrenda de propia piel**. Córdoba: Alción, 2004.

LEWIS, P. **Guerrillas and Generals**. The "Dirty War" in Argentina. Westport: Praeger, 2002.

MAGALHÃES, I. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995.

MEDEIROS-LICHEM, M. **Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction**: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela. New York: Peter Lang, 2002.

RABINOW, P. **The Foucault Reader**. New York: Pantheon, 1984.

ROCK, D. Antecedents of the Argentine Right. In: MC GEE, S. e LANHAM, R. (Orgs.). **Deutsch and The Argentine Right.** Its History and Intellectual Origins, 1910 to Present Day. Dolkart.: Scholarly Resources Inc., 1993. 1-34.

ROCK, D. **Authoritarian Argentina** – The Nationalist Movement, its History and its Impact. Los Angeles: University of California Press, 1993.

SALAMA, M. **Tumbas anónimas**. Informe sobre la identificación de restos de víctimas de la represión ilegal. Buenos Aires: Catálogos, 1992.

SHOWALTER, E. Feminist Criticism in the Wilderness. **Critical Inquiry**. Chicago, n. 8.2, p. 179-205, 1981.

SOSNOWSKI, S. Foreword. Of Memory's Literary Sites. In: KOZAMEH, A. **Steps under Water**. Los Angeles: University of California Press, p. vii-xv, 1996.

TAYLOR, D. **Disappearing acts**: spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War." Durham: Duke UP, 1997.

DESCONSTRUINDO JEZEBELS: O SUJEITO FEMININO EM SULA E SEUS OLHOS VIAM DEUS

Ane Caroline Ribeiro*

1. Introdução

"A mulher negra é a mula do mundo"

(HURSTON, 2006, p. 14)

Desde o período da escravidão nos Estados Unidos, mulheres e homens negros tem sido precariamente representados por estereótipos e por "imagens de autoridade"[1] na mídia popular e nas artes. Como a citação que abre esse trabalho mostra – também levando em consideração as ponderações de Alice Walker no aclamado *À Procura dos Jardins de Nossas Mães* (1983) – a mulher negra é tratada, e representada no inicio do século 20, como a "mula do mundo"; ela é quem carrega tudo o que foi negado por ser excepcionalmente ruim; ela carrega os fardos do homem e da mulher branca, e também do homem negro. Tais fardos, é importante mencionar, advém do fato de serem negras e mulheres – e muitas vezes por serem pobres também, reforçando a natural aceitação das imagens de autoridades impostas a elas.

Como Sueli Carneiro comenta, Patricia Hill Collins destaca o combate aos estereótipos como um dos temas fundamentais para estudo pelo ponto de vista feminista negro (CARNEIRO, 2011), teoria que esse trabalho abraça. O ponto de vista feminista negro leva em consideração a condição dupla – senão tripla – de discriminação das mulheres negras, uma vez que elas são discriminadas por serem negras, mulheres, e, muitas vezes, pobres (Collins, 2000, p.70).

Patricia Hill Collins (2000, p.69) sugere que os estereótipos são provavelmente a mais poderosa ideologia relacionada à opressão da mulher negra na sociedade Americana; imagens estereotipas como a Ama, a matriarca e a Jezebel são muito fortes na mídia e nas

* Mestranda em Literatura, História e Memória Cultural pela Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais. Contato: anecarol.faria@gmail.com

[1] Conceito de Patricia Collins (2000) traduzido por Sueli Carneiro (2011)

ideologias, ajudando a justificar a opressão da mulher negra. Com essas imagens, a opressão parece natural; uma injustiça inevitável, já parte do dia-a-dia[2]. Surgindo provavelmente durante a escravidão, cada uma dessas imagens tem sua própria razão de ser. A imagem da Ama, por exemplo, foi criada para relacionar a mulher negra com o cultivo do lar e da criação de crianças brancas (COLLINS, 2000, p. 73). Essa imagem transforma a necessidade da mulher negra de trabalhar cuidando dos filhos de outrem por míseros trocados, deixando seus próprios filhos sozinhos em casa, uma escolha natural, como se a mulher negra quisesse ter muitas responsabilidades e não tivesse interesse em delegar tarefas (WEST, 2004, p. 290). Esse estereótipo, assim como Collins esclarece, demonstra o lugar reservado às mulheres negras dentro da sociedade, de acordo com os requesitos brancos capitalistas patriarcais; isto é, a ama (não muito distante do imaginário popular da atual empregada doméstica / babá) representa o relacionamento ideal da mulher negra com a elite branca (2000, p. 72).

A imagem da matriarca, porém, começou a ser discutida durante o movimento de ativismo negro, nos estados unidos, enquanto o movimento feminista criticava o sistema patriarcal (GILKES, 1983 p. 296). Diferentemente da Ama, a imagem da matriarca surge de dentro do movimento negro, que em sumo considerava a matriarca um problema para a conquista de direitos dos negros nos Estados Unidos. Dessa forma, a mulher negra, muitas vezes não por vontade própria, se torna a principal fonte de renda da família, se torna alvo de responsabilidades por diversas dificuldades enfrentadas pelas comunidades negras, assim como a emasculação do homem negro, o insucesso das crianças negras na escola e com o sistema jurídico (COLLINS, 2000, p. 74-77).

Outra imagem recorrente na mídia popular é a imagem da Jezebel. Criada durante a escravidão, a imagem confirmava o status da mulher negra como uma mulher de corpo exuberante e desejo sexual insaciável, o que na época da escravidão legitimava abusos às mulheres negras (COLLINS, 2000, p. 79). Além disso, a persistência desse estereótipo na sociedade demonstra como o corpo da mulher negra somente é visível por imagens de autoridade; um exemplo disso são as cantoras e atrizes que sofrem preconceito por remeterem a imagem da prostituta, ou da mulher carnuda no imaginário popular. Artistas como Nicky

[2]"[Estereótipos e Imagens de autoridade] foram designadas para fazer o racismo, o sexismo, a pobreza, e outras formas de injustiça social, parecerem naturais, normais e inevitáveis partes do dia-a-dia (HILL, p. 69)."

Minaj, que foi considerada a "Hottentot Venus" contemporânea (DIONE, 2012) é um exemplo do preço alto que artistas negras precisam pagar para terem sua imagem na mídia.

É importante enfatizar que essas imagens continuam a legitimar a opressão da mulher negra nos dias de hoje, pois elas envolvem uma objetificação da mulher negra por terceiros, negando a elas o direito de criarem suas próprias identidades e histórias (HOOKS, 1989, p.42). Ademais, esses estereótipos contribuem para a manutenção das relações de poder, uma vez que desvia a atenção das verdadeiras causas das injustiças sociais. Assim como a imagem da Ama acarreta a ideia da subversão da mulher negra e sua total dedicação a família branca, desviando os pensamentos das verdadeiras causas que levavam essas mulheres a trabalharem como domésticas e babás – isto é, a falta de outras oportunidades de empregos oferecidos a pessoas de cor nos Estados Unidos pós-escravidão. Da mesma maneira, a culpa pela "emasculação do homem negro" recai sobre os ombros da imagem da matriarca, quando na verdade o homem negro se sente emasculado por um sistema capitalista patriarcal branco que não permite que ele se integre na sociedade e ocupe o lugar considerado o lugar de um homem. E por fim, a imagem da Jezebel, que legitima a objetificação da mulher, tornando-a disponível para o publico masculino (branco e negro).

Assim como o movimento teórico Feminista Negro, o movimento literário de escritoras negras também demonstra sua preocupação com a representação da mulher negra na mídia e nas artes, uma vez que muitas escritoras negras estão preocupadas em escapar dessas imagens de autoridade. Romances como *Sula, Seus olhos viam Deus, As mulheres de Brewster Place,* entre outros, trazem personagens que tentam a todo custo esquivar-se dessas imagens, tanto pela loucura ou pela rejeição dos papéis sociais reservados às mulheres de seu tempo (COLLINS, 2000, p. 94). De acordo com Mary H. Washington, a renascença das escritoras negras trouxe uma mudança na maneira como as mulheres negras são representadas na literatura; isto é, elas são representadas em "uma variedade de papéis – como mães, filhas, artistas e escritoras, esposas, empregadas domésticas, e professoras" (1990, p. 5).

Esse trabalho visa mostrar como as personagens principais dos romances *Sula* e *Seus Olhos Viam Deus* desafiam o estereótipo de Jezebel, e todos os outros estereótipos, ao mesmo tempo em que recusam-se a tornarem-se mais uma mulher negra restringida pelos papéis sociais de suas comunidades, e ao adquirirem suas próprias vozes, elas demonstram como suas autoras estão focadas em criar novas definições do que é ser uma mulher negra.

2. *Seus Olhos Viam Deus*:o despertar da voz feminina negra.

Eles precisam aprender a viver por eles mesmos
(HURSTON, 2006, p. 192)

Seus Olhos Viam Deus conta a história de Janie Mae Crawford, e sua transformação de uma adolescente cheia de sonhos para si mesma em uma mulher presa as restrições sociais e patriarcais de sua época, até se encontrar novamente com a adolescente debaixo da árvore que somente queria ter experiências na vida. Primeiro romance de Zora Neale Hurston, *Seus Olhos Viam Deus* foi publicado em 1937, muito antes do movimento que Mary H. Washington chamou de Renascença das escritoras negras – que por sua vez aconteceu entre os anos 60 e 70. Devido a esse fato, Hurston influenciou as autoras negras posteriores, pois ela já demonstrava naquela época uma preocupação com a imagem da mulher negra sem precedentes.

Janie Crawford é uma mulher mestiça, fruto de abuso sexual; sua mãe é abusada pelo professor aos 17 anos, sendo que ela também era fruto de abuso, pois sua mãe, a avó de Janie, tinha sofrido abuso pelo dono do engenho onde ela nasceu escrava. O maior medo de Nanny (o único nome pelo qual Janie chama sua avó, uma vez que ela vivera por muito tempo junto das crianças brancas para quem sua avó trabalhava) é que o mesmo aconteça com Janie. Nanny não quer que Janie tenha sempre sua face curvada por pessoas que insistam em desvaloriza-la; ela não quer que os homens façam dela um depósito (p. 20). De certa forma, Nanny não quer que a imagem de Jezebel – o estereótipo que abre portas para a exploração sexual da mulher negra – atinja Janie assim como havia atingido sua mãe e a ela própria. E a única maneira de prevenir essa exploração de Janie é o casamento – que para Nanny é a única coisa que pode proteger a mulher negra da imagem de Jezebel. Como ela mesma afirma, ela não quer que Janie tenha Logan Killicks – seu pretende – ela quer que Janie tenha proteção, pois ela já é uma mulher idosa, e Janie não tem mais ninguém no mundo (p.15).

Nanny refere-se a si mesma como um *"prato quebrado"* (p. 20); por ter sofrido muito, e ter visto muitas mulheres negras sofrendo por um sistema racista e patriarcal; seu único anseio é proteger a neta, custe o que custar. Ela não percebe que o preço dessa proteção é a completa inibição da vontade de Janie de encontrar sua voz e construir sua individualidade. Controvérsias à parte, Nanny afirma nunca ter se casado, pois não queria ter ninguém maltratando sua filha pequena (p. 19), embora force Janie a se casar por proteção.

Isso provavelmente acontece, pois Nanny faz parte de uma sociedade em que a mulher, e principalmente a mulher negra, não tem nenhuma voz, e a violência contra ela é esperada – e até mesmo aceitada como algo cotidiano.

Por exemplo, algumas semanas após seu casamento, Janie procura sua avó para saber porque ela não tinha se apaixonado por Logan após o casamento; Nanny, ao notar que Janie não parecia feliz, logo pergunta se Logan "já" havia batido nela (p. 22)". O comentário deixa a impressão que a violência contra a mulher pelo marido, era esperado, uma hora ou outra, mesmo com tão pouco tempo de casamento. Ademais, embora Janie explique que Logan Killicks não tinha nem ameaçado qualquer tipo de violência, e que de fato era atencioso com ela, a avó aconselha-a a não esperar que todo aquele acalanto continue, uma vez que os homens somente eram carinhosos quando queriam sexo (p. 23)."

Quanto à vida sexual, Janie afirma que ela quer sentir desejo por Logan – não quer que ele seja o único que deseja (p. 23). Para Nanny, Janie deveria se contentar com o status social que o casamento com Logan traz, afinal ela era a única, entre as mulheres de cor da região, com uma casa e 60 acres de terra totalmente paga. "Amor e desejo, para Nanny, não levam as mulheres negras a lugar nenhum (p. 23)." Mas o status social não é suficiente para Janie, nem mesmo quando ela se torna a primeira dama de Eatonville, junto do seu segundo marido. Quanto mais ela era oprimida por ele, mais o espírito do casamento definhava: "A cama não mais era um campo de margaridas para ela e Joe bricarem. Era o lugar para onde ela ia se deitar quando estava com sono e cansada (p. 71)."

O primeiro e o segundo marido de Janie não são tão diferentes e impedem que ela se desenvolva como ser humano e tenha suas tão sonhadas experiências no horizonte. Do primeiro marido, Logan Killicks, ela foge na primeira oportunidade. Quando ele para de falar em rimas com ela, e de admirar seus longos cabelos (p. 26), e como sua avó havia alertado, começa a tratá-la mal, Janie ameaça deixá-lo. Mas Logan Killicks não vê Janie como sua companheira; para ele, ela é como qualquer outra de suas possessões, que ele precisa alimentar. Para ele, Janie não tem nem mesmo um lugar na casa; ela deve estar aonde ele comande, onde ele precise dela (p. 31).

O segundo marido, Joe Starks, é com quem ela passa a maior parte de sua vida amorosa no romance. Ele, porém, "não estava satisfeito com o que ela era, e quis mudá-la – espremeu sua mente para criar espaço para ele dentro dela" (p.70). Jody, como ela o chamava, a queria de uma certa maneira – com o cabelo preso, não falando com as outras pessoas da comunidade, com a desculpa de que ela era superior a eles, não a incluindo nas atividades de

lazer, como jogar xadrez, conversar na varanda, muito menos ter voz ativa na comunidade, pois ela era uma mulher, e seu lugar era dentro de casa (p. 43); ele queria a submissão de Janie, e lutou até acreditar que a tinha (p. 71). Ele quis somente escutar a própria voz, e não deixou que Janie se expressasse (p. 84).

O relacionamento deles se torna agressivo e destrutivo no final. Após um desastre na cozinha, por exemplo, Jody a estapeia até deixá-la com um som estridente no ouvido (p. 76). Depois da morte de Joe Starks, Janie admite para sua amiga Pheoby que ela amava sua liberdade (p. 93). Isso advém do fato de que, com a viuvez, Janie percebe como sua criação fora pautada nas restrições sociais, ao ponto de passar 20 anos sendo restrita pelo marido. Devido a esse fato, com a maturidade, ela reconhece odiar sua avó: "ela odiava sua avó, e tinha escondido tal ódio dela mesma todos aqueles anos sob a venda da piedade" (p. 89). Isso porque Nanny havia lhe tirado a maior coisa já feita por Deus, o horizonte; Nanny transformara seu horizonte em algo tão pequeno que Janie podia amarrá-lo em volta do pescoço dela, apertado suficiente para enforcá-la (p. 89).

Joe não é o único que reproduz ideias patriarcais e capitalistas; a comunidade onde vivem, da mesma maneira, somente aceita Janie como a quieta e rica esposa (e mais tarde viúva) de Joe Starks. Além disso, as interações da comunidade são em sua maioria masculina, e a voz de Janie somente é ouvida entre ela e Pheoby, sua amiga, ao narrar sua própria história.

Logo quando Janie assume o relacionamento com Tea Cake (anos mais jovem, sem estabilidade econômica, e cerca de nove meses depois da morte de Joe) as críticas começam. "Tea Cake e a Sra. Primeira Dama Stark!" (p. 110) – eles dizem, tirando de Janie sua individualidade, afinal, para eles ela era a mulher do prefeito. Eles desaprovam suas escolhas de vestimenta, seus hábitos religiosos, mas Janie está decidida a fazer as coisas do seu jeito, não do jeito de sua avó; em suas próprias palavras "Eu cansei de viver do jeito da minha avó, agora vivo do meu jeito" (p.111).

A comunidade julga as atitudes de Janie, pois a comunidade negra é também um lugar onde as ideias patriarcais e sexistas prevalecem. De acordo com Eve K. Sedgwick, a ligação entre os homens, em qualquer sociedade patriarcal, torna possível a dominação feminina (2007, p. 697). Na verdade, o comportamento sexista não é somente observado nos homens, mas em todos nós, inclusive mulheres. Nanny demonstra tal comportamento quando obriga Janie a se casar por proteção, assim como outras mulheres, como a Sra. Sumpkins e Pearl Stone, demonstram tal comportamento ao julgarem Janie como "uma mulher mais velha

correndo atrás de homens jovens" (HURSTON, 2006, p. 2). Por isso *Seus Olhos Viam Deus* demonstra que as "comunidades negras (...) precisam ser compreendidas como lugares complexos, onde ideologias dominantes são resistidas e reproduzidas [de maneira que elas] podem lutar contra a opressão racial, mas perpetuar a opressão de gênero" (COLLINS, 2000, p. 86).

Para Janie, porém, o importante é reconhecer-se como um individuo de voz e ação em sua comunidade, algo que ela finalmente consegue experimentar com Tea Cake, pois ele dá espaço para que ela construa sua individualidade e use sua voz. Apesar de TeaCake carregar idéias patriarcais, como por exemplo sua ocasional violência física durante discussões de relacionamento, ou sua ocasional menção sobre como ele tinha controle sobre Janie (NEAL, 2012, p. 260). De qualquer maneira, ele é flexível, geralmente disposto a incluir Janie em atividades que eram consideradas masculinas para os padrões da época, como jogar damas, integrando-a em espaços masculinos, se distanciando da idéia de Joe Starks de que o lugar da mulher era dentro de casa somente (p. 260). De acordo com Mark Anthony Neal, Tea Cake pode ser considerado um homem com uma masculinidade como o feminismo negro imaginaria, pois ele é um homem comum, que está disposto a trabalhar durante o dia e se divertir a noite, entre outras coisas; uma masculinidade que não seria baseada em conceitos patriarcais brancos, mas em uma cumplicidade entre homens e mulheres (p. 258-9).

3. *Sula*: Uma vida experimental

"A vida dela foi um experimento"

(MORRISON, 1991, p.118)

Sula conta a história de duas gerações de duas famílias que viveram na mesma época na comunidade negra de Bottom: Os Peaces e os Wrights. Durante os anos de 1919 até 1965, quando a história é contada, o leitor acompanha principalmente os primeiros anos da adolescência das melhores amigas Sula e Nel, até o casamento de Nel e a volta de Sula, 10 anos após o enlace matrimonial da amiga. Segundo romance de Toni Morrison, *Sula* busca uma expressividade feminina, de acordo com a própria autora (1988, p. 150). Como a citação que abre essa sessão, a vida de *Sula* (assim como a criação literária) foi experimental – uma mulher negra capaz de viver com suas próprias concepções, em uma ambiente completamente hostil (isto é, uma sociedade racista e patriarcal, onde mulheres são anjos ou demônios).

Sula Peace e Nel Wright (amigas de infância) “descobrem cedo que elas não eram nem homens nem brancas, e por isso toda a liberdade e triunfo eram proibidas para elas, e elas tiveram de criar uma maneira diferente de ser” (MORRISON, 1991, p. 52). Desde novas, elas não se adaptam as regras patriarcais brancas incultas em suas comunidades, e desejam expressar sua individualidade: “Eu sou eu. Eu não sou a filha da minha mãe. Eu não sou Nel. Eu sou Eu. Eu” (p. 28), Nel afirma olhando-se no espelho. Antes de conhecer Sula ela desejava ir embora da cidade de Medallion. Sula e Nel tinham famílias opostas, mas ao mesmo tempo iguais; sofriam de ausência de pai – o de Sula, pois estava morto, e o de Nel porque não estava, mas passava longos períodos fora de casa (p. 52). Enquanto a mãe de Nel queria que ela crescesse para ser uma mulher respeitada e direita, Eva, a avó de Sula também queria que ela seguisse o estilo de vida patriarcal, se casasse e tivesse filhos.

Diferentemente de Janie, Sula não foi moldada de acordo com as vontades de sua avó e sua mãe; apesar de que essas vontades existiam, ela aprendeu muito mais observando as atitudes das mulheres Peace, do que ouvindo seus conselhos. De acordo com a voz narrativa, as mulheres Peace amavam todos os homens, com a exceção de Boy Boy (p. 41). A ausência de um papel masculino na família, a não ser o papel de amante (muitas vezes por uma noite somente), dá a Sula a noção de que os homens eram simples objetos de satisfação momentânea. Diferente de Janie, que passa grande parte de sua vida amorosa procurando por o amor tão natural quanto se sentar debaixo de um pé de pera, e sentir prazer a partir da experiência amorosa, Sula não deseja o amor; talvez nem acredite no amor; ela deseja sentir desejo e saciá-lo sempre.

De maneiras diferentes, assim também eram sua avó Eva e sua mãe Hannah. Morrison desafia as imagens de mulheres criando lares sozinha nas personagens de Eva e Hannah, pois ambas não o fazem de livre e espontânea vontade. Eva é abandonada pelo marido Boy-Boy, que a deixou com “$1,65, cinco ovos, três beterrabas, e nenhuma ideia do que ou como se sentir” (p. 32); já Hannah, perde o marido quando Sula está com três anos. Ambas, porém, continuam desejando atenção masculina. Eva, mesmo sendo uma mulher de idade, com uma perna somente, tinha visitas masculinas regulares, que embora não incluíssem sexo, eram cheias de risadas e brincadeiras (p. 41). Já Hannah, teve uma sucessão de amantes após a morte do marido, e era odiada pelas mulheres da comunidade (p. 44).

Assim como Janie, em *Seus Olhos Viam Deus,* a experiência de Sula com a sexualidade acontece naturalmente. Ela, na verdade, acredita que o sexo é algo cotidiano, principalmente após ver a mãe fazendo sexo quando criança. Após essa experiência ela conclui que sexo era bom, mas habitual. Sula quer sentir prazer corporal no ato sexual; como sua mãe, ela gostava de sexo, e queria um pouco de toque sempre (44).

Contudo, mesmo mostrando controle sobre suas sexualidades, a violência contra a mulher também faz parte da vida das mulheres Peace. Boy-Boy, por exemplo, foi um marido que tinha outras mulheres, bebia e abusava de Eva. Da mesma forma, Eva também exerce um comportamento patriarcal sexista, sempre lembrando suas inquilinas de servir a sopa de seus maridos na hora certa, de lavar a roupa da maneira certa, entre outras coisas (p. 42). Quando Sula volta da faculdade, após dez anos longe da cidade de Medallion, ela logo comenta que Sula deveria se casar, pois as mulheres não têm por que ficar "flutuando no mundo sem um homem" (p. 91). Para Eva, Sula precisa se casar, ter filhos e viver uma vida conforme o sistema patriarcal dita. Apesar de ela mesma não ter feito isso, não por escolha, mas por abandono, ela está sempre lembrando as mulheres a sua volta da suas percepções do papel da mulher na sociedade.

A obra de Toni Morrison mostra como o relacionamento entre mulheres é complicado no sistema patriarcal, pois as mulheres são criadas para se odiarem. Mas Sula e Nel eram quase uma somente; quando elas conversam, é como se conversassem consigo mesmas. Porém, o casamento e o distanciamento de Sula por mais de 10 anos mudam Nel, que passa a se integrar à comunidade. Por exemplo, elas haviam sempre dividido o afeto das outras pessoas, sempre haviam comparado como os rapazes beijavam, suas cantadas, e coisas do tipo, mas o casamento muda essa relação, e quando Sula tem um caso com o marido de Nel, a amizade se rompe (p. 119). Sula não conhece essa política de casamento, pois ela não teve essa referência em casa, pois a mãe e a avó mostravam que todos os homens estavam disponíveis (p. 119), mas agora Nel era parte da comunidade, era frívola como a comunidade, e estava com raiva, pois perdera seu emprego de esposa (p. 120). Como Sula nota, Nel agora pertencia à comunidade, pois tinha a maneira de lidar com a vida da comunidade.

Para a comunidade, Sula é um mal; ela não segue as regras convencionais da sociedade patriarcal, e por isso ela é julgada como uma mulher promiscua:

> Quando eles souberam que Eva tinha sido levada para Sunnydale, as pessoas em Bottom balaçaram suas cabeças negativamente para Sula e disseram que ela era uma víbora. Mais tarde, quando eles viram como ela enganou Jude… eles esqueceram tudo sobre Hannah e seu jeito fácil... e disseram que Sula era uma vaca (p. 112).

Como a citação demonstra, eles a percebem como uma barata, ao saberem que ela havia internado a avó em um manicômio. Depois, a percebem como uma mulher promiscua, por ela ter dormido com Jude, o marido de Nel. Além disso, há também um tom sobrenatural relacionado com a Sula, típico do realismo mágico de Toni Morrison:

> Sula não aparentava sua idade. Ela tinha quase trinta e, diferente deles, nunca perdera um dente, tivera machucados, desenvolvera um pneu de gordura na cintura, ou papa abaixo do pescoço. Dizia-se que ela nunca tivera uma doença de infância, nunca tivera catapora, tosse, ou nem mesmo um nariz escorrendo. Ela tinha brincado muito quando criança – onde estavam as cicatrizes? (p. 115).

Como a citação demonstra, a comunidade comenta como Sula nunca teve nenhuma doença, nem um nariz escorrendo, não tem cicatrizes da infância, nunca teve caxumba ou catapora, coisas que a tornam sobrenatural. E o medo que a comunidade tem dela, os torna melhores. As pessoas passam a amar mais uma as outras, por conta do medo de Sula. De fato, Sula transgride tanto as barreiras sociais da comunidade, que ela se torna uma mulher sobrenatural, metaforicamente uma incompreensão sobre suas escolhas e atitudes na vida por parte da comunidade.

De acordo com Toni Morrison, Sula representa uma nova negritude, uma que não é definida pela melanina ou pela lealdade a tribo; " Ela representa a nova negritude do mundo e a nova mulher do mundo" (1988, p. 153), Morrison explica. Essa nova mulher do mundo extrai escolhas mesmo de onde não há escolhas. Sula, por exemplo, escolheu ser uma mulher que não existia em sua comunidade até então; ela escolheu ser uma mulher que tinha opções, uma mulher que realmente viveu, e não somente morreu cada dia um pouco; Em suas próprias palavras: "Eu sei o que cada mulher de cor nesse país está fazendo (...). Morrendo. Assim como eu. Mas a diferença é que elas estão morrendo como um toco podre (...). Eu realmente vivi nesse mundo (p. 143)."

4. Desconstruindo Jezebels

Como foi mostrado, Sula e Janie têm algumas coisas em comum, como a recusa de viver de acordo com as regras patriarcais e sexistas de suas comunidades, a perspectiva de serem livres para construírem suas identidades, e suas visões sobre a sexualidade. Ambas também não se importam com o que a comunidade pensa. Para Janie, a voz de sua

comunidade esta perto de morta; ela não liga que falem dela, pois eles desconhecem como as coisas são e falar dos outros é uma consolação para eles. Já Sula, literalmente deseja que sua comunidade morra. Ambas sabem que as pessoas das comunidades desconhecem as ideologias que as governam e as prendem na miséria. As mulheres de sua comunidade, assim como Sula a percebe, estão morrendo, pois não sabe como viver.

Dessa forma, Janie e Sula não se encaixam nas suas comunidades; elas se recusam a fazer o papel da mulher de acordo com as ideais patriarcais e sexistas vigentes naquele espaço. Elas são donas de suas próprias trajetórias, e como sujeitos de suas próprias histórias, elas têm o direito de definir suas realidades, têm o direito de estabelecer suas próprias identidades e fazer suas próprias histórias (HOOKS, 1989, p.42). Ademais, ao demonstrarem personagens tão distintos e ao mesmo tempo tão similares, os romances ilustram bem a preocupação da renascença das escritoras negras em estabelecer uma grande variedade de papeis de mulheres negras que auxiliam na construção de uma nova representação; uma representação que é versátil, e ao mesmo tempo constrói uma tradição da escrita feminina negra.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na America Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Negra cubana. Disponivel em: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf> Acessado em:20 maio 2015. Não Paginado.

COLLINS, Patricia H.**Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. 2. ed. Nova York: Routledge, 2000.

DIONE, Evette. Nicki Minaj: The Modern Sarah Baartman.**For Harriet**.N.p., 13 abr. 2012. Disponível em: <http://www.forharriet.com/2012/04/nicki-minaj-modern-sarah-baartman.html#axzz3bfpnfn5x >Acesso em: 14out. 2014.

GILKES, Cheryl Townsend. From Slavery to Social Welfare: Racism and the Control of Black Women. In:**Class, Race, and Sex:**The Dynamics of Control,ed. Amy Swerdlow and Hanna Lessinger, 288–300. Boston: G. K. Hall. 1983.

HOOKS, bell. Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black.Boston: **SouthEnd Press.**1989.

HURSTON, Zora Neale. **Their Eyes Were Watching God.**Nova York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

MORRISON, Toni. **Sula**. London: Pan, 1991.

MORRISON.Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. The Tanner Lectures on Human Values. The University of Michigan.7 out.1988. **Tanner Lecture Library**.Disponível em: <http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/morrison90.pdf> Acesso em 14 out. 2014.

NEAL, Mark Anthony. Finding Tea Cake: An Imagined Black Feminist Manhood.**Palimpset.** v.1, n.2,p. 256-63.State University of New York Press, 2012.

SEDWICK, Eve. Between Men.**Literary Theory**: A Practical Introduction. Ed. Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell, 2007.

WALKER, Alice. **In Search of Our Mothers' Gardens:**Womanist Prose.San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WASHINGTON, Mary Helen. **Black-eyed Susans***:*Stories by and about Black Women.New York: Doubleday, 1990.

WEST, Carolyn. Mammy, Jezebel, and Sapphire: Developing an 'Oppositional Gaze' Toward Images of Black Women. **Lectures on the Psychology of Women.**Ed. J. Chrisler, C. Golden, and P. Rozee. Nova York: McGraw-Hill, p. 286-99, 2004.

A EDUCAÇÃO INTELECTUAL DA MULHER: O OLHAR CRÍTICO DE MARIA LACERDA DE MOURA

Angela Maria Rodrigues Laguardia*

E' preciso abrir os olhos da mulher, embora mesmo ela nos queira mal por isso, vendo em nós, intelectuaes, talvez, perigosas concorrentes... (MOURA, 1934, p.12).

Pioneira na área de estudos sobre a condição feminina, Maria Lacerda de Moura foi educadora, feminista e intelectual militante, entre muitas de suas atuações na sociedade do início do século XX. Suas obras, desde o início, demonstravam sua preocupação com a educação intelectual da mulher, além de conscientizar sobre a importância de sua formação profissional.

Neste artigo, percorreremos parte de seu itinerário intelectual, até à publicação de *A Mulher é uma Degenerada* (1924),e destacaremos suas reflexões em alguns dos capítulos desta obra emblemática,reveladora de conceitos que estigmatizavam as mulheres da época, assim como seu desenvolvimento intelectual.

O início de uma trajetória educacional engajada

Professora, autodidata, educadora convicta e oradora brilhante, Maria Lacerda de Moura (1887-1945) acreditava na força revolucionária da educação e na missão de exercê-la. Sua busca iniciou-se através desta crença e foi a força propulsora de suas primeiras iniciativas em Barbacena, Minas Gerais, cidade onde morou desde os quatro anos e iniciou sua trajetória intelectual. Em 1904, formou-se professora pela Escola Normal de Barbacena, onde também seria professora, a partir de1908, de Pedagogia (de Psicologia Experimental) e Higiene, Trabalhos Manuais, tendo dirigido um *Paedagogium*.

* Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, especialidade em Estudos Comparatistas. angelamrl@gmail.com

Em 1912, começa a escrever crônicas para um jornal local e seus primeiros apontamentos sobre pedagogia. Nesse ano, também se destacaram dois acontecimentos significativos que traduzem a efetivação de seus esforços em intervir na sociedade e na educação: a construção de casas populares, a Vila D. Viçoso, e de um lactário; e a criação da Liga Barbacenense contra o Analfabetismo.

Sua ânsia pelo conhecimento e o compromisso com a educação a levá-la-iam a procurar métodos inovadores de educação, tendo, por isto, mais tarde, adotado a pedagogia libertária de Francisco Ferrer Y Guardia (1859-1909), assim como a refletir sobre a pedagogia científica da médica italiana Maria Montessori, cuja citação[1] introduz a obra *Lições de Pedagogia* (1925) e na qual faz alusão a uma futura obra dedicada à educadora, publicada um ano após *A Mulher é uma Degenerada*(1924). Ainda em Barbacena, Maria Lacerda inicia suas conferências e publica suas primeiras obras, *Em torno da Educação* (1918) e *Renovação* (1919), período em que também acompanhou o movimento sufragista de Bertha Lutz, líder destacada deste movimento, com quem se correspondeu e veio a colaborar com a criação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, em 1918, no Rio de Janeiro.

Em 1920, em Juiz de Fora, profere a primeira conferência fora de Barbacena, com o título: "A mulher brasileira e o problema trabalhista", na Federação Operária Mineira. Em fervilhante momento, suas publicações, novos contatos e leituras, entre elas, obras teosóficas e positivistas, ampliariam seu horizonte e apontariam para novos caminhos. Assim, em1921, mudou-se para São Paulo. Divergências de ordem ideológica, porém, afastam as líderes Bertha Lutz e Maria Lacerda, fazendo-a desinteressar-se da luta pelo sufrágio feminino. Junto com mulheres de São Paulo e de Santos (1921),funda a Federação Internacional Feminina, cabendo-lhe, ao elaborar os estatutos da Federação, "O pioneirismo da sugestão da instituição de uma cadeira de história da mulher em escolas femininas" (LEITE, 1984, p.10). Entretanto, em 1922, lega o cargo a Bertha Lutz, que fundará em agosto do mesmo ano, a Federação

[1]"Le moderne teorie dell'evoluzione, da Naegeli a De Vries, considerano in tutto lo svolgimento del dúplice albero biológico: animale e vegetale - il fattore interno come l'essenziale nella trasformazione della specie e nella trasformazione dell'individuo (...) Tutte le vittorie e tutto il progresso umano riposano sulla forza interiore". "Pedagogia Scientifica" – Montessori" (As modernas teorias da evolução, de Naegeli a De Vries, consideram totalmente o desenvolvimento da dúplice vertente biológica: a animal e a vegetal – o fator interno como essencial na transformação da espécie e na transformação do indivíduo - MOURA, 1925, 2).

Brasileira para o Progresso Feminino, com militantes por todo o país, em prol do voto feminino.

Três conferências importantes sublinham seu percurso em 1922, "A emancipação da mulher", proferida na Federação Internacional Feminina; "A Fraternidade e a Escola", na União dos Trabalhadores Graphicos, ambas em São Paulo e "A Mulher e a Maçonaria", em Santos, na Loja Maçônica 14 de Julho, sendo certo que as duas últimas conferências foram publicadas em opúsculos. Em fevereiro de 1923, Maria Lacerda funda e edita a revista *Renascença*[2]. Seu primeiro número traz o artigo *A Mulher e seus Direitos no Futuro,*da escritora e feminista portuguesa Anna de Castro Osório. A revista divulgava artigos relacionados com a luta pela emancipação feminina; a educação; as artes plásticas; a música e a poesia. Em seu terceiro número, foi criada uma seção sobre o movimento operário. A revista teve cinco edições e seu encerramento seria comentado posteriormente,em 1926, em carta endereçada a Anna de Castro Osório: "Minha revista, era uma vez... por difficuldades economicas" (V. Espólio da Família Castro Osório,N12, BNP).

A mesma carta, que citava outras escritoras e feministas portuguesas e brasileiras, nos ajuda a compreender o intercâmbio entre elas,uma espécie de "rede"[3] da época,apesar da existência de distensões de diversas formas, como desabafaria Maria Lacerda: "Quanto ao movimento feminista retirei-me logo". (V. Espólio da Família Castro Osório, N12, BNP).

---

[2]A primeira página da Revista Renascença discorre sob o título de *Renascença*, lembrando que o nascimento da revista ocorreu logo em seguida da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, o início do texto de Maria Lacerda justifica a comparação sobre o "advento das artes" e o título da revista: "As grandes épocas de Renascimento encontram novas fórmulas, novos rythmos, novas expansões da Belleza e apontam, aos vindouros, typos inéditos, harmonias extranhas, ideaes mais elevados. Nós, os felizes mortais do século XX, atravessamos uma dessas etapas formidáveis. A arte vive ignorados motivos e poetas annunciadores cantam a epopéa de uma singular percepção do Sonho inattingível. O futurismo, pela sua atitude revolucionaría, é digno da nossa sympatia (...)um ponto vago, indistinto, obscuro, no esboço desse caos de transformações" (*Renascença*,Anno 1, Num.1, fevereiro de1923).

[3] Em artigo anterior, comentamos a carta e os trânsitos entre as feministas.

V. LAGUARDIA,A.;LOUSADA,I. *Maria Lacerda de Moura e Ana de Castro Osório: correspondência em trânsitos atlânticos e feministas.* In: **Navegações**: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa,V.6,n. 1, pp. 99-104, 2013. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/issue/view/707

Longe de associações feministas, porém, nunca se afastaria de seus ideais educacionais, nem de seus princípios místicos e pacifistas. Se, *Em Torno da Educação*[4] (1918), Maria Lacerda inicia seu prefácio com as seguintes palavras: "Mais um livro. Um livro de mulher. As letras brasileiras se enriquecem, todos os dias, de producções masculinas. A mulher pouco tem contribuído para o aumento do patrimonio litterario nacional" (LACERDA,1918,5), em *Renovação* (1919), ela aprofundaria sua preocupação em novo prefácio:

> Precisamos, antes de tudo, aclarar o nosso entendimento. Falta-nos a instrucção. A mulher continúa ignorando. Não temos literatura feminina. A brasileira não lê. E é preciso que Ella saiba que o homem não a libertará e : <só a mulher libertada póde libertar o homem>(...)Faz-se mister divulgar a instruçcão sólida, a verdadeira instrucção. E' necessario que a mulher occupe o lugar que lhe é reservado, de justiça, entre os homens (...) E' indispensavel que a mulher trabalhe pela mulher (RENOVAÇÃO, 1919, 10).

Este interesse com a formação intelectual e emancipação da mulher se tornaria ainda mais contundente em *A Mulher é uma Degenerada*, que acrescenta a irreverente a epígrafe: "Honni soit qui mal y pense", (Há sempre alguém que pensa mal) logo abaixo do título que inicia os capítulos.

Uma Obra polêmica

A obra, lançada em 1924 teve três edições, sendo a última em 1934. Foi publicada no exterior e teve recepção crítica muito favorável em jornais e revistas do Brasil, Uruguai, Argentina,Chile e Portugal. O título parte do anátema "A mulher é uma degenerada", lançado pelo professor e psiquiatra Miguel Bombarda em seu livro *Lições sobre Epilepsia e as Pseudo- Eplepsias* (1896).

[4]A **Revista Feminina** (1915-1936) na seção intitulada "Livros Novos", comenta a singularidade desta obra em prosa: "Ora, graças a Providência, temos em mão um livro em prosa escripto por mulher. Em geral, as nossas patrícias que, não contentes em adquirir prendas de salão, anceiam por outras que exibam ao grande publico, tratam logo de se iniciar ao verso(...)Raras, raríssimas são as que se arriscam a cultivar a prosa"

(http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bd/cedap/periodicos/revista-feminina/1918-ano5- n52).

O primeiro capítulo da obra se desenvolve em tom de réplica,cuja justificativa é referenciada na epígrafe[5] que o antecede. Apoiada por um espírito científico, Maria Lacerda discute, por partes, as afirmações de Bombarda em torno da degenerescência feminina, contidas na Lição *VII – Estigmas Etiológicos da Epilepsia e Factores de Pseudo- Epilepsias.* As alusões, citações e nomes neste capítulo-resposta respaldam a sua retórica combativa e provocante. Estas reflexões possibilitam lançar um olhar sobre as teorias científicas que focaram a mulher, no final do século XIX e no começo do século XX, bem como a compreensão da sua luta pela causa da mulher.

As teorias defendidas por Bombarda são minuciosamente confrontadas pela argumentação inflamada e corajosa de Maria Lacerda, corroborada por sua vasta leitura científica e filosófica. Este demonstrativo buscava exemplificar o caráter contraditório de muitas delas e da presunção da ciência em alimentar uma possível superioridade intelectual do homem. Entre elas, a questão das dimensões cranianas, muito ventilada por antropologistas, médicos e filósofos, afirmações que foram estudadas por Maria Lacerda com proficiência e refutadas com o objetivo de provar a inanidade da ciência a este respeito, com citações de eminentes estudiosos, como Finot e Colajanni, entre outros.

Em artigo, intitulado "Maria Lacerda de Moura e Miguel Bombarda: perspectivas da ciência no limiar do século XX"[6], publicado em 2012, descrevemos com mais detalhes estas teorias abordadas pelo médico e antropologista e contestadas pela pensadora.

Para esta feminista e intelectual, uma das causas da trajetória de "inferioridade" da mulher, partia da diferença de liberdade e oportunidade impingida pelo homem, através de manobras hábeis em nome da "pureza", "do recato", "do que podiam dizer" e do "decreto de sua inferioridade. E se refere às exceções femininas que "(...) provam que a mulher se faz por si mesma e, para isso, precisar acotovelar os preconceitos e voar o pensamento para além das

[5] "A mulher é uma degenerada" É uma série de reflexões e, como não tenho a autoridade do cientista senão as minhas leituras e as observações de cada dia - preciso apoiar-me nos cientistas. Não roubo: não faço como aqueles que citam porquanto não copiam...Não sigo o exemplo numeroso dos tais cientistas que nos dão como se fossem de primeira mão - teses muitissimo nossas conhecidas. Reivindico os meus direitos: o que é meu - é muito meu"(LACERDA, 1934,18).

[6]In: *Women, Sciense and Globalization. What's UP?* Lisboa: AMONET, 2012.p.121-129. Disponível em: < Http://www.amonet.pt/>.O artigo partiu da investigação sobre a origem da afirmativa de Miguel Bombarda e a obra em que se encontrava inserida.

pequeninas minudencias da vida e das futilidades sociaes" (MOURA, 1934,60).Para tal, cita mulheres como Hipathia de Alexandria, Blavatsky e Curie,como exemplos de mulheres ilustres, que se desenvolveram e se educaram com esforço próprio,assim como outras mulheres "assombrosas", pensadoras, matemáticas, artistas, "(...) dando muitas vezes, oh! quase sempre, um empurrão formidável nos prejuízos sociaes"(MOURA,1943, 60).

Segundo ela, poderiam ter surgido mais nomes, e nomes de mulheres ilustres, contrariando as afirmações de Bombarda, que argumentava sobre a predominância intelectual dos homens, sua superioridade e "ultima medida do cérebro". Porém, um século ainda era insuficiente, devido à condição imputada à mulher, e sua conscientização, e pergunta: "Quantos séculos serão precisos para que ela acorde dessa Letargia?" (MOURA, 1932, 62)

A análise do primeiro capítulo é concluída de forma surpreendente, afirmando que sua discussão não era dirigida apenas ao Sr. Bombarda, ou a outros, mas sim contra a opinião anti-feminista de que a mulher nasceu "exclusivamente para ser mãe, para *brincar* com o homem, para diverti-lo"(MOURA,1932, 62). E que o Sr. Bombarda tinha sido um pretexto.Duas estratégias discursivas reforçam esta argumentação: a primeira, quando lega às mulheres a responsabilidade de uma maternidade consciente, em prol da humanidade futura: "Ser mãe é missão, porém não é profissão"(...), o fato de ser mãe, ter um lar não seria antagônico ao idealismo e a aspiração de uma mulher, era necessário a mulher "(...) abandonar o papel deprimente de criança mimada, de animal de luxo ou de trabalho - para a missão de pensar, de raciocinar, de sentir, - afim de mais bem guiar a Humanidade ao passar pelo berço do seu filho (LACERDA, 1932, 63); a segunda, a partir da publicação de uma carta de Roquete Pinto[7], sobre o capítulo que se constitui como resposta e argumentação dirigida aos críticos "almofadinhas" da "imprensa melindrósa" que, entre muitas coisas, segundo ela, detestavam as mulheres "pensadoras"...

O capítulo seguinte, "*Das Vantagens da Educação Intelectual e Profissional da Mulher na Vida Prática das Sociedades*", traz considerações pertinentes à importância da

[7] Roquete Pinto (1884-1954) foi médico, antropólogo, professor. "Considerado o pai da rádio difusão no Brasil.Criador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com o intuito de difundir a educação por este meio, por volta de 1923" (http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar - Roquette-Pinto).

educação para ambos os sexos: “A obra da educação cientifica, racional para ambos os sexos, é o mais perfeito instrumento de liberdade. E’ a extinção da miséria universal, é o acumulo de riquezas, é a contribuição para a solidariedade - a moral do futuro”(MOURA, 1932, 72). E a ponderação: “Não poderá existir nunca a igualdade natural - é lógico, e ninguem tem a pretensão de ir contra as leis naturaes: é a harmonia numa aparente desarmonia” (Moura, 1932, 72). Deste capítulo, selecionamos o conteúdo do subtítulo, “*Educação Intelectual da Mulher*”, do qual extraímos algumas das afirmações significativas da educadora, em detrimento da instrução e desenvolvimento intelectual da mulher.

Para desconstruir algumas das imagens sobre a condição feminina, criadas pela sociedade da época, ou herdadas anteriormente, Maria Lacerda expõe e debate as ideias e preconceitos vigentes, entre os quais a tal crença na inferioridade do cérebro feminino: “A mulher é um atraso pedagogico. Não é mentalmente anormal: seu cérebro não foi desenvolvido, não teve exercício” (MOURA,1932,73). Ou: “A mulher é fisiologicamente diferente do homem - não inferior. Sua inferioridade é apenas economico-social, inferioridade de preconceito”. (MOURA,1932,75).

Sobre a educação da mulher: “A educação feminina, ou melhor, a deseducação feminina tem retardado a civilização. A objeção de que a larga instrução feminina é contra a fecundidade, não tem fundamento, provam-no a hotentote e a alemã” (MOURA,1932,75). “A educação feminina é lastimável. A mulher precisa sentir a verdadeira vida, viver pelo pensamento, ter *clarividencia moral*” (MOURA, 1934,77).E protesta contra o modelo instituído pela sociedade: “A mulher não precisa pensar: indispensavel entretanto que seja *chic, pernostica* e *tenha prendas*” (MOURA, 1934, 77).

E comenta o comportamento contraditório dos homens intelectuais: “Os intelectuaes fazem como os gregos: deixam no lar as esposas com quem não podem trocar ideias e palestram com amigos, vão aos *clubs* ou visitam as heteras modernas, finalmente, deliciosamente nos palácios das Rambouillet... do seculo XX. Somos sexo á parte, nós as intelectuaes” (MOURA,1932,80).

E descreve a preferências dos homens pelas *melindrosas*, apesar da admiração e respeito pelas intelectuais e as esposas: “Eles não querem a certeza, aceitam gostosamente a duvida: uma alma feminina deve ser tal qual tem sido decantada pelos poetas e psicólogos

baratos: esfinge, enigma, infantilidade, mixto de escrava e rainha que se paga com uma jóia e tem exigências de cortesã" (MOURA,1932, 80).

Ao desnudar o papel masculino vigente, sob o véu de uma sociedade patriarcal, Maria Lacerda conscientizava as mulheres sobre a importância da educação e da emancipação feminina: "No regime atual a mulher é escrava porque precisa da proteção masculina. O individuo protegido vale menos, e está sob a dependencia do protetor. Não póde ter dignidade:a própria dependencia já é aviltante". E continua: "Só a mulher conciente compreenderá porque se afirma: *as liberdades não se pedem- conquistam-se*" (Moura, 1932, 75-89). E concluía:

> O desenvolvimento intelectual da mulher fará que ela revigore ou faça aparecer as qualidades latentes do seu caráter. Não se deixará facilmente espoliar. Sua submissão, docilidade, a resignação passiva, com que se reveste na luta material pela existência, serão substituídas pela energia e independência, uma vez compreendido o valor próprio, equivalente a uma unidade.Saberá que não é objeto de exploração ou de goso. Reivindicará o direito: *a trabalho igual, salário igual* (MOURA, 1932,89).

Sua preocupação se estendia às questões femininas e sociais de um país recém-industrializado como o Brasil: "A criança e a mulher proletarias são os entes mais prejudicados pelo capitalismo, pelo industrialismo moderno e são as maiores fontes de degenerescencia da geração futura" (MOURA,1934, 89-90).

E mais uma vez trazia a fulcro as contradições daquela sociedade quanto à participação da mulher no mercado de trabalho:

> Criticam a mulher medica, advogada, a escritora, a concorrente afinal. Entretanto, a *ordem moral* da atualidade obriga a mulher a se empregar nas estradas de ferro, como carregadoras em docas, como construtoras, pedreiras, a trabalhar em fabrica de papeis pintados e na manipulação do mercúrio. (MOURA, 1934, 90).

Ela foi uma das poucas feministas envolvidas com o movimento operário e sindical do Brasil, por acreditar que a luta feminista deveria ser parte integrante do combate social, "uma das raras pontes entre o mundo operário e o mundo das elites artísticas do país" (Rago, 2008, p.599). E fez inúmeras palestras nos círculos operários, como a União dos Trabalhadores gráficos e a União dos Artífices em Calçados, em São Paulo, no período que abordamos, entre

elas “A mulher hordierna e o seu papel na sociedade actual e na formação da sociedade futura”, em 1923.

Considerações finais

Para Maria Lacerda, educada e instruída, a mulher poderia se voltar para horizontes mais amplos, como a ciência, a filosofia, a arte. Os outros temas foram abordados em *A Educação Intelectual da Mulher*, como a prostituição, os preconceitos, as superstições e religião e fugiram ao seu objetivo maior: a conscientização da mulher através da educação intelectual visando os benefícios de uma sociedade futura, mais justa e menos desigual.

O segundo subtítulo *A Educação Profissional* enfatiza a importância da aprendizagem profissional e do ensino dos trabalhos manuais nas escolas, além de esclarecer sobre os benefícios da diversificação destes trabalhos no cotidiano das mulheres. E mais uma vez adverte: “E’ indispensavel preparar a mulher para prover a subsistência trabalhando em todas as profissões acessivas ao sexo, prepara-la para não ser parasita, objeto de luxo ou exploração” (MOURA, 1932, 99).

O capítulo termina com as conclusões gerais das ideias defendidas, sublinhando o papel da mulher, que para isso deve instruir-se, “(...) deve caminhar e fazer caminhar a Humanidade” (MOURA, 1934, 104).

REFERÊNCIAS

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Espólio Castro Osório. Carta de Maria Lacerda de Moura a Ana de Castro Osório, N12.

LAGUARDIA, A. Maria Lacerda de Moura e Miguel Bombarda: perspectivas da ciência no limiar do século XX. In*:***Women, Science and Globalization. What’s UP**? Lisboa: AMONET, 2012.p.121-129. ISBN: 978-972-591-821-0.Disponível em: http://amonet.pt/.

LAGUARDIA, A.; LOUSADA, I. Maria Lacerda de Moura e Ana de Castro Osório: correspondência em trânsitos atlânticos e feministas. In: **Navegações**: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa,V.6,n. 1, p. 99-104, jan./jul.2013. ISSN: 1982-8527

Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/issue/view/707

LEITE,M.L.M.**Outra Face do Feminismo: Maria Lacerda de Moura**.São Paulo: Ática, 1984.

MOURA, M. L.**Em Torno da Educação?.** Livraria Teixeira, 1918.

_____. **Renovação** .Belo Horizonte: TYP.ATHENE, 1919.

_____. **Lições de Pedagogia.** São Paulo: TYP. Paulista, 1925.

_____. **A Mulher é uma degenerada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.

RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In:DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Eds.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

Revista Feminina. São Paulo: 1918. Ano 5 .Num.52 ,p.47. Disponível em: http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bd/cedap/periodicos/revista_feminina/1918_ano5_n52. Acesso em: 17 jan.2014.

HOSPÍCIO É DEUS: AS PROJEÇÕES DO EU NA ESCRITA DIARÍSTICA DE MAURA LOPES CANÇADO

Anna Flávia Dias Salles [*]

Os estudos de diários revelam aspectos particulares quanto a este gênero literário ou a esta "prática", definição de predileção de Philippe Lejeune, o formulador (e reformulador) do conceito de "pacto autobiográfico"[1], logrando contribuir com o pensamento no campo literário em que incidem os "textos de vida", aqueles regidos por um "espírito de verdade", ou por uma "retórica da sinceridade": "Aceitamos ler todos os textos de vida inéditos que chegam até nós: autobiografias, relatos de infância, de guerra, de doença, de viagens, diários, cartas – mas desde que sejam regidos por um pacto de verdade" (LEJEUNE, 2008a, p. 82).

No campo mais circunscrito de estudos de diários de escritores, torna-se especialmente intrigante perceber como essas experiências (em duplo sentido: acúmulo de conhecimentos do profissional da escrita e exploração/investigação da linguagem) permitem examinar procedimentos diversos com a "verdade", como deslocamentos, efeitos narrativos, jogos de identidade, manipulação da autoimagem e outros. Os diários, portanto, deixam de ser tomados apenas como paratexto da "verdadeira" obra de seus autores, apresentando-se como rastros da construção de uma escrita, de um objeto literário, de um texto que se caracteriza por ser lacunar, fragmentário, descontínuo, à deriva, inacabado, como se verifica na acepção de Béatrice Didier:

> O diário não é então mais a confidência de um homem, mas a elaboração de um texto, um texto que parece descortinar, mais facilmente que outros, seu funcionamento, porque ele não é "resolutivo", mas evolutivo; não um texto acabado, mas um texto que se constrói (DIDIER, 1976, p. 32).

---

[*] SALLES, Anna Flávia Dias. Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na linha de pesquisa História e Memória Cultural pela Faculdade de Letras da UFMG, orientada pela Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira. Comunicadora social formada pela FAFICH, UFMG, em 1988. Belo Horizonte, Minas Gerais. Endereço eletrônico: annaflavona@gmail.com.

[1] Lejeune revê a dinâmica do contrato do "pacto autobiográfico" ao longo de quase trinta anos de pesquisas em três publicações: *L'autobiographie en France* (1971), *O pacto autobiográfico (bis)*, *Moi aussi* (1986) e *O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet* (2005), que inclui as duas obras anteriores.

O objeto a que nos propomos analisar durante o mestrado que se ora se inicia é a obra *Hospício é Deus, Diário I*, da escritora mineira Maura Lopes Cançado, escrito nos cinco meses de sua internação por distúrbios psíquicos em centro psiquiátrico no Rio de Janeiro, em fins da década de 1950. Interrogamo-nos sobre de que formas se dão as modulações da autoimagem de Maura, ou que inflexões de si a autora produz a partir dos traços diversos de sua personalidade para *autorretratar-se* em meio ao – ou em combate com o – discurso do poder da instituição psiquiátrica.

Maura Lopes Cançado é escritora mineira, nascida em 1929 em São Gonçalo do Abaeté, filha de fazendeiro rude e rico. Casou-se aos 15 anos, teve um filho e separou-se no primeiro ano de casamento. Aos 17, deixa o filho com a mãe e parte para Belo Horizonte com o intento de dar continuidade aos estudos formais no colégio religioso Izabela Hendrix, instituição que a rejeita, supostamente por sua condição de "mulher separada". Maura, então, permanece na cidade e se dedica a estudar idiomas, balé e piano. Atormentada por distúrbios psíquicos, interna-se, voluntariamente, e pela primeira vez, em instituição psiquiátrica aos 18 anos. A partir daí, Maura permanece interna em instituições diversas durante a maior parte de sua vida, principalmente no Rio de Janeiro, onde falece, em 1993, aos 64 anos. Trabalhou como colaboradora no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) com o grupo que o fundou, em 1956, os escritores Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Mauro Faustino, José Loureiro, Carlos Heitor Cony, Maria Alice Barroso e o artista plástico Amílcar de Castro, entre outros, todos citados em seu diário. Afasta-se do trabalho no Suplemento por conta de crises nervosas e de depressão, interna-se em centro psiquiátrico no Rio de Janeiro, período em que escreve *Hospício é Deus*, por sugestão de Reynaldo Jardim, segundo afirma no Diário, editor do SDJB, autor do prefácio da primeira edição publicada em 1965. Diversos de seus contos e poemas, posteriormente reunidos em seu segundo e último livro, *O sofredor do ver* (1968), foram publicados no Suplemento, e o processo de escrita de alguns deles está referido no diário. Na década de 70, período que extrapola nosso campo de estudos, Maura mata outra interna e responde pelo crime reclusa em instituição psiquiátrica ligada à polícia do Rio de Janeiro. Passou os últimos anos de sua vida cega e deixou de escrever.

O nome e a literatura de Maura Lopes Cançado foram praticamente esquecidos durante muitas décadas, mas, certo interesse sobre a escritora começa a se esboçar como se pode verificar pelas dissertações e teses que a partir do ano 2000 passam a tê-la como objeto, pelas notícias, na imprensa, de uma biografia em andamento e mesmo por publicações em

blogs especializados em literatura e poesia de trechos de obras da autora. O presente artigo pretende contribuir com sua fortuna crítica.

Eu: avatar.

Vivemos hoje algo que se pode conceber como uma "obsessão generalizada" pelo eu, pelo testemunhal, pela intimidade, como constata a professora Leonor Arfuch, da Universidade de Buenos Aires, em seu livro *O espaço biográfico* (2010) cujo subtítulo, "Dilemas da subjetividade contemporânea" tem a felicidade de prenunciar o campo das inquietações e cisões do eu, bem como as negociações com o leitor ou com a "audiência" que ocorrem em quem se atira na aventura, sempre movediça, da escrita de si.

Autores como Philippe Lejeune e Michel Beaujour tentam estabelecer, de maneiras diversas e até antagônicas, as relações entre os autorretratos pictórico e literário. Em *Olhar um autorretrato,* Lejeune reporta que, ao passear por um museu oscilando entre os diversos autorretratos e suas respectivas etiquetas, observou que a identidade, base do pacto com o leitor ou o observador, está dada entre a imagem e sua assinatura. A imagem que se estabelece como modelo para o pintor está no espelho: "Olhos nos olhos, dissolvo-me, com o pincel na mão, reconstruo-me, preencho as brechas, envolvo-me, circunscrevo-me, restauro-me, coloco-me 'em bom estado', em cena, para outrem, como outrem." (LEJEUNE, 2008b, p. 237)

Para Beaujour, a chave para se compreender o termo *autorretrato literário* não está na narrativa, tampouco guarda, necessariamente, relação de analogia entre a imagem e aquele que escreve, mas situa-se no componente metafórico do texto. Mesmo não se sentindo totalmente satisfeito com sua versão do termo *autorretrato* do campo pictural para o literário, Beaujour não o modifica, analisando obras autobiográficas diversas (de Rousseau, de Santo Agostinho, de Michel Leiris, de Roland Barthes e de outros) para tentar encontrar uma ordem do que seria esta forma de representação do eu: "ensaio, meditação, *promenade*, antimemória, biografia, autoabstração"... (BEAUJOUR, 1980, p. 3). Beaujour encontra, então, a expressão que dá título à obra, *Miroir d'encre*, unindo as palavras "espelho" e "tinta, tinteiro" para dizer que o reflexo da imagem de si na elaboração do autorretrato parte de um espelho obscurecido, borrado, manchado pela linguagem e pela cultura que, afinal, precedem aquele que escreve.

Em Arfuch, compreendemos que no "espaço autobiográfico", mescla de práticas de produção de testemunhos de arcos vivenciais, ocorre outra operação, diferente da assinatura

comprobatória de si apontada por Lejeune e até do borrão cultural, como quer Beaujour: para a autora dá-se um dilatamento das fronteiras do eu-testemunhal até o eu-ficcional do romance moderno, espaço em que entra em cena uma espécie de *avatar* de si cuja primeira pessoa, o autor, toma emprestado para viver sua própria "outridade": "Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência "empírica", o autor é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?" (ARFUCH, 2010, pg 54).

Quem escreve, pensa Arfuch, é um outro, diferente daquele que vivenciou o fato, um outro que rememora, que confronta o que foi e o que chegou a ser. Daí desencadeia-se a "construção imaginária de 'si mesmo como outro'". No desenrolar dos trabalhos de desenvolvimento do presente projeto de mestrado pretende-se pesquisar essas diversas Mauras requeridas pela autora do diário *Hospício É Deus*. Maura Lopes Cançado parece às vezes caminhar por um palácio de espelhos (um *palácio do riso*?): "Maura, super Maura, hiper Maura, Mauríssima, Maura de Todas as Coisas e de Nada, Solene e Vaga, Longe e Presente: enamore-se sempre mais dos seus olhos, das suas pernas, dos seus seios, cabelos. Enamore-se cada vez mais – o resto é mentir"a (CANÇADO, 1965, p. 210).

As primeiras 37 páginas (de um total de 282) de seu diário não apresentam datação. Trata-se de um texto memorialístico sobre sua infância e adolescência, com experiências marcantes – violentas, muitas vezes. Mas a primeira indicação de data, elemento do diário, ocorre na página 37 da primeira edição de *Hospício é Deus*: 25 de outubro de 1959. Maura tem 30 anos e, para se internar, interrompe os trabalhos no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Já no segundo dia de internação, Maura registra:

> 26-10-1959
> Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa no instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disso, nada existindo, a não ser uma pausa branca e muda. (...) Agora escrevo (CANÇADO, 1965, p. 44).

Essa disposição de começar a prática de escrever um diário, sugerida pelo escritor Reynaldo Jardim, enseja uma série de representações de si, por vezes antitéticas, denotando seus descaminhos dentro da instituição psiquiátrica. Maura parece estar numa espécie de grau zero, de página em branco, sem passado, tão amorfa quanto o uniforme que usa, o que pode remeter à tela em branco, à matéria por modelar.

Maura se vale, algumas vezes, de pinceladas sintéticas para se autorretratar: “Sou um número a mais, um prefixo no uniforme. (...) Sou Alice no país do espelho. Quanta coisa franzida na minha percepção” (CANÇADO, 1965, p. 81, 164).

Por vezes usa de certo acento dramático:

> O desfalecimento das cores é uma vidência, constato mergulhada na neutralidade do cinza que me despersonaliza. Nem ao menos me acho “agitada” como já estive algumas vezes. Porque então minha angústia desperta impulsionava-me a falar, agredindo – meu corpo de encontro às coisas se deixava ferir com alívio, o sangue escorrendo quente, doce e amável das minhas mãos, ao quebrar com elas os vidros de uma janela (CANÇADO, 1965, p. 109).

Ou, ainda, em jogo de espelhos em que dialoga consigo mesma na infância:

> 4/12/59
> Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse a outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nessa cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido tantas vezes, mas sempre a vejo menina, e não sou mais uma menina. (Não?).
> – Sabe que você é muito narcisista? Nesse caso farei um vasto elogio a você: seus cabelos nunca foram cortados e são lindos. Todos sabem o orgulho que papai sente disso.
> (Mas por que me olha assim?) (CANÇADO, 1965, p. 123).

A questão da doença mental, condição de Maura, faz parte desse jogo de autoimagens e será investigada menos pelas vias de seu diagnóstico psiquiátrico que pelo entendimento da doença como eco do mundo. Para Deleuze, em *A literatura e a vida*, “o mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem”. A literatura busca instaurar a saúde:

> Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. (DELEUZE, 1997, p. 13)

Observa-se em *Hospício é Deus* que a autora domina com certo controle os reflexos que suas diversas facetas causam no interlocutor ou grupo de interlocutores. Comparecer nua à sala do diretor do hospício, defender solidaria e veementemente uma companheira interna, seduzir o psiquiatra que a acompanha, chutar as nádegas de uma funcionária em reprimenda a

maus-tratos recebidos, ameaçar suicídio diante de uma plateia quando atua como Ofélia em peça de teatro levada com fins terapêuticos são apenas alguns de seus métodos de modulação da autoimagem: "Eu me visto de doida" (CANÇADO, 1965, p. 132).

Há outros. A apropriação do léxico psiquiátrico, por exemplo, para reescrevê-lo, denota um constante estado de insurgência contra o discurso da instituição, como fica patente na citação abaixo, em que, usando de ironia, Maura parece dominar as mazelas dos males e dos remédios, modelando-se, desta vez, a partir do espelhamento dos psiquiatras:

> Dr. A. procura desmoralizar meu "mal sagrado". Nega meus dois antigos diagnósticos e, segundo ele, não quero deixar de tomar anticonvulsivos. (Não sabe por que. Mas eu sei). Afirma que meu mal é psíquico, diariamente conversa comigo em busca das "causas", já que conhece de sobra os efeitos. Assim vamos indo: ele insistente me desmoralizando epilepticamente, enquanto resisto. (...) Medito sobre isto: eu andava, até conhecê-lo, muito bem equipada com os dois rótulos dados por dra. Sara: Personalidade Psicopática e Epiléptica. Dr. A. atacou-os com carga pesada. (...) Vejo-me perdida: serei louca? (CANÇADO, 1965, p. 202).

Acredita-se que esse estado de insurgência é revelado em estratégias diversas de uso e remodelagem da autoimagem, ou da criação de variadas *outridades* convocadas ao sabor dos acontecimentos diários e encenadas no campo da linguagem como tática de apropriação e combate ao discurso do poder na instituição psiquiátrica. A esse respeito tomaremos as considerações de Barthes sobre a literatura como "trapaça com a linguagem" e as de Deleuze sobre a literatura como "um empreendimento de saúde".

Em sua *Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*, Roland Barthes discorre sobre o poder infiltrado "nos mais finos mecanismos de intercâmbio social". Sua forma multifacetada – "plural, como os demônios" – pode vir a estimular no combatente igual estratégia.

> E se o poder fosse plural, como os demônios? "Meu nome é Legião", poderia ele dizer: por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes "autorizadas", que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância. Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe (BARTHES, 2007, p. 12).

O que explica essa capacidade de resistência, regeneração e penetração do discurso do poder, prossegue Barthes, é o fato de ter como veículo a própria língua.

> (...) o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória, a língua (BARTHES, 2007, p. 12).

Ao empregar em sentidos similares, deliberadamente, os termos *língua* e *linguagem* ("A linguagem é uma legislação, a língua é seu código".), Barthes conclui, ecoando Jackobson, que, mais pelo que obriga a dizer do que pelo que permite dizer, a língua é fascista ("não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista"), pois, não redutível apenas à mensagem, organiza-se segundo regras gramaticais ordenadoras, classificatórias, subordinativas.

Assim, de dentro da língua é que se insurge uma espécie de língua-antídoto, de tecido nocivo que a corrói por dentro, ou *no* dentro da linguagem, a literatura. Deleuze pensa a esse respeito a partir de Proust:

> O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (DELEUZE, 1997, p. 15).

Essa "língua estrangeira" forjada no centro da própria língua – "não há fora da linguagem", adverte Barthes, exige do escritor perícia para engendrar uma espécie de blefe; mais que isso, uma espécie de fraude no jogo da linguagem:

> (...) só (nos) resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 2007, p. 16).

Observaremos como Maura Lopes Cançado, ao migrar de um a outro modelo de si para se autorretratar, elabora sua "língua estrangeira" ou faz sua toca "linguageira" sob o poder de uma instituição psiquiátrica que acaba por fundir, como num cadinho, o discurso do poder também modulado em outras instituições como a "família mineira", o colégio de

freiras, o próprio jornal para o qual colaborava com certa assiduidade. Queremos, enfim, examinar as estratégias de que a autora se utiliza para transformar em "matéria linguageira" as diversas Mauras ou as diversas dobras de Maura em relação à "*libidum dominandi*", ao poder.

Barthes se refere ao poder "emboscado em todo e qualquer discurso", infiltrado, portanto, no aparelho psiquiátrico em que, ao expandir-se em outridades, Maura implanta, perniciosamente, outra sintaxe.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cinara de. **Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho.** Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico.** Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.

ÁVILA, Myriam. O diário e a diáspora. **Ipotesi,** v. 15, n. 1, p. 235-40, jun. 2011.

BARTHES, R. **Aula.** Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BEAUJOUR, Michel. **Miroirs d'encre.** Paris: Seuil, 1980. (Collection Poétique)

BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória.** Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus, Diário I.** Rio de Janeiro: José Álvaro, editor, 1965.

_____. **O sofredor do ver.** Rio de Janeiro: José Álvaro, editor, 1968.

_____. **Jornal do Brasil.** Suplemento Dominical, 1958-1959. Matérias disponíveis na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=maura%20lopes%20can%C3%A7ado. Acesso em set. 2014.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34, São Paulo, 1997.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime.** Paris: PUF, 1976.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Nova Veja, 2006.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

LEJEUNE, Philippe. Olhar um autorretrato. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.**Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.

MACHADO, Tiago da Mata. Roteiro adaptado e direção. **O quadrado de Joana**, curta-metragem baseado em conto homônimo de Maura Lopes Cançado (in: O sofredor do ver). Belo Horizonte, 2000.

MEIRELES, Maurício. A mineira Maura Lopes Cançado começa a ter sua obra redescoberta: autora foi considerada promessa da literatura brasileira nos anos 1960 antes de ser internada e cair no ostracismo. **O Globo**, 14 abr. 2014. Cultura, p. 1. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/a-mineira-maura-lopes-cancado-comeca-ter-sua-obra-redescoberta-12184270. Acesso em set. 2014.

SILVA, João Gonçalves Christófaro. **Pequenas, grandes, mínimas ideias: a construção da imagem do escritor nos diários de Lima Barreto.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica Cult.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DECIFRA-ME, VEJA COMO VERSO!
OU
NO MANUSEIO DO TESOURO DA PALAVRA

Assunção de Maria Sousa e Silva*

Introdução

Na escrevivência poética de Conceição Evaristo, o sujeito que fala se insere no mundo com a perspectiva de contestar o poder hegemônico, atuando a partir de seu lugar de subalternizado. E na posição de sujeito assim condicionado que não detém poder e nem tampouco vislumbra efetivo espaço de igualdade na esfera da dominação político-social e econômica, ele se projeta como aquele que tem a palavra poética e por ela procura assegura a sua inserção contestadora e autônoma no mundo.

O eu poético evaristiano apropria-se e reivindica, em seu nome e em nome do segmento ao qual pertence, o direito de palavra, sem intermediário. Situado no contexto de forte herança patriarcal e colonial, procura evidenciar uma via da história, fazendo prevalecer uma autorrepresentação. Questionando os limites impostos ao segmento étnico-social a que pertence, limites que existem a favor da manutenção do *status quo*, Conceição Evaristo se utiliza da memória, recurso recorrente em sua obra, para expor poeticamente quadros sociais que refletem a problemática dos sujeitos negros na formação e na situação atual da nação brasileira.

A estratégia de dialogicidade tramada nos poemas aqui destacados é a via da comunicação literária que evidencia um discurso plurivocal onde vários enunciados de contextos diferentes confluem na relação dialógica, produzindo uma poeticidade que revela vários fios de interação verbal na tessitura de uma "consciência ideológica" (BAKHTIN, 1995). Isso permite inferir a dimensão social da palavra poética dada pela autora como

* Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Professora Assistente UFPI/UESPI. Bolsista da FAPEPI – Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Piauí. Email: asmaria1@hotmail.com

intelectual negra, comprometida em dar visibilidade ao segmento negro, sobretudo das mulheres negras, na esfera literária. Visibilidade que não existe simplesmente como um destaque figurativo da existência dos subalternizados, mas que contribui para forjar novas mentalidades em combate às heranças de dominação históricas que repercutem nos atos de violência física e psicologia contra essa população.

Como a própria autora enfatiza em entrevista dada a Nicolas Quirion, em 13 de março de 2015, por ocasião do Salão do livro, em Paris: "à medida que o negro sobe socialmente e entra em competição com os brancos, o racismo refaz sua face[1]", para também afirmar que "a violência que hoje existe é consequência daquela violência original". No Brasil, a violência "se prolonga ao longo da história" de forma a não sucumbir a nenhum governo e/ou mudança política realizada até então. Vivemos em um sistema que, conforme Conceição Evaristo enfatiza, "abre brechas", pela "necessidade de exemplos de ascensão social de alguns negros, notadamente divulgada na mídia, portanto exemplos permitidos" vistos como "casos excepcionais para camuflar o resto".

Neste sentido, continua atualíssima a acepção lusotropicalista de Gilberto Freire que valida a ideia da democracia racial, numa falsa harmonia que abafa e ignora os conflitos e seus efeitos, perpetuando os variados tipos de racismos na sociedade brasileira.

Optamos por trazer para reflexão, neste breve artigo, os poemas de Conceição Evaristo recentemente veiculados no Journal for Brazilian Studies[2] (2014). Os cinco poemas postos para apreciação do público estrangeiro servem como amostra do que Conceição Evaristo vem publicando no campo da poesia desde a 13ª série de *Cadernos Negros* (1990)

Os três escolhidos[3] para fazer parte deste texto se apresentam como via de

[1] Tradução espontânea do francês para o português pela articulista.

[2] "Brasiliana - Jornal de Estudos Brasileiros pretende ser um fórum acadêmico, onde os estudiosos das Ciências Humanas e Sociais publicam suas pesquisas, para fomentar discussão acadêmica e investigativa sobre estudos brasileiros, portanto uma Revista acadêmica dedicada a esses estudos. Disponível em http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras .

[3] Por motivo de espaço, não se comenta, neste artigo, os poemas "A empregada e o poeta" e "Inquisição" que efetuam interlocução com o "Poema de sete faces", *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade e com a crônica "Preconceito Cultural", publicada na FSP (2011), de Ferreira Gullar, respectivamente.

comunicação vigorosa com seus pares, especialmente feminino, na literatura contemporânea brasileira e marca sua posição contestadora quanto à realidade do segmento étnico-racial negro brasileiro.

O contrato dialógico-textual, a escolha do motivo, do interesse e das personagens que encenam em um processo de interação verbal, aproximando gênero, prosa/poema, intercalando vozes nas fronteiras das experiências de um e do outro, expõe a arena de confronto onde estão claramente distintos lugares sociais de onde os sujeitos poéticos se anunciam. Este cenário de "campo de batalha" qualifica os poemas como "eventos sociais", lugar onde se realiza a interlocução entre Carolina de Jesus, Clarice Lispector, Adélia Prado, personagens transplantados para o corpo-poético de Conceição Evaristo e ressignificados nas identidades socioculturais. Para tal contexto, a poetisa se utiliza do processo de intertextualidade[4] (BAKHTIN, 1995), especialmente da "estilização paródica", que, por sua vez, se forma por procedimentos das relações transtextuais[5] (GENETTE, 2010). A "transcendência textual ou transtextualidade", aqui concebida, a partir do estudo de Gérard Genette (2010) é justamente o exercício de apropriação de textos de "outrem", antecessor, estabelecendo relação entre eles, contribuindo, de certa forma, para o que agora compreendemos, a reelaboração de um contínuo textual, a construção de uma cadeia de vozes literárias intercambiantes.

Neste sentido, diferente da dimensão unívoca que comumente se delega ao poema, a poesia evaristiana abre espaço para vozes distintas, em tensão, mas que em dados momentos confluem para resultar no poema como "evento". Na esfera extratextual, podemos identificar a aproximação entre Carolina de Jesus com a própria autora, à media que ambas são negras, pobres, mas de diferentes condições socioeducacionais. Diante disso, a introdução de Carolina de Jesus como personagem, alude à semelhança da vivência diante das reações da sociedade com relação ao lugar de escrita que as mulheres negras reivindicam no cenário literário brasileiro. Alusões que evidenciam, por sua vez, a diferença de posição de Clarice que se situa

[4] Para Mikhail Bakhtin (1995), a vida do texto está na relação que ele mantém com outros textos. Nesse ponto de contato um texto ilumina tanto o anterior como o posterior. Isso resulta do contato dialógico que mais do que "contato entre coisas" é um "contato de personalidades". (KOCH et al, 2008)

[5] Segundo Gerárd Genette (1982), são as práticas de inserção de textos anteriores no texto literário por adaptação ou temas com outros procedimentos como intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade para enriquecimentos do processo de

como nome por demais assegurado no cânone literário brasileiro. O nome de Conceição Evaristo, mesmo que nos últimos tempos venha conquistando espaço fora da academia, isso ocorre com certas reservas e, por vezes, omissões.

Do ponto de vista intertextual, por onde os poemas de Conceição Evaristo estão tecidos, as escolhas temáticas é que as aproximam, ao colocar em evidência os sujeitos subalternizados. No entanto, se Rodrigo, personagem-narrador de *A hora da estrela* (1977) enuncia ironicamente que a história de sua Macabea trata-se de "matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos", mas mesmo assim "tentará tirar ouro do carvão", o sujeito poético de Conceição Evaristo transpõe Macabea para seu corpo poético pois que igual em subalternidade para se juntar a voz de Carolina contra as "dores do mundo".

O ato de poetar de Conceição Evaristo recupera Macabea para um mundo onde a própria personagem tem a possibilidade de identificar-se (e por isso talvez encontrar-se) com os outros de mesma miséria e espoliação, como corpo em via-crúcis, tal qual de Carolina. Noutro momento, o corpo-escrita evaristiano se "entreabre" para a personagem-autora Clarice, convocando-a para presenciar e sentir momentos de "despejos-desejos". A conversa entre as personagens é o artifício para mostrar a possível diferença de perspectiva e, ao mesmo tempo de cumplicidade no exercício da autorrepresentação social.

Em outro poema, a relação dialógica se realizada com a personagem Adélia, para traduzir o espaço e à dicção de uma mineiridade. Conceição Evaristo, leitora de Adélia, busca o fio da dimensão solar com a autora de Divinópolis. No entanto, as sutis distinções se relevam novamente quanto ao lugar de falar e posições dos sujeitos encenados, no tocante às preocupações temáticas, quer sejam de ordem social e de classe, quer seja na forma como cada uma fotografa seu chão que oscila entre cenários de escassez ou de abundância. Isso repercute no poema de maneira categórica no trato com a cultura e as histórias do povo mineiro. Vamos aos poemas.

Poema 1
Carolina na hora da estrela

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
- a fome.
José Carlos masca chicletes.

No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos[6],
quer um par de óculos escuros.
João José na via-crúcis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina
com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
(EVARISTO, 2011, p. 89)

O poema acima, cuja ambiência noturna tange a uma espécie de mapa estelar no campo das constelações literárias, constrói-se por termos linguísticos de validade semântica retirados do corpo-escrita d*A hora da estrela* e d*O quarto de despejo* que são, por sua vez, ressignificados. Isso não se dá de forma parafrásica, mas pelo processo de reconstrução ou "estilização paródica" (BAKHTIN, 1995), na medida que produz sentidos adversos e conflitivos com o texto de origem e o faz como ponte para novas perspectivações. A referência à obra e à paisagem humana da prosa de Clarice Lispector e de Carolina de Jesus produz um evento, na acepção de Wolfgang Iser[7], que ajustado à produção de efeito de sentido faz revigorar a contestação e a resistência, conforme já mencionado, quanto à função social a que a escrita de Evaristo se compromete. Para além disso, o poema tecido retrata uma constelação de vozes que parecem configurar outra via, a dos silenciados, nos patamares da literatura brasileira.

"Carolina", "José Carlos", "Vera Eunice" (filha), "João José" (filho), são personagens de *O quarto de despejo* (2007), convocados no poema de Evaristo, que (re)adquirem representatividade. Ao encenar a realidade dos situados na subalternidade do circuito familiar de Carolina, o eu poético de Evaristo os ilumina no interior do quarto com propósito de dar-lhes assento - lugar que há tempo lhes foi negado como sujeitos dentro da literatura brasileira canonizada.

[6] Alusão à passagem do aniversário de Vera Eunice, em 15 de julho de 1955, página que abre o romance *Quarto de despejo* (2007), de Carolina de Jesus. "Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão." (JESUS, 2007, p. 11).

[7] Vale enfatizar que mesmo que este termo "evento" seja utilizado no campo da ficcionalidade pela qual se debruça o teórico da recepção, queremos utilizá-lo como evento estético-antropológico ao qual fazem parte os elementos circunstancias da produção e da recepção na intrínseca relação autor/leitor/texto.

Distante do labor estético do narrador do romance de Clarice, que como contador em tensão com o que conta, põe-se aparentemente deslocado da personagem central, o poema de Evaristo, mesmo em 3ª pessoa, faz o inverso. O eu enunciador se introjeta nos eus das personagens poéticas e, por conta da vivência de desigualdades sociais, dá conta de outras dimensões subjetivas. A decisão inter e intratextual que reforça a alusão à realidade testemunha de Carolina de Jesus tem como efeito nivelar ou igualar personagens-criadora, em um movimento intra e extra corpo-escrita de Conceição Evaristo. Com relação à presença da personagem Clarice, percebe-se a representação da possibilidade de diálogo entre a escrita canonizada e o periferizada.

> Poema 2
> Clarice no quarto de despejo
>
> No meio do dia
> Clarice entreabre o quarto de despejo
> pela fresta percebe uma mulher.
> Onde estiveste à noite, Carolina?
> Macabeando minhas agonias, Clarice.
> Um amargor pra além da fome e do frio,
> Da bica e da boca em sua secura.
> De mim, escrevo não só a penúria do pão,
> cravo no lixo da vida, o desespero,
> uma gastura de não caber no peito,
> e nem no papel.
> Mas, ninguém me lê, Clarice,
> Para além do resto.
> Ninguém decifra em mim
> a única escassez da qual não padeço,
> - a solidão –
>
> E ajustando o seu par de luvas claríssimas
> Clarice futuca um imaginário lixo
> e pensa para Carolina:
> - a casa poderia ser ao menos de alvenaria -
> E anseia ser Bitita[8] inventando um diário:
> páginas de jejum e de saciedade sobejam,
> a fome nem em pedaços
> alimenta a escrita clariciana.
>
> Clarice no quarto de despejo
> lê a outra, lê Carolina,
> a que na cópia das palavras,
> faz de si a própria inventiva.
> Clarice lê:
> - despejo e desejos – (EVARISTO, 2011, p. 90)

[8] Referências a dois livros de Carolina de Jesus intitulados *Casa de alvenaria* (1961) e *Diário de Bitita*, memória, publicado em1982.

Se no poema 1, a personagem Carolina, compartilha, à meia-noite, as suas dores e as dores do mundo com seus iguais; no poema acima, a personagem Clarice, "no meio do dia", não adentra, ela "entreabre o quarto de despejo/ pela fresta". Aqui novamente, a relação de Rodrigo com Macabea se faz presente pela alusão. As personagens estão no mesmo contexto, mas explicitamente opostas ideologicamente dentro da formação discursiva. A pergunta de Clarice: "Onde estiveste à noite, Carolina?" parece ressoar como indicativo de que "Carolina na hora da estrela" estava invisível à Clarice: "Na hora da estrela, Clarice nem sabe/ que uma mulher cata letras e escreve".

Rodrigo – narrador de *A hora da estrela*, ao justificar a história que vai contar, a história de uma mulher pobre, feia, tonta e faminta, alerta ao leitor da pobreza da própria história e do seu medo diante daquele ser que para ele era estranho. Era uma "nordestina" que o "acusa[va] e o meio de [ele se] defender é escrever sobre ela" (LISPECTOR, 1977, p. 32). Temos, então, um processo de notório estabelecimento de diferenças de lugar, de estado, condição e de domínio entre narrador e personagem. Isso se deve, todavia à estratégia de construção do romance moderno e/ou ao próprio desempenho de criação estética de Clarice? Sem dúvida. Porém, o leitor lendo, a partir do protocolo de leitura, encenado no poema de Conceição Evaristo, pode perceber que essa condução estratégica expressa a tensão entre narrador e personagens. A ausência de cumplicidade estabelece a ausência de voz de Macabea que se encontra em estado de subalternização. Ela é aquela que não tem voz e, mesmo que tivesse, não seria ouvida.

Em "Clarice no quarto de despejo", a diferença entre as personagens se cristaliza na voz-lamento de Carolina que liricamente retoma a carga emocional e denunciativa de *O quarto de despejo*.

> Um amargor pra além da fome e do frio,
> Da bica e da boca em sua secura.
> De mim, escrevo não só a penúria do pão,
> cravo no lixo da vida, o desespero,
> uma gastura de não caber no peito,
> e nem no papel.
> Mas, ninguém me lê, Clarice,
> Para além do resto.
> Ninguém decifra em mim
> a única escassez da qual não padeço,
> - a solidão –
> (EVARISTO, 2011, p. 90)

Radiografando o mundo ao qual pertence, Carolina explica o que escreve e por que escreve numa instância adversa e diferente de Rodrigo. E, ao contrário de Clarice ninguém a ler. Ratificando seu meio e opção de escrita que se faz pelas bordas, pelas margens, Carolina lamenta: "Ninguém decifra em mim / a única escassez da qual não padeço/ - a solidão -. Igual à Macabea, para Carolina a solidão é o legado em abundância.

Na segunda estrofe, o contraste sobressalta nas expressões "luvas claríssimas" e "imaginário lixo". A antítese contida na passagem denuncia a distinção e o fosso social. Clarice "futuca um imaginário lixo", isto é, do ponto de vista do eu poético evaristiano, Clarice está no campo de pensar ou criar por indefinições por que faz parte de outro contexto.

> E ajustando o seu par de luvas claríssimas
> Clarice futuca um imaginário lixo
> e pensa para Carolina:
> - a casa poderia ser ao menos de alvenaria -
> E anseia ser Bitita inventando um diário:
> páginas de jejum e de saciedade sobejam,
> a fome nem em pedaços
> alimenta a escrita clariciana.
> (EVARISTO, 2011, p. 90)

Clarice se introjeta na história de Carolina, mas o eu poético alerta" "a fome nem em pedaços / alimenta a escrita clariciana". Mais uma vez o verso imprime a dimensão não das diferenças de interesse quanto ao objeto de escrita, mas primordialmente das diferenças de intenção, de sentir e de vivenciar que caracteriza a "escrevivência" afro-brasileira de Carolina e de Conceição Evaristo.

Isso conflui para o que a própria Conceição Evaristo já dissera em entrevista ao Prof. Eduardo de Assis Duarte:

> Considero como elementos constitutivos de um discurso literário afro-brasileiro: a afirmação de um pertencimento étnico; a busca e a valorização de uma ancestralidade africana, que pode ser revelada na própria linguagem do texto, na estética do texto; a intenção de construir um contradiscurso literário a uma literatura que estereotipiza o negro; a cobrança de reescrita da História brasileira no que tange à saga dos africanos e seus descentes no Brasil; a enfática denúncia contra o racismo e as injustiças sociais que pesam sobre o negro na sociedade brasileira. E agora apresento um elemento vital na constituição de uma literatura afro-brasileira – a autoria. [...]Eu sou uma escritora brasileira, mas não somente. A minha condição de brasileira agrega outras identidades, que me diferenciam: a de mulher, a de negra, a de oriunda das classes populares e outras ainda, condição que marcam, que orientam a minha escrita, consciente e inconscientemente. Neste sentido, não tenho receio algum em não só afirmar a existência de uma literatura afro-brasileira, como ainda me encaixar no grupo de autoras/es que criam texto afro-brasileiro. [...] O meu texto

> se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2011, p. 114).

E ao tratar da perspectiva do texto e a adesão ao objeto da escrita pelo autor, Evaristo questiona e explica:

> O texto nasce de quem? Explicando melhor: para mim, a autonomia da literatura afro-brasileira em relação ao sujeito autor/a é relativo, e muito. O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que, quando escrevo, sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho da minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, víuva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá, etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é *intransferível*. (EVARISTO, 2011, p. 115).

Por este excerto da entrevista de Conceição Evaristo ao Prof. Eduardo de Assis Duarte (2011) fica melhor entendidas as diferenças de lugares entre da escritura de Evaristo e de Clarice. Isso, porém, não perturba, só reforça a possibilidade dialogal entre ambas. Talvez nesses termos esteja o elemento promovedor da aceitação da pluralidade que a literatura brasileira contemporânea pode comungar. Carolina, Clarice no corpo-escrita de Conceição Evaristo anuncia outras possibilidades de trocas e de reconhecimento das diferenças sem que se menospreze os traços característicos de cada uma, em um movimento circular marcado pelo inventivo desejo no contexto de despejo. Aliás, parece ser por estas duas palavras do verso final do poema que se estabelece certa comum-união de sentidos que explicita duas fases contrapostas da possível relação dialogal entre o canonizado e o periferizado. Desejos por abundâncias de perspectivas e despejos, por escassez e limitações das vozes subalternas no vão do silenciamento a repercutir no campo da arte literária brasileira.

A consciência do lugar do subalterno identificado nos poemas de Conceição Evaristo sintoniza com a perspectiva da função intelectual no contexto pós-colonial do qual trata Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*(2010), cuja tarefa é "criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como o seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual (ALMEIDA, 2010, P. 15).

Diante de todos os impedimentos ou negações com relação à mulher no contexto de herança pós-colonial como também das intermediações correntes, Spivak assegura que o subalterno, e especialmente a mulher, no âmbito do poder hegemônico e colonial, não pode falar, pois que "não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas de

prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio" (SPIVAK, 2010, p. 126).

Conceição Evaristo rompe com a interdição da fala. Como voz de um tempo e espaço em crise, exerce o papel "d[a] intelectual no movimento cultural e político do subalterno no âmbito da hegemonia" (SPIVAK, 2010, p. 55), traz o diálogo como força poética, negando-se à univocidade e ao isolamento. E nesse exercício, evidencia a presença das mulheres escritoras de seu tempo, explicitando assim aproximação com as escolhas estéticas, mesmo que entre elas haja diferentes jogos e intenções com a palavra.

Outra interlocução poética se faz com a poetisa Adélia Prado, conterrânea de Conceição Evaristo. O procedimento da utilização produtiva de paratexto (GENETTE, 2009), pela dedicatória do poema, protocola o vínculo de leitura, e ao mesmo tempo, de produção poética e de pertencimento geocultural. A mineiridade de Conceição está gravada em sua obra no poema homônimo "Mineiridade", de onde destacamos os seguintes versos:

> Quando chego de Minas
> trago na boca um gosto de terra.
> Chego aqui com o coração fechado,
> um trem esquisito no peito.
> [...]
>
> É duro, é triste
> Ficar aqui
> com tanta mineiridade no peito.
> (EVARISTO, 2011, p. 80)

No acento mineiro está a gênese de sua poesia e, no poema acima, temos a alusão ao movimento migratório que leva a população pobre e negra para as cidades grandes brasileiras em busca de melhores condições de vida. O canto de pertença ao chão mineiro resvala tom saudosista das coisas da terra que, correntemente, é retomado na prosa e na poesia evaristiana. Como exemplo, temos o poema "Só de sol a minha casa, a seguir, o qual Conceição Evaristo dedica à poetisa Adélia Prado, realizando outro modo de desvendamento ou desnudamento de seu "corpo-escrita". Com esse recurso poético Evaristo mostra em que lugar da cadeia de vozes mineiras se quer incluída. Na dedicatória, Conceição Evaristo se refere textualmente ao

poema “Licença Poética”, *Bagagem* (2002), da mineira Adélia Prado que, por sua vez, fecunda diálogo intertextual com o poeta de Itabira (MG) Carlos Drummond de Andrade. Mais que reconhecimento, voga o espírito de pertencimento e valoração do berço.

> Só de sol a minha casa
>
> À Adélia Prado, com licença, que também sou mineira
>
> Durante muito tempo,
> também tive um sol
> a inundar a nossa casa inteira,
> tal a pequenez do cômodo.
> Pelas fendas do machucado zinco,
> folhas escaldantes de nosso teto,
> invasivos raios confrontavam
> pontos de mil quentura.
> E Jorrantes jatos de fogo
> Abrasavam o vazio
> de um estorricado chão .
> Em dias de maior ardência,
> minha mãe alquebrava
> seu milenar e profundo cansaço
> no recorte disforme
> de um buraco - janela sem janela –
> acontecido no centro de uma frágil parede.
> (rota de fuga de uma presa a inventar a extensão de um prado)
> Eu não sei por que, ela olhava o tempo
> e nos chamava para perscrutar
> em que lugar morava a esperança.
> Olhávamos.
> Salvou-nos a obediência.
> Janeiro, 2014

O intertexto se desenvolve a partir do aspecto ensolarado, “alaranjado brilhante”, que repercute no poema “Impressionista”, de Adélia Prado, contido livro *Bagagem* (2002) que versa:

> Uma ocasião
> meu pai pintou a casa toda
> de uma alaranjado brilhante.
> Por muito tempo moramos numa casa,
> como ele mesmo dizia,
> constantemente amanhecendo.
> (PRADO, 2002, p. 41)

O contraponto que primeiro se pode identificar são os distintos tons com que ambas tratam a esfera cotidiano-familiar. Se no poema de Adélia se percebe desde o título a nuance lírico-romântica, de dimensão bucólica, grafada explicitamente de impressionista, que pode

conotar vários sentidos, dentre eles, harmonização, beleza, sublimação da casa como lugar de aconchego, e perene vibração, arrematado pelo verso, "constantemente amanhecendo"; no poema de Evaristo, concebe-se um quadro pictórico revelado por uma ótica neorrealista, marcada pelo social, expondo a dureza do cotidiano materialmente pobre. Essa assunção pela via neorrealista, radiografa a secura, a aridez do ambiente, demarcando as diferenças de concepção de mundo com relação àquele descrito pela conterrânea.

Na primeira estrofe, o fio que entrelaça as vozes uma da outra está no verso: "sol / a inundar a nossa casa inteira". Mas a permanência desse "sol" é tensa e incomoda pela "pequenez do cômodo". Tal ambiência retorna na segunda estrofe, em que se reafirma o contraste com o quadro impressionista de Adélia Prado. As "fendas do machucado zinco", "folhas escaldantes de nosso teto" distam pelas sensações táteis e visuais do quadro de Adélia Prado, friccionando as imagens de escassez que se intensificam nos versos: "E jorrantes jato de fogo / Abrasavam o vazio / de um estorricado chão" com a casa "constantemente amanhecendo" adeliana.

Na terceira estrofe, agrava-se o efeito do sol, através de expressões hiperbólicas que de descrição pictórica toma o ar de denúncia à realidade social a que o eu poético evaristiano e seus familiares estão atingidos. Outra oposição dá-se pelos sentidos que afloram em uma e noutra, como abundância / escassez; ausência/ presença; prosperidade e harmonia / desarmonia. É possível aproximar, em certa medida, o papel do pai adeliano ao papel da mãe evaristiana, como sujeitos afetivos e acolhedores no âmbito do exercício familiar. Para ambos eus poéticos, a presença dos entes familiares pai/ mãe revigora a dimensão positiva dos dias e impulsiona para o tempo futuro.

A presença do pai em "Impressionista", colorindo a casa para sentir reamanhecimentos conota desejo de constante fortalecimento das relações para não dá lugar à rotina e ao pessimismo, à miséria, e às privações. O pai é o portador da harmonia, da irradiação no seio familiar. No poema de Evaristo, em ambiente dramaticamente solar, a mãe está (e aqui mais uma vez a importância do ser feminino) com os seus, vive em situação de precariedade, inserida no "estorricado chão", "em dias de maior ardência", enfraquecida, cansada, sem perspectiva, no entanto, retira de si a força para resistir e mostrar à filha a possibilidade de "perscrutar", onde "morava a esperança". Neste sentido, podemos dizer que ela (a mãe) reafirma à filha (eu poético) a força da resistência e da pertinência, para numa

"obediência" maternal manter a persistente "esperança". O poema parece ser o resultado dessa conjugação de força.

Contrapondo ao de Adélia, o sujeito poético de Conceição Evaristo expõe mais uma vez no seu corpo-escrita a história dos subalternizados, suas crises e os contrastes da sociedade. Ela utiliza intratexto, intertexto e extratexto para provocar fricção, expor as rasuras e contrapor contextos iguais, mas com sujeitos atingidos socialmente de formas diferentes. Assim faz, alinhavando e, ao mesmo tempo, desalinhando sentidos entre os versos dos poemas para fazer valer a força da palavra resistência. No contradiscurso questiona e refuta, de forma implícita, os contextos aludindo à realidade ou as razões das desigualdades sociais. Assim, provoca tensão e desestabiliza a cadeia de vozes canonizadas não as negando simplesmente, mas pondo-as em interlocução e revela e uma poética que, por essas caracterizações e procedimentos linguístico-literários aqui evidenciados propõe inclusões e não isolamentos na constelação de vozes da literatura brasileira.

A poesia de Conceição Evaristo teima em dizer-se sem negar de onde vem nem a que se propõe. Decerto vem causando assombros, como as de muitos outras/os autoras/es afro-brasileiras/os, no país que se vive sob a égide do racismo e do preconceito. Fica para nós leitoras/es sorver a força e a qualidade de sua veia poética que tem instigante manuseio do tesouro da palavra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentação. In. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

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

EVARISTO, Conceição. **Poemas**. In. Brasiliana – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n.1 (Jul. 2014). P. 567-573. ISSN 2245-4373.

_____. Conceição Evaristo. Depoimento. In. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil**: Antologia crítica. História, teoria, polêmica. vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Conceição Evaristo, **Écrivaine**: “Ce que je souhaite, c’est une visibilité pour les femmes noires”. Entretien réalisé par Nicolas Quirion. Disponível em <https://carnetsbresil.wordpress.com/2015/03/13/conceicao-evaristo-ecrivaine-ce-que-je-souhaite-cest-une-visibilite-pour-les-femmes-noires/>, acessado em 06/04/2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil*: Antologia crítica. Consolidação. vol. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GENETTE, Gérard. **Paratextos** editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Palimpsestos** A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva voz, 2010. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/170706514/Palimpsestos-Gerard-Genette-ver-brasileira-VIVA-VOZ#scribd, acessado em 25/05/2015.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra. 2002. p. 105-118.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977. Disponível em e-book.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Lisboa: Edições Cotovia. 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MULHERES EM TRAÇOS – A ARTE GRÁFICA FEMININA NO SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA

Camila Luiza Lelis*

O Salão Internacional de Humor de Piracicaba foi inaugurado em 1974 por iniciativa de artistas e jornalistas piracicabanos que se encontravam em meio ao "fogo cruzado" do Regime Militar. O objetivo era reunir em uma mesma exposição cartuns, caricaturas, charges e tiras proibidos de circular em via impressa por ordem da censura oficial. Após conseguir o apoio dos organizadores do já renomado jornal *O Pasquim*, entre eles Jaguar, Henfil, Ziraldo e Millôr Fernandes, o Salão teve um enorme sucesso e desde então vem reunindo e premiando, por 41 edições ininterruptas, vários artistas da cidade de Piracicaba, do Brasil e do mundo.

Posteriormente, ao fim da ditadura, o Salão permaneceu com suas atividades e aumentou o volume de obras recebidas a cada exposição. Durante sua trajetória, o evento foi responsável por descobrir e premiar cartunistas como Laerte Coutinho, Luiz Fernando Veríssimo, Paulo Caruso, Glauco Villas Boas, Chico Caruso, Adão Iturrusgarai, entre outros, e hoje já soma mais de 400 vencedores ao longo da sua história, sendo difundido em mais de 80 países através da internet. Atualmente, o Salão recebe mais de três mil obras todo ano para ficarem em exposição por um mês no Engenho Central, centro cultural da cidade de Piracicaba.

Há alguns anos, a organização do evento notou uma queda drástica no número de obras produzidas por mulheres e, após uma longa investigação, descobriu-se que a inibição vinha do fato de que a grande maioria masculina de desenhistas continuava produzindo obras de humor, que sempre foi a temática da exposição, enquanto que as obras femininas seguiam por outro viés. Por este e outros motivos, a exposição Batom, Lápis & TPM foi criada com o intuito de incentivar a produção de artistas femininas e homenagear o Dia Internacional da Mulher, já que a exposição acontece todo mês de março.

A mulher está presente em todos os registros da História da Arte, sempre como o modelo ideal para a inspiração de qualquer artista masculino. A arte grega presenteou o mundo com suas

* Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura (PROMEL) na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). São João del-Rei, MG. E-mail: camilalumica@yahoo.com.br

estátuas de mármore que retratavam o corpo nu dos atletas masculinos de maneira meticulosamente perfeccionista, enquanto que a representação feminina continuava coberta e sem traços de nudez. Posteriormente, a imagem de uma deusa, Afrodite, foi representada de forma desnuda, mas ainda assim séculos depois das esculturas masculinas serem feitas. Adalgisa Arantes Campos desenvolveu em seu artigo *A Representação da Mulher na Antiguidade Clássica* uma explicação coerente que colabora pra a compreensão destas características:

> Se a força masculina, exibida publicamente na forma de corpos nus, detinha uma virtude cívica, as qualidades da mulher não se realizam nem na "ágora", muito menos nos jogos, seu destino era viver em casa exclusivamente para a família. Sendo assim, seu corpo apresenta essencialmente a tarefa de procriar, não tendo sentido ser representada nua...(CAMPOS, 1988, p.14)

Bem mais adiante no tempo, durante as fases Arcaica e Clássica, a representação da mulher em obras de arte começou a surgir de forma mais livre, ainda que carregada de regras e significados. Mas, infelizmente, não há reciprocidade quando se trata do trabalho artístico feminino. Não conseguimos encontrar nos anais da História qualquer obra de arte produzida por uma mulher que seja anterior a, pelo menos, o Iluminismo. Não cabia à mulher produzir, muito menos expor, seria ela sempre um modelo e nunca uma artista. Com o desenvolvimento do modernismo europeu e, posteriormente, o brasileiro, a arte feminina tomou nome, forma e rosto nas exposições que pretendiam revolucionar e instigar a rebeldia e a revolução do pensamento social. A arte da mulher surge como uma manifestação pela igualdade de gêneros e direitos.

Recorrendo a Walter Benjamin e seu texto *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, onde abordou o ritual presente no momento e motivo da criação da arte e previu que em um futuro bem próximo a ele a arte seria produzida já sem propósito e apenas por ela mesma (arte pela arte), podemos refletir sobre a composição do Salão de Humor de Piracicaba e seu apêndice, a exposição Batom, Lápis e TPM. A reprodutibilidade técnica traz para a arte o conceito de "arte pura" produzida por si só, para apenas ser, sem necessariamente representar nada. Ao invés de se concentrar no ritual de criação, a obra de arte focará no mercado (ele usa a palavra política). A arte começa a ser produzida prioritariamente para a exposição. O que antes foi criado para um ritual religioso de adoração, hoje é exposto em museus e galerias. A fotografia e o cinema são os exemplos da atual arte como expositiva e de função artística secundária.

Mas a arte moderna do século XX apodera-se das regras e retransforma os conceitos básicos na construção da arte. A análise de uma figura ou obra de arte pode ser feita desde o olhar de um observador treinado que destrincha cada ponto da tela ou da estrutura, como também por um transeunte que, inadvertidamente, coloca-se diante da obra por acidente. A diferença é que o

transeunte desavisado terá a oportunidade de experimentar reações diversas a desfrute da obra de arte que se apresenta diante dele, podendo ser positivas, negativas ou indiferentes. Michel Foucault não era um andarilho desavisado qualquer quando analisou em *1968 – Isto Não É Um Cachimbo* o quadro de Magritte.

Figura 1: A Traição das Imagens. Magritte,1929. Figura 2: Os Dois Mistérios. Magritte, 1966.

Fonte de ambas as obras: ReneMagritte.com[1]

Ele observa a versão original da obra *A Traição das Imagens* (figura 1) e a reprodução posterior feita também pelo artista (figura 2). A primeira é simples e desconcertante como foi feita para ser. Trata-se de uma maneira provocativa que Magritte encontrou de desarticular a linguística usando a própria língua para negar o que a imagem afirma. A segunda obra, criada posteriormente por Magritte, aumenta ainda mais as indagações sobre a obra, fazendo-nos questionar seu objetivo, seu compromisso com a pintura original, sua necessidade e sua função. A pintura apresenta a reprodução do quadro original. Mas, ao contrário da teoria da reprodutibilidade construída por Benjamin, onde a obra deve ser fielmente copiada para ser considerada uma reprodução, Magritte inovou ao reproduzir a si mesmo explorando uma nova ótica analítica e artística. Seu quadro original foi parar em uma lousa escolar, as letras feitas em giz, a lousa apoiada em um cavalete tripé, a pintura contornada por uma moldura e acima desta figura um cachimbo maior, flutuante, que paira sobre a pintura.

Para Foucault, que está debruçado sobre os dois quadros na sua análise, o conceito de reprodução passa a ter um novo significado depois que Magritte ousou quebrar com os paradigmas teóricos. Foucault chega a questionar: "[...] o que é uma representação e o que ela representa, eu

[1] Disponível em < http://renemagritte.com/ >.Acesso em maio de 2015.

deveria retomar todas as hipóteses que acabo de propor e multiplicá-las por dois". (FOUCAULT, 2006, p.10)

O primeiro quadro, de 1929, causou alvoroço em sua época e, até hoje, ainda embaralha a mente de quem tenta decifrar tal esfinge artística. As palavras que afirmam veemente negativa da figura 1 são analisadas por Foucault de forma bem detalhada e científica. Ao observar o texto da pintura, que ele definirá como *caligrama*[2], o filósofo compreende que a letra no quadro, o signo, nos permite olhar, ler e fixar a palavra. Os signos invocam o próprio contexto. Em contrapartida, dão à forma desenhada o seu próprio sentido, sua razão e seu complemento. O texto é também imagem. Em um desenho ou quadro o que estiver escrito também será imagem e não apenas caligrafia. As estruturas da imagem e da escrita são homogêneas: "Designar e desenhar não se sobrepõem, salvo no jogo caligráfico que circula no fundo do conjunto, e que é afastado simultaneamente pelo texto, pelo desenho e por sua atual separação". (FOUCAULT, 2006, p.11)

E tais reflexões nos levam às duas exposições já citadas. Precisamos ter em mente a seguinte certeza: charges, caricaturas, tiras e quadrinhos foram feitos para circularem na imprensa e estabelecerem uma ponte entre o que está em voga no momento das notícias e o que pode ser delineado pela tinta, criando uma imagem que dialoga diretamente com o leitor. Nesse caso aquele que se depara com a obra de arte no jornal ou qualquer via impressa é um leitor da imagem. Ele lê a figura colorida, a caricatura contorcida, faz-se uma leitura da imagem e do texto que a acompanha. Quando tais obras gráficas são retiradas do papel impresso e dispostas em cavaletes em uma exposição, elas deixam de ser lidas e passam a ser observadas. O leitor deixa de ser leitor e passa a ser observador. As palavras que possam estar contidas nas obras deixam sua função caligráfica de leitura e passam a funcionar como parte de um todo da imagem. Já que quase não é necessário ler o que a charge nos 'fala' é possível para o admirador da obra poder interagir com vários discursos quando estes se encontram inseridos no pré-conhecimento que o receptor já possui sobre determinado tema. Ao observar o caligrama dos quadros analisados por Foucault podemos fazer uma ponte com a teoria da tautologia de Georges Didi-Huberman, presente no livro *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Foucault vai dizer: "O caligrama tem uma tríplice função: compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia" (FOUCAULT, 2006, p.07)

Em seu livro, Didi-Huberman aborda a inelutável modalidade do visível, o que proporciona a ideia de que uma simples visão possui uma dinâmica ação sobre nosso olhar. Sendo assim, encarar o volume e o vazio na arte é inevitável. Como exemplo, Didi-Huberman nos leva a contemplar o vazio de um sepulcro. Quando observamos um túmulo vemos seu volume, o que o compõe, seu concreto,

[2] Texto cuja disposição gráfica pretende formar uma imagem que se relaciona com o conteúdo do texto.

suas inscrições, sua arte talhada. Mas, por outro lado, o que nos olha de volta é o vazio, o inerte, o esvaziado de seu sentido, aquilo que perdeu a vida, o que não pode abrir os olhos, mas mesmo assim nos encara. "A experiência do ver é um exercício da tautologia" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.39). O que vejo é apenas o que vejo e apenas o que é. O homem da tautologia se nega a ver o objeto além daquilo que ele é, apenas o enxerga em seu estado puro, recusando, assim, a aura do objeto.

Cada coisa a se ver e se olhar, por mais que seja pura, é inelutável e, a partir daí, nos acompanha: "quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um dentro?" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.30). O artista será aquele que procura a si mesmo em suas obras, o *não-encontrar* de si mesmo origina uma nova obra. Seria o artista um homem sem conteúdo, ou aquele que aceita e entende o que o olha de volta? Isso pode ser considerado uma característica do homem moderno, o artista modernista que na primeira metade do século XX revolucionou o mundo das artes de forma que ele nunca mais voltasse a ser o mesmo de novo. O modernista exalava a rebeldia anarquicamente confrontadora de tudo o que era convencional, tendo sempre a eterna auto-avaliação expressa nas suas obras. A exploração do "eu" na arte refletia também no público que aplaudia esta busca pela autodescoberta em cada criação. Tal busca da autonomia humana já estava presente em grandes pensadores gregos e em iluministas como Diderot e Kant, que acabaram por servir como bases teóricas para os modernistas colocarem em prática concreta o que antes era especulação.

A Traição das Imagens faz estar presente de forma homogênea e visível "a imagem, o texto, a semelhança, a afirmação e seu lugar-comum" (FOUCAULT, 2006, p.27). Neste processo, o caligrama se mescla e se funde entrando em seu vazio. A caligrafia, as letras, derrubam o discurso do próprio desenho; as semelhanças, ou melhor, similitudes, multiplicam-se e se fazem tautologia. Assim funciona com as charges que ficam expostas em exposições mensais e não mais apenas na curta vida diária da imprensa. Ao sair do papel de jornal e figurar reinante em um cavalete ou quadro, cada charge, cartum, tira ou quadrinho torna-se a tautologia do homem que a enxerga. A obra não vai mais até ele, é necessário que ele se desloque para ir ao seu encontro e deslumbra-se por horas se quiser, assimilando o que pode ser volume e também vazio.

Ao lançar um olhar questionador sobre as obras da exposição Batom, Lápis e TPM, temos a oportunidade de tentar compreender se há diferenças entre a arte gráfica feminina e masculina que estejam além do aspecto neutro do traço. Obviamente as temáticas são distintas, mas se faz necessário debruçar sobre a exposição para entender definitivamente se é verossímil a teoria de que a abordagem feminina artística tende a ser mais reflexiva e menos humorada. É preciso investigar se a arte gráfica feminina assumiu a função de denunciadora e/ou confessionário dos conflitos e intimidades que perpassam o universo feminino.

A ausência do caráter humorístico nas obras apresentadas pode denotar a necessidade da expressão feminina em se fazer ouvir. A arte gráfica feminina na exposição Batom, Lápis e TPM ultrapassa as temáticas, as restrições de assuntos e dá um salto acima do humor para cair na profundidade das reflexões existenciais mais íntimas do universo da mulher. Como se fossem gritos que antes estavam abafados, os desenhos explodem em cores ou discretos traços em preto-e-branco que escancaram o mais recôncavo dos sentimentos incompreendidos. A exposição foi criada pra que se fizesse justiça às desenhistas mulheres que estavam apagadas na cena gráfica do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, mas, como consequência, o que se sucedeu foi um espetáculo de arte, coragem, talento e determinação.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A representação da mulher na antiguidade clássica. **Revista Mulher e Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MACHADO, José. GAUDENCI JUNIOR, Heitor. **Piracicaba 30 anos de Humor**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

O CORPO ERÓTICO DO POEMA: UM LUGAR DE RESISTÊNCIA EM LUIZA NETO JORGE

Carolina Alves Ferreira de Abreu (IC – UFAM)[*]
Prof.ª Dr.ª Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)[**]

A realidade poética sob a qual o artista é um fazedor da arte com funcionalidade é também revolucionária: "É através da linguagem que o escritor se apropria do mundo e inventa a sua própria realidade" (FACINA, 2004, p.8), e por isso os poemas "são produtos de sua época e de sua sociedade" (FACINA, 2004, p.9). Para que esta ação se faça é preciso um aprofundamento sob a realidade histórica pela qual passa determinada sociedade, não em uma simples observação do que cerca o poeta, mas uma necessidade de "agir sobre eles (seres humanos), experimentando-os para melhorá-los" (FAUSTINO, 1977, p.45). Daí a propensão da literatura como uma arte que tem no mais íntimo lugar da criação o motivo da renovação, seja ela ética ou estética.

Luiza Neto Jorge cria na sua poesia a dimensão do erotismo como um aspecto da transgressão a convenções, a imposições, e levanta, dessa maneira, questionamentos sobre uma causa justa, que é o empenho nas reivindicações políticas. Como também eleva o papel da mulher a um lugar de ruptura com os modelos patriarcais. O espaço do poema trata das relações construtivas do erotismo que se materializa em um corpo, seja ele o do ser ou o da escrita, estando todos simultâneos e sobrepostos, Assim, "Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do 'corpo de Luiza Neto Jorge', penso no quanto é importante e, diria, urgente não reduzir a poesia que dele nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos" (CARDOSO, 2010, p.60).

---

[*] Aluna graduanda do nono período de Letras – Língua e Literatura Portuguesa; Discente bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em Manaus. E-mail: deabreu.carol@hotmail.com

[**] Orientadora do Projeto intitulado "Relações de Poder em *Corpo Insurrecto*, de Luiza Neto Jorge: a poesia em tempos sombrios."; Professora Dr.ª de Literaturas em Língua Portuguesa do DLLP e do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFAM, da Universidade Federal do Amazonas, em Manaus.

Nesta relação, segundo Octávio Paz (2001), o erotismo e a poesia se inter-relacionam sob a realidade de que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal, complementados por uma oposição: "A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora" (PAZ, 2001, p.12). Desta forma, compreende-se que a poesia erotiza a linguagem e o mundo, uma vez que seu modo de ação é erotismo; o erotismo é o sexo em ação, interrompendo a finalidade da função sexual.

No poema "O poema", pode-se evidenciar tais construções, no qual o corpo tem a necessidade de fincar no mundo, gritando-o pela garganta:

> Esclarecendo que o poema
> é um duelo agudíssimo
> quero eu dizer um dedo
> agudíssimo claro
> apontado ao coração do homem
> Falo
> com uma agulha de sangue
> a coser-me todo o corpo
> à garganta
>
> e a esta terra imóvel
> onde já a minha sombra
> é um traço de alarme
> (JORGE, 2008, p.41)

A importância da matéria escrita neste poema é visível, quando se tem o esclarecimento do poema como um duelo ao mundo externo e formidável, como também a necessidade de divulga-lo ao outro, "apontado ao coração do homem". Nas condições sexuais, "Falo", na concepção de órgão sexual, mas também de um enunciado, um grito diante de um lugar reprimido pelas autoridades salazaristas, pelos modelos masculinos patriarcais, à censura, ao corpo unicamente estabelecido e moldado como um templo divino, através de "uma agulha de sangue / a coser-me todo o corpo / à garganta". Este corpo que grita e ecoa a liberdade se expõe nu atravessando as barreiras da moral que o impulsionava ao pudico. O corpo erótico ou o corpo da escrita é um insurrecionador, não um mero telespectador das situações políticas, sociais, econômicas e culturais.

O corpo, predisposto como um elemento sexual é rebelde, pela forma violenta como confronta a si próprio, ao outro ou ao meio. Este corpo, cuja estrutura se consolida de forma diversa, está paralelo à linguagem.

O sujeito outro: o percurso do feminino diante da realidade patriarcal

O processo pelo qual a condição da mulher enquanto ser autônomo de sua história passou foi árduo e sistemático perante um modelo social imposto pela conduta moral e dos bons costumes, ou mesmo pela perspectiva biológica fundada na construção da fragilidade do sexo feminino perante uma mera função de reprodutora, no qual "É impossível, vê-se por esse exemplo, encarar a mulher unicamente como força produtora; ela é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um Outro através do qual ele se busca a si próprio" (BEAUVOIR, 1970, p. 79).

Ao longo da história ocidental perpetuada pelos homens, as mulheres arriscaram rebelar-se diante de sua condição de subordinada, tentando alcançar uma voz além que ecoasse através de seus ideais um lugar com mais possibilidades de recriar ou de refazer a história enquanto sujeito mulher. A construção elaborada sob o estereótipo da fragilidade em ser este *Outro* proposto por Simone restitui um discurso opressivo e excludente desde os primórdios, que tiveram no modelo capitalista de produção o enfoque da luta feminista de uma forma mais consistente e firme, reivindicando sob o qual:

> O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro. (BEAUVOIR, 1970, p.15).

O percurso histórico da compreensão de como o poder do homem reinou de forma tão intensa e autoritária tem raízes nos primórdios da existência, na realidade da produção agrícola, na qual o homem constitui a sociedade primitiva através da proteção da organização social diante dos saques de outros grupos, enquanto a mulher reproduzia a prole, "Com a domesticação dos animais e o desenvolvimento da agricultura intensiva6 ocorre um aumento na produção, caracterizado como capital excedente, o que possibilitou a volta do homem ante

a organização social (...)" (IOP, 2009, p.235). É neste momento que a sociedade matrilinear pressuposta sob uma economia pautada no manejo e na colheita de vegetais perde espaço para o ambiente masculino na conduta do arado e passa a se desencadear na formação do Estado propriamente patriarcal.

Em "A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado", Engels (1984) ressalta o momento da consolidação do modelo patriarcal sob o qual a mulher perde o direito materno e passa a ser uma das propriedades privadas instituídas neste novo modelo de conduta social. Ela é, desta forma, condicionada como um objeto passivo em um ambiente privado modelado pelo homem e para ele, em que "Cabe destacar que o patriarcado não designa o poder do pai, mas o poder dos homens, ou do masculino, enquanto categoria social" (NORVAZ; KOLLER, 2006, p.50). Diferente do que possa imaginar Engels a respeito da emancipação feminina através de sua participação efetiva na esfera pública, esta condição perdura até mesmo no modelo de produção capitalista, que se empenha na ideologia de liberdade.

É durante este processo do sistema patriarcal que a sociedade moderna se cristaliza nesta condição, no domínio referente às leis do homem e de suas necessidades, como também na póstuma ruptura com tais amarraduras através das lutas feministas em um *patriarcado moderno:*

> O patriarcado moderno vigente alterou sua configuração, mas manteve as premissas do pensamento patriarcal tradicional. O pensamento patriarcal tradicional envolve as proposições que tomam o poder do pai na família como origem e modelo de todas as relações de poder e autoridade, o que parece ter vigido nas épocas da Idade Média e da modernidade até o século XVII. O discurso ideológico e político que anuncia o declínio do patriarcado, ao final do século XVII, baseia-se na idéia de que não há mais os direitos de um *pai* sobre as mulheres na sociedade civil. No entanto, uma vez mantido o direito natural conjugal dos homens sobre as mulheres, como se cada homem tivesse o direito natural de poder sobre a esposa, há um *patriarcado moderno* (NORVAZ; KOLLER, 2006, p.60).

Com o advento do capitalismo, o patriarcado continua perdurando como um preceito às relações humanas de que o homem deve impor o poder e legislar as leis de acordo com sua necessidade diante do âmbito social e de outras instâncias. É justamente neste ideário, de modo mais atual, que a cultura ocidental vem se modelando acerca das relações entre a mulher e o homem.

É mais especificamente no modelo de produção industrial e do seu ápice na realidade moderna que as desigualdades de classe fundamentadas na distribuição de riqueza produzida continuam a reiterar as diferenças entre gêneros. A autonomia feminina através das lutas feministas surge como um embate ante as ideias freudianas justificadas pela desvalorização da mulher ou sua passividade como o "complexo de castração" pela ausência do pênis, da fragilidade difundida no corpo patologizado pela medicina, ao qual se controlou e regulou-se, ou mesmo da conduta de se reproduzir e estagnar a ideia do ser mulher nestes modelos construídos e estereotipados na vivência patriarcal.

A realidade contemporânea, dentre os anos de 60 e 70, traz em si os fundamentos do feminismo, que pautam a necessidade da luta através da militância das mulheres ante toda a opressão de tempos remotos trazidos à tona pelo capitalismo com mais força e desigualdade dentre a concepção ideológica de "liberdade". Este ideário de universalidade amparado pelo capitalismo proporciona condições que rompem com a dimensão do tradicionalismo na realidade moderna do mundo ocidental pressuposto pelas mulheres, em que "a disseminação das condições de vida urbano-industrial exacerbou o confronto entre o ritmo de vida imposto pelo trabalho assalariado e as exigências da vida doméstica tradicional" (MORAES, 1996, p.8), sob o qual "o movimento feminista, por sua vez, emergiu do seio de um ativo movimento estudantil, num momento histórico marcado pela aparição dos chamados 'grupos minoritários', como o movimento negro e o movimento homossexual" (MORAES, 1996, p.37).

Os movimentos contemporâneos contestavam os valores dominantes já enfadados no mundo ocidental abastado e imperialista, como também a escravidão colonial ainda evidenciada em alguns países da África. O que há neste momento é uma ruptura na história contra os grandes poderes de toda uma era, em contraponto aos marginalizados que impunham um grito de liberdade e de vez.

Se Nietzsche propôs em *Zaratustra* a morte de Deus como a morte dos fundamentos assentados nos valores à época vigente, Foucault "segundo a fórmula de nietzschiana da morte de Deus, a morte do Homem coo condição da retomada do pensar e do saber que queira sair dessa Identidade que devora a Alteridade" (BRUNI, 2006, p.34). É neste propício meio que o sujeito feminino reinventa para si uma nova condição, possibilidades "de novas concepções de sexualidade, beleza e sedução, até mesmo corporais" (RAGO, 2006, p.107),

"práticas de si" em uma premissa de constituir percursos de "práticas de liberdade" deste Outro, legitimado por Beauvoir.

"Há um jogo de relâmpagos sobre o mundo": a *persona* luiza na poesia feminista

Com a nova perspectiva de mundo moderno, dentre toda a fatalidade das grandes guerras, surge também o embate do lugar da mulher não somente enquanto sujeito, mas enquanto fazedora de arte, que subjaz todo um aparato no tema da mulher oprimida pelo sistema carcerário e opressor do patriarcado em meio a uma realidade ditatorial. É neste contexto que Luiza surge como uma poetisa que dá a luz ao movimento de fazer poesia como um embate ante os modelos de ditadura salazarista no modelo de patriarcado que opunha a família e a mulher como um arquétipo da moral portuguesa. Melhor dizendo, do mergulho ao retorno de um Portugal renascentista como outrora de Camões, ao qual Luiza sobrepôs, através de uma voz feminina e obliterada pelo vazio de ser o Outro, uma nova concepção de fazer arte e de instaurar um grito da mulher em meio ao caos dos feitos modernos sob a empreitada do patriarcalismo do Estado Novo.

A poesia feminista surge intimamente como um ato de insurreição diante das formas de poder sob o sujeito mulher enquanto esta "aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade" (BEAUVOIR, 1970, p.9), passando assim à determinação da luta a favor de uma subjetividade própria "pela qual o indivíduo constitui relações de si para consigo, abrindo espaços da liberdade para além dos saberes e poderes que ameaçam capturá-lo e despotencializá-lo" (RAGO, 2006, p.102). O que há decerto é uma tentativa de romper com a visão de encará-la apenas como força reprodutora, ou "um Outro através do qual ele se busca a si próprio" (RAGO, 2006, p.102).

Luiza Neto Jorge, vivenciando um ambiente ditatorial e patriarcal tão enraizado em um Portugal, que segundo Fernando Rosas (2001), impunha-se na necessidade de um retorno ao mítico Portugal renascentista, a poetisa revolta as palavras na mesma dimensão em que se revolta contra todo este modelo já cristalizado. Este historiador afirma isto através do *mito polingenético*, cuja estrutura do Estado Novo propunha um retorno a Portugal desbravador – mesmo que no autoritarismo, mas na árdua luta de não deixar o legado de um país fracassado – e modelado através dos "bons costumes" cristãos e patriarcais. A criação de Luiza neste enredo tão habitado por tais estigmatizações à mulher traz em sua essência a poesia como

resistência aos modelos de poder cristalizados na sociedade, de modo que o elemento poema surge como um artifício da arte literária que visa denunciar tais realidades; mas que visa também impor à mulher um lugar, uma identidade.

No poema "Metamorfose", o artifício usado para a assimilação de uma mulher que se transforma em cabra é de poema marcado por simbologias que focam o aspecto de sua liberdade ante todos os encalces que interditam o aspecto do ser mulher a mero ser assujeitado pelas perspectivas masculinas de conduta:

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas
desceram em pára-quedas
antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
onde equinócios mecânicos
abortam os filhos

Cabra só cabra
espeta
nas pernas dos pajens
os cornos alucinantes
como para ergueres dos mortos
a necessidade da vida
antes

A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

Foi quando a mulher
se fez cabra
no compasso de fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas
dos gritos da música

Fez-se cabra
desatenta de origens
cabra com fardo de cio
no peso das tetas
cabra bem cabra
adoçando a fome

na flor dos cardos

(Quando a cabra
voltar mulher -
- ressureição)
(JORGE, 2008, p.45)

Essa mulher metamorfoseada, transformada em cabra, remete à simbologia, na perspectiva ocidental, à condição de libertária em que "seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis" (CHEVALIER, 2012, p.157), que por tal motivo conduz as "marés" a permitirem "ao ciclo recente / das águas", águas que "ilimitadas e mortais, são o princípio e o fim de todas as coisas da terra" (CIRLOT, 2012, p.62) um novo estabelecer-se no mundo. A intensidade do termo cabra é tão forte, que é retomado constantemente nos versos póstumos ao inicial, de modo que no segundo é evidente a conotação de insurreição: "Esta é a revolta / a metamorfose", aludindo sempre a esta transformação "onde equinócios mecânicos / abortam os filhos". Daí uma construção estritamente ante a condição natural de ser mulher e reproduzir, porque "não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade" (BEAUVOIR, 1970, p.59).

Simone explica fielmente a condição de mulher como uma escolha refletida nas ações pelas quais se conceitua ser uma mulher. A mulher do poema move-se por um impulso, um grito pela liberdade, que no terceiro verso a cabra "espeta/ nas pernas dos pajens / os cornos alucinantes" moços nobres da vivência medieval que viviam para o aperfeiçoamento das armas e das boas maneiras. Há aqui através do "espeta" uma tentativa de destruição do aspecto masculinizado através da força e da virilidade, como também dos bons modos de características morais e exemplares, destruição "para ergueres dos mortos / a necessidade da vida / antes".

Paralelo a essa concepção de se transformar e assim transgredir, a mulher rebela-se ante um modelo de tradição "em resposta à raiz / constante das árvores", que "representa, no sentido mais amplo, a vida do cosmo, sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração" (CIRLOT, 2012, p. 98), tornando-se assim um embate à realidade absoluta, ao centro de um lugar pressuposto pela consolidação do complexo masculino. Complementando com o quarto verso, a transformação "no compasso de fúria / contra a batuta / dos chefes de

orquestra" dá-se na dominação imposta pelos "chefes" que a possuem e a alastram diante do sistema a harmonizar a "música" ou a ordem prezada pelo fascismo.

O poema finaliza a temática da transgressão desse ser como alguém cuja liberdade se conseguiu na medida em a transformação em cabra fundamentou outro olhar e perspectiva a esta mulher metamorfoseada "desatenta de origens" trazendo "no peso das tetas" a desconexão a sua condição de mulher no amamentamento, uma subversão de valores no qual "a sua missão era a de se ocupar do lar e de ser a sua guardiã" (ROSAS, 2001, p. 73) na sociedade portuguesa. Desta forma, foi preciso uma transformação em cabra para conhecer o alicerce da liberdade para assim ressurgir mulher na "ressurreição" no último verso exposto.

Relacionando o poema "Metamorfose" ao poema "Canção para o dia igual", o que se estabelece é uma diferença dos dois sujeitos mulheres, mas uma convergência na característica do objeto mulher como o Outro, pressuposto por Simone, pois se no primeiro há uma metamorfose nas formas do ser mulher, no segundo implica-se um corpo fundido no estabelecimento do ser mulher como mera fragilidade e indiferença: "O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial" (BEAUVOIR, 1970, p.23).

Se Simone (1970) critica as formas de definição do que é mulher como mero indivíduo reprodutor, ou como reflexo da posição patriarcal na sociedade de classes no materialismo histórico, em que a mulher para conseguir uma posição social precisa pertencer a uma esfera pública, ela dinamiza através do existencialismo a representação do homem como o Um, o Absoluto, e esta categorização impõe à mulher o Outro, que comparada ao primeiro não tem liberdade de conduta, vendo-se muitas vezes a partir deste Absoluto. Contestando tais realidades, Simone define o Absoluto como o ser que limita a existência do Outro.

Através dessa construção temática vê-se no poema "Canção para o dia igual" o lugar atual da realidade feminina como uma contestação através da amostra amargurada da imagem da mulher:

> maria pobre de corpo
> não tem mãos

> ainda agora nasceu
> não tem mãos
>
> maria pobre de corpo
> não tem cabelos
>
> viajam no vento as tranças
> com selos de nostalgia
>
> maria pobre de corpo
> entorna os braços pelo dia
>
> longo ritmo de sede
> e vida maria
> (JORGE, 2008, p.26)

Nesse poema, o corpo pressuposto como um ato de ação nada possui que não a pobreza de sê-lo mulher, "não tem mãos", estando assim sem nada para pegar e imortalizar, sem mãos para lutar. Esse corpo que:

> em uma perspectiva feminista, era também o lugar por onde se passavam e se concretizavam as relações de poder e de dominação masculina – portanto, um lugar de disputa política -, necessitava ser desconstruído com a desconstrução dos discursos e das práticas falocráticas que o haviam construído (SCAVONE, 2008, p.96).

Uma mulher, chamada maria, definindo sua existência no mundo possivelmente como uma nova vida gerada em um lugar afligido pelo ambiente enclausurado pelos regimes totalitários, ou pelas consequências oriundas das grandes guerra do século XX. O nome "maria" com m minúsculo reitera a condição de sua pequena mobilidade no mundo, de como é árdua a experiência deste Outro na cristalização do Um. Mas maria "entorna os braços pelo dia" e tem já em si um "longo ritmo de sede / e vida maria". É nesse último contorno do poema o ápice do mesmo, de forma que apesar da figura de maria tão consternada diante da inevitabilidade de sua vida, ela tem naturalmente o dispositivo de duelo pela vida, pela condição enquanto sujeito mulher que a foge, mas pelo "corpo vivido pelo sujeito" (BEAUVOIR, 1970, p.59) ao qual se fundamenta como um corpo representado pelo ser mulher e sua procura por uma subjetividade ou reconstrução deste.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo I – Fatos e Mitos**. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CARDOSO, Alilderson. Um corpo Insurrecto é a casa do mundo: O sexo Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida (Org.). **Um corpo Inenarrável e Outras Vozes -** estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: Editora Eduff, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 26ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado.** 9ª ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

FAUSTINO, Mario. **Poesia Experiência**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

IOP, Elizandra. **Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais.** Visão Global. Joaçaba, v.12, n.2, 2009.

JORGE. Luiza Neto. In: MARTINS, Floriano (Org.). **Corpo Insurrecto e Outros Poemas.** São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Um Jogo de Relâmpagos. In: MARTINS, Floriano. **Corpo Insurrecto e Outros Poemas.** São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Vinte Anos de Feminismo.** 1996. 103 f. Tese (Livre - Docência) – Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1996.

NORVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Famílias e Patriarcado:** Da Prescrição normativa à subversão criativa. In: Psicologia e Sociedade, Rio Grande do Sul, v.18, n.1, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo.** Tradução de Wladir Dupont. 5ª ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

RAGO, Margareth. Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas. In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard. (Org.). **O Legado de Foucault**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

ROSAS, Fernando. **O Salazarismo e o homem novo:** Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo**.** In: Análise Social, Lisboa, v. XXXV, nº 157, 2001.

SCAVONE, Lucila. O Feminismo e Michel Foucault: afinidades eletivas?. In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard. (Org.). **O Legado de Foucault**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

A LITERATURA É UM ARQUIVO:
INVENTÁRIO DAS COISAS AUSENTES, DE CAROLA SAAVEDRA

Claudia Maia*

Como é que vivo então em teus arquivos
e te malsinto em mim que nunca estive
em teu registro como estão os mortos
em seus compartimentos numerados.

Carlos Drummond de Andrade.

Assim como nos romances anteriores, também em *Inventários das coisas ausentes*, Carola Saavedra deixa transparecer sua inquietação com o fazer literário, criando uma estrutura narrativa que revela os processos de construção do texto, ainda que estes estejam entremeados ao texto ficcional, de alguma forma ludibriando o leitor. A narrativa é dividida em duas partes: "Caderno de anotações" e "Ficção", e ambas se reúnem com o título de "inventário", modelo de organização e arquivamento que acaba por influenciar os sentidos que o romance possa ter. O título da primeira parte, a princípio, dá indícios das "origens" do romance, do material organizado para compô-lo, depois de certo tratamento. O título da segunda parte, por sua vez, aponta para o romance em si, em que as anotações já ganharam status de ficção, de romance. Essa divisão, contudo, é mais frágil do que parece, e as duas epígrafes que inauguram cada uma das partes acenam para essa fragilidade. A primeira é do escritor suíço Max Frisch: "Todo mundo, mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida", e a segunda, de Lucian Freud, pintor alemão neto de Sigmund Freud: "Tudo é autobiográfico e tudo é um retrato, mesmo que se trate de uma cadeira", e ambas indicam uma das principais discussões suscitadas pelo romance: o embate entre a ficção e a não-ficção, tão cara aos estudos de literatura.

O "caderno de anotações" compõe-se de várias narrativas – a principal delas é a história de Nina e seus antepassados, que é entremeada por "histórias paralelas" e algumas

* MAIA, Claudia. Mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. maiaclaudia@gmail.com

reflexões do narrador sobre o processo de construção do livro que está escrevendo. A primeira informação que o leitor tem de Nina é que seu pai ensinou-lhe a jogar xadrez aos cinco anos de idade e o objetivo desse aprendizado era o de evitar a "clara tendência [feminina] à loucura e a todo tipo de irracionalidade. [...] E o currículo incluía não apenas o xadrez, mas também aulas de lógica, evolução, cosmologia, história antiga e noções de filosofia. Sem falar no vigoroso treinamento físico [...]" (SAAVEDRA, 2014, p. 10). Essa preocupação paterna em ensinar lógica e ciência à filha explica a importância para o pai da enciclopédia e do dicionário, por exemplo, como livros indispensáveis a um estudo sistemático e abrangente.

Além do inventário – que dá título ao livro –, da enciclopédia e do dicionário, outros modelos de organização e arquivamento surgem na narrativa (três personagens escrevem diários – Nina, o pai do narrador e o bisavô de Nina). Os dois primeiros escrevem seu diário em dezessete cadernos e guardam-nos em uma caixa, e o bisavô de Nina, Alberto, escreve um manuscrito e lhe dá o nome de *Paloma negra – romance*, em que narra as traições à mulher, Leonor, que o desprezava. Todos esses modelos de catalogação e compilação que perpassam a narrativa podem se resumir em um único – o arquivo, que se estende ao romance e, de forma mais abrangente, à própria literatura.

A íntima relação que a literatura pode ter com o museu foi apresentada de forma bastante inventiva e lúcida por João Cabral de Melo Neto, no primeiro poema de *Museu de tudo* (1975), em que revela a feitura de seu livro:

> Esse museu de tudo é museu
> como qualquer outro reunido;
> como museu, tanto pode ser
> caixão de lixo ou arquivo.
> Assim, não chega ao vertebrado
> que deve entranhar qualquer livro:
> é depósito do que aí está,
> se fez sem risca ou risco (MELO NETO, 1988, p. 269)

O livro-museu de Cabral "tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo", não importa se menos ordenado, como o caixão de lixo, em que se deposita o que a princípio e aparentemente não tem importância alguma, ou mais ordenado, como o arquivo, que pressupõe certo arranjo ou organização. Ele se constitui museu porque é uma reunião de coisas várias, uma miscelânea. A ideia de um museu de tudo remete à intenção de totalidade intrínseca a qualquer coleção e que moveu muitos dos primeiros colecionadores e enciclopedistas que

pretendiam com suas obras catalogar e ordenar o mundo. Não se pode criar um museu de tudo, como se sabe. O poeta ironiza essa pretensão, como se retratando quanto à ausência do "vertebrado", do risco e acabamento rigorosos nesse seu livro. O livro é um caixão de lixo a que se pretendeu dar uma ordem e, por isso, concede aos textos ali reunidos um caráter de arquivo.

Foucault, em *Arqueologia do saber*, particularmente no capítulo em que trata da relação entre o a priori histórico e o arquivo, argumenta:

> o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Para o filósofo, o arquivo não é o conjunto conservado de documentos do passado de uma determinada cultura e que representa sua identidade, tampouco as instituições que registram os discursos que consideram merecedores de lembrança, mas um sistema de discursos que surgem a partir de um jogo de múltiplas relações e que "rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares" (FOUCAULT, 2004, 148). É a singularidade que o alimenta, aliás o arquivo é ele próprio um gerador de singularidades; está entre a tradição e o esquecimento e, nesse interstício, possibilita que os enunciados perdurem e se modifiquem regularmente. O arquivo, portanto, não pode ser descrito em sua totalidade, "dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa [...]" (FOUCAULT, 2004, p. 148). É no âmbito dessa discussão que podemos pensar a literatura como arquivo, a partir do *Inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, cujos textos são fragmentos, figuras distintas, que se agrupam a partir de múltiplas relações e não de um mero acúmulo; não se constitui uma "massa amorfa", apesar de sua heterogeneidade. A escrita e o livro constituiriam, nesse sentido, *loci* da prática arquivista, já que promove a comunhão, a relação múltipla de figuras distintas, como ressaltou Foucault.

O livro de Carola, no caderno de anotações, apresenta muitas incursões sobre o processo de construção do romance:

> Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho. (SAAVEDRA, 2014, p. 12)
>
> A história começa a se delinear. Será uma história de família. (p. 13)
> Pedro faz pouco-caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas, antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gostam de romances que acabam antes do fim. (p. 17)
>
> Pedro: o livro é sobre o quê? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai um filho. (p. 18)
>
> O livro avança lentamente. Releio o que escrevi: "Há uma mulher. Me odeia, me ama. Nos mantemos nesse limbo das indecisões. Transformamos um ao outro num escudo. Temos medo. Não sabemos de quê [...]. (p. 22)
>
> O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória. (p. 24)
>
> Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café. Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem. Tento me lembrar das coisas como realmente foram. [...]. (p. 25)
>
> O livro é sobre uma mulher chamada Nina. (p. 26)
>
> O livro avança, sempre muito lentamente. (p. 45)
>
> Olho o relógio. Ajeito as coisas sobre a mesa de trabalho, um porta-lápis, jornais, alguns livros empilhados, Sento-me ao computador, abro o arquivo no qual venho trabalhando há meses: escrevo uma, duas páginas. Um homem e seu pai, vinte e três anos. Em algum momento o pai diz: eu não tenho culpa de ter te posto no mundo. (p. 59)
>
> Vou até o armário. Tiro de lá uma caixa vermelha, dentro dela dezessete cadernos dos quais não consegui me livrar. Penso, o que será do passado quando os rastros se forem e ficar apenas a memória. Como se os rastros dissessem alguma coisa. Os rastros contam sempre uma outra história. Abro um dos cadernos [...]. Leio o texto como se fosse parte de um romance. Talvez seja isso, e quando o amor acaba resta apenas a ficção. (p. 63-64)

Com o desenrolar dessas informações, o leitor percebe que o "caderno de anotações" não é exatamente um material previamente composto como rascunho para a "ficção" propriamente dita, ou seja, a primeira parte não é um esboço da segunda, com as mesmas personagens, a mesma narrativa sem os rastros de um esquema criado previamente. Na primeira parte, a história que se destaca é a da relação de Nina e o narrador. Conheceram-se quando ela tinha 23 anos, na faculdade, com uma pilha de livros nos braços. Na ocasião o narrador escreve em seu caderno anotações de escritor iniciante, e ela confessa: "sempre gostei de pessoas sentadas num banco, sozinhas, escrevendo ou desenhando, são a impressão de que se bastam, apenas elas e o caderno. São pessoas que não precisam de ninguém,

ninguém que as entretenha, ninguém que lhes faça um agrado, ou lhes diga alto triste ou surpreendente" (Saavedra, 2014, p. 12).

Na segunda parte, "Ficção", há também um pai e uma educação rígida e profilática, mas o protagonista é outro: o próprio narrador, cujo pai, moribundo, o chama para uma última conversa depois de 23 anos sem se encontrarem. Essa conversa acaba por fazer com que o filho reviva traumas antigos, e o pai, como Nina, também lhe deixa uma caixa com dezessete diários. O último fragmento da primeira parte é muito ambíguo quanto a essa caixa: o leitor não sabe se o arquivo ali citado é o de Nina ou o do pai do narrador, ou mesmo se os dois arquivos não são na verdade um único, que ficou perdido nas artimanhas do narrador, que ora parece ficcionalizar o real, ora parece dar a ver as fragilidades da ficção: "quando o amor acaba resta apenas a ficção", declaração que caberia tanto à história de Nina quanto à do pai.

Há entre as duas partes muitos elementos de ligação ou "coincidências" — personagens, diários, reflexões. A busca pela compreensão dessas repetições reveste o romance de um caráter de mistério, os próprios títulos criam uma espécie de embuste, como se houvesse algo ali a ser decifrado. O leitor seria, então, uma espécie de detetive, que poderia decifrar pistas e desvendar o mistério criado pelo narrador: qual é o caderno de anotações e qual a ficção? No fragmento que trata sobre o romance escrito pelo bisavô de Nina – um manuscrito guardado numa caixa –, o narrador pontua: "O mundo inteiro naquela caixa", "O romance era sobre tudo" (SAAVEDRA, 2014, p. 29), o que aponta para a ambição enciclopedista do romance e da literatura, a ambição de incorporar tudo, a qual, assim como aquela dos enciclopedistas, que pretendiam criar o "círculo completo do conhecimento", mostrou-se, desde as primeiras tentativas, ilusória.[1]

Das figuras do arquivo presentes no romance de Carola, é o inventário que lhe serve de título. Além das definições presentes nos dicionários – "relação dos bens deixados por alguém que morreu", "o documento ou papel em que se acham relacionados tais bens", "lista discriminada, registro, relação, rol de mercadorias, bens, etc.", "descrição ou enumeração minuciosa de coisas" –, o termo guarda uma afinidade com a palavra invenção e, portanto, também com criação. Na narrativa, esses dois sentidos se relacionam: é um inventário de

[1] "cada tipo de conhecimento tem seu método e sua linguagem, que diverge dos outros métodos e das outras linguagens e não se deixa inserir em um desenho circular como aquele que a palavra enciclopédia sugere" (CALVINO. Il libro, i libri, p. 131-132).

coisas ausentes; a lacuna do que não é possível discriminar, inventariar, é preenchida pela imaginaçao, pela criação – do narrador e do leitor. No livro-inventário de Carola, o passado parece durar para além do tempo; ambas as partes conjugam memória e invenção, ausência e esquecimento. Diferentemente de outros modelos de organização e arquivamento, o inventário está ligado a algo do âmbito mais afetivo, familiar, muitas vezes de um passado muito remoto, como a relação difícil do narrador com o pai, ou outras relações mais ausentes ainda, da própria escritora, por exemplo.

Como nos romances anteriores da escritora, também este trata do tema do amor, e na forma de inventário – um inventário fragmentado de reflexões, que finalizam muitos fragmentos: "Então isso é o amor, ela pensava", "é preciso insistir para que o amor se gaste e o amor acabe", "assim deve ser o amor", "quando o amor acaba resta apenas a ficção", reflexões que podem servir a qualquer uma das histórias ali narradas, inclusive as paralelas, que contribuem para a composição desse inventário, desse arquivo, que a todo o tempo é ameaçado. No fragmento final, o narrador argumenta: "a história acaba quando o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota, a história acaba quando somos obrigados a nos livrar dela, para que outro a compreenda, e coloque em seu texto uma vírgula ou um ponto final" (Saavedra, 2014, p. 120). O mal de arquivo, de que trata Jacques Derrida, que assola como uma pulsão de morte a concepção dos arquivos, no momento mesmo de sua origem, poderia ser driblada pela escrita e a literatura? É esta a pergunta que fica do texto de Carola quando o investigamos a partir desse conceito.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: _____. **Saggi**: 1945-1985. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007. v. 2. p. 1846-1847.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SAAVEDRA, Carola. **O inventário das coisas ausentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

A LINGUAGEM COMO "FALHA" DE RODRIGO S.M NO CONTO "FLOR DE MULUNGU", DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Cristiane Côrtes*

Quando pensamos na possibilidade de a Literatura ser capaz de levar a palavra até o seu ponto de ausência e, no vazio, criar uma nova perspectiva de realidade e, no indizível, traduzir, por exemplo, subjetividades silenciadas, chegamos a obras que reproduzem tais identidades no corpo do texto como uma palavra-denúncia e a outras que desejam reverter seu silenciamento em palavra-resistência. Esse é caso da novela de Clarice Lispector *A hora da estrela* e do conto de Conceição Evaristo, "Flor de Mulungu".

Conceição Evaristo publica, em 2012, num projeto de releituras, pela Oficina Raquel, o conto "Flor de Mulungu", contribuindo para mais uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O conto, num primeiro momento, se distancia da narrativa de Rodrigo S.M. para criar uma nova perspectiva para a personagem tão incômoda aos olhos da crítica feminista. Vista como Flor de Mulungu, Macabéa, para a narradora do conto não está morta. Está resignada para ganhar forças de renascer. A flor vermelha exuberante dessa espécie só desabrocha no momento adequado, até lá ela vive como morta, estrategicamente para ganhar forças no ambiente árido em que vive. A narrativa em primeira pessoa se aproxima do universo feminino e subalterno descrito por Lispector e o aproxima do seu, mas caminha para uma reversão dessa subalternidade revertida em silenciamento ao trazer essa outra Macabéa, silenciada e não resignada, reflexiva e não apática.

Nesse sentido, podemos pensar que tanto Macabéa de Lispector, quanto de Evaristo performatizam o silêncio das mulheres subalternas ao revertê-lo, como esta, ou reproduzi-lo como aquela. A figura de Rodrigo S.M. evidencia o silenciamento das mulheres subalternas, pois fala por elas, assume seu discurso, sua voz, decide suas necessidades, determina suas capacidades: "Limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela". LISPECTOR, 1999, 15.

* CÔRTES, Cristiane. Professora de Literatura e Língua Portuguesa do CEFET MG – campus IX. Especialista em educação afro-brasileira pela UNB, mestre e doutoranda em Teoria da Literatura pela UFMG. Pesquisadora dos grupos de pesquisa Letras de Minas e NEIA, ambos UFMG e Trabalho, Cultura e Materialismo, CEFET MG. crisfelipecortes@gmail.com.

O conto de Evaristo transforma esse silêncio-denúncia de Macabéa em um mecanismo de defesa numa cidade que é toda contra sua essência. A narradora diz ter tido acesso a uma "Macabéa outra" em estado de breve floração. Uma macabéa com "sorrisos vazados de sua boca fechada a sete chaves", com "gritos que perfuravam o espaço do nada" e ainda reconhece que "tantas eram as verdades inventadas" a seu respeito que se tivesse conhecimento de tudo criado sobre ela, na certa não suportaria em si. O diálogo direto da narradora com o narrador explicita a possibilidade da leitura que trago. Uma obra desenha a configuração social em que a mulher subalterna não tem voz e credita na linguagem literária a possibilidade de denunciar isso. A outra, parte desse princípio para subvertê-lo quando, por exemplo, diz que verdades sobre a personagem foram inventadas.

Penso que há uma performatização dos espaços vazios nessas obras que redimensionam o lugar em que essas personagens ocupam e viabiliza uma nova leitura desses sujeitos na sociedade. A narrativa clariceana performatiza o silêncio no corpo do texto produzindo e reproduzindo o mal estar latente da condição de Macabéa. Já o conto procura não reproduzir o silêncio, mas apontar uma nova leitura deste deslocando-o para um lugar de potência, pois se torna mecanismo de defesa e de resistência. A leitura do conto nos faz pensar nas formas de silêncio existentes fora do senso comum que o aproxima exclusivamente da resignação e da subserviência.

O último livro de Clarice Lispector publicado em vida, A hora da estrela, muito diz sobre as relações de gênero e subalternidade na esfera da linguagem. As "falhas" presentes no texto, a articulação desconexa do narrador e a postura confusa deste diante de seu objeto já denunciam questões fundamentais que envolvem o tema. A começar pela atmosfera linguística criada pela autora logo na dedicatória, evidencia-se o apelo ao silêncio e à "falha", pequenos lapsos, que fazem parte de um projeto estético, em que uma outra concepção de texto será tecida junto da [des]sujebjetividade da protagonista na obra. Desde a "Dedicatória do autor" temos a primeira deixa na série de "ambiguidades/ falhas" presentes na narrativa. O subtítulo entre os parênteses que explica "(Na verdade Clarice Lispector)" é um recurso importante, pois irá jogar com a ideia de verdade e mentira. Anuncia ser a dedicatória de um autor, gênero masculino, que logo em seguida é rasurada indicando que sua verdadeira (grifo meu) autoria é de Clarice. A aparente falha no título lembra o leitor de que, na verdade, é uma mulher que está por trás do narrado ali.

Embora comece dedicando o texto ao músico, logo muda o objeto para o próprio escritor: “Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade […]” (LISPECTOR, 1999, p.9. Grifo meu). O pronome oblíquo sinaliza, agora travestido da figura de narrador, o desejo de se inserir no contexto narrado. O texto é dedicado ao próprio autor (evidência da prepotência masculina?). A narrativa vai desenhando o universo de interesse da escrita e pervertendo a possibilidade de dedicação que se torna uma entrega: “dedico-me, sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que habitam a vida.” (ibdem) O autor escolhe entregar a obra e se entregar a diversos elementos numa possibilidade de tessitura da narrativa que se inicia com seres próprios do universo ficcional, passando por aspectos biográficos, culturais até chegar na possibilidade de se escrever no e sobre o vazio da existência. Finalizando a apresentação, o autor, ou na verdade Lispector, afirma que medita sem palavras, sobre o nada e “o que me atrapalha a vida é escrever.” Essa frase é fundamental para o que pretendo desenvolver, pois revela uma fissura que a linguagem apresenta, e a Literatura não raro tenta preencher, e aqui está aberta.

A tentativa de preencher os espaços em branco da folha ou de encobrir as falhas é afastada desde o início do texto pelo que podemos definir como uma escrita performática em que estão à mostra desde os bastidores da produção da personagem até o diálogo com seu possível autor e, ainda além, o fato de esse autor ser inventado. Se pensarmos, com Schecner, na performance como “mostrar-se fazendo” , “sublinhar e demonstrar a ação”, fica mais clara a relação da novela com a escrita performática. Os desdobramentos dessa performance sempre ocorrem nas duas instâncias: Lispector deixa escapar (grifo meu) a necessidade de criar um autor do sexo masculino para escrever sobre a nordestina: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”. (LISPECTOR, 1999, p. 14). Há nesta passagem uma inscrição que usa como aporte a metalinguagem para justificar a escolha do gênero da autoria, num gesto performático que denuncia toda uma estrutura social reprodutora dos axiomas sobre o universo feminino. A presença da voz masculina na obra traz o outro para dentro do texto e o coloca ativo no processo de escrita para reproduzir a mesma estrutura social em que o homem branco da classe média tem mais direito à voz.

O diálogo que a narradora de “Flor de Mulungu” estabelece com Rodrigo nos é válido, pois evidencia a importância do uso da linguagem na (des)construção dos discursos, seus sujeitos e identidades. A mudez e nulidade são substituídas por sabedoria e

sapiência por parte de Béa (codinome escolhido para designar a protagonista) e evidenciam a ignorância de seu narrador. Isso, aliado a outras passagens em que a narrativa coloca narradora e personagem numa mesma esfera de pertencimento, – "dor e aflição também me consomem", afirma a narradora ao descrever a quase-morte de Béa – constrói uma nova perspectiva de gênero e subalternidade na literatura, esvaziando o discurso opressor, já denunciado por Lispector.

Rodrigo S.M. descreve Macabéa perdida em seu silêncio – "Faltava-lhe jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma." – Essa espécie de ausência nos leva a perceber o processo de dessubjetivação apontado por S.M. Numa tentativa desesperada de lidar com um objeto que lhe silencioso. Rodrigo não tem nada (ou tem muito e precisa escrever essa história para desobrir o que é) de Macabéa, nenhuma substância capaz de fornecer elementos de construção dessa personagem, a não ser sua própria alteridade e a ideia que esse homem letrado e burguês teria de uma mulher pobre nordestina perdida numa grande capital. Por isso posso afirmar que seu discurso se pauta na "falha", metaforicamente, lida como ausência, como se o narrador "pulasse" algumas informações por falta de conhecimento ou por julgamento prévio.

Enquanto em Lispector o vazio perturba o narrador que não sabe como proceder diante dele, em Evaristo ele é desvelado. Esse silêncio ou a ausência de palavras aqui se desprende de seu sentido original – pejorativo –, dialogando com a intenção de Blanchot ao defender a existência de uma linguagem literária. Nela, o autor pode recriar o sentido das coisas sem deixar de se referir a elas. O vazio, nas obras abordadas, continua ligado à subalternidade, suas personagens continuam denunciando o silenciamento sofrido no dia a dia, entretanto, ele vai além do reflexo disso e o subverte pela narrativa que desloca o olhar do leitor para uma outra concepção de mudez, traduzida em uma nova linguagem e não no esvaziamento dela. O próprio Rodrigo reconhece a existência desse sistema literário capaz de transcender o sentido das coisas quando adverte que

> para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história é feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. (LISPECTOR, 1999, p. 14)

Se pensarmos no sujeito reflexivo, pensante, pautado pela razão cartesiana que existe a partir do momento que sabe expressar seus pensamentos, como Bakhtin coloca, as mulheres subalternas tratadas nesta pesquisa podem subverter Descartes. Há, de acordo com as narrativas, outros tipos de intelectuais. S.M. nos explica:

> Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactite, renda, música transfigurada de órgão. [...] Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1999, p. 17)

Rodrigo aqui justifica grande parte do que pretendo discutir. Uma escrita com o corpo, uma forma não cartesiana, não ocidental ou não convencional de falar das verdades de cada um, como Blanchot sugere que a Literatura deva fazer. Sem pretensões, o texto irá transfigurar esta Maca, destruí-la para, do vazio, cria-se outra, Flor de Mulungu, Béa, que, quase morta, revive impactante. Narrativas impactantes sobre realidades impactantes. O livro-pergunta se apresenta com todos os paradoxos capazes de questionar uma realidade, colocar [pré]conceitos em xeque, pois invoca outros. Escrita com o corpo, escrita sem palavras, performances do silêncio.

A narradora de "Flor de mulungu" explica a opção pelo não dito de Béa definindo sua linguagem como uma outra mais significativa e que, diante de tanto ruído, preferiu se calar:

> com o passar do tempo, esse tec-tec se transformou em um viciado e pobre refrão, num canto desafinado no cotidiano de seus dias. [...] voz e conteúdo de mensagem se transformavam em tec-tec-tec; tec-tec-tec; tec-tec-tec; Glória, sua companheira de trabalho, não tinha outro assunto a não ser tec-tec-tec. As quatro moças, balconistas das Lojas Americanas, multiplicavam por quatro o infinito tec-tec-tec de suas conversas [...] e, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. (EVARISTO, 2012, p.19-20)

Podemos entender, assim, que tal mutismo nessa circunstância é uma opção de se livrar do que a distanciava de sua essência. O tec-tec-tec-tec nos remete ao projeto de hipermodernidade, Gaulejac (2004)1 em que os sentidos são esvaziados para dar lugar ao espetáculo, à ilusão. Maca – Béa – Clarice - Conceição, em sua lucidez, voz excluída do universo falocêntrico, mora sim num silêncio profundo, talvez até inconsciente, mas perturbador. E dessa resignação emerge a resistência, a potência da voz coletiva que cria um vazio acolhedor e perverte o silenciamento do opressor, coloca em xeque seu lugar de poder, destabiliza-o.

[1] O sociólogo aponta a hipermodernidade como um período de exacerbação das tensões nos relacionamentos entre o indivíduo e a sociedade. O meio social apresenta um mundo hiperparadoxal que coloca cada indivíduo diante de múltiplas contradições. Os sujeitos encontram-se perdidos e buscam a autonomia e o reconhecimento num universo desordenado e incoerente.

O conceito de falha discursiva na novela clariciana está justamente nessa instabilidade do narrador diante do silencio de seu objeto. Em diversos momentos, ele deixa escapar sua incapacidade de apreender a essência de sua protagonista. Evidenciar a figura de um escritor cheio de falhas, que se julga incapaz de tal ofício, mas mesmo assim insiste em ter e usar a palavra (Necessidade?) talvez uma seja uma estratégia da autora para colocar em evidência o discurso vazio do outro que silencia os sujeitos tidos como minoritários ou que não fazem parte do seu universo comunitário. Ao restaurar um discurso ordinário, presente no mundo real e deslocá-lo para um ambiente de escrita caótica na voz de um autor frustrado, Lispector cria um texto capaz de enfatizar as lacunas (falhas) presentes na sociedade que limitam sujeitos a um estereótipo ou os silencia negando suas identidades. Devolver a esses sujeitos o direito à fala ou evidenciar sua incapacidade de se comunicar, não por faltar capacidade, mas sim pela ausência de escuta, no campo literário, são formas de reparar performaticamente essas lacunas. A epígrafe de "Flor de Mulungu" demonstra como, em relação à alteridade, a obra de Evaristo dá um passo à frente. "Se essa história não existe, passará a existir" é uma forma de partir do princípio que Lispector denuncia e dar a ele direito a um passado, a uma voz, mesmo que silenciosa para aqueles que não têm ouvidos de ouvir e se perderam na espetacularização da hipermordenidade. É a narradora de Mulungu que fala entre as falhas de S.M. rasurando seu discurso, trazendo à tona uma outra Maca, a Béa.

Numa última reflexão, traremos o silenciamento de Maca como a iminência da morte, anunciada desde o início do texto, "só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes" diz Rodrigo (LISPECTOR, 1999, p. 13). Essa certeza de morte é uma representação da impossibilidade de que uma estrela como Macabéa brilhe diante dos refletores dos centros urbanos em a linguagem da técnica e da ciência prepondera. A morte da estrela na obra traduz o pensamento de Pasolini retratado pelo filósofo Didid-Huberman acerca da sobrevivência dos vaga-lumes. O cineasta, bem como S.M., não vê possibilidade de vigorar em meio a tanta espetacularização a simplicidade da luz de um vaga-lume que ainda usa a dança como estratégia de sedução, que ainda é capaz de refletir o amor através da luz. Macabéa diante da possibilidade de amar, em sua simplicidade, brilha com sua luz de vaga-lume que embora não tenha muito alcance é capaz de refletir esse sentimento na escuridão. Sim, os vaga-lumes só brilham na total escuridão. Associados à cultura popular, os pequenos estão cada vez mais diluídos na clarividência das metrópoles, seus lampejos são a prova de que ainda persiste uma memória ecoando do passado e gritando, reivindicando o "direito ao grito". Fim da

experiência, para Benjamin, triunfo do capitalismo, para Adorno.

A aproximação de Macabéa com os vaga-lumes nos permitirá conceber a obra como um apelo à necessidade de nos voltarmos para essa memória-sintoma, para esse lampejo de memória que, por um instante, evidencia o passado dos escombros, os pequenos engolidos pelo anjo da história, usando as palavras de Benjamin. O dilema que o narrador vive: - "Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir" (Lispector, 1999, P. 81) – manifesta o desejo de que esse risco de luz deva permanecer, mas ele sabe que sua vida é de agonia - "Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. Á toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido também que era à-toa na cidade inconquistável." A descrição da agonia da protagonista pode ser lida também como uma performatização desse conflito entre o desejo de sobrevivência da simplicidade e a constatação de que ela não persistirá por muito tempo. O narrador tenta prolongar o sofrimento da personagem agonizante para despertar no leitor a agonia de estar diante da morte. Ao afirmar que "poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante" ele admite que enfrentar a cidade inconquistável para manter vivo esse lampejo nordestino é tarefa árdua, pois evidencia o descaso, a violência que é viver em agonia: "mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom" (Lispector, 1999, P. 83).

Quando Evaristo se propõe a tornar "exisistível" (como diria Carolina Maria de Jesus) esse tipo de estrela, ela não vê no atropelamento a, morte da personagem, vê a possibilidade de libertação daquela narrativa, que a possuía como objeto e o nascimento para uma outra que a constrói como sujeito, que percebe seu abrigo-vazio, acolhe seu silêncio e cria ouvidos de ouvir ruídos, que incomodam, acordam os da casa-grande. Não sei qual é o coletivo de vaga-lumes, se o soubesse, diria que a literatura de Evaristo é isso! Uma explosão de vaga-lumes que violentamente, numa poética da alteridade, preenche os espaços, busca a falha para completar a história, fazer justiça às vozes e evidenciar a beleza do brilho de um vaga-lume na escuridão.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, Mayra R.; MAFFEI Luís (org.). Extratextos 1 – **Clarice Lispector, personagens reescritos**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, p. 13-23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Árbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

GAULEJAC, V. Gestão como doença social: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

RAVETTI, Graciela. **Performances inscritas:** o diáfano e o espaço da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**. Imagem texto e palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

_____. **O Arquivo e o Repertório**: Performance e a memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

OUVINDO E FALANDO SOBRE MULHERES NEGRAS - O PROCESSO DE ESCRITA EM SETE VENTOS

Débora Almeida*

Introdução

O hibridismo entre as artes e a multiplicidade de atuações por parte do artista têm se destacado na experiência teatral negra, inclusive na produção de literatura dramática. Esse artista que se orienta pela tendência atual de processo de criação coletiva, também chamado "processo colaborativo", atua como ator-pesquisador-encenador, assumindo também o lugar de autor da obra, criando novas dramaturgias e propostas de encenação. Esses processos partem de uma demanda: a proposição de novas estéticas dramatúrgicas que deem conta da presença negra no teatro e da expressão de seus intérpretes.

Por parte dos grupos e artistas negros contemporâneos, há um investimento de forma sistemática na construção e criação dessa nova dramaturgia, com textos que aliam o exercício da pesquisa estética com o discurso político. Esses trabalhos apresentam um artista negro em trânsito pelas múltiplas linguagens e conectado aos temas relacionados à contemporaneidade artística, à política, à filosofia e à sociologia, além de fomentar discussões sobre dramaturgia e inserir novos títulos no acervo da literatura dramática negra, afirmando o espaço da pessoa negra como produtora de ideias, ou seja, o ator negro enquanto sujeito-autor de sua história.

Nesse artigo, pretendemos analisar alguns aspectos do espetáculo *Sete Ventos* para discorrer sobre como construímos um processo de escrita de texto dramático criado em laboratório cênico, cujo foco foi a representação da imagem da mulher negra contemporânea, a partir de depoimentos de mulheres negras e sua relação com o mito de Iansã. Os processos autoral, de pesquisa e de encenação foram organizados de forma a retratar o cotidiano da mulher negra sob o ponto de vista estético e político. O processo de pesquisa se iniciou em 2008 e a estreia ocorreu em outubro de 2009. Desde então apresentamos esse espetáculo para plateias em diversas cidades do Brasil.

*__ALMEIDA, Débora__ é Bacharel em Interpretação Teatral e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-Rio). Professora na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: contatodeboraalmeida@gmail.com.

1. A pesquisa

O espetáculo *Sete Ventos* é resultado de uma pesquisa sobre os elementos simbólicos e performáticos existentes no mito de Iansã, Orixá feminina dos raios e ventos presente no candomblé, e sua representação junto aos elementos da linguagem teatral. Baseia-se também em reflexões pessoais sobre o universo feminino negro e utiliza depoimentos e relatos de mulheres negras entrevistadas e pesquisadas para a construção das personagens.

Esse processo para a criação do texto do espetáculo e da encenação foi dividido em três eixos. O primeiro dialogava com conceitos da contemporaneidade e da ancestralidade a partir da coleta de relatos de mulheres negras e de pesquisa sobre a mitologia de Iansã. Buscamos criar um paralelo entre as histórias das mulheres e o mito, buscando a Iansã contemporânea em cada história selecionada, reelaborando signos e situações. A intenção não era imitar o mito, mas identificá-lo em cada mulher e situação apresentada, relacionando a presença de Iansã com a questão identitária. Ao evocar a ancestralidade, a partir de Iansã, trabalhamos questões relacionadas à identidade negra, com o fortalecimento das figuras das mulheres a partir do seu relacionamento com o Orixá, que é o material do qual são feitas.

O segundo eixo foi a relação entre os elementos simbólicos e performáticos do mito com os elementos da linguagem teatral: espaço, tempo, ação, personagens, figurino e música. Essa reelaboração afirmava os elementos da cultura negra enquanto referenciais estéticos e performáticos.

O terceiro eixo de trabalho foi o jogo cênico entre plateia e atriz que podemos chamar de "estética do encontro". A partir de nossos estudos sobre performance, pretendíamos integrar o espaço cênico ao espaço de observação (plateia), criando um espetáculo em que a plateia, além de estar integrada à cena, participasse ativamente reagindo aos estímulos, completando diálogos, sendo tocada e chamada para uma relação viva e atenta de "olho no olho" com a atriz. Nesse sentido, concebemos o pensamento do encenador Gerzy Grotowski em seu livro *Em busca de um teatro pobre* quando diz sobre seu trabalho:

> Nosso teatro é o teatro contemporâneo na medida em que confronta as nossas raízes com nosso comportamento e nossos estereótipos correntes e dessa forma apresenta o nosso 'hoje em relação ao ontem', e o nosso ontem em relação ao nosso hoje. (...) A arte é a experiência que adquirimos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles a fim de nos compreendermos melhor. (GROTOWSKI, p.45)

A participação da plateia na construção da cena junto à atriz teve por objetivo tratar da questão do enfrentamento ao racismo, revelando a partir do jogo teatral, espaço onde tudo pode, o racismo cotidiano já naturalizado. O espetáculo propõe um jogo de aproximação entre plateia e atriz onde a relação se estabelece a partir da escuta mútua. A atriz provoca o público que devolve a sua provocação, ora de forma tranquila, ora tensa. A proposta é, a partir desse jogo de pergunta e resposta u o errado, convocar a plateia para refletir sobre a sua postura em determinada situação dentro do contexto do jogo dramático a partir de sua postura na vida.

Em nossa pesquisa, reunimos material de fontes bibliográficas e iconográficas diversas além de entrevistarmos pessoalmente algumas mulheres negras. Consideramos matérias e entrevistas com mulheres negras publicadas na imprensa, sobre a biografia de nomes conhecidos e anônimos, músicas, filmes e literatura negra. Fizeram parte dessa etapa a importante leitura de obras de Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* e *Ponciá Vivêncio*, mais o livro organizado por Jurema Werneck, *O livro da saúde das mulheres negras*, e também *Mulheres negras do Brasil* de Schuma Schumaher e Erico Vital Brasil. Para a pesquisa sobre o mito de Iansã entrevistamos Ialorixás e Ogãs e também nos debruçamos sobre bibliografia referente à mitologia e à performance do ritual. A pesquisa iconográfica se pautou a respeito da representação da imagem da mulher negra de setores diversos e sob diferentes olhares.

Para a construção do texto dramático consideramos a perspectiva da mulher negra. Os outros olhares serviram como forma de entender o outro na relação com ela. A intenção foi criar um texto que contasse a história dessa mulher a partir dela própria, uma construção de dentro para fora, onde o outro estaria no espaço da escuta e da recepção, não mais como autor.

A metodologia de composição cênica em performance, a pesquisa em dança e treinamento corporal para a montagem coreográfica fizeram parte do processo de trabalho na encenação. Nessa etapa, examinamos o pensamento teórico de Gerzy Grotowski, Peter Brook, Klaus Viana, Inaicyra Falcão, Graziela Rodrigues, Jean Jacques Roubine e Jung.

As narrativas que encontramos na pesquisa apresentaram a figura da mulher negra "pé-no-chão". Elas não são somente guerreiras, como comumente são retratadas, mas são mulheres reais com sonhos, sofrimentos, talentos e imperfeições, que transitam pelo mundo. São humanas. Tanto a dor quanto a superação estão presentes nos relatos dessas mulheres. Os relatos também evidenciam uma relação de solidariedade e identificação, um sentimento de

continuidade entre uma mulher negra e outra, como se uma se reconhecesse na outra em suas lutas e conquistas, trazendo o sentido de comunidade estendida mesmo entre mulheres que, às vezes, não se conhecem, mas ao se cruzarem, se reconhecem. Por exemplo, Vanda Ferreira, pedagoga, ativista negra do Movimento Negro do Rio de Janeiro, conta com alegria sobre o apoio recebido de mulheres negras que a avistavam dentro de um carro oficial do governo enquanto estavam em pé em um ônibus lotado de uma avenida engarrafada no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Mãe Beata de Yemonjá, Ialorixá do Ilê Omiojuaro, ressalta essa mesma situação e sentimento quando diz em seu depoimento para o *Livro da saúde das mulheres negras*, organizado por Jurema Werneck: "A luta de uma mulher ajuda outra a crescer" (WERNECK, p. 19).

Durante o processo de pesquisa para a concepção do espetáculo encontramos uma diversidade de olhares sobre a figura da mulher negra e um misto de contradições. Interessante perceber como esse imaginário se desenha quando o assunto é a mulher negra. No que concerne às questões de gênero, etnia e classe social é perceptível o quanto ainda precisamos avançar.

2. O laboratório

O laboratório prático de ensaio foi desenvolvido a partir de estímulos corporais, jogos teatrais e exercícios de dança e escrita cuja pesquisa foi organizada em três eixos: o mito, as histórias das mulheres e a performance. Durante esse processo, observações acerca do material produzido eram organizadas de forma que texto e encenação fossem criados e organizados conjuntamente como movimento, sensações, tema e exercícios. Percebemos, durante o primeiro dia prático, a necessidade de um trabalho de laboratório contínuo e em lugar absolutamente privado. O processo de trabalho foi baseado em estímulos e respostas focados no corpo, portanto, algumas regras foram se desenhando para que a resposta aos estímulos corporais, sensoriais ou intelectuais não se perdessem durante o processo. Para tanto, consideramos alguns dados: o movimento corporal, a oposição de forças na geração do conflito, a configuração do espaço, a pausa (como espaço de projeção das emoções), o gesto, o som e a voz como elementos compositores da narrativa cênica.

Para que o material coletado durante os laboratórios cênicos não se perdesse, criamos uma metodologia baseada no sentir, no refletir e no narrar. Trabalhar com a palavra enquanto

registro e tradução das sensações e do processo em si foi fundamental para recolher o repertório que seria utilizado para a criação das cenas.

As cenas foram criadas livremente a partir de jogos de improvisação, e depois de encenadas várias vezes, eram dissecadas sob vários pontos de vista, às vezes, de forma fria, outras com emoção. Não se tratava de descrever uma situação, mas de dissecar uma sensação ou situação através da emoção, trazendo a vivência de dentro para fora da personagem, a partir do seu corpo. Esse era o objetivo do trabalho: tratar da experiência da pessoa negra a partir da sua experiência íntima, ou seja, dos seus sentimentos. Em todo esse processo a palavra foi utilizada como ponto de chegada, como tradução do que foi sentido e/ou observado. A palavra também narrava o trajeto do projeto, como veículo de tradução e reflexão sobre a obra que estávamos criando.

Para descobrir como chegar ao que desejávamos como narrativa cênica, foi fundamental nos questionarmos sobre o que buscávamos com esse projeto. Algumas respostas se tornaram evidentes. Buscávamos o encontro da arte com as pessoas, da atriz com o público, da dinâmica do "olho no olho". O encontro de histórias e ideias e a vontade de contar uma história da pessoa negra, a partir do que ela aprende dentro de seu ambiente doméstico. Deste modo, o teatro se tornaria um espaço acolhedor, que aproximaria plateia e atriz, como se todos estivessem na sala de sua casa. A palavra "encontro" definia a estética e a ideologia do projeto. O encontro, a proximidade e o diálogo.

A cada dia de ensaio produzíamos uma nova composição tanto no movimento quanto na escrita: uma palavra ou um gesto. Nem todas seriam utilizadas no espetáculo, mas seriam reelaboradas e revisitadas durante o processo e poderiam nos levar a outras cenas. O processo de criação consistia em escolha e descarte entre diversas criações. Para descobrir outras mulheres além daquelas que estavam ao nosso alcance fisicamente, buscamos outras formas de depoimentos, como relatos em livros, revistas, blogs e vídeos. Na metodologia de trabalho cênico, a sequência de trabalho segue as etapas da pesquisa, reflexão e improvisação para criação de situações, que podem se transformar em cenas e apresentar personagens e temas. Exercícios que trabalham a presentificação do ator, a respiração, a imaginação e a concentração foram fundamentais.

Em nosso processo de criação, as cenas foram repetidas e dissecadas quando, com especial atenção ao significado de cada gesto e palavra, buscávamos eleger qual ou quais

temas seriam tratados em um quadro/cena com uma determinada personagem para depois fazermos os ajustes necessários. Depois de ter todas as cenas elencadas e prontas, iniciamos o processo de escolha e adaptação. Era necessário que as cenas mantivessem um fluxo, que não necessariamente obedecesse a uma ordem cronológica na história, mas a uma organicidade cênica. Esse foi um novo momento de cortes.

Tínhamos em mente que Iansã estaria presente em todo o espetáculo como a ancestralidade que permeia os fatos. Percebida ou não, Iansã estaria sempre acessível às personagens não somente no verbo da cena, como também em cada elemento da linguagem teatral: na cor do cenário, na roupa da personagem, nos elementos sonoros, nas coreografias, na iluminação e nos objetos. Daí o cuidado em revelar essa energia ancestral também em cada personagem e personificá-la na condução da ação e na resolução do conflito. Sendo assim, Iansã é o vento que leva o vestido de Bárbara, a narradora, é o espelho que traduz sua beleza. Está na memória das histórias contadas pela sua avó, na beleza da sua mãe, na experiência revelada pela personagem quando o próprio Orixá se apresenta. Iansã está em cena quando o público entra no teatro e quando começamos o espetáculo. E quando a atriz termina sua performance e sai com seu canto, Iansã permanece em cena. O espetáculo é uma oferenda a Ela, o espetáculo é Dela, o espetáculo é Ela

3. O texto e a encenação de *Sete Ventos*

O espetáculo é dividido em dez quadros, cada um tratando de um assunto. A narradora Bárbara é uma escritora negra, filha de Iansã, revivendo as histórias das mulheres que a influenciaram. Ela relembra sete mulheres que também revelam sete qualidades de Iansã. São mulheres de sua família, amigas, jovens ou não, entrelaçando as histórias através de uma relação geracional.

A história é encenada a partir do ponto de vista da mulher negra em seu espaço privado, suas relações de afeto, apresentando o enfrentamento ao racismo na experiência íntima de uma pessoa negra. As personagens falam o que sentem, suas dores e contradições, seus valores e perplexidades diante do mundo e o público acompanha esse desencadear de sentimentos e emoções como se estivesse dentro do seu corpo. Aqui a condição social da mulher negra brasileira se apresenta conforme ela sente e reage às situações que lhe são impostas. O formato de monólogo possibilita o diálogo direto entre personagem e público. Nesse formato de encenação, a personagem verbaliza e qualifica o que sente e descreve o que

vê sem que haja a necessidade de interpretação de um código por parte do público. Para compreendermos como tais parâmetros se realizaram no palco, analisarei a seguir três cenas/quadros do espetáculo.

3.1 Espelho

> Eu perdi. Eu perdi o meu espelho e agora não sei mais quem eu sou, como eu sou. Eu saio pela rua procurando os meus pares e não encontro quem possa contar a minha história, quem possa me dizer quem eu sou, como eu sou. Eu me sinto como uma cega que precisa dos outros para se enxergar *[a atriz vai em direção aos espectadores e pergunta sobre suas características físicas. Conforme as respostas, ela reage, criando com a plateia um jogo cênico onde cada resposta cria um novo estímulo para a continuidade da cena]*. Como é o meu nariz? *[aguarda a resposta e reage]* Como é o meu cabelo? Como é o meu corpo? Como é a minha boca? *[perguntando à plateia, após todas as respostas]* Isso combina, não combina? Desculpa aí, mas se eu sou tudo isso, então eu sou linda! E como é que essa mulher negra *[refere-se às descrições dos espectadores sobre ela]* está vestida? *[ao chegar à conclusão que está com um vestido vermelho, a atriz continua]*. Então, eu sou uma mulher negra *[fala todas as características elencadas pela plateia]* de vermelho? Eu adoro vermelho, vermelho é a minha cor. Engraçado, sempre ouvi dizer que pessoas negras não ficavam bem de vermelho, que chamavam muita atenção e agora você vem me dizer que eu sou uma mulher negra e que eu estou de vermelho? Eu adoro vermelho, vermelho-carne, vermelho-maçã, vermelho-útero, vermelho-vida. Eu adoro vermelho, eu adoro vermelho, eu adoro vermelho! *[inicia coreografia]* (ALMEIDA, 2009)

Essa primeira cena do espetáculo trata da questão da imagem do corpo negro e a utilização de uma linguagem impregnada de signos para identificá-lo. Ao perder o espelho, seu referencial de imagem e identificação, e solicitar que o outro a ajude em sua reconstrução, a personagem confronta o público com algumas questões incômodas para quem ainda não refletiu sobre a utilização da linguagem para a identificação do corpo negro e sua utilização repleta de significados ideológicos. Em uma sociedade onde cotidianamente as palavras que definem o corpo negro são utilizadas de forma pejorativa, com o intuito de ofender, como podemos definir a imagem da pessoa negra? Qual é o desconforto causado pelo corpo negro? Como a figura da pessoa negra está construída em nosso imaginário? Como definir um negro?

Os espectadores buscam formas de descrever essa mulher que se coloca para ser descrita. Interessante notar o quanto constrangida ou o quanto confortável está a pessoa diante dessa situação, o que nos fornece pistas sobre o engajamento individual e coletivo acerca da presença do corpo negro. Durante as temporadas do espetáculo, comumente observamos tentativas de emprego de palavras consideradas mais "amenas" para descrever o cabelo crespo da atriz, como "ondulado", ou a sua cor, como "morena", ou ainda seu nariz largo e sua boca

grande e carnuda simplesmente como “bonitos, bonitas” ou “normais”. Entendemos essa escolha lexical como formas de evitar as palavras “negro”, “preta”, “crespo”, “grande”, “largo” ou “carnuda”. Parece que alguns buscavam agradar a atriz, enquanto outros eram genéricos ou devolviam o desafio. A cena apresenta também um conflito da própria personagem que, diante da perda do seu espelho, busca se constituir a partir do olhar do outro. Nesse momento inicial, a atriz já apresenta as regras do jogo para o espectador que deverá ficar atento se for chamado novamente em algum outro momento do espetáculo.

Importante ressaltar que essa primeira cena é também uma alegoria, pois representa a sensação de perda de referencial e falta de pertencimento, a fragmentação da memória do povo negro e a identidade perdida, a tentativa de reconstituição da sua história frente às contradições do seu cotidiano. Por parte da personagem há uma breve memória sobre quem ela é, porém, sua memória está tão fragmentada quanto a sua história. A partir da necessidade da personagem em se reconhecer por meio de suas características físicas, o público é chamado a opinar. Cada parte do corpo representa o reconhecimento de uma estética de acordo com a própria estrutura corporal negra, como se o corpo fosse cacos de um espelho quebrado ou peças de um quebra-cabeça. O desafio é entender como nos construímos diante do que sabemos de nós e do que o outro nos oferece. Ao recompor seu corpo e perceber cada característica negra como peças que se combinam e se completam, a personagem toma consciência de si e dança uma coreografia intitulada *Minha pele*.

Na história negra sabemos o quanto a questão de nossas características físicas incomoda e nos coloca em situação do quase não-corpo. O corpo negro incomoda, a presença negra incomoda, a palavra negra incomoda e constrange. A pessoa negra é “mulata, marrom - “bombom”, “escurinha”, “morena”, menos negra. O nariz negro é disfarçado, a boca é comparada às frutas, o cabelo negro é “ruim”, a cor negra é “ruim”. No Brasil, há o constrangimento em dar à coisa o nome que a coisa tem. Há uma dificuldade de se entender a palavra “negra” como ligada à questão da característica de todo um povo.

O espelho nessa primeira cena dialoga também com a ancestralidade e traz a personagem para o campo da auto aceitação. Esse espelho retorna no final do espetáculo como um recurso de encontro e identificação da personagem principal com seu Orixá, Iansã, criando um contraponto com a cena inicial do espetáculo, quando sem memória a personagem precisa dos outros para se enxergar.

A questão da cor vermelha também foi recorrente nos relatos de mulheres que entrevistamos. Elas afirmaram que foram desaconselhadas a utilizar a cor vermelha durante boa parte de suas vidas pelo simples fato dessa cor chamar muita atenção, exatamente por causa de suas características físicas. Daí surge a fala de uma das entrevistadas, repetida pela personagem Bárbara: "Com meu primeiro salário de professora eu comprei um vestido vermelho pra mim" (ALMEIDA, 2009). Essa imposição social sobre seu próprio corpo perde a validade quando a mulher negra se torna empoderada a partir de um ganho econômico, o seu salário. A mulher negra rompe seu silêncio e vai para a rua com o tão negado vestido de cor vermelha, pintando o mundo com a sua cor.

3.2 Infância

> AYANA: Minha mãe tá puta comigo porque eu disse que a nossa família parece família de cachorro. Mas é que tem preto de tudo quanto é cor: tem preto claro, preto escuro, preto tiziu, preto cor doce de leite. Minha tia mesma é preta cor doce de leite e a minha vó tinha olho azul, já eu sou pretinha, pretinha. Minha tia diz que eu vim com o pacote completo: cabelo, nariz e beiço. Ela casou com um alemão e aí, as minhas primas nasceram branquinhas, mas de cabelo duro. Elas são sararás. Eu acho bonito olhar pra minha família, parece uma caixa de lápis de cor. Quando eu brigo com a Talita, ela me chama de neguinha. Aí eu falo "Neguinha, neguinha, neguinha, Talita, você também é da minha cor!" e ela diz que não, que é mais clara que eu. Talita, tu tá ficando daltônica. Meu tio Zéo chama nós duas de preta e ela atende. Se ela é preta e eu também sou que diferença faz na hora da briga quem é mais clara e quem é mais escura, não é tudo preta? Do que eu não gosto mesmo é do meu cabelo, é muito pequeno, grudado no casco, eu quero um cabelo que balança *[vai até qualquer espectadora de cabelo liso e brinca com o seu cabelo, soprando como se fosse o vento]*, que voa quando o vento bate, que se descabela à toa, como no comercial. Meu pai vivia prometendo que iria trazer uma cabeça nova pra mim, mas sempre arranjava uma desculpa: "Ah, hoje não tinha pra criança.", "Ah, hoje a loja fechou mais cedo", "Ah, eu não tive dinheiro suficiente pra comprar." Acho que ele queria que eu morresse com esse cabelo que não me obedece. Meu tio alemão diz que é lindo o meu black power. black power, black power, ah, meu cabelo parece coisa de menino! Minha mãe diz que eu tenho que aprender a gostar da minha beleza. Usei trancinha um tempão e aí ficavam me chamando de medusa, aquela que faz todo mundo virar pedra. Um dia na escola eu botei a cabeça de um menino dentro de uma lata de Coca-Cola, passaram a me chamar de maluca. Eu disse que não voltava mais lá e aí eu mudei de escola. Minha mãe diz que eu sou negra e meu cabelo é cabelo de negro. *[Para outro espectador]* Você acha que eu vou deixar de ser preta se eu alisar o meu cabelo? Você acha que eu vou deixar de gostar de mim se eu alisar o meu cabelo? Você acha que eu vou esquecer quem eu sou só porque eu alisei o meu cabelo? *[Aguarda a resposta e reage]* Será que eu não tenho o direito de ficar como eu quero não? Eu não quero ficar branca, adoro a minha cor, eu só quero mudar o cabelo. Por que é que todo negro tem que usar o cabelo com que já nasceu, quem é branco faz um monte de coisa, alisa, enrola, trança, faz dread, tudo que é nosso eles colocam na cabeça deles e por que eu não posso também? Eu não tenho vergonha da minha cor, minha mãe já falou pra mim do Egito, de Zumbi, mas eu quero fazer outros penteados, eu quero outro cabelo pra mim! Black power, black power! Ah! Quando eu for adulta, eu vou trabalhar e ter dinheiro, aí eu vou fazer tudo quanto for tipo de escova no meu cabelo: escova inteligente, escova progressiva, escova sueca, escova de morango, escova de formol, escova de Coca-Cola, escova modeladora, escova de chocolate, escova de leite condensado, escova

> de chantilly, chapinha, baby-liss, relaxamento, alisamento, henê, soda cáustica, amônia, tudo pra ficar com cabelo que eu quero. Black power, black power, ah, eu quero outro cabelo pra mim. (ALMEIDA, 2009)

Nesse terceiro quadro do espetáculo tratamos de nossas memórias de infância e refletimos sobre o quanto, mesmo vivendo em um lar protegido, a criança negra está exposta a todo tipo de informação, violência e intervenção por parte do discurso racista e o quanto ela ainda necessita de proteção dentro do ambiente escolar, tão pouco acolhedor. A lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da História e da Cultura afro-brasileira, da África e dos africanos em todas as escolas de ensino básico, fundamental e médio do país, ainda é desconhecida e pouco aplicada.

Esse quadro do espetáculo pretende apresentar o assédio quanto à estética da mulher negra, desde o seu processo de construção ainda na infância e o desafio que se torna protegê-la. Nas falas de mulheres negras é comum os relatos sobre as dores de infância e os embates com outras crianças na escola por conta de sua cor, características físicas, e lugar onde moram. Comum também é o relato de negligência por parte dos adultos, por isso essa cena/quadro apresenta uma criança sozinha em sua relação de análise e enfrentamento do mundo, tentando viver com o que tem.

De frente para o público, a menina negra expõe o universo ao qual ela é chamada a participar, seus desejos, batalhas e questões. Nessa cena perguntamos: o que estamos fazendo com as meninas negras? Como lidar com uma menina que para se igualar ao outro, considerado como o **certo**, escolhe até se machucar, como várias mulheres, para reproduzir o discurso que afirma ser preciso sofrer para ser bela? Como podemos proteger nossas meninas para que se tornem mulheres livres e independentes? Como protegê-las no ambiente escolar que ainda se apresenta tão hostil para a criança negra? Essa menina, em busca de respostas, questiona o público e os adultos e faz algumas provocações: desde quando se começa a incutir no pensamento feminino a questão da aparência? Como se constrói a disputa entre o negro e o mestiço? Considerando que o mundo também educa nossas crianças, como fazer para protegê-las?

Pretendemos apresentar uma imagem de criança negra que não referencie o olhar vazio, triste, marginal, esquecida pelos pais e órfã da nação, comumente presente em obras do cânone literário como, por exemplo, no conto *Negrinha* de Monteiro Lobato:

> Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados. Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças. Assim cresceu Negrinha - magra, atrofiada, com os olhos eternamente assustados. (…) Cruzava os bracinhos a tremer, sempre com o susto nos olhos. (...) Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. (LOBATO, 2008, p.20)

Nossa criança negra possui olhar e voz de criança, curiosa e desafiadora, vítima de preconceito sim, pois é esse o seu cotidiano na sociedade brasileira, porém, essa criança reage e responde a isso sem se esconder. Uma criança que grita a sua humanidade e nos convoca ao nosso papel de adultos: cuidar.

3.3 Mãe

> Depois que ela *[a avó da personagem]* se foi, minha mãe ficou cada dia mais calada. A gente já estava tudo crescido e a única coisa que a minha mãe sabia fazer: cuidar. Minha mãe cuidou de muita gente, não tinha tempo pra nada e nem pra ninguém. Morreu cansada, cansada de tanto trabalhar. Sou filha de uma mulher que morreu cansada de tanto trabalhar. Não foi de câncer, não foi de pressão-alta, não foi de bala perdida. Foi de tanto acordar cedo, sacudir em ônibus, comer pouco, rápido e mal, de tanto subir e descer ladeira levando sacola pesada, de dar peito pro filho dos outros. Minha mãe era uma mulher linda, mas foi ficando corcunda de tanto trabalho e sacola pesada. Ao mesmo tempo sua voz era firme, doce e cansada. Ela lavava o rosto com leite de rosas, gostava do cheiro. Nas minhas espinhas ela usava Minâncora. Ela tinha alguns segredos, de amor, de bolso e de saúde. Seu coração perdeu um pedaço quando meu pai morreu e sua mente foi rachando um pouquinho. Ela escutava vozes *[a atriz vira a mãe atormentada pelas vozes-corpo da mãe, voz da filha]*. Não, mãe, são só as formigas comendo o açúcar do chão. Minha mãe era um búfalo, que colocava a sua pele todo domingo de manhã e só tirava na semana seguinte. Tinha uma mulher linda embaixo daquela pele, mas só meu pai conseguiu descobrir. Quando eu publiquei meu primeiro livro eu fiz uma dedicatória para ela. Era um poema: "A mulher na pele de búfalo não tem direito ao amor./Armada com uma espada, um espelho/ Ela abandona seus filhos aos cuidados das águas dos rios antes que eles descubram seus seios./ A mulher na pele de búfalo acorda antes da lua dar lugar ao sol e vai dormir somente no dia seguinte./ Os homens odeiam a mulher da pele de búfalo, mas as mulheres a amam./ Ela lidera um exército de fêmeas solitárias que lutam por justiça e amor./ A mulher da pele de búfalo/ Que deita sua cabeça no travesseiro da solidão." *[Multiplicação de vozes]* Minha mãe ficou doidinha da silva. Às vezes, ela queria sair na rua de calcinha e sutiã, acho que era pra mostrar o que sempre escondeu. Ela já não me reconhecia mais e chamava a cachorra de galinha. Mas essa não é a imagem que eu guardo da minha mãe não. A imagem que eu guardo da minha mãe é a daquela mulher subindo uma Ladeira das Flores cheia de bolsas nas mãos. Magrinha, lenço laranja na cabeça, batom vermelho na boca e um tequinho de salto alto. E eu sentada em cima do muro, esperando, chamava o nome dela três vezes: *[falando como criança]* "Iracema, Iracema, Iracema". Estava pedindo para o vento trazer a minha mãe mais rápido pra mim. *[corre para uma mulher na plateia, pula no colo e abraça]* Mãe, eu estava morrendo de saudades! *[abraça e a olha nos olhos]*. (ALMEIDA, 2009)

Um tema recorrente nas narrativas de mulheres, brancas ou negras, é a relação com a mãe. A mãe branca ocidental tem sua figura divinizada em uma atitude estática, passiva e quase assexuada como um ser imaculado e desprovido da vida além do papel de mãe. Ela também pode ser a antagonista na história da filha, como vemos em muitos contos de fada, por exemplo. Por outro lado, a mãe negra é figura que está no mundo de forma dinâmica, desenvolvendo múltiplos papéis como guerreira, contadora de histórias, mantenedora da tradição, amante, trabalhadora, ou seja, ela é representada como mulher. Na literatura, a mãe negra não se identifica com a figura da mãe-divindade, e se relaciona com temas como o amor e a solidão, em especial, na tensa relação com o homem negro. A sexualização de seu corpo se faz a partir do olhar do homem branco e da mulher branca. Sua beleza, as relações de trabalho e sua maternidade, na relação com os filhos, que se apresentam em um trânsito entre a admiração e o rancor. A figura da mãe negra transita pelos espaços da dor, da solidão, da força e do orgulho e em diversos momentos relaciona-se com a perda e o vazio.

Na relação com os filhos, a mãe negra tece com a filha um elo natural de aprendizado enquanto que com o filho há uma certa obscuridade, demonstrando talvez a difícil relação entre o homem negro e a mulher negra. A disputa entre mães e filhas, presente nos textos ocidentais europeus, geralmente se configura no clã da família negra por meio da convivência entre o filho negro e a mãe negra. Talvez por essa mãe, muitas vezes, ser o homem e a mulher da casa, ou seja, o pai e a mãe. No texto escrito por autores brancos é comum a mãe negra ter sua figura ligada à ausência. Ela é aquela que está sempre se dedicando ao filho da mulher branca, enquanto seus filhos são deixados à própria sorte, escolhendo a vida marginal na maioria das vezes. Ela também pode ser aquela que morre, deixando mais uma criança sozinha, ou a mulher negra bonita e sensual, mãe de muitos filhos de pais diferentes, ou ainda a chefe de família, endurecida pelo abandono e pela vida. São diversos exemplos que reforçam essa imagem. Um desses é a letra da música *Mãe Preta*, de Piratini e Caco Velho, interpretada por Dulce Pontes: “Era assim que mãe preta fazia/criava todo o branco com muita alegria/Porém lá na senzala o seu pretinho apanhava/Mãe preta mais uma lágrima enxugava/Mãe preta, mãe preta/Enquanto a chibata batia no seu amor/Mãe preta embalava o filho branco do sinhô”. (PIRATINI*;* VELHO, 2002)

Percebemos na letra da música uma dedicação integral da mulher negra ao filho do senhor e da senhora de engenho e uma total negligência em relação ao seu próprio menino. O mesmo ocorre com a mãe de Uólace, no roteiro adaptado para um seriado de TV, a partir da

obra literária *Uólace e João Vitor* de Rosa Amanda Strausz. Nesse outro exemplo sobre a diferença entre o universo da mãe negra e o da mãe branca, encontramos na história de Strausz a realidade de dois meninos que se cruzam: um negro, morador de comunidade, e um branco de classe média. Ambas as mães trabalham e sustentam a casa e seus filhos têm a mesma idade. Mas, enquanto a mãe branca está presente, cuidando de perto da educação de seu filho, a mãe negra é somente uma voz que conversa com o filho de um telefone público. Seu filho, que trabalha para alguém na comunidade, perambula pela rua pedindo comida em companhia de um marginal. Ambos os meninos possuem uma relação de respeito com suas mães, porém o filho da mãe negra, abandonado e perdido na rua, mente para ela. O filho da mãe branca é dócil e a ajuda nos trabalhos domésticos. O menino negro também não sabe quem é seu pai, enquanto o branco o encontra nos finais de semana. A história apresenta uma mãe negra impotente, ausente, sem imagem, quase uma memória do filho, enquanto a mãe branca está sempre presente. Esse é mais um olhar não-negro, dentre tantos outros, sobre a família negra e a mulher negra, como se para essa mulher não houvesse saída.

Nos relatos das mulheres negras, a mãe negra possui uma imagem diferente. São donas de casa, costureiras, chefes de família, algumas sofrem violência doméstica e outras reagem colocando o marido para fora de casa, há uma diversidade de características bem diferentes daquelas do olhar não-negro presente nos exemplos citados. A maioria dessas mães negras tem o tempo reduzido em relação ao convívio com os filhos, mas sua imagem não se anula por isso. Elas são vistas como a guardadora da herança ancestral e são espelhos para as filhas. Dentre os diversos textos pesquisados, destaco como exemplo a poesia *De mãe,* de autoria da escritora negra Conceição Evaristo, quando ela aponta essa relação de aprendizado e cuidado entre mãe e filha:

> O cuidado de minha poesia/ Aprendi foi de mãe/ mulher de pôr reparo nas coisas/ e de assuntar a vida./ A brandura de minha fala/ na violência de meus ditos/ ganhei de mãe/ mulher prenhe de dizeres/ fecundados na boca do mundo./ Foi de mãe todo o meu tesouro/ veio dela todo o meu ganho/ mulher sapiência, yabá,/ do fogo tirava água/ do pranto criava consolo./ Foi de mãe esse meio riso/ dado para esconder/ alegria inteira/ e essa fé desconfiada,/ pois, quando se anda descalço/ cada dedo olha a estrada./ Foi mãe que me descegou/ para os cantos milagreiros da vida/ apontando-me o fogo disfarçado/ em cinzas e a agulha do/ tempo movendo no palheiro./ Foi mãe que me fez sentir/ as flores amassadas/ debaixo das pedras/ os corpos vazios/ rente às calçadas/ e me ensinou,/ insisto, foi ela/ a fazer da palavra/ artifício/ arte e ofício/ do meu canto/ de minha fala (EVARISTO, 2008, p.32)

Outro exemplo encontramos em *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus, quando a narradora, apesar da miséria, se esforça para agradar seus filhos, centrando na comida o cuidado, o afeto e a atenção materna: "Preparei a refeição matinal. Cada filho prefere uma coisa. A Vera, mingau de farinha de trigo torrada. O João José, café puro. O José Carlos, leite branco. E eu, mingau de aveia. Já que não posso dar aos meus filhos uma casa decente para residir, procuro lhe dar uma refeição condigna". (JESUS, 2007, p.21)

Nos textos das mulheres negras, as mães negras, mesmo ausentes, têm sempre algo para transmitir a seus filhos e filhas. Caso a convivência seja muito reduzida, esse papel é realizado pela avó. Isso demonstra que a criança negra nem sempre está sozinha como normalmente se apresenta.

Em diversas situações, a mãe negra é uma mulher sozinha e o seu trabalho é a única solução. No espetáculo *Sete Ventos*, a mãe morre cansada de tanto trabalhar, remetendo às muitas mulheres negras que, sem descanso e na tentativa de modificar a vida de seus descendentes, não têm tempo para si e sucumbem. Quem nunca trouxe à memória a imagem daquela mulher negra subindo a ladeira trazendo sacolas, cansada do trabalho, chegando em casa no final da tarde? Nem sempre elas são os espelhos para suas filhas, entretanto, não deixam de nutri-las e são lembradas, antes de tudo, como realizadoras e não como a mãe que as abandonaram. Por isso, temos no espetáculo o elemento da saudade representado a partir de uma criança que espera sua mãe em cima de um muro. A saudade nos remete ao lugar do afeto, sentimento sempre ausente no cotidiano da família negra quando retratada por um autor não-negro ou não-sensível à multiplicidade de exemplos de famílias que podemos encontrar.

Conclusão

Reconhecendo que a fala e a criação artística foram expressões secularmente negadas às pessoas negras, assim como a visibilidade da produção de conhecimento dessa população comumente retratada por estereótipos, logo, colocar a mulher negra na posição de escritora e condutora da história se torna fundamental perante o processo de desconstrução de um padrão estabelecido. É também um ato político e transgressor, pois desloca a mulher negra do espaço de receptora passiva para o de criadora e escritora da História, com H maiúsculo porque estamos nos referindo à reconstrução de um modelo de país. A mulher negra transgride, pois devolve à sociedade tudo aquilo que não esperam dela.

Com o espetáculo *Sete Ventos* convidamos o espectador à transgressão através da narração de suas próprias histórias sob o seu próprio ponto de vista. Sistematizemos nossos trabalhos e compartilhemos com o mundo, apresentemos a nossa verdade dos fatos, pois como diz Conceição Evaristo em *Poemas da recordação e outros movimentos* (EVARISTO, 2008, p.21): "A noite não adormece nos olhos das mulheres".

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WERNECK, Jurema. **O livro da saúde das mulheres negras***:* nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro:

Pallas, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Ponciá Vivêncio**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2003.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de Despejo**. São Paulo: Ática. 2007.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Globo, 2008.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Corpo e ancestralidade***:* uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. **Mulheres Negras do Brasil**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007.

STRAUSZ, Rosa Amanda. **Uólace e João Vitor**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Documento sonoro

PIRATINI*;* VELHO, Caco. Mãe Preta. Intérprete: Dulce Pontes. In: PONTES, Dulce. **Caminhos***.* Alpha Music/ Movieplay, 2002. Faixa 2.

Documento não publicado

ALMEIDA, Débora. **Sete ventos** (peça de teatro). Rio de Janeiro, 2009.

EVOCAÇÃO À NOSSA SENHORA E À OXUM EM *MEU ROSÁRIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO.

Denise Rocha*

A escritora afro-brasileira Conceição Evaristo (1946-BH), foi, desde sua infância, ouvinte privilegiada de histórias e ensinamentos narrados pelos anciãos familiares, em rodas afetivas de raiz ancestral. Costumava escrever, em forma de diário, fatos do cotidiano de sua gente, exposta às mazelas econômicas e ao racismo latente brasileiro: Aptidão literária desenvolvida e baseada em distintas etapas de sua trajetória de mulher negra e pobre.

O talento da poetisa e contadora de histórias da contemporaneidade reflete o eco de uma tradição milenar de *griots* africanos de diversas etnias, muitos dos quais foram levados pelo Atlântico para a América do sul, na diáspora negra que preservou sua riqueza histórica, cultural e religiosa. O longo percurso de diversas geografias e cartografias culturais de pessoas inteligentes e sábias no domínio da cultura e literatura oral, que chegaram ao Brasil e viveram na nova terra colonizada e católica, é tema das diferentes subjetividades abordadas por Conceição Evaristo. Em sua obra, ela fala do cotidiano na sociedade patriarcal, bem como rememora a ancestralidade africana, o tráfico negreiro, a escravidão, a adaptação no Brasil, o sincretismo cultural e religioso, as lutas e conquistas apesar do racismo, etc.

Conceição é autora do poema *Meu rosário*, o qual expressa, por meio da imagem da prece católica e o seu processo de passar as contas pelos dedos, elementos do sincretismo religioso nacional: a imagem da Senhora (Virgem Maria e uma de suas celebrações (coroação) e Oxum, divindade afro); a evocação da ancestralidade negra e da diáspora atlântica; as variadas fases de trabalho e socialização de pessoas e o ato da escrita, entre outros aspectos.

Em uma espécie de balada, a poetisa exterioriza um momento de reflexão da memória individual e coletiva, de uma devota de formação católica, inserida nas liturgias e celebrações do calendário religioso cristão, principalmente, naquelas relacionadas aos festejos de Nossa Senhora, no mês de maio.

* Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Redenção-CE. Licenciada em Letras e Doutora em Literatura e Sociedade na UNESP, Assis-SP. Bacharel em História e Mestra em Artes na Ruprechts-Karls Universität Heidelberg, Alemanha. denise@unilab.edu.br.

A *Oração do Rosário*, dedicada à Mãe de Jesus, é acompanhada por um objeto de dimensão mística, constituído por contas dispostas em um cordel de contas, cada uma delas com formato de rosas, em sua versão tradicional.

1-A prece do Rosário de Nossa Senhora

Figura 1- **O Rosário.**

A prece do Rosário de Nossa Senhora é uma devoção, que remonta o século XI, quando os monges irlandeses começaram a recitar salmos bíblicos, divididos pelos momentos de suas orações diárias. Tal prática perdurou nos mosteiros medievais e, posteriormente, foi incorporada em coros ou cantada individualmente em cerimônias, às quais os fiéis não tinham acesso. Um monge sugeriu a recitação de 150 pais-nossos: uma bolsinha de couro tinha o mesmo número de pedrinhas que eram contadas, perpassadas no prosseguir da oração. As contas-pedras, que depois foram substituídas por 50 pedacinhos de madeira, eram amarradas em uma cordinha. Como as 150 contas foram reduzidas a 50, a um terço, a prece recebeu esse nome popular. No século XIII, alguns teólogos incluíram na oração louvores e meditações sobre a vida de Jesus. À sua mãe foram dedicados alguns saltérios.

Atualmente, a oração do Rosário compreende quatro maneiras de prece e de meditação sobre a vida de Maria e de Jesus, fundamentadas em passagens bíblicas do Novo Testamento: o mistério da alegria, o mistério da luz, o mistério da dor e o mistério da glória. (LEITE, 2005, p. 19-21 e 55-61). Em uma linha de afirmação identitária, a escritora negra Conceição Evaristo poetisa em *Meu rosário* sobre o arcabouço vivencial coletivo afro de

dimensão atlântica, por meio da percepção de ecos de atabaques, em uma viagem ao longo da memória de ancestrais primordiais, de orixás iorubás, com retorno afetivo ao Brasil: Do golfo da Guiné, na costa ocidental africana, passando pelas águas do oceano, até os portos nas bordas oceânicas nacionais. Sua voz negra, que se mescla aos longínquos sons, portadores de comunicações, de vidas, de fatos coletivos e de raízes, transita nos meandros da etnicidade visível e invisível, com dimensão universal da diáspora africana.

2- Conceição Evaristo, a literatura negra e o sincretismo religioso.

Maria da Conceição Evaristo de Brito escreve, sob uma perspectiva feminista, a respeito da identidade étnica brasileira de pessoas e seus descendentes, que aqui chegaram em exílio forçado desde o final do século XVI e legaram para a contemporaneidade um rastro de perpetuação de seus costumes e tradições, evidentes no candomblé, na música, no léxico, na culinária, entre outros aspectos. A poetisa, contista e romancista mineira elabora imagens líricas, brotadas no sudoeste do continente africano, nas terras iorubás, e trazidas para o nosso país pelas águas do "Atlântico negro": um conceito, que remete:

> [às] formas culturais estereofônicas, bilíngües, bifocais, originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heuristicamente mundo atlântico negro. (GILROY, 2001, p. 35).

Da evocação realista, sociocultural, transcendental e cosmogônica da travessia pela estrada líquida oceânica, Conceição reflete sobre a saga anônima e coletiva de desenraizados de suas terras maternais, os quais aqui construíram outra pátria, apesar da engrenagem perversa da escravidão. Em uma produção literária, conhecida como literatura negra, entre outras nomenclaturas, a escritora, por meio de sua própria biografia de criança negra, muitas vezes excluída, trança subjetividades agridoces, baseadas em distintas formas de violência, vivenciadas por pessoas afro-descendentes no Brasil.

Em seu artigo *Literatura negra*: uma poética de nossa afro-brasilidade (2011), Conceição Evaristo reforça a questão das sofridas experiências das mulheres negras, comparáveis àquelas sentidas pelas mulheres indígenas, às quais se solidariza:

> A sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande

> parte da maioria negra, certamente influiu e influi em minha subjetividade. (EVARISTO, 2011, p. 133).

Meditações sobre o preconceito subjacente aos afro-descendentes, latente em uma considerável parte da população brasileira branca, bem como as formas de resiliência e de sobrevivência ao infame racismo, estão presentes nas publicações de Evaristo: *Ponciá Vivêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), e *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008),[1] obra sobre a qual escreve Ana Cláudia Duarte Mendes no artigo *Eco e memória*: "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo: "desde o título [aponta] para a memória como elemento norteador do discurso - pois são poemas da recordação [...]". (MENDES, 2009, p. 115).

2.1-Religiosidades e a prece católica: Nossa Senhora e Oxúm no poema *Meu Rosário*.

Na vertente feminina da literatura de afro-descendentes, Conceição escreve sobre a condição de mulher negra e acentua a afirmação de pertencimento racial, de uma vivência transformada em temática poético-narrativa, exemplificada no poema *Meu rosário*, o qual menciona matizes de cores culturais: A questão da pigmentação negra da epiderme e seus impedimentos sociais, por causa do preconceito, bem como a transposição positiva desse estado de exclusão, que foi concretizada, em várias instâncias, por muitos dos ofendidos em sua dignidade, nas travessias e lutas da vida.

O cerne poético do poema - a prece do rosário - envolve a questão do sincretismo, que está presente na comunidade religiosa, na linha de candomblé, refletida nos deslocamentos diaspóricos, conforme a poetisa discute no seu artigo já mencionado, *Literatura negra* (2001):

> Cabe observar que, no campo religioso, as heranças africanas se acham presentes, tanto na fé celebrativa de uma teogônia e de uma cosmogonia negro-africanas, como o Candomblé e também nas formas religiosas travestidas de um sincretismo, como a Umbanda. Nessa última, as divindades africanas, aparentemente encobertas pelas

[1] Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte (1949-) em família de condição humilde, e formou-se no curso de Magistério (Normal). Mudou-se para o Rio de Janeiro, na década de 1970, passou em concurso público para o cargo de professora e ingressou no curso de Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua dissertação de mestrado *Literatura negra*: uma poética da nossa afro-brasilidade foi apresentada, em 1996, na Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro. No doutoramento, ela pesquisou sobre a produção de autores africanos de língua portuguesa em contraste com a da literatura afro-brasileira.
Iniciou sua produção poética nos *Cadernos Negros* (número 13, 1990): uma antologia editada pelo Grupo Quilombhoje, de São Paulo.

> imagens cristãs, se atualizam como memórias não apagadas de uma fé ancestral. E mesmo no Catolicismo, percebe-se que mitos cristãos como Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, Santo Antônio de Categeró, Escrava Anastácia, dentre outros, foram apropriados pelos africanos escravizados e seus descendentes, tornando-se cúmplices e protetores do povo negro. E Escrava Anastácia, repudiada nos cultos oficiais do catolicismo, se converte em santa, em Mãe do povo negro, como Nossa Senhora é venerada como Mãe dos homens. (EVARISTO, 2011, p. 133).

Em sua recriação de uma cosmogonia de raiz africana keto, de linha iorubá, oriunda da região da atual Nigéria e Daomé (hoje conhecido como Benin) que celebra Oxúm[2] no Brasil, ao mesmo tempo, que dignifica Nossa Senhora, mãe de Jesus, Conceição Evaristo delineia no poema uma fisionomia maternal, como faceta essencial das formas de espiritualidade, em variadas manifestações.

Figura 2- Oxum.

Meu rosário é um poema intimista, formado por uma única estrofe, sem rimas, de caráter narrativo, sobre o processo de aprendizagem de uma mulher, de sua vulnerabilidade infantil, passando por fases de perseverança até a "maceração" de suas experiências pessoais e

[2] Na mitologia iorubá existem divindades (orixás) baseadas nos mitos de histórias de reis, guerreiros e caçadores (Xangô, Ogum, Oxossi, etc.), e de princesas e lideres (Iansã, Oxúm e Iemanjá). O culto aos orixás estabelece o equilíbrio entre o ser humano e a divindade. (LEITE, s.d, p. 13).
Oxúm, na compreensão do Brasil, é a deusa das águas doces (cachoeiras, rios, lagos e lagoas), e na África é celebrada, como orixá do rio Oxúm. Divindade do metal amarelo e do ouro, associada à beleza feminina, Oxúm, tem elementos energéticos, como as fontes de água fertilizadoras do solo e, por isso, é celebrada como a orixá da fecundidade que toma conta do sangue menstrual, e cujas filhas jamais podem fazer aborto. À Oxúm podem recorrer gestantes com problemas. Afetuosa, ela "[...] toma conta das crianças até que elas comecem a falar, por isso é dito "Olútóju àwon omo"- aquela que olha por todas as crianças". Além dessa faceta protetora e maternal, Oxúm é sedutora e bela; seus filhos e filhas são vaidosos, com gosto por perfumes e flores. A divindade incorporada, durante o seu rito musical, faz gestos de arrumar-se com brincos, colares, e pulseiras de ouro e de metal amarelo. (LEITE, s.d, p.17).

coletivas de afro-descendente em escrita poética, com paisagem de sua emancipação social e feminina.

Já no título, o eu-lírico afirma, que o Rosário (popularmente, o Terço) a ser apresentado, é o seu, a partir de sua existência, por meio de duas linhas de contas, paralelas, com laços temáticos: sua vida e lembranças, como criança e como adulta, e o sentido e eficácia da oração:

> Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
> Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum
> e falo padres-nossos, ave-marias.
> Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do
> meu povo [...]. (EVARISTO, 2011, p. 159).

Com educação católica tradicional, o eu-lírico conhece as orações devocionais e diz: eu "FALO"-Padre-Nosso e Ave-Maria-; e eu "CANTO" Mamãe Oxum. Portanto, consegue evocar sua cultura de raiz africana e sua divindade feminina, que faz parte de sua vida, tanto quanto a Virgem Maria, mencionada como "Senhora" e "Rainha". Elas são suas mães espirituais. Do toque das contas do rosário, ela ouve músicas de batuque de raízes, e com isso, se encontra, como mulher, como negra, por meio da memória afetiva ancestral.

Figura 3- Nossa Senhora

Na semiótica social, na qual a cor tem conotação simbólica, com atribuições de significados históricos, Evaristo enfatiza, que eles refletem em sua essência, elementos portadores de valores étnicos, sociais e místicos, como no momento amargo-doce para uma

criança: devota, filha de Maria, envolvida nos ritos marianos, como a coroação concreta de uma imagem de Nossa Senhora, como Rainha do Céu e da Terra.

O tocar - rezar, meditar, refletir - do rosário de "contas negras e mágicas" sinaliza as origens afro, por meio da imagética e da simbologia da cor, de dimensão espiritual e transcendental, como menina negra, marginalizada, no rito e celebração da coroação de Nossa Senhora, parte do calendário litúrgico mariano, no mês de maio, que ela afirma ser somente "Senhora," e não "nossa", plural. Recorda-se de fatos tristes passados em sua meninice:

> [...] e encontro na memória mal-adormecida
> as rezas dos meses de maio de minha infância.
> As coroações da Senhora, onde as meninas
> negras, apesar do desejo de coroar a Rainha,
> tinham de se contentar em ficar ao pé do altar
> lançando flores. (EVARISTO, 2011, p. 159).

A "memória mal- adormecida" de uma mulher adulta, que nos recônditos de sua alma, preserva a lembrança de um momento melancólico de sua infância, percorre outros espaços físicos e espirituais, ao dedilhar as contas "negras e mágicas", que marcaram, de forma áspera, sua existência: os calos são protuberâncias, sinais de constância e de perseverança na lida cotidiana na terra, no campo, na cidade, nos diferentes espaços - lar, colégio, rua -, em sua pátria e no universo humano:

> As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,
> pois são contas do trabalho na terra,
> nas fábricas, nas casas, nas escolas, nas ruas, no
> mundo. (EVARISTO, 2011, p. 159).

O eu-lírico informa, que se solidariza com todos os tipos de trabalhadores, em variadas funções, confessa suas esperanças, visualiza pessoas oprimidas e doloridas pela vida e expressa sua solidariedade com os sofredores e injustiçados, por meio de passagens espiritualizadas das estações de sua via sacra, de caráter individual e coletivo.

Ao recitar/orar/ rezar/ celebrar/meditar os mistérios do Rosário de Nossa Senhora, em uma fisionomia pessoal, o eu-lírico transmuta as contas "negras e mágicas" em células vivas. Comenta sobre diversas concepções de cosmologia religiosa: para uns, "a vida é uma oração", conforme uma máxima popular de raiz cristã, e, para outros, não, e por isso, acrescenta que acredita na existência de "vidas-blasfemas", de pessoas, que exteriorizam pensamentos e atitudes, consideradas heréticas, na essência do cristianismo: "As contas do

meu rosário são contas vivas./Alguém disse que um dia a vida é uma oração,/ eu diria porém que há vidas-blasfemas.), (EVARISTO, 2011, p. 159).

No processo de rezar, a pessoa que o faz, emite desejos pela realização de projetos de outros seres: “Nas contas de meu rosário eu teço entumecidos/ sonhos de esperanças; e tem visões sobre a tristeza humana nos cárceres da vida: “Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos/ por visíveis e invisíveis grades [...]”. Da percepção visceral do sofrimento alheio, ela age como uma mãe protetora, que toma o filho nos braços e o consola: “e embalo a dor da luta perdida nas contas do meu rosário”. Ela vê, sente, vislumbra faces marcadas pelas cicatrizes da vida no corpo e na alma e se solidariza com eles. Nesse momento, ela não fala de gente negra, mas sim de gente sofredora, sem distinção de etnia, classe social e profissional.

A poetisa celebra a sua ancestralidade, mesclada com a sua identidade americana, que é multicultural, com respeito às suas origens, trazidas para o Brasil, por meio da estrada líquida atlântica diaspórica, que apesar das marcas da escravidão, é dignificada e celebrada. Ela denuncia, com gritos ou com silêncios, a miséria, a pobreza, a alienação, que existem na sociedade, e que já sentiu em sua própria vida: “Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu/ calo”. Brados e silenciamentos são posturas verbais, com emissão de som ou não, diante das iniqüidades e das situações-limite.

O perpassar das contas do Rosário nos diferentes mistérios da vida, leva o eu-lírico que o segura meditando, a ter mais visões sonoras sobre as necessidades e limitações humanas: o ronco que expressa as várias facetas das faltas -de alimento, de sentimento, de conhecimento e de saber-: “Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome no/ estômago, no coração e nas cabeças vazias”. Ao irmanar-se com outros seres anônimos em suas biografias, mas universais em suas buscas por justiça e igualdade, a poetisa-narradora fala de si, ao mesmo tempo, que fala de outros: “Quando debulho as contas de meu rosário,/ eu falo de mim mesma em outro nome”. Com tal revelação, ela demonstra que não é uma pessoa especial, diferente das demais, mas, sim, é um ser normal, sem regalias, com vivências difíceis, com sonhos e ilusões: “E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,/ vidas que pouco a pouco descubro reais”. (EVARISTO, 2011, p. 159).

Ao falar de pessoas reais, ela esclarece que encerra diversas rezas, pois conclui o ciclo do Rosário, e inicia outro, meditando, ao passar sobre as contas/ pedras, a respeito dos obstáculos de sua vida e de seu corpo nas travessias da jornada humana: “Vou e volto por entre as contas de meu rosário,que são pedras marcando-me o corpo-caminho. (EVARISTO, 2011, p. 159).

Embuída da energia vital (axé), que marca sua trajetória acima de tudo, ela confessa, que o seu rosário de alegrias, sofrimentos, esperanças, de dimensão pessoal, coletivo, local e universal, de livres e cativos, no passado e na atualidade, se transmuta em literatura, em poesia:

> E neste andar de contas-pedras,
> o meu rosário se
> transmuda em tinta, me guia o dedo, me insinua a
> poesia. (EVARISTO, 2011, p. 159).

O fazer literário, a escrita do poema, como resultado concreto da meditação espiritual do rosário, reflete vivências de matriz negra e brasileira, feminina e masculina. A seiva humana composta pela dor, alegria, sofrimento e esperança, adquire uma dimensão cristalizada, em forma de tinta, para a expressão artística de denúncia das tiranias e das conquistas humanas dos negros e dos brancos.

Como uma mulher, que macera idéias e conhecimentos, baseados em vidas de brasileiras e de brasileiros, de matriz africana e de outras, que compõem o quadro de formação étnica da nação brasileira, ela incorpora a de uma trabalhadora que se descobre escritora e que age: das contas do rosário surge outro artefato, o "conto", uma narrativa sobre uma mensagem de resiliência humana diante de todos os tipos de intempéries, principalmente, aquelas vinculadas à dimensão existencial dos afro-descendentes. O resultado da constatação de ter o talento literário, e de poder usá-lo, como uma *griotte* contemporânea, e cantar, por meio de contas, um canto negro, é a escrita do poema *Meu rosário*, que delineia elementos biográficos de Conceição Evaristo e os de sua gente afro-descendente.

De sua experiência, o eu-lírico descreve o ofício da escrita pelo processo de macerar: um corpo sólido (ervas, plantas, raízes, sementes, grãos) que é transformado, amolecido, machucado, triturado, mortificado em um pilão ancestral e existencial, enquanto revela-se a si mesma: "E depois de macerar conta por conto o meu rosário,/ me acho aqui em mesma e descubro que ainda/ me chamo Maria". (EVARISTO, 2011, p. 160).

O macerar adquire uma dimensão simbólica e transcendental, resultante do perpassar das contas do rosário, que resultou em um código sacramentado, na escrita de uma prece particular de uma autora negra, a qual a partir de suas experiências de vida, e do saber relacionado à sua identidade de afro-descendente, projeta imagens boas de um futuro, fora das tênues linhas da adversidade e da exclusão.

Nas últimas linhas da revisão meditativa e literária da saga humana, o eu-lírico assume a sua faceta feminina, de nome Maria, como o nome da mãe de Deus, de Maria de

Nazaré, a quem o Rosário é consagrado. *Meu rosário* parece ser uma prece, um *blue*, um lamento com dimensões várias - positiva e negativa; católica e espiritualista de raiz brasileira e africana; rural e urbana; social e educacional; e principalmente, emancipadora, por mostrar a trajetória de uma menina negra excluída à profissional reconhecida Maria da Conceição Evaristo de Brito que é escritora e poetisa, que destaca o nome de Maria, como símbolo universal de mulheres honestas, trabalhadeiras, dignas, solidárias, sensíveis.

Conclusão

O eu-lírico de *Meu rosário* é o de uma mulher negra, que no desenrolar dos rosários da vida, descobre o seu talento literário e, por meio de um lirismo narrativo conta às/os leitoras/es sobre as várias estações da via sacra de si mesma e de outros negros, bem como de suas vidas em uma sociedade híbrida: De um lado, coloca Maria, em posição semelhante à Oxúm, divindade iorubá materna e zeladora da fecundidade, como forma de vivência sincrética de alguns membros da comunidade de afro-descendentes, para a qual o hibridismo religioso foi/é uma forma de espiritualidade cotidiana, nascida no processo de integração no exílio brasileiro, na antiga sociedade escravocrata branca e católica. De outro lado, atua como uma *griotte*, que narra sobre sua gente de matriz africana, a qual se colocou diametralmente contra os percalços impostos pela famigerada tradição colonial, verbal ou escrita, de limites sociais e racistas, e deixou um legado de conquistas pessoais e coletivas no seu cotidiano anônimo.

Das contas concretas do seu rosário pessoal, a poetisa tece contos poéticos: Ela não fala dos grandes heróis da luta negra, mas sim daqueles "pequenos", anônimos, que resistiram e marcaram a história, sob a perspectiva ex-cêntrica (Hucheon) e, por isso, devem ser retirados dos vãozinhos da história oficial e celebrados pela sua luta na manutenção do vasto legado africano no Brasil.

No poema *Meu rosário*, Conceição Evaristo professa uma religião trazida para o Brasil pelos africanos na diáspora atlântica, reafirma sua identidade keto, de culto aos orixás iorubás, como Oxúm, a divindade feminina maternal, a quem reverencia, ao lado de Maria, mãe de Jesus, em uma forma poética de discurso cultural híbrido.

Por meio de um lirismo intimista e confessional, Conceição elabora em seu poema, um espelho artístico de elementos específicos de sua trajetória individual e de sua identidade afro-brasileira, que atinge uma dimensão humanística e universal: Um poema-narrativo sobre a epopéia de pessoas negras nas terras do Brasil, que apesar das desigualdades e injustiças

sociais, enfrentaram/enfrentam as vicissitudes da vida com coragem, perseverança, vigor e dignidade.

Já no título do poema, *Meu rosário*, o eu-lírico enfatiza, que a oração popular católica, conhecida como o terço, rezada por meio do dedilhar das contas de um objeto de dimensão sagrada, será o elemento transfigurado em essência artística, a evocar raízes de tradição cristã secular, bem como as de matriz africana ancestral, como forma de hibridização de religiosidades de brancos, negros, ricos, pobres, libertos e cativos, em busca de consolo com esperança e fé.

A memória étnica reflete-se no poema, no qual a poetisa negra destaca o papel das reminiscências afro-brasileiras, ao espelhar sua identidade individual, por meio do ouvido afetivo dos sons de atabaques, ecoados através da fruição das memórias temporais africanas ocidentais pelo Atlântico negro, que foram reverenciadas no continente sul-americano,

Conceição Evaristo mescla imagens religiosas maternais sincréticas - Maria e Oxúm -, com uma ressignificação do discurso religioso cristão (a oração do rosário como forma de reflexão e meditação sobre a vida de Maria e de seu filho Jesus), e sua analogia na ponderação histórico-espiritual a respeito da vida na diáspora de afro-descendentes, sob as bençãos da divindade africana iorubá, que vela sobre seus filhos e filhas e os orienta no outro lado do mar.

Com profunda devoção, ela entoa uma prece entrelaçada à Nossa Senhora e à Oxum, como mulheres divinas preocupadas com o bem-estar de suas filhas espirituais, em uma cosmogonia sincrética pertencente ao universo cultural brasileiro.

A poetisa elabora no poema a autorrepresentação de uma identidade plural negra, por meio de um exercício do fazer literário, da elaboração da própria escrita, como forma de conscientização do poder da palavra: Na denúncia do preconceito racial e na celebração da força de pessoas anônimas, que resistiram a ele, e escreveram sua própria saga anônima.

Em uma transcendência, além da consciência negra -sociocultural, política e literária-, Conceição escreve um acalanto e lança um olhar terno e crítico sobre as questões de desigualdade racial entre negros e brancos brasileiros. Ao denunciar o preconceito, apresenta, ao mesmo tempo, o enfrentamento positivo de pessoas de raízes africanas, como uma forma de atitude positiva literária, que passa ao lado de textos de lamento paralisante sobre a escravidão, presentes em várias composições contemporâneas, muitas das quais reduzem afro-descendentes a meros sujeitos passivos no processo colonial, ao invés daqueles, que de

diferentes formas assumiram seu destino, tornaram-se sujeitos da própria história, ao resistirem às cadenas escravocratas e racistas, impostas na diáspora negra.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. Meu rosário. In: BERND, Zilá (Org.). **Antologia de Poesia Afro-Brasileira**: 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. p. 159-160.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: SILVA, Denise A.; EVARISTO, Conceição (Orgs.). **Literatura, história e educação**: Estudos nos contextos afro-brasileiros e da diáspora africana. Frederico Westphalen; RS: Editora URI, 2011. p. 131-146.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência Tradução de Cid Knipel Moreira . Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

LEITE, Elias. **O Rosário de Nossa Senhora**: com os mistérios da luz. 6. ed. São Paulo: Editora Ave- Maria, 2005.

MENDES, Ana Cláudia D. Eco e memória: "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo. **Terra roxa e outras terras**, Universidade Estadual de Londrina- PR, v. 17 A, p. 113- 122, dez. 2009.

ORIXÁS: Pontos de força na natureza. **Candomblés**: Revista de Cultura Afro-brasileira, Editora Minuano, São Paulo, 2, p. 12-19, s.d.

ICONOGRAFIA

Figura 1- O Rosário. Disponível em:< http://www.google.com.br/imgres?num=10&hl=pt.>. Acesso em: 2 mai. 2015.

Figura 2- Oxum. Disponível em:<. http://www.fratelobh.com.br/artigos/oxum-deusa-dos-rios-da-maternidade-e-da-diplomacia-sincretismo-nossa-senhora-da-conceicao-08-de-dezembro/>. Acesso em: 2 mai. 2015.

Figura 3- Nossa Senhora. Disponível em: < http://aparicoesdemaria.no.comunidades.net/nsra7.jpg >. Acesso em: 2 mai. 2015.

Meu rosário, de Conceição Evaristo
Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
padres-nossos e ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques

do meu povo
e encontro na memória mal adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
As coroações da Senhora, em que as meninas negras,
apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar
lançando flores.
As contas do meu rosário fizeram calos
em minhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas,
nas casas, nas escolas, nas ruas, no mundo.
As contas do meu rosário são contas vivas.
(Alguém disse um dia que a vida é uma oração,
eu diria, porém, que há vidas-blasfemas).
Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
sonhos de esperanças.
Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos
por visíveis e invisíveis grades
e embalo a dor da luta perdida nas contas
de meu rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas do meu rosário,
eu falo de mim mesma um outro nome.
E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo caminho.
E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
me acho aqui eu mesma
e descubro que ainda me chamo Maria.

EVARISTO, Conceição. Meu rosário. In: BERND, Zilá (Org.). **Antologia de Poesia Afro-Brasileira**: 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. p. 159-160.

COMPANHEIRAS: A MEMÓRIA QUE ME CONTAM

Edimara Ferreira Santos[*]
Regina Barbosa da Costa[**]

As vozes das minorias, Eneida de Moraes

Das vozes das minorias, surge a literatura da escritora, da jornalista e, principalmente, da mulher, Eneida de Moraes (1904-1971), que desponta um olhar sensível de vida, de experiências de mundo, de vivência em sociedade, e também de entrega às questões femininas e políticas nas décadas 30 e 70. Com isso, rompe silêncio de "significado" em que os sujeitos formam e deslocam, mesmo sob forte censura, sentidos múltiplos e plurais de lugar e de sociedade.

Eneida Vilas Boas Costa de Moraes nasceu em Belém do Pará e morreu no Rio de Janeiro. O ano de 1929 marcou a sua estreia como escritora, com o volume de versos *Terra Verde*. Três anos depois ela entra na militância política. Presa em 1935, por defender principalmente a inclusão social, é mandada para a Casa de Correção do Rio de Janeiro. Sua passagem por lá despertou a curiosidade do escritor Graciliano Ramos que indagava aos seus companheiros perguntando "...quem é aquela mulher de voz forte e poderosa?"[1].

Além do autor de Memória do Cárcere, a escritora paraense estreitou laços de amizades com notáveis nomes da nossa literatura brasileira, como Raquel de Queiroz, Jorge

[*] SANTOS é Graduada e Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Estudos literários pela mesma Instituição. É doutoranda do curso de pós-graduação em Letras, literatura comparada, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação da professora doutora Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo Souza. É professora da Literatura Aplicada à Educação do Campo (FECAMPO), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Mora, atualmente, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro. E-mail: maraponson@gmail.com

[**] COSTA é Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Ensino de Literatura pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É doutoranda do curso de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, sob orientação da Professora Doutora Marli Furtado. É professora de Literatura, da Escola Superior Madre Celeste. Mora em Belém do Pará. E-mail: anygger@yahoo.com.br

[1] Segundo Eunice Ferreira dos Santos a escritora paraense era locutora na Rádio Liberdade, órgão informativo que funcionava no Pavilhão dos Primários. Nessa rádio transmitia resumos jornalísticos escritos por Otávio Malta e declamava poema como, por exemplo, *Essa Negra Fulô*, de Jorge de Lima.

Amado, Murilo Mendes, Manoel Bandeira, Aníbal Machado, Mário Cabral, José Condé, Carlos Drummond de Andrade, entre outros (SANTOS, 2009, p. 109).

É importante, também, mencionar que a escritora paraense marcou presença nas colaborações de diversas revistas e jornais do Brasil, como nas revistas *A Semana (*1920-1927), *Belém Nova* (1926-1929), *Leitura (1955-1960), Literatura* (1946- 1948), *Revista de Antropofagia* (1929), *Revista Globo* (1957-1959), *Senhor* (1960-1963), entre outras; e jornais como *A Classe Operária* (1964-1949), *A Folha do Norte* (1960), *A Noite* (1962), *Correio da Manhã* (1932), *Diário Carioca* (1950-1953), *Diário de Notícias* (1951 – 1971), entre tantos outros, saindo de Belém passando por Porto Alegre, Salvador, São Paulo, chegando ao Rio de Janeiro (SANTOS, 2009).

Essa peregrinação de Eneida de Moraes ganha conotações especiais, principalmente quando trata das cidades de Belém e do Rio de Janeiro, sendo intitulada por Eunice dos Santos de "caixeira viajante". Essa simbologia foi marcante na vida da autora por representar momentos felizes e tristes. Felizes porque sabia que cada chegada à cidade das Mangueiras sempre encontraria histórias, acontecimentos, episódios a serem revisitados com os seus pais, filhos e irmãos. Tristes porque sabia que a sua chegada representava, logo em seguida, a sua partida. Mas para ela as andanças e viagens pareciam tão distantes e infinitas no seu imaginário de escritora que jamais poderia pensar ou imaginar que um dia teria o título de "caixeira viajante".

São nessas mediações culturais, sociais, e literárias que Eneida de Moraes faz de suas narrativas espaços de valorização do seu lugar, das substâncias políticas e militantes de sua geração, construindo uma literatura que perpassa pela representação do folclore paraense, com as crônicas *Banho de Cheiro* e *Tanta Gente*[2]; às tensões e represálias do período da Era Vargas, com a crônica *Companheiras*, edificando, assim, uma escrita de multiplicidade de olhares literários e temáticos.

Ainda nessa perspectiva de uma diversidade de produção é importante mencionar que esta autora paraense fez a tradução de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, incentivada por

[2] Nessas crônicas, a escritora paraense mostra o olhar tradicional das festas juninas e dos sujeitos que representavam o seu lugar, Belém do Pará, fazendo dessas narrativas, também, espaços da memória coletiva de um povo.

Manoel Bandeira e Gustavo Capanema, bem como as escritas de outros livros como: *Terra Verde* (1929), *Cão da Madrugada* (1954), *Alguns Personagens* (1954), *Banho de Cheiro* (1962), *História do carnaval Carioca* (1958), *Caminhos da Terra* (1959), *Copacabana* (1959), *Romancistas também personagens* (1962), *Boa Noite Professor* (1965) e *Molière para crianças* (1950). Na prisão, escreve outros títulos como o livro de contos *O Quarteirão* (1957), e publica o conto *O guarda-chuva*, na *Antologia de Contos e Novelas de todo Brasil* (SANTOS, 2009).

As multiplicidades da escrita eneidiana traz para o cenário literário as suas angústias e tensões de ser mulher e militante política de uma sociedade, ainda, regida por homens, pois para ela "os pontos de ruptura eram a atuação jornalística, a opção pela militância política e os apelos de emancipação feminina" (SANTOS, 1990, p. 16). E são nessas nuanças que Eneida se agarra e faz de sua vida um lugar de trincheiras e fronteiras apoiada em seus ideais de trabalho, de opinião política e de atuação feminina.

Essas conotações são tão profundas na vida de Eneida que a emancipação representou, em um determinado momento de sua vida, a retirada dos sobrenomes *Costa* e *Moraes* para não comprometer nem o pai e nem o marido de seus "devaneios" políticos e literários, assinando apenas ENEIDA.

Ainda nessa ótica, Eneida é uma tradutora cultural, social e política de sua época que busca na literatura caminhos e alicerces das vozes das minorias, como as das mulheres e da cultura local, traduzidas em personagens como Sabá, de Banho de Cheiro, ou nas vinte e cinco mulheres, do Pavilhão dos primários, de Companheiras. Assim é o percalço da vida e do legado da escritora paraense.

Tempos de uma sociedade pelos espaços da memória

O livro *Aruanda*[3] desponta na sociedade paraense no ano de 1957, a escritora Eneida de Moraes nos apresenta, neste volume, um conjunto representativo de crônicas qualificadas

[3] Para a escritora Eneida de Moraes "Aruanda" significa o país que trazemos dentro de nós.

por Eunice dos Santos como memorialísticas[4], especialmente por conter a crônica *Companheiras*, resultado de sua vivência e luta durante o regime militar no Brasil.

Em *Aruanda* são encontrados os seguintes títulos: *Promessa em Azul e Branco, Tanta Gente, Muitas Árvores, Amiga, Companheira, Seu Lima, Banho de Cheiro, A Revolução de 1930, Delírio Número Um, Delírio Número Dois, Capítulo dos relógios, Pé de Cachimbo, Companheiras, Clócló Entre Oceanos, Mares e Rios, Amigo Maior, Insônia, Conversas de Mulher, Argumento para um Filme, Meu Amigo José*[5].

Na crônica *Companheiras*, escolhida para ser estudada e analisada nesse trabalho, Eneida apresenta como cenário de sua narrativa a sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, que reúne vinte cinco histórias, vinte cinco consternações, vinte e cinco mulheres presas políticas do regime da década de 30, pois "havia louras, negras, mulatas, de cabelos escuros e claros; de roupas caras e trajes modestos. Datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias. " (MORAES, 1957, p.105-106).

É nessa diversidade de identidades e de representações, que ora dialogam e ora não, que essas mulheres compartilham tristezas, angústias, saudades, alegrias e torturas, fazendo de suas memórias espaços de presença e ausência de suas histórias, de suas confissões, de seus mundos, ou seja, tornando a memória um elemento que desencadeia a literatura. Assim são as descrições das experiências de Maria, de Valentina, de Beatriz, de Antonia, de Nise, entre tantas outras que, na sala da casa de Detenção, apareciam e desapareciam naquele pequeno espaço compartilhado por elas.

Desse modo, alinhando à memória como um elemento que desencadeia a literatura, Pierre Janet assevera que "o comportamento narrativo" é o ato mnemônico fundamental e o destaca por sua função social, já que se trata "de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo". É desta forma que entendemos a crônica *Companheiras*, ausência narrada e recriada em nós leitores (LE GOFF, 2003).

[4] Ainda nesse viés memorialístico, Eunice Ferreira dos Santos afirma que além de *Aruanda existe ainda* mais dois livros de Eneida de Moraes que ganham essa conotação, como *Cão da Madrugada* (1954) e *Banho de Cheiro* (1962).

[5] Vale também ressaltar que estamos partindo da leitura e da análise das crônicas retiradas do livro *Aruanda*, por isso ainda não sabemos as datas de publicação de cada crônica e nem o jornal ou jornais por onde circularam.

Dialogando com Pierre Janet é que Maurice Halbwachs (2003) nos ajuda a compreender o conceito de memória como um lugar coletivo, em que os sujeitos constroem as suas experiências, as suas vivências, as suas "escrevivências" nos espaços da memória. Por isso, ela é a rememoração, o testemunho e a construção de um patrimônio social e cultural de um lugar. Assim é a crônica de Eneida de Moraes:

> Vinte e cinco mulheres, vinte e cinco camas, vinte e cinco milhões de problemas. [...] Havia as tristes, silenciosas, metidas dentro de próprias; sempre prontas ao riso, aproveitando todos os momentos para não se deixarem abater. Os filhos de Rosa eram nossos filhos. Sabíamos as graças e as manhas com que embalavam aquela mulher forte, arrogante, atrevida sempre mas tão doce, tão enlevada pelos "meninos". Quando Rosa falava nos "meninos" ficávamos todas em silêncio. Onde andariam eles? A polícia arrancara-os daquela mãe, negava-se a informar onde se encontravam, não admitia que Rosa soubesse notícias da família: o marido foragido, a irmã distante. E os "meninos"? No silêncio das noites, Rosa fazia com que assistíssemos aos nascimentos, aos primeiros passos, à primeira gracinha, ao primeiro sorriso, e depois o crescer rápido, a escola, os livros, idade avançada. (MORAES, 1957, p. 105-106)

É dessa experiência de coletividade que Halbwachs anuncia e apresenta em seu livro *A memória coletiva* (2003), dizendo que as nossas lembranças não são construídas e lembradas sozinhas, mesmo porque não estamos sós. Ainda que uma pessoa esteja sozinha no meio físico, ela não está, porque junto dela estão as suas lembranças e as suas recordações que só ganham forças, sentidos e significados, compartilhadas com os outros, mesmo que esses outros estejam próximos ou distantes.

E é justamente essa construção ou conceito de memória coletiva que Eneida traz nessa crônica e reproduz no fragmento citado, fazendo das histórias de vida e das experiências da personagem Rosa as representações e o reconhecimento das outras mulheres da sala do Pavilhão. Assim acontece com as vinte e cinco presas políticas que encontram no lugar físico ou não, da sala das mulheres, espaços para rememorar suas vidas, suas casas, suas gentes, seus mundos, tornando "a memória coletiva um conjunto de lembranças ativadas pelo filtro do presente [que] vivenciad[a] por um grupo de pessoas, se atualiza no momento de cada rememorização" (HALBWACHS, 2003).

Ainda nessa perspectiva, Le Goff nos ajuda entender o conceito de memória coletiva, dizendo que ela "procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens" (LE GOFF, 2003). Dessa maneira, percebe-se que a memória da narradora é um

meio para reforçar o contexto do momento histórico por meio dos fatos vivenciados numa Casa de Detenção:

> Foi nessa tarde que tenho gravada na memória que ela entrou na Sala das Mulheres. Nunca esquecerei seu ar de espanto nem aqueles sapatos que haviam sido brancos. Nunca esquecerei o vestido sujo, as mãos trêmulas, os cabelos brancos revoltos. (MORAES, 1957, p.108)

Observa-se, na citação acima, que as recordações foram adquiridas a partir de uma experiência pessoal, a qual pertence às lembranças particulares da narradora, salientando detalhes minuciosos dentro desse universo como: os aspectos do rosto daquela mulher assustada, a situação dos sapatos e o estado do vestido da companheira recém-chegada na prisão. E vamos mais adiante, afirmando que o "narrador [de uma crônica é] personagem sábio e conhecedor deste e de outros mundos, oferece aos ouvintes a experiência enraizada na tradição, no cotidiano e na memória coletiva de um povo" (BORELLI, 1996, p. 79-90). Ou seja, de uma memória individual podemos, também, desencadear e registrar uma memória coletiva.

Essa noção de memória individual e coletiva permeia por quase todas as partes do texto aqui estudado e das crônicas eneidianas, pois é inerente não sentir ou perceber nos escritos da autora traços de sua memória, de suas saudades, de seu passado, de seus tempos idos, de sua mocidade, apontados e vivenciados por suas narradoras, como nas crônicas *Capítulo dos Relógios*, *Conversas de Mulher*, *Pé de Cachimbo*, *Revolução de 30*, entre tantas outras que no livro *Aruanda* deixam rastos e pistas de suas invenções e reinvenções.

Dessa maneira, tomamos a liberdade de fazer analogia com uma passagem da correspondência de Simone de Beauvior à Jean Paul Sarter, quando ela diz "o meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar. Portanto, ao meu passado eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura, o meu corpo"[6]. Ou seja, são dessas substâncias interpretadas por Beauvior que Eneida de Moraes transmite nos conteúdos de suas crônicas encontros e desencontros, entendimentos e

[6] Trecho da peça *Viver sem tempos mortos*, inspirada na correspondência de Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre.

desentendimentos, ilusões e desilusões, construindo, dessa forma, lugares para "viver sem tempos mortos".

Assim a escrita de Eneida na sua essência é paradoxal e dicotômica, oscilando entre fúria e calmaria, entre dramático e lírico, entre revolta e aconchego. E esses traços são percebidos explicitamente nas entrelinhas da narrativa em questão.

> Sabo para mim foi uma revelação; jamais conheci mulher tão culta, tão humana, tão valente. Uma mulher tão bela. Nunca a esquecerei.
>
> Na noite que ela partiu com Olga Benário para o navio que as levaria a Hitler, era inverno e tiritávamos de frio. Sofríamos ainda mais, porque tínhamos aprendido a amá-la. (MORAES, 1957, p.111- 112)

A partir desse fragmento, pode se comprovar o que fora abordado anteriormente, a respeito do processo de entrelaçamento que se refere à memória coletiva e individual. No trecho, é notável o entendimento da memória coletiva, quando se refere às personagens Sabo Berger e Olga Benário, personalidades importantes na luta contra os horrores e medos do Nazismo. Mas também é notória a presença da memória individual no primeiro momento do trecho, quando a narradora revela que "jamais conheci mulher tão culta, tão humana, tão valente".

Ainda nesse viés de discussão de Maurice (2003) podemos encontrar "ecos" na produção de Paul Ricoeur, a respeito do conceito de memória, afirmando que "o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado". Dessa maneira, estudar a crônica *Companheiras* de Eneida, é reafirmar a memória como reminiscências de traços da História e da história:

> Três meses depois ela voltou. Veio ver conosco. Todas as noites, à meia noite, levantava-se e andava, andava de um lado para outro, sem uma palavra.
>
> – De meia noite às duas da manhã ela devia apanhar; ficou-lhe uma psicose.
>
> Essa mulher se chamava Elisa Soborovsk, a Sabo Berger, mulher de Henry Berger. O governo Getúlio Vargas entregou-a mais tarde à Gestapo. Hitler matou-a. (MORAES, 1957, p. 111)

Observa-se, nesse fragmento, a conservação da memória de um povo que está ligada a acontecimentos historicamente datados, baseados em recordações pessoais e experiências vividas por um grupo social, que cristaliza suas tradições, como também, essas recordações pessoais remetem a cenários de dor e sofrimento que ocorreram num contexto histórico como se deu na Era Vargas, vivenciada pelas personagens da crônica de Eneida. E nesse sentido, faz-se necessário conservar a memória coletiva de uma sociedade com o intuito de refletir o passado para reinventar o futuro.

Nessa seara de discussão, é importante também salientar que as vozes femininas são acentuadas e valorizadas nessa crônica de Eneida, pois a narradora descreve os sofrimentos, as agonias e os percalços das mulheres que fizeram parte do momento histórico do Estado Novo, como Maria Werneck de Castro, Olga Benário, Beatriz Bandeira, Nise da Silveira, Eugênia Moreyra, Elise Ewert, Carmem Ghioldi, Rosa Meireles, Armanda Álvaro Alberto e Valentina Leite Bastos, nomes e prenomes importantes para a construção da História das revoluções. Apontando a participação ativa, a valorização das histórias e a relevância das lembranças do sexo feminino nesse cenário de horror e repressão:

> Problemas de uma, problemas de todas. O noivo de Beatriz era o nosso noivo. Queríamos saber suas notícias, coisas que nem a própria noiva conhecia. Problemas comuns, destinos comuns. Os filhos de Antônia estavam em Natal, mas onde andaria o marido de Nininha, preso do Rio Grande do Norte?
>
> – Aquele eu conheço muito. É um cabra da peste. Ninguém dobra ele, não.
>
> Nininha alourada, de voz cantante, opunha às cenas de doçura suas palavras de energia. Contava a vida do marido como a de um herói.
>
> Pobres mulheres jogadas numa prisão infecta, sem o menor conforto. Maria pensava no seu chuveiro elétrico, Valentina ensinava literatura inglesa (como estudava e lia Valentina) e queríamos à viva força que Nise desse lições de Psicologia. (MORAES, 1957, p, 106 – 107)

Percebe-se, nesse fragmento, que estão nas falas femininas as representações e as traduções desses nomes próprios em que a autora vai alinhando o discurso de sua história e da História Oficial, os quais não podemos e nem devemos apagar, ocultar ou silenciar vidas tão complexas, biografias tão marcantes, existência tão lapidar nas problematizações de ser mulher nesse período.

Por isso, a participação e as vozes masculinas são secundárias, silenciadas e invisibilizadas, uma vez que no percurso da História Oficial percebemos a edificação dos papéis dos homens como uma relação de poder que ficam cristalizadas nas figuras de Henry Berger, Getúlio Vargas e Hitler, o que na narrativa e na linguagem eneidianas são apenas figuras oficiais míopes e invisíveis. São nessas negociações e tensões que se torna importante questionar e refletir sobre o papel da mulher no cenário histórico, cultural, social e literário, pois os estudos feministas pós-coloniais revelaram-se uma área fértil para esse debate e para a conceituação da diferença, na medida em que denunciam a assimilação imposta aos povos e culturas não-europeias.

Nesse nível mais específico de representação feminina, inscrita na crônica de Eneida, que a personagem Sabo Berger ganha conotações e substâncias especiais, costurada na visibilidade do viés memorialístico:

> Uma de nós adiantou-se e lhe disse:
>
> – Eu sou comunista.
>
> Foi a esse grito que aquela mulher despertou. Agarrou-se à companheira, beijou-lhe o rosto e pôs-se a exclamar com grandes lágrimas descendo pelo rosto alquebrado:
>
> – Camarada, minha camarada!
>
> O olhar com que agora envolvia as vinte e cinco mulheres era diferente; queria entender as palavras nas paredes, perguntava, sorria, abraçadas todas, chorava e ria. (MORAES, 1957, p, 109-110)

É nessa atmosfera que Sabo Berger pode ser interpretada como atriz social e cultural no processo de *translocalidade ou transculturalidade,* termos estes mais contemporâneos que geram, de imediato, pontos de reflexões para entender as relações de trocas culturais entre diferentes espaços geográficos, bem como tradução de escolhas e tomadas de decisões que permeiam as questões de dominação cultural, assertividade e resistência.

Dessa forma, a crônica de Eneida cumpre seu papel, pois "recordando-a agora, cumpro um dever. Jamais esquecerei também as vinte e cinco mulheres da sala ora fria, ora quente, do Pavilhão dos Primários. Grandes mulheres; boas companheiras" (MORAES, 1957, p. 112). Ou seja, é na memória individual da narradora que se constrói e se traz para as cenas da narrativa as outras vozes, as experiências, os mundos de cada mulher que foi torturada,

angustiada e atormentada em uma época histórica do Brasil, fazendo da memória coletiva ou individual tempos e espaços de uma sociedade.

Algumas Considerações

A produção literária de Eneida de Moraes é farta como dissemos em rápidas citações de suas obras. No entanto, ela consegue avançar e remodelar a crônica ultrapassando sua base de simples registro jornalístico, conforme pudemos perceber no recorte de apenas uma crônica que apresentamos.

Por fim, as crônicas eneidianas jogam com os elementos psicológicos e subjetivos e é desta forma que ela transforma seu material escrito, crônica jornalista, em textos literários. Alimenta de emoção as linhas de seu texto sem deixar de registrar, de combater, de denunciar e de propor, alternativas quando observava que o caminho não era o correto a ser seguido.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Sonia E. Enacting a translocal Feminist politics of translation. In: **Translocalities/translocalidades: Feminist Politics of translation in the Latina Américas**. London: Duke University Press, 2014

ALVEZ, Aline; NEVES, Ana Caroline Barreto; DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti; PEREIRA, Maria do Rosário Alvez Pereira. **A escrita feminina**: aproximações. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção***:* literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC, 1996.

CASTRO, José Guilherme. Eneida: A arquiteta do lirismo. In: **Estudos de Literatura da Amazônia**: Prosadores Paraenses. Belém: Paka- Tatu: EDUFPA, 2007.

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

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MORAES, Eneida. **Aruanda e Banho de Cheiro**. Belém: SECULT; FCPTN, 1989.

_____ Aruanda: crônicas. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: editora UNICAMP, 2007.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. **Eneida**: memória e militância política. Editora: Edufpa. Belém, 2009.

_____, Caos e cosmos na obra de Eneida de Morais. In: **Mulher e Modernidade na Amazônia**. Belém: GEPEM/CFCH/UFPA, 1997.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos femininos**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

O POETA DISTANTE, A DONA AUSENTE E A AMIZADE QUE SE ALIMENTA DE CONHECIMENTO: HENRIQUETA LISBOA CORRESPONDENTE DE MURILO MENDES

Elaine Amélia Martins*

Caras à sociabilidade literária, as correspondências de escritores revelam as redes de amizade e os círculos intelectuais e literários, podendo sinalizar ainda projetos estéticos e políticos, a exemplo do contexto e debate sobre o modernismo e a cultura brasileira. No curso das mudanças estéticas do movimento, as cartas trocadas entre os intelectuais perdem a formalidade, e isso "propicia um maior desembaraço, de modo que, para além de questões literárias, a carta será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária" (GUIMARÃES, 2004, p. 24).

Ao estudar a correspondência dos modernistas, Júlio Castañon aponta que, além dos assuntos e abordagens sobre questões culturais e pessoais, as cartas carregam análises e críticas ao momento histórico vivenciado pelos correspondentes, reafirmando a ideia dos documentos pessoais como uma reformulação de textos destinados ao público em geral. Daí o conjunto importante de correspondências entre os modernistas oferecerem um rico material para a compreensão do período, da criação literária e das próprias obras: "Mais do que tentar sumariar o quase inesgotável universo que se pode ler nessas correspondências, importaria tentar perceber como se abre esse espaço epistolar"(GUIMARÃES, 2004, p. 31).

Nesse âmbito, a figura de Mário de Andrade, uma espécie de guardião do programa estético, tem lugar de destaque na república das letras do modernismo brasileiro; e a "sua rede epistolar fortaleceu [também] a criação de uma mitologia andradina, pelo vulto à imagem do escritor como protagonista de uma poética moderna, e inaugura a correspondência como espaço de debate sobre a cultura brasileira" (SOUZA, 2010, p. 21). Assim, correspondência com o grupo da geração do autor de *Macunaíma* é tida como um importante mecanismo entre os rituais de consagração de escritores.

*Martins é professora Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG e doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG. Têm experiência em Letras, com ênfase em Estudos Literários e em Edição. (elainemartins@deii.cefetmg.br)

Dois dos interlocutores de Mário de Andrade foram Murilo Mendes (1901-1975) e Henriqueta Lisboa (1901-1985). Um conjunto de documentos inéditos do acervo da escritora comprova que os dois também estabeleceram correspondências entre si e instiga um novo olhar sobre as suas vivências literárias. O conjunto compreende o período entre 1939 e 1972 e consiste de 13 peças: 10 cartas, dois cartões e uma fotografia. O acesso apenas à voz do escritor, uma espécie de monólogo epistolar, produz o silêncio da destinatária, embora tenha sido ela a responsável pela guarda e preservação dos manuscritos1.

O primeiro contato epistolar entre ambos se dá num momento em que a euforia modernista já havia se apagado. Em uma das suas viagens a Minas, Murilo Mendes vai a Belo Horizonte em 1939. Ao se dirigir para a estação, de onde partiria para Juiz de Fora, recebe de terceiros o exemplar de um livro de Henriqueta Lisboa – possivelmente *Velário* (de 1936) – a pedido da autora, que se fez ausente. Motivado pela oferta, o poeta é quem começa o diálogo epistolar redigindo de Juiz de Fora uma carta para a poetisa residente na capital mineira, em 27 de fevereiro de 1939, antes de partir para o Rio de Janeiro. Ele repete, assim, o mesmo gesto com que inicia, nove anos antes, a sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, motivado pela remessa do primeiro livro deste, *Alguma Poesia* (1930)2. Coincidentemente, 1939 é o mesmo ano em que Henriqueta Lisboa faz o primeiro contato com Mário de Andrade, enviando-lhe um bilhete com a justifica da sua ausência na da primeira conferência do paulistano em Belo Horizonte, por ocasião de sua terceira viagem a Minas3.

Não havendo referência a qualquer carta anterior até este primeiro contato entre Murilo Mendes e Henriqueta Lisboa, não há indícios de que eles se conhecessem, embora possam ter residido no Rio de Janeiro em algum momento coincidente. Cumpre registrar, pois, que eles são contemporâneos entre si, nasceram no interior de Minas, iniciaram a carreira literária na década de 1920 com livros de poemas e vivenciaram a época do movimento modernista e seus desdobramentos. Natural de Juiz de Fora, Murilo vai em 1917 para o Rio de Janeiro, onde se instala em 1921. Colabora nas principais revistas modernistas,

1 As cartas recebidas por Murilo Mendes não estão no acervo do escritor junto de parte de sua biblioteca e livros. Segundo consta, a viúva do poeta Maria da Saudade Cortesão informara à época da transferência do acervo que um incêndio destruíra as cartas. A correspondência passiva que existente foi doada por alguns de seus correspondentes, outras continuam esparsas e desconhecidas, com exceção daquelas reunidas por Júlio Castanõn Guimarães. Todas, porém, foram pouco ou quase nada estudads.

2 O conjunto da correspondência de Murilo a Drummond somam 52 peças e estão depositadas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (GUIMARÃES, 1996).

3 Este gesto desdobrou-se no começo de uma correspondência que duraria até 1945, tendo Henriqueta recebido 42 cartas de Mário (SOUZA, 2010).

Revista de Antropofagia e *Verde*, mantém contato com alguns modernistas, lança o primeiro livro *Poemas* (1930) – laureado com o Prêmio Graça Aranha – e, na sequência, publica *Bumba meu poeta* (1931), *História do Brasil* (1932), *Tempo e eternidade* (co-autoria de Jorge de Lima - 1935), *Sinal de deus* (1936) e *A poesia em pânico* (1937)4. Cosmopolita, transfere-se em 1956 para Roma, onde permanece até o final da vida. Natural de Lambari, Henriqueta Lisboa muda-se com a família para o Rio de Janeiro em 1924, lança no ano seguinte o seu primeiro livro *Fogo Fátuo* (1925) e, depois, publica *Enternecimento* (1929) – laureado com o Olavo Bilac. Muda-se em 1935 para Belo Horizonte e publica *Velário* (1937)5.

A missiva muriliana sugere um distanciamento entre os já então poetas. A forma de tratamento não nominal, "Cara Poetisa", a formalidade do texto e a crítica discreta do experiente poeta aconselhando a provinciana poetisa dão o tom da conversa e, de certa forma, demarca os lugares dos interlocutores. À época, os mineiros cultuavam ainda o espírito moderno e a sedução pela vida cultural que se encenava nos grandes centros, a exemplo da capital Rio de Janeiro, que propiciara a Murilo o contato com as correntes de vanguarda e com os modernistas e a formação de uma sociabilidade literária.

"Pode crer que o [o livro] li com grande interesse e emoção, pois o seu lirismo é intenso e gira em torno de grandes temas da poesia. Desejaria, entretanto, vê-la, nos seus próximos livros, libertada de um certo prosaísmo na expressão."6 A essa avaliação cerimoniosa de Murilo, segue-se o desejo de retribuir a oferta do livro: "No momento não tenho nenhum livro para lhe enviar – o que farei quando voltar para o Rio. Vou-lhe mandar, entretanto, o de Adalgisa".7 A passagem sugere, pois, a inclusão da interlocutora ao núcleo de relacionamento feminino de Murilo Mendes, sinalizando o direcionamento da comunicação condicionado ao perfil da correspondente8.

Datada de 10 de dezembro de 1943, a segunda carta foi escrita num momento difícil da vida de Murilo Mendes: tuberculoso, o poeta está internado no Sanatório de Correias, distrito de Petrópolis (RJ). Murilo Mendes agradece a remessa do livro *O Menino Poeta* (1943), menciona o a preocupação acerca do recebimento de uma carta anterior agradecendo o envio de *A Prisioneira da Noite* (1943) e informa esperar com interesse o livro sobre

4 Está listada aqui a produção de Murilo Mendes até o do início da correspondência com Henriqueta Lisboa.
5 Está listada aqui a produção de Henriqueta Lisboa até o do início da correspondência com Murilo Mendes.
6 Carta (1) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Juiz de Fora, 27 de fev. 1939.
7 Carta (1) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Juiz de Fora, 27 de fev. 1939.
8 Essa postura muriliana fora também observada nas correspondências dirigidas a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso: com o primeiro eram tratados mais assuntos de trabalho; com o segundo, de religião. Seguindo Júlio Castañon Guimarães, as diferenças entre as cartas seria uma escolha feita pelo remetente para atender a suas necessidades, atribuindo a cada destinatário um papel (GUMARÃRES, 1996).

Alphonsos de Guimarães. Redigida em letra de forma e ornamentada com asteriscos, a missiva reflete o lúdico da temática infantil do livro e trata de um tema caro a ambos os poetas: a religiosidade. Trata vagamente do universo do fazer poético "Só mesmo os poetas e os santos conseguem ficar sempre crianças", "Boa inspiração"9.

A terceira carta, como as duas anteriores, mantém a formalidade do tratamento não nominal, "Cara Poetisa". Datada de 14 de dezembro de 1945, a missiva também é motivada pelo envio de livro por parte da correspondente. Murilo agradece a oferta de *A Face Lívida* (1945) e retoma o viés crítico do poeta experiente: "De verdade, você realizou um extraordinário progresso desde seus livros anteriores, que revelavam já, no entanto, grandes qualidades. Neste, dentro do signo do pudor que é a marca de sua poesia, o lirismo atinge a um tom de angústia que lhe confere sensibilidade humana."10

O envio e troca de poemas e livros era prática corrente entre os poetas e escritores. Henriqueta Lisboa parece cultivar esse hábito e tinha Murilo Mendes como um correspondente sempre interessado. Pelo conteúdo das cartas, porém, não é possível depreender que Murilo Mendes tivesse a mesma atitude, pois não participa a sua correspondente sobre os lançamentos dos seus livros, como os últimos: *O Visionário* (1941), *As Metamorfoses* (1944). Observa-se que não há espaço para uma afetividade mais próxima entre os correspondentes. Nesta terceira carta, porém, o poeta menciona a figura de sua futura esposa: "Saudade me falou muito de você. Ela gostou muito do livro e de sua autora."11.

No intervalo de uma década, a quarta carta apresenta um tom diferente já anunciado tratamento nominal: "Cara Henriqueta", não mais "Cara Poetisa". A abertura do texto se dá com uma premiação simbólica: "Uma estrela para você", em retribuição ao presente de Natal que foi um exemplar de *Azul profundo* (1956). "Você atingiu o pleno domínio da sua arte; e nos compensa de tanta falsa poesia que se imprime por este mundo afora. Voltaremos sempre ao seu livro", registra. O poeta também escreve a carta na terceira pessoa do plural e a assina junto de Maria da Saudade. O poeta anuncia ainda a partida para Roma, informa a correspondente o seu endereço romano e oferece os préstimos. Como que simbolicamente, o texto da carta sela a amizade como que se distanciando do País e mais ainda de Henriqueta,

9 Carta (2) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Correias, 10 de dez. 1943.
10 Carta (3) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Rio de Janeiro, 14 de dez. 1945.
11 Carta (3) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Rio de Janeiro, 14 de dez. 1945.

Murilo Mendes reforçaria os laços de amizade com a família literária do Brasil e, portanto, com a escritora mineira: "Adeus, poetisa e amiga"12.

A quinta carta é escrita de Roma, aos 17 de maio de 1959. Nela, o poeta distante pede desculpas pelo atraso da resposta e acusa o recebimento do livro *Lírica* (1958). Esta é a missiva mais longa e trata do fazer literário, da poesia e da crítica literária. Registra as impressões do livro: "*Lírica* me tem (nos tem) feito boa companhia. Até mesmo o fundo sentimento da morte não impede essa serenidade, esse gosto refinado do espírito que denunciam um poeta acostumado a passar do crisol tanto elemento impuro, a bruta matéria da vida... Sua contribuição ao nosso lirismo é positiva e merece ser mais bem estudada do que tem sido por certos críticos levianos, que de resto entendem tanto de poesia como eu de mecânica".13

Nota-se aqui que o aprimoramento estético de Henriqueta, considerado por Mário de Andrade como "fora das correntes gerais que interessam a crítica nacional", por fugir das tendências modernistas e realizar uma obra que se situava dentro dos parâmetros religiosos e universais (SOUZA, 2010, p. 23), é reconhecido pelo poeta brasileiro de Roma. "Principalmente em *A Flor da Morte* e em *Azul profundo* você atinge a um notável domínio da linguagem, demonstrando ainda experiência pessoal, metafísica, transposta a um plano superior de elaboração,"14 escreve.

Nesta mesma carta, a sociabilidade literária ultrapassa o mero oferecimento dos préstimos romanos. Murilo Mendes pede que Henriqueta a recomende aos amigos, como que o poeta distante estivesse tentando uma (re)aproximação com a crítica e intelectualidade brasileira, o restabelecimento do vínculo com a família literária brasileira, tendo Henriqueta como a representante do grupo de Minas: "Recomende-nos a José Carlos; a Antônio Joaquim e Lúcia; a Afonso Ávila e Laís (que ainda não conhecemos pessoalmente) e demais amigos comuns"15. Cumpre ressaltar que a mineira Laís Correia de Araújo, a partir do seu projeto de escrever um ensaio sobre a produção muriliana, terá sido uma das maiores correspondentes do escritor entre 1968 e 1975.

O tratamento nominal da sexta carta, de 26 de outubro de 1960, é mais afetivo: "Querida Henriqueta". O seu conteúdo versa sobre as impressões de Murilo Mendes acerca do

12 Carta (4) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Rio de Janeiro, 20 de dez. 1956.
13 Carta (5) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Roma, 17 de maio de 1959.
14 Carta (5) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Roma, 17 de maio de 1959.
15 Carta (5) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Roma, 17 de maio de 1959.

ensaio16 sobre sua obra escrito por Henriqueta Lisboa. No ensejo, o poeta envia um exemplar do seu livro *Tempo Espanhol* (1959) e pede-lhe algumas linhas de impressão pessoal. Na despedida, a aproximação se dá com a expressão "velho amigo". Menos de dois meses depois, o poeta distante escreve nova carta receando o extravio da anterior. Ele agradece novamente e reafirma não só a excelente impressão que teve do ensaio, mas também sela a fraternidade entre os dois: "Páginas de finura crítica e de sensibilidade poética, de inteligência e de imaginação, que aumenta a nossa fraternidade: a amizade se alimenta de conhecimento. Quando é uma Henriqueta Lisboa que nos compreende, sentimos que não escrevemos em vão"17. O artigo de Henriqueta serve como passaporte para o mundo afetivo de Murilo.

Motivado pela oferta do livro *A Montanha Viva* (1959), Murilo Mendes escreve, em 24 de maio de 1961, a oitava carta para a autora se demorando não só na análise da obra e da evolução da poeta, como também na reflexão acerca da recepção da mesma pelos críticos. Esta seria, talvez, uma das duas missivas mais ricas do conjunto. Por meio dela, o poeta revela o seu desejo de conhecer o Caraça.

A nona carta, datada de 6 de fevereiro de 1961, revela ter havido um encontro físico entre os correspondentes possivelmente durante a viagem que Murilo Mendes fizera ao Brasil um pouco antes. O encontro teria aproximado os correspondentes, visto o tom da carta e a referência explícita: "Tive muito prazer em revê-la depois de muitos anos de ausência. E gostei também de ver a calma ordenada, a simetria da disposição do seu estudo. Como vai você? Trabalhos novos?". A missiva indica ainda as impressões do poeta sobre *Antologia Poética para a Infância e Juventude* (1961) e o estabelecimento das redes de amizade literária com o envio de uma foto de Murilo com o poeta espanhol Jorge Guillén. Mais tarde, Henriqueta viria a traduzir poemas de Guillén e estudar a poesia do espanhol publicando o ensaio *A Poesia de Jorge Gillén* (1978).

Cerca de dois anos depois, Murilo Mendes acusa o recebimento do livro *Além da Imagem* (1963), em carta de 23 de fevereiro de 1964. Na mesma carta informa à amiga sobre a mudança para outro bairro de Roma e os contatos de Rafael Alberti e sua esposa Maria Teresa Leon.

Cinco anos depois, Henriqueta faz uma viagem à Europa e vai à Roma para receber o prêmio Presenza d'Italia in Brasile, mas não se encontra com o poeta distante. Em 5 de

16 Trata-se da versão datiloscrita do artigo "A aventura poética de Murilo Mendes", publicado posteriormente no jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1960.
17 Carta (7) de Murilo Mendes a Henriqueta Lisboa, Roma, 13 de dezembro de 1960.

fevereiro de 1971, Murilo Mendes envia um cartão postal com a imagem de S. Maria Nuova à amiga, lamentado o desencontro e dizendo ter tido notícias dela através da então professora Maria José de Queiroz. No ano seguinte, Murilo Mendes retribui o cartão de felicitações de Henriqueta com um segundo cartão postal, desta vez com imagem da Praça de S. Pedro, Vaticano. No texto, datado de 30 de março de 1972, o correspondente menciona ter se encontrado com o poeta Jorge Guillén18, dando-lhe suas boas impressões sobre a poeta mineira. Em setembro do mesmo ano, Murilo Mendes vem ao Brasil e se encontra com Henriqueta em uma recepção promovida pelo casal Laís Correia de Araújo e Afonso Ávila em sua casa, em Belo Horizonte.

Esta leitura inicial das cartas de Murilo Mendes enviadas a Henriqueta Lisboa remete a um movimento do poeta que, a princípio distante, vai se aproximando da sua correspondente a medida que vai conhecendo a poesia desta e, sobretudo, as leituras que ela faz da sua [de Murilo] poesia. A leitura aponta para futuras reflexões acerca não só da biografia e do trajeto intelectual dos correspondentes, como também de sua contemporaneidade. Alguns pontos convergentes e/ou divergentes são lançados, como a poesia universal, o interesse de ambos por Alphonsos de Guimarães, a religiosidade, a relação com o modernismo e seus desdobramentos, o universal e o provinciano etc.

Mesmo que lacunar, devido a ausência do texto da interlocutora19, as correspondências suscitam, pois, questões relevantes envolvendo as representações do intelectual, a sociabilidade literária, a concepção de literatura e própria autocompreensão de si como escritor (FOUCAULT, 2006). Elas instigam ainda a comparações com outras correspondências mantidas por Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes com outros escritores e intelectuais.

18 Há no acervo de Henriqueta Lisboa três correspondências enviadas a ela por Jorge Guillén entre 1969 e 1978. Em carta datada de Málaga, 14 jul. 1978, o espanhol menciona o amigo comum: "Senti mucho lo prematuro fallecimento de mui amigo Murilo Mendes, poeta intelectual de talento, a quien yo trato mucho em Roma".

19 No acervo de Murilo Mendes não há correspondências de Henriqueta Lisboa. Foram encontrados apenas dois livros da poeta: *Azul Profundo* (1959), com dedicatória para Murilo e Saudade, e *Poemas* (1952), com autógrafo e dedicatória de José Carlos Lisboa. Como Murilo Mendes deixara em Roma o seu acervo de livros de literatura e cultura Brasileira, pode ser que os outros livros ofertados por Henriqueta estejam no acervo da Universitá degli studio di Roma, onde ele atuou como professor.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência.** São Paulo: Perspectiva, 2000. (Signos, 29)

CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Presença de Henriqueta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2006. p. 129-160.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. (Manuscritos, 3)

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. (Manuscritos, 1)

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Contraponto: notas sobre a correspondência no Modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. (Papéis Avulsos, 47)

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. (Papéis Avulsos, 27)

LISBOA, Henriqueta. A aventura poética de Murilo Mendes. In: LISBOA, Henriqueta. **Vigília poética.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968. p. 55-64.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. A dona ausente. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa.** São Paulo: Edusp; IEB; Pierópolis, 2010. p. 21-36.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Edusp; IEB; Pierópolis, 2010. p. 21-36.

O QUINZE E RACHEL DE QUEIROZ: O ROMPIMENTO COM OS ANTIGOS PAPÉIS FEMININOS NA ESCRITA E NA FICÇÃO

Elisa Domingues Coelho*

A década de 30 foi marcada, mundialmente, pela polarização política decorrente, em grande parte, da tensão gerada pelo surgimento dos regimes autoritários. No contexto brasileiro, isso se refletiu em um sentimento por parte dos intelectuais de um compromisso de tomada de posição na vida e na literatura.

Rachel de Queiroz surge nas letras brasileiras nesse contexto de forte motivação ideológica, em que se ansiava que a literatura caminhasse lado a lado com um engajamento político através dos romances de temática social. Todavia, não será esse o caminho trilhado pela autora, que, orgulhando-se desde o início de sua autenticidade de mulher nordestina, não se encaixa no padrão da literatura da seca que vinha sendo construído e era desejado pela crítica.

> Depois do impacto causado por *O quinze* e da intensa discussão em torno do mesmo, a mulher Rachel toma rumos inesperados, constrói sua história e sua visão política de modo particular, o que a afasta da crítica que ansiava por um movimento uniforme da literatura no período, que apresentasse um casamento entre posturas ideológicas pessoais e obra literária. (ALVES, 2006. P. 21)

Essa dissonância e seus polêmicos posicionamentos políticos – de integrante do PCB a simpatizante do golpe de 1964 – explicam muito do abandono dos estudos de sua obra apesar de sua relevância do panorama literário de 1930.

Nesse contexto, ela – nordestina, com forte relação com sua terra – irá se aproximar do romance social pela discussão da questão da seca, mas sem seguir o mesmo caminho dessa literatura marcada por um certo esquematismo em sua visão social da seca e da pobreza. Portanto, seu caminho, no romance de 30, será sempre solitário. Afinal, ela assim o

* Coelho, Elisa D.: Mestre em Teoria e Crítica Literária pela Unicamp, Campinas – SP. E-mail: elisadcoelho@gmail.com

traça, louvando a diferença, com certa liberdade e despretensão na sua trajetória literária, como afirma Roberta Hernandes Alves:

> Quanto ao regionalismo da geração de 1930, também cabe elaborar uma revisão do lugar ocupado por Rachel de Queiroz. Fugindo dos esquematismos do que Agripino Grieco chamou de "realismo primário", Rachel trouxe para o romance brasileiro o engajamento na discussão da seca ao mesmo tempo em que deu vida a personagens contundentes, com linguagem própria e livres do maniqueísmo e da vontade de denúncia que poderia torná-las meros panfletos, reprodução primária dos dramas alheios, se não do escritor, do narrador. (...) (ALVES, 2008. P. 15)

Com esse lugar solitário escolhido por ela e seu primor pela liberdade e autenticidade, vemos que, com a publicação de *O Quinze*, não foi só um marco importante por ser uma escritora com um estilo e filosofia totalmente seus. Ela também se lançou como um dos importantes marcos na tradição do romance social por instituir um outro patamar e uma proposta mais reflexiva sobre os papéis previamente assumidos por muitos escritores ao falarem do problema social da seca.

Um fator importante para entendermos o lugar da escritora na produção literária de 30, agora também por uma questão de gênero, é o comentário da crítica em relação à identidade da autora. Até mesmo Graciliano Ramos confessou, em crítica escrita no *Boletim de Ariel*, ter desconfiado ser a autora, na verdade, um homem – "Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romances. Deve ser pseudônimo de sujeito barbado."[20].

Esse comentário de Graciliano seria um material que muito nos diria sobre o conceito que as escritoras tinham no meio intelectual daquela época, mas, não sendo nosso tema, basta como elemento para compreendermos o desafio que enfrentou Rachel de Queiroz quando do lançamento do seu primeiro romance. Desafio este que ela tinha consciência e não se calou:

> É bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos 'como um homem'. Hoje não se precisa escrever como homem para escrever bem. (...) [21]

[20] RAMOS, G. "Caminho de Pedras" in *Linhas tortas*, p. 133.
[21] QUEIROZ, R. de. "Uma romancista". *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXVI, nº 18, 13 fev. 1954.

A resposta de Rachel de Queiroz mostra uma escritora consciente da condição da mulher na sociedade e de sua condição de escritora em uma intelectualidade brasileira majoritariamente masculina e ainda muito preconceituosa. Essa característica é importante também por nos explicar uma outra presença marcante na sua obra: a preocupação e o foco para a condição da mulher, de modo a dar uma importante contribuição no rompimento com as personagens femininas de até então, enquadradas nos papéis sociais muito bem estabelecidos.

> Muito mais do que *A Bagaceira*, é *O Quinze* o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes. No aspecto temático, ao trabalhar com dois planos de narrativa fortemente ligados a um grande problema, aquilo que chamamos aqui de apego à terra, Rachel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais. (...) (BUENO, 2006. P. 132)

Luís Bueno sintetiza essa série de feitos de *O Quinze* que o constituíram como marco no romance da seca: ao trazer para sua escrita a forte relação com a terra, Rachel de Queiroz humaniza o problema da seca como centrado na relação com a terra de cada personagem. O que faz com que cada um tenha uma importante trajetória na tarefa de lidar com a mudança dessa relação que a estiagem impõe e, com isso, transforma a vida de todos os núcleos do romance. Dentre essas trajetórias, traz a de Conceição, pioneira ao fugir e questionar os papéis nos quais deveria se enquadrar, a primeira das muitas personagens que denotariam essa atenção da escritora para trazer e questionar a condição feminina em seus romances, amarrando todos esses elementos com uma habilidade – que impressionou a todos – notável para um primeiro romance.

A força da história de Conceição também vem para mostrar a hostilidade e o despreparo do nosso meio literário para essa nova personagem feminina, uma vez que a crítica parecia não se contentar com a importância de sua história, queria do romance um livro tomado pelo drama da seca, pela crítica social, como bem coloca Luís Bueno:

> A inquietação de Conceição, que analisada hoje parece como tão comum no romance brasileiro do início dos anos 30, é vista com maus olhos por Tristão de Athayde. (...) Ele quer que o drama da seca domine o livro, fique mais visível para que Conceição desapareça ou se enquadre, deixando de lado as atitudes que contrariam o espírito feminino legítimo representado por sua avó. Mais piedade pelos miseráveis, menos desejo de ocupar um lugar que não seja nem o da namorada nem o da prostituta: eis o grande problema que Tristão de Athayde vê na figura admirável de Conceição que, com sua opção por não se casar, acaba traindo a vocação maternal inscrita em seu próprio nome. (BUENO, 2006. P. 287)

Nessa configuração do romance, citada pelo autor, vemos também que Conceição não é simplesmente sinônimo de mudança, mas ela existe no romance em contraposição à tradição, representada aqui pela mãe Nácia. Assim, sempre nessa chave de leitura, ela renega a todos os papéis por não poder se enquadrar e entra em conflito com a avó, como podemos ver esse no seguinte diálogo:

> Conceição só a viu quando o ferrolho rangeu, abrindo:
> - Já de volta, Mãe Nácia?
> - E você sem largar esse livro! Até em hora de missa!
> A moça fechou o livro, rindo:
> - Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.
> Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:
> - E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...
> Conceição riu de novo:
> - Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...
> (...)
> - E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você quererá ser doutora, dar para escrever livros?
> Novamente o riso da moça soou:
> - Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar...
> - E só para isso, você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices...
> - Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...
> - E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa? (...) (QUEIROZ, 1986. P. 91 – 92)

Nessa conversa entre as duas personagens, podemos ver, quase em uma síntese, vários pontos de conflito entre Conceição e Mãe Nácia que desenham o enfrentamento da tradição e da nova mulher em busca de papéis ainda não definidos.

O primeiro momento se dá quando Mãe Nácia encontra Conceição lendo e ralha com a menina por seu hábito de leitora. Hábito este que não é proibido, mas, no caso da

neta, tomou proporções maiores a ponto de substituir as "ocupações" que ela – a tradição – julga que deveriam definir a vida de Conceição, como toda mulher de seu tempo.

Assim a personagem traz o novo, em um primeiro momento, com suas leituras, seus hábitos de estudo e a importância dada a estes e Mãe Nácia, como a tradição que guarda os antigos papéis, não vê sentido naqueles hábitos para o que deveria lhe importar como mulher.

Como um desses papéis, a religião já entra em questão quando Mãe Nácia questiona que ela estava lendo inclusive "na hora da missa". Aqui, temos um primeiro movimento de não apenas trazer o novo, mas negar o tradicional e substituí-lo. Assim, Conceição lê na hora da missa, nega um dos pilares da tradição e também sua influência ao ler outros livros que não "os que o padre mandava", como a avó afirma ser os "permitidos" para moça ler.

Quando, em seguida, Conceição afirma serem aqueles "livros sérios", os quais ela lia para aprender, Mãe Nácia coloca um divisor de águas entre os antigos papéis e o contraponto que a neta trazia: para que ela, mulher, queria aprender se não pretendia virar doutora ou escritora?

Nesse momento, fica muito bem estabelecido que todo o hábito de leitura de Conceição não cabia no que ela deveria ser enquanto mulher, pois para o seu papel na sociedade não era necessário ler, estudar, aprender. Conceição estava, nitidamente, fora do seu lugar e, aos olhos de Mãe Nácia, esse movimento era incompreensível.

O ápice do conflito se dá quando Conceição estabelece claramente a substituição dos antigos papéis da mulher pela sua vocação intelectual e celibatária. Ela afirma que abnegara do papel de esposa e mãe e, em seu lugar, entrara aquela mulher leitora, estudiosa, que não se destinava para o lar.

A conversa termina assim, não apenas sem a resolução do conflito, como mãe Nácia termina deixando clara sua incompreensão das escolhas da neta. O ápice do confronto entre a tradição e a nova mulher se dá com a afirmação de Mãe Nácia, no auge da naturalização dos velhos papéis: diz que Conceição está negando sua natureza, deixando

claro que o que ela negava não deveria ser uma opção, era a natureza, a vocação das mulheres.

Esse desfecho desempenha aqui a função de dar a real dimensão do lugar que ocupam avó e neta. É o embate, a primeira tentativa de desconstrução de um papel social naturalizado, julgado como única natureza e vocação das mulheres e ainda incapaz de ver novas possibilidades. E isto relega a Conceição uma única dimensão dentre as pessoas de seu tempo: a incompreensão por estar "fora do seu lugar".

Tendo esse movimento claro, vemos o paralelo existente entre a autora e a personagem: ambas trazem o novo, buscam uma nova possibilidade para a mulher e, ainda mais especificamente, representam a busca por um lugar na intelectualidade.

Com isso, ambas geram o estranhamento da crítica por estarem "fora do lugar" – na ficção e na vida intelectual do país. Elas não apenas estão ocupando um outro espaço – sem interferir no "velho" – como o fazem para subvertê-lo, transformá-lo; para trazer mudanças. E, assim, a crítica literária acaba sendo um registro também de um acontecimento maior na sociedade da época, como afirma Barbosa "Conceição, por sua independência e não aceitação do casamento como "carreira", representa a primeira etapa de um processo de busca, integração social e pessoal feminina (...)". (BARBOSA, 1999. P. 40)

Vendo Conceição com esses olhos, podemos pensá-la como pertencente ao desafio da personagem feminina na década de 30: encontrar o seu lugar. Muitos foram os romances marcados pela dificuldade de lidar com essas personagens nos romances, que fogem aos antigos papéis, buscam maior liberdade e autonomia, não podem mais se encaixar em lugares que estão ruindo com o correr da história.

Assim, os envolvimentos amorosos dos romances são ditados pelo dilema da tentativa de enquadrar a mulher no papel da namorada ou da prostituta. Tentativa essa que se demonstrou falha, redutora e os escritores e personagens viveram repetidamente a incompreensão dessas figuras femininas que escapavam a esse enquadramento.

> Obras como *Badu* ou *Remorso* ajudam a identificar a presença nos meios literários brasileiros da percepção de que havia a necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de uma maneira menos redutora – o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher em nosso romance. (BUENO, 2006. P. 303)

O Quinze será, portanto, a primeira das obras que servirão para arejar essa encruzilhada, dar – ou pelo menos tentar já de um outro olhar – uma resposta a essa tentativa sabidamente reducionista.

Conceição, como abnega de seu amor, não se enquadra nesse dilema, já que não havendo envolvimento amoroso, escapa da necessidade de se encaixar nesses papéis. Mas é igualmente incompreendida na sua emancipação, pois seu conflito é outro: ela percebe não poder compactuar com o papel da esposa e o nega. Ao mesmo tempo, enfrenta o abismo que se cria entre ela e Vicente por escolher a intelectualidade como seu meio de independência e autonomia e adianta um outro embaralhamento de papéis: o da mulher nas letras.

Podemos perceber, desse modo, que os conflitos das personagens femininas que rechearam a década de 30 foram fruto de escritores vivendo não um drama de criação, pois não era um problema da ficção unicamente.

Era um momento de mudanças profundas na sociedade, em que as experiências históricas influíram mais do que nunca na literatura. Assim, toda a problemática da personagem feminina era, na verdade, a de escritores homens, que não souberam compreender as mulheres na vida e na ficção.

> (...) O gesto de mergulhar nos problemas brasileiros foi amplo não apenas porque abrangeu geograficamente o Brasil inteiro, mas porque também se espalhou por um variado espectro de questões: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. (BUENO, 2006. P. 327)

Assim, vemos a questão da mulher como era a seca, por exemplo: uma tentativa. A literatura de 30 se consolidou como essa tentativa de entender os problemas sociais do nosso país, as mudanças pelas quais passávamos, que não era exclusivamente econômicas. Desse modo, se tivemos uma literatura da seca por muitas vezes esquemática e reducionista, a personagem feminina não escaparia do mesmo movimento. Conceição se mostra em outro patamar de compreensão, porque Rachel de Queiroz também está.

> Rachel de Queiroz acredita numa escrita capaz de mostrar o mundo da mulher de uma ótica diferente da masculina, que sempre a posiciona como frágil e necessitada de proteção. E as marcas dessa escrita estariam principalmente num discurso que combate a convenção do feminino, numa busca de afirmação do papel da mulher, com espaço para a sua rebeldia perante o lugar em que é colocada, para o raciocínio e argumentação que viabilize melhor posição e reconhecimento. (...) (TAMARU, 2006. P. 56)

Podemos, portanto, perceber que a autora e a personagem parecem tão ligadas nessa tentativa de conquistar seu lugar, porque Conceição foi a primeira experiência de uma escrita consciente e desejosa de abrir e dar espaço para o feminino em uma literatura de homens. Rachel de Queiroz não escreveu só pela sua terra, ela tinha em si sua autenticidade de nordestina assim como tinha de mulher de forma absolutamente lúcida e consciente. E, assim, fez de seu romance de estréia um alargamento de perspectivas do problema da seca e da condição feminina, emaranhados, sem desigualdade de importância e atenção.

REFERÊNCIAS

ALVES, Roberta Hernandes. **A cesta de Costura e a escrivaninha:** uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2008.

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz:** caminhos e descaminhos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** 3ª ed. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz.** São Paulo: Scortecci, 2006.

UMA LEITURA DE A "MISSA DO GALO", DE LYGIA FAGUNDES TELLES:

DIÁLOGOS MACHADIANOS

Elisangela Aparecida Lopes [1]

Esta comunicação é fruto de um trabalho mais amplo, em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), que se pauta no estudo de duas obras importantes da produção brasileira: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos* com a intenção de discutir a modernidade literária de Machado de Assis. A fim de realizar tal intento, paralelamente, desenvolvo a análise comparativa de textos escritos por autores contemporâneos que dialogam com a obra do escritor carioca; estudo que engloba a "atualização" da escrita machadiana pelos escritores atuais, por meio de releituras e intertextos.

Em relação a essa vertente, o contato com o livro *Capitu mandou flores*, organizado por Rinaldo Fernandes e publicado em 2008, foi fundamental para confirmar a mim a "atualidade" e a riqueza da escrita do Bruxo do Cosme Velho. No livro citado, dez contos de Machado foram tomados como mote para a produção de outros contos, e a partir do romance *Dom Casmurro* cinco outros contos foram publicados.

Dentre as possibilidades de intertextos, escolhi como tema desta comunicação a relação entre o conto "Missa do Galo", publicado por Machado de Assis em *Páginas Recolhidas*, em 1899, e o conto de mesmo título escrito por Lygia Fagundes Telles e publicado no livro citado.

Os dois contos que são objetos de estudo neste trabalho apresentam aproximações e distinções, no entanto o foco desta relação além de ser o processo de "fonte/influência", volta-se principalmente para as escolhas de Lygia ao criar sua história de encontro/desencontro amoroso de que falarei aqui.

---

[1] Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas, Bolsista CAPES; Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG; Professora do IFSULDEMINAS, Câmpus Pouso Alegre-MG; elisalopesletras@gmail.com

A epígrafe presente no conto de Lygia: "Chegamos a ficar algum tempo – não posso dizer quanto – inteiramente calados", diz respeito a uma citação direta do conto de Machado que ilustra as observações do narrador-personagem em relação à matéria narrada. Ele é um jovem de 17 anos, da cidade de Mangaratiba, que está vivendo na Corte, na casa de parentes. Essa imprecisão temporal ilustra a dificuldade de esse jovem narrar o ocorrido: as horas em que esteve na presença de D. Conceição – uma senhora de 30 anos – que seu olhar juvenil e romântico torna inebriante. A escolha desse trecho para servir de ponte explícita entre o conto de Lygia e o de Machado suscita algumas reflexões.

A "Missa do Galo" de Telles é narrada em 3ª pessoa e trata das observações – e também interferências – do narrador no encontro entre um jovem leitor e uma senhora, às vésperas da Missa do Galo. Ele inicia a história pela descrição do cenário: uma sala de visitas em uma casa de família, em cujas paredes há quadros de gravuras imponentes, sobre as quais o narrador-observador faz um questionamento: seriam rainhas? O ambiente de leitura que compõem a sala é marcado por uma penumbra na qual está envolto, inclusive, o personagem: "um jovem tão nítido e tão distante", que o narrador acredita que não o alcançará.

Nesse primeiro parágrafo do conto a presença de duas observações nos chama a atenção: o questionamento sobre o conteúdo das gravuras da sala e a dificuldade de descrever e alcançar o jovem podem indicar uma postura narrativa marcada pela mesma penumbra, pela relativização das certezas. Esse modo de narrar parece se localizar na contramão do que tradicionalmente caracteriza o narrador de 3ª pessoa ou narrador-observador: a imparcialidade e o distanciamento. Lygia brinca com isso o tempo todo no conto, e é o narrador o grande "personagem", sem efetivamente sê-lo, neste conto marcado por uma áurea sombria, misteriosa e por um viés metalinguístico.

A reflexão sobre o modo de narrar leva o leitor, no mínimo, a uma inquietação. Ainda no início da história o narrador afirma: "Também ele [o jovem] me foge. Sem alterar as superfícies tão inocentes como essa noite diante do que vai acontecer. <u>E do que não vai acontecer</u> – precisamente o que não acontece é que me inquieta. E excita, o céu tão claro de estrelas" (TELLES, 2008, 39, grifo meu).

A clareza quanto ao que está anunciado no céu também se aplica ao que o narrador irá nos contar. É com o intuito dar clareza aos fatos, o narrador adota a seguinte metodologia narrativa: ele contrapõe a sua facilidade de narrar o ocorrido e de narrar o que não ocorreu à

fala do jovem, anos depois, quando este afirma que não entendeu o que ocorreu naquela noite de véspera de natal. Dessa forma, o narrador deixa às claras sua habilidade de preencher as lacunas dos fatos com as palavras que cria, com o que imagina e inventa. Esse é o método narrativo que sustenta a construção do conto lyigiano.

O narrador já deixa explícito que nada aconteceu e que, então, ele irá narrar, conforme já havia adiantado "o que não vai acontecer". Faz-se importante salientar o posicionamento consciente do narrador: se ele se dispõe a tanto, só poderá narrar o que já aconteceu, ou seja, o tempo do enunciado é passado; entretanto sabe que o ato de narrar, a enunciação desse ato, faz referência, no início do conto, a um tempo futuro, pois ele ainda vai começar a contar, demarcando, assim, ao tempo da enunciação.

Impossível deixar de mencionar a presença do autor-modelo, conforme teoriza Eco (1994), enquanto voz que "confunde" ou "disfarça" a presença do autor-empírico. Em texto publicado na internet com o título "Por que (ela) eu escrevo?", Lygia, ao comentar sobre seu processo de construção literária, afirma:

> faço e desfaço, armo e desarmo, construo e vejo que se esboroam tantos projetos. Qualquer de meus escritos poderia ter um subtítulo: 'O livro das indagações' porque importa realmente aquilo que não sei... que se insinua, que espia, bota para fora a mãozinha e me chama, sinal sinistro ou doce tentação. [2]

Assim, é possível afirmar que a postura da narradora de contar o que não aconteceu, ou seja, de construir uma história confessadamente ficcional, verossímil, como se fosse a história de alguém (de um jovem leitor diante de uma linda senhora), se traduz efetivamente em uma narração marcada pelo contraste de vozes: a do jovem-personagem e a da instância narrativa.

Outro aspecto importante quanto à configuração do narrador diz respeito ao fato de a autora definir linguisticamente quanto ao gênero a voz responsável por narrar: "Quero entender por que ele não entende o que parece transparente mas não estou tão segura assim dessa transparência" (TELLES, 2008, 39, grifo meu). Sabemos, agora, tratar-se de uma narradora insegura quanto a contar o ocorrido, ou melhor, o que não ocorreu e que se espanta pelo fato de o personagem não entender algo não dito, numa alusão ao conto de Machado que

[2] Disponível em http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1439001 , último acesso 09/07/2015

assim se inicia: “nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (MACHADO DE ASSIS, 2008, 21).

A mim, parece necessário, neste momento, recuperar as teorizações propostas por Anatol Rosenfeld (1973), em “Reflexões sobre o romance moderno”, a fim de se estabelecer um panorama teórico-literário com o qual dialoga os textos em questão. Rosenfeld parte de três hipóteses a respeito de que indicaria a modernidade na escrita em prosa: a existência de um “espírito unificador”, que se manifesta em cada fase histórica e que perpassa as diferentes formas da arte; o fenômeno da desrealização ou o questionamento quanto a uma função meramente mimética da arte; e a indicação de que tais mudanças se manifestam, também, no gênero romance.

Rosenfeld ressalta o abalo da cronologia ou da sucessão temporal como primeira manifestação dessas mudanças no campo literário; e, para melhor ilustrá-la, faz uso das palavras de Virginia Woolf, em relação à “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo da mente” (ROSENFELD, 1973, 82, grifo meu). Outro aspecto ressaltado por ele, oriundo da descontinuidade temporal, é a ênfase no “uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica” (ROSENFELD, 1973, 84, grifo meu), o que redunda, por exemplo, na construção do monólogo interior.

Tal enfoque, segundo Rosenfeld (1973), somado à ausência da perspectiva, estabelecida na relação entre um polo e outro, o narrador e o personagem (mas também entre o narrador e o leitor), promove o abalo da função tradicional do narrador como mediador do enunciado, uma vez que este adentra a psicologia da personagem, sem que tenha que assegurar a ordem significativa do narrado. Em virtude disso, tem-se, inclusive, a manifestação do monólogo interior e a relativização da figura do herói. Nas palavras do crítico, no romance moderno: “o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1973, 96).

Percebemos no conto de Lygia essa incapacidade quanto à manutenção de sua superioridade relativamente ao que narra está colocada no jogo de produção da história e construção do sentido desta, pois a narradora mostra-se insegura quanto ao que acredita ver no espaço em que se encontram as personagens e no ambiente que as envolve. Isso também fica

claro no fato de a voz narrativa afirmar que se interessa por aquilo que não ocorreu, exercendo deliberamente a função de preencher as lacunas do tempo e da narração.

Voltando ao enredo da história, enquanto o jovem encontra-se na sala, lendo um livro de aventuras, surge Conceição envolvida em um roupão branco dentro do qual seu corpo encontra-se livre. Ela afirma ao jovem que havia dormido e que vai à sala sem muita certeza de encontrá-lo. O narrador contrapõe essa afirmação ao dizer: "Mas sabemos que ainda nem se deitou na larga cama com a coberta de crochê, por que mentiu?". A narradora coloca em prática sua onisciência e inclui o leitor-modelo como testemunha do não ocorrido, do desmascaramento da personagem. Há um leitor-hóspede em vigília na sala, mas também parece encontrar-se em vigília a própria Conceição, conforme veremos adiante.

Na sequência, a narração passa a outra cena, a outro lugar. Menezes, marido de Conceição, e sua concubina estão sentados na cama, nus, enquanto ele se delicia com os biscoitos preparados por amante. É pelo sabor dos biscoitos e pela capacidade de fazê-los que ele opõe as mulheres que manteve fora do casamento à esposa, a quem ele acredita ter faltado o sal da vida, nas tarefas de mesa e cama. Os amantes estão cuidadosos e receosos de acordar a madrinha que se encontra no quarto ao lado; enquanto a narradora salienta que, na verdade, o que se deve temer é a morte, capaz de entrar até mesmo pelo buraco da fechadura como um sopro.

Mas é Conceição que entra em cena, só que na casa antiga, na sala de mobílias e quadros na qual está o jovem hóspede:

> O andar é lerdo, os pés ligeiramente abertos, num maneio de barco. Ancas fortes. Ombros estreitos. Os seios em liberdade com uma certa arrogância que lembrava os seios das estátuas das gravuras (TELLES, 2008, 41).

Essa imagem de mulher se contrapõe inteiramente à imagem de esposa que Menezes detém em relação a Conceição. Esta, por sua vez, se torna, naquele ambiente, perante o seu interlocutor, uma rainha, capaz de envolvê-lo com uma conversa frouxa, segundo salienta a voz narrativa, que só se manifesta no escuro da noite: "Durante o dia Conceição parece tão objetiva, eficiente. E agora essa inconstância. Efêmera nas frases, idéias. E eterna na essência como a noite" (TELLES, 2008, 42). A eternidade e o encantamento dessa mulher são frutos da noite, do desejo dos pares; diferentemente da visão do marido que a tem junto de si durante o dia.

A jovem senhora se transforma em um navio imponente – preto, branco e vermelho – ante os olhos do jovem e do leitor do conto, ambos levados por essa embarcação pelas ondas do mar revolto da imaginação. Ambos leem uma imagem de mulher que enche os olhos e alimenta a imaginação.

Nesse ambiente e nesse tempo em que tudo está por acontecer – mas não acontece – a narradora deixa de ocupar a função de narrar o que aconteceu (e o não ocorrido) para fazer parte e tentar interferir na história, a fim de tornar real, ficcionalmente, o desejo que paira no ar.

Ela entra na casa, busca exatidão onde só há imprecisão, mas precisa se atentar "às regras embutidas no jogo" (TELLES, 2008, 45).De que jogo ela fala? Seria o jogo amoroso desenhado na sala de visitas, ou o jogo de desejos que se mostra/esconde, tornando tudo vago, impreciso. Ou seria ainda o jogo ficcional, no qual desempenha um papel que ultrapassa a sua condição de narradora? No jogo com o leitor, de que fala Iser, estabelece-se um pacto entre autor/narrador/leitor a fim de se compor e colocar para funcionar a matéria narrada. Seria algo similar a este o jogo de que fala a narradora? Jogo revisitado, redimensionado por Lygia nessa história contada por uma narradora indefinida para a qual cabe uma dúzia de definições possíveis.

Curioso que essa brincadeira de colocar em cena uma instância ficcional, um elemento da narrativa, faz-se presente em outro conto de Machado de Assis: "O espelho, esboço de uma nova teoria da alma humana" no qual temos um narrador de 3ª pessoa envolto no lusco fusco de uma sala no Morro de Santa Tereza, e que se inquieta com a presença muda de um dos personagens. Este, posteriormente, toma a narração para contar uma história que viveu, passando a ocupar, nessa micronarrativa, o lugar de narrador de 1ª pessoa. Ao final, depois de envolver os ouvintes com a história de sua dupla alma, de sua dupla existência, "quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (MACHADO DE ASSIS, 2008, 111), deixando de ser só uma voz ficcional para se tornar elemento constitutivo da história, indicando que o modo de narrar é responsável por compor o sentido da matéria narrada.

A narradora de Lygia entra depressa na sala de visitas, antes mesmo de Conceição chegar. Há assim uma quebra da sequência cronológica do conto, indicando essa capacidade de interferência de quem narra. Ela questiona o jovem, sabe o que ele está lendo, lê o que ele

lê; observa as reações dele, rapaz tímido e apalermado, incapaz de reações diante da mulher que ainda irá aparecer naquele ambiente.

Conceição se mostra atenta e estável, parece em vigília, parece dormir, mas, como navio que é, navega apesar de parecer ao passageiro que está quieta, ancorada. A conversa entre ambos surge em torno de amenidades, apesar disso ninguém se afasta, cria-esse, então, um clima de suspense, à espera da aproximação dos dois, mas a narradora faz questão de contrapor sua voz a essa expectativa ao afirmar que nada irá acontecer. A hora da separação de ambos está prestes a ocorrer, segundo ressalta a voz narrativa: "quando os ponteiros se juntarem ambos estarão se separando, ela no quarto, ele na igreja".

A separação dos dois, indicada nessa passagem, dá ao leitor uma pista capaz de encontrar uma resposta para os mistérios que envolvem o modo de narrar essa história. A narradora, como última ação, apaga o lampião, depois de cada um dos dois seguir o seu destino. Assim, podemos pensar que essa voz narra o desejo, o sonho, o que não se efetivou. O encontro da jovem senhora casada e seu hóspede só ocorre no campo do sonho noturno desta, enquanto apoia a cabeça na almofada de guirlandas, que ao final do enredo, encontra-se amassada. Por isso só resta à narradora apagar o lampião, ou seja, por fim à matéria que narra o que não é real, dentro da ficção.

Parece Lygia, mais uma vez, dialogar com a obra machadiana. Pode ser que ela tenha se valido da "retórica da verossimilhança", de Dom Casmurro, no capítulo X, quando afirma: "Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição." (MACHADO DE ASSIS, 1997, 819)

Ao campo da narração, aquilo que parecer ser, é; tornando "verdade" as suposições de Bento Santiago e os desejos de Conceição. Essa narradora lusco-fusco, andarilha pelas ruas da cidade, à espreita na janela da casa, invade a residência a fim de tornar precisos/factuais/reais os sonhos e desejos de uma mulher trocada, abandonada afetivamente pelo marido, vendo, no jovem (no cômodo ao lado), a possibilidade de viver, pelo viés da imaginação, o seu desejo. Também por isso, essa narradora-fantasia a faz bela, quando era apenas simpática, um navio capaz de levar seu passageiro pelas ondas do mar da imaginação, cheia de desejos, de inclusive "renovar", enquanto ocupa a margem afetiva do esposo.

Depois da investida, dos passos em direção ao moço, dos cochichos sobre amenidades, resta à personagem feminina a almofadinha de guirlanda, indicando que a mente, o sonho, é um território insondável, insólito, como também é a ficção e a capacidade de criá-la e narrá-la. Retomando a imagem do navio, que encerra a construção imagética dessa personagem, é possível relembrar os versos de Fernando Pessoa no poema "Navegar é preciso", no qual o poeta português retoma as palavras dos navegadores antigos segundo os quais "navegar é preciso; viver não é preciso" a fim de recriá-la de forma que esta melhor se adaptasse a sua personalidade. Assim, para o eu poético pessoano "Viver não é necessário; o que é necessário é criar". De forma similar, para a narradora ligiana, "viver não é preciso", pois, conforme ela mesma afirmou mais de uma vez no conto "Missa do galo", nada aconteceu, efetiva e concretamente, entre o jovem e a senhora que se rondam na sala de estar de uma casa bem mobiliada. Para essa narradora o que importa é o que "não aconteceu", o que ela criou, ou ainda, os desejos recônditos das personagens são a matéria do que ela narra, assim, para ela, "o que é necessário é criar", tornando importante mais do que o enunciado, a enunciação, o modo como se narra, a ficção por detrás de cada contar de histórias.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Missa do galo". FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Capitu mandou flores**: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte. São Paulo: Geração Editorial, 2008. p.19-27.

_____. "O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana". FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Capitu mandou flores**: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte. São Paulo: Geração Editorial, 2008. p.103-111.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. II, p. 819.

PESSOA, Fernando. “Navegar é preciso”. Disponível em http://www.casadobruxo.com.br/poesia/f/navega.htm, último acesso 09/07/2015.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973. P. 75-79.

TELLES, Lygia Fagundes. “Por que escrevo?” Disponível em: http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1439001, último acesso 09/07/2015.

APROPRIAÇÃO SHAKESPEARIANA E REDENÇÃO PELA GRAÇA: O TEATRO FEMINISTA DE JUDITH THOMPSON EM *LION IN THE STREETS*

Erika Viviane Costa Vieira*

Ainda é possível tornar Shakespeare relevante para o nosso tempo? A peça da canadense Judith Thompson, *Lion in the Streets*[1], acena afirmativamente a esta indagação. *Hamlet*, uma das peças mais famosas do bardo inglês ainda possui um potencial não conhecido a ser ainda explorados. Apesar da compulsão pela repetição demonstrada pela constante reencenação nos palcos das peças do bardo, *Hamlet* ocupa um lugar privilegiado na memória teatral, tornando-se pretexto para novamente retormar os temas da perda, da dor, do feminicídio e da memória, assuntos presentes nesta peça.

Escrito por uma premiada dramaturga canadense nascida em Montréal, Judith Thompson, *O Leão nas ruas* (1992) trata de uma peça teatral em que as obsessões de Isobel, o fantasma de uma jovem imigrante portuguesa, rompem o silêncio numa linguagem surreal e imagética. Este texto pretende analisar o drama e a poética naturalista de Thompson que apropria e alude ao *Hamlet* de Shakespeare e a temática do retorno do fantasma ao expor personagens fraturados, em crises de identidade, que tentam superar a experiência da fragmentação. Ao remeter-se ao clássico de Shakespeare, Thompson expõe a relação de dependência do carisma de personagens já consagrados, tais como Ofélia, Hamlet e o Fantasma. Assim, discute-se a respeito da experiência catártica produzida pela intensidade do realismo psicológico do drama de Thompson associado à força dos personagens shakespearianos a que a peça alude.

Adaptação, Apropriação e o Canadá

No contexto da tradição Canadense, Shakespeare tornou-se uma fantasmagórica manifestação cultural, institucional e simbólica que assombra a coletividade, imbricando-se na identidade cultural daquele país. O Stratford Festival é um um festival de teatro que muito bem ilustra a importância de Shakespeare no cenário cultural do Canadá. Até há poucos anos,

* Doutora, Professora de Inglês e suas Literatura na UFVJM, Diamantina, MG. erikavcv@gmail.com
[1] Doravante, **O leão nas ruas**.

neste festival só se encenava adaptações de Shakespeare. O Projeto CASP – Canadian Adaptations of Shakespeare Project da Universidade de Guelph[2] –, dirigido pelo Professor Daniel Fischlin, catalogou cerca de 536 peças de teatro canadenses inspiradas em Shakespeare, sem contar a fortuna crítica em torno de cada uma delas. O volume de peças catalogadas e incluídas no *database* deste projeto mostra que Shakespeare exerceu um papel estruturador na produção teatral deste país, com produções e textos em inglês e francês. A epígrafe que ilustra o website é uma frase irônica de Voltaire que diz: "Shakespeare é um bêbado selvagem com alguma imaginação cujas peças agradam apenas ao público de Londres e do Canadá".[3] Apesar de incerta a fonte desta epígrafe e as muitas lendas em torno dela, constata-se que Shakespeare exerceu e ainda exerce sua função colonizadora cultural fora de seu país de origem. O estudioso de adaptações de Shakespeare Ric Knowles (2004, p. 22) mencionou certa vez que Shakespeare assombra diferentes coletividades do Canadá, desestabilizando conceitos unitários da nacionalidade Canadense ao tratar este autor como "universal".

O Bardo inglês serviu como base fundadora do drama e de parte da literatura canadense, embora Molière também apareça entre os autores fundadores. O dramaturgo francês, porém, não teve a mesma sorte que Shakespeare por ter sido censurado pela Igreja[4]. Neste país de dupla colonização, Shakespeare foi introduzido de modo amador, em produções precárias produzidas por soldados que, em momentos de folga e para manter a paz entre ingleses e franceses, declamavam e representavam trechos ou peças completas durante a Conquista Britânica de 1763[5]. Depois das produções amadoras dos soldados, vieram

---

[2] Cf.: < http://www.canadianshakespeares.ca/ >

[3] Tradução de: "Shakespeare is a drunken savage with some imagination whose plays please only in London and in Canada."

[4] Cf. também The Canadian Theatre Encyclopedia Online: <http://www.canadiantheatre.com/>.

[5] "The Canadian encounter with Shakespeare may be traced back to two significant roots, British soldiers and foreign touring companies. After the British Conquest in 1763, soldiers garrisoned to keep the peace between French and English, and to protect the citizens against American invasion, engaged in theatrical productions both to relieve their tedium and as a gesture of good will towards the local community. Of necessity (rather than authenticity), officers performed both men's and women's parts. Their limited performance skills prevented much Shakespeare; nonetheless, the officers' efforts did lay the foundation for what turned out to be an enduring, and surprisingly robust, tradition of amateur productions.

The earliest recorded anecdotal references to Shakespeare productions in English date from the 1760s, and establish a pattern which was to recur over the next two centuries: the visit of foreign, often English, professional actors arriving by way of America. A small group of eleven English actors, who played in New York before the American Revolution, afterwards made their way to loyalist Canada by way of Albany. Founding the first professional English theatre company, the Company of Comedians performed David Garrick's farcical version of The Taming of the Shrew in Halifax in 1768, and set off a hot debate about the morality of theatre-going" (MAKARYK, Irena R., 2002, p. 2).

companhias estrangeiras, com atores profissionais vindos dos Estados Unidos da América. Uma das primeiras companhias teatrais canadenses de que se tem notícia foi a *The Company of Comedians* e sua primeira produção teatral foi em 1768 com uma adaptação de *A Megera Domada*. Surpreendentemente, este autor ainda exerce grande influência nas produções teatrais e na esfera cultural, de maneira geral, deste país – embora atualmente a expressividade da literatura nacional se mostre mais autêntica e de temática mais livre e variada, demonstrando um desejo de libertação da influência colonialista.

O estudo de Shakespeare no contexto canadense revela que o Canadá ainda trava negociações com o dramaturgo inglês. A história das adaptações de Shakespeare neste país fornece uma narrativa traçável de deslocamentos e fricções entre significantes complexos que podemos denominar como "Shakespeare" e "Canadá" e suas variadas contingências Shakespearianas, que são a performance, os gêneros textuais, a cultural popular, as identidades regionais, étnicas, nacionais. O que se entende por "Canadá" como uma expressão nacionalista derivada de "canadense" sugere o estado-nação que historicamente possui uma herança cultural como uma dualidade colonial: francesa e britânica. Assim, de acordo com Ric Knowles (2004, p. 12), ao se falar de "Shakespeare no Canadá" considera-se uma reunião de duas instituições não muito estáveis e remete ao fato de que a produção cultural canadense passou pelo prisma de um autor representativo da alta cultura britânica, imperialista, agente de aperfeiçoamento cultural e de divisão de classes. Assim, "Shakespeare" e "Canadá", tornaram-se duas variáveis polêmicas que se amalgamaram ao longo dos anos através das produções teatrais de Stratford, mas que o contexto pós-colonial os coloca em posição de atrito e repelência um ao outro.

No que se refere às questões estruturais de adaptação e apropriação, pode-se dizer que adaptação é um termo usado "pela falta de outro termo melhor" (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 3) para descrever o fenômeno da recontextualização que caracteriza a maneira pela qual escritores, diretores, e editores acomodam as peças de Shakespeare para as novas plateias, sendo esta palavra de uso comum e portanto capaz de diminuir a confusão. Ressalta-se que estamos tratando de uma adaptação de peças teatral e, nesse caso, a definição de adaptação está intimamente ligada à "produção teatral" (cf. FISCHLIN & FORTIER, 2000,

p. 17)[6]. A adaptação, dessa forma, é um termo amplo e inclusivo, que serve para caracterizar as relações intertextuais que pressupõem um nível de engajamento considerável com um texto ou fonte que precisa se adequar a uma nova situação de textualidade.

Apropriação, por outro lado, é um termo que denota uma relação intertextual menos explícita e mais questionadora. Enquanto a adaptação presta uma homenagem, a apropriação desafia o texto fonte, evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valores e sua hierarquia. De acordo com Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000) apropriação é um termo de conotação mais negativa, que deve ser usado com cautela porque pode vir a sugerir "apossar-se" ou "tomar o lugar" da autoridade do original[7] (cf. p. 3). Para Julie Sanders (2006), enquanto uma adaptação sinaliza uma relação direta com um determinado texto-fonte, a apropriação frequentemente afeta de maneira mais incisiva, o texto fonte de forma a transformá-lo em um novo produto cultural (p. 26). Por outro lado, quando um texto é apropriado, este pode não ser claramente reconhecido, tal como o é no processo adaptativo.

Para a estudiosa Linda Hutcheon (2006) em sua *Theory of Adaptation*, adaptar implica, necessariamente, apropriar e os dois processos estão relacionados. Assim, a adaptação caracteriza-se, simultaneamente: (a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); (b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); e (c) como um engajamento intertextual estendido (cf. HUTCHEON, 2006, p. 8). Portanto, em sua concepção, uma adaptação é "uma derivação que não é 'derivativa' – uma obra que é segunda sem ser secundária" (p. 9), o que lhe assegura sua autonomia como obra, sendo esta a contribuição mais importante nos estudos da adaptação, pois garante a autonomia da obra adaptada. Além disso, esta autonomia é encorajada pela contextualização da obra adaptada uma vez que, segundo Hutcheon, "nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura" (2006, xvi).

---

[6] Cf.: "Adaptation as a material, performance practice can involve both radical rewritings, and a range of directorial and theatrical practices, from the omission or addition of passages (or even scenes) to suit a particular director's requirements to the creation of a material practice that takes into account the public demand for spectacle, ... The notion of adaptation (from the Latin adaptare, to fit, to make suitable) implies a way of making Shakespeare fit a particular historical moment or social requirement".

[7] Cf. FISCHLIN; FORTIER. **Adaptations of Shakespeare**, p. 3: "This word suggests a hostile takeover, a seizure of authority over the original in a way that appeals to contemporary sensibilities steeped in a politicized understanding of culture."

Encontrar questões contemporâneas em textos antigos faz parte da estratégia pós-colonial revisionista. O impulso revisionista é uma via de mão dupla que Adrienne Rich (1979), em "When we dead awaken", menciona como um fazer novo que é resultado de uma repetição. Há no refazer um desejo de fazer diferente, de se acrescentar uma camada crítica:

> Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de penetrar o texto antigo com uma nova direção crítica – é para as mulheres mais que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até entendermos as suposições nas quais estamos imersos, não poderemos nos conhecer. Este percurso para o auto-conhecimento, para as mulheres, é mais que uma busca pela identidade: faz parte da nossa recusa pela auto-destruição de uma sociedade dominada por homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, tomaria o trabalho, primeiramente, como um indício de como vivemos, como estivemos vivendo, como fomos levados a nos imaginar, como nossa língua nos pega em armadilha tanto quanto nos liberta, como o ato mesmo de nomear foi até agora uma prerrogativa masculina, e como podemos começar a ver e a nomear – e portanto viver – mais uma vez. Uma mudança no conceito de identidade sexual é essencial se não vamos ver a velha ordem política reafirmar-se a cada nova revolução. Precisamos conhecer a escrita do passado e conhecê-lo diferente do que conhecíamos; não passar uma tradição, mas quebrar com a influência sobre nós (RICH, 1979, p. 34)[8].

A reinterpretação da tradição é capaz de instituir uma outra perspectiva crítica que questiona e desafia os valores e as estruturas de poder que perpassam os textos. Rich demarca o território crítico das escritas revisionais sobretudo como uma resposta às narrativas tradicionais que não permitiram às mulheres se expressarem. É preciso reler a tradição, revisitá-la para quebrar o jugo da "herança" e da "tradição", expor as implicações ideológicas que subjazem aos códigos textuais, os quais por muito tempo serviram de paradigma para moldar pensamentos e comportamentos. Muito da produção escrita das mulheres explora a estratégia revisionista das peças de Shakespeare como forma de se reinscreverem na tradição ao mesmo tempo que a questionam.

Atritando-se ou repelindo-se, o texto de Judith Thompson em *O leão nas ruas* (1992) toma Shakespeare como um mediador de seu texto que negocia alguns significados em *Hamlet*. O texto de Thompson alude à questão da vingança, do fantasma, da memória, e do

[8] RICH, A. When we dead awaken, p. 34. "Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name – and therefore live – afresh. A change in the concept of sexual identity is essential if we are not going to see the old political order reassert itself in every new revolution. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us."

feminicídio através da roupagem contemporânea para as diversas vozes presentes no texto de Shakespeare. Essas vozes, muitas vezes contaminadas pela violência, demonstram um desejo de apagamento de Shakespeare, um desejo de anulamento deste discurso imperialista que dominou a dramaturgia canadense. Dessa forma, embora o texto de Thompson enfatize a fragmentação das subjetividades dos personagens, a violência e a descontibuidade, o **Hamlet** Shakespeare mostra-se presentificado através do Fantasma de Isobel e da descrição ecfrástica do quadro *Ophelia* de Millais.

O Fantasma

O Leão nas ruas foi construída como uma *relay play*, ou uma peça em turnos. Fragmentada através de uma série de falas de personagens em crise, aparentemente desconexas, estas são interligadas pelo fantasma de Isobel, uma portuguesa assassinada há 17 anos atrás.

No início da peça, Isobel parece habitar um lugar conhecido, sua vizinhança, em busca de paz e consolo, embora ainda não tenha consciência de si como um fantasma. Contudo, Isobel não encontra a paz que procura e, inicialmente, sente-se perdida, repetindo inúmeras vezes: "I'm LOST". Talvez este espectro se sinta assim por encontrar um ambiente estranho e permeado de violência doméstica, tal como o casal em crise, Laura e Bill, em que o marido anuncia, de forma desconcertante e cruel, sua intenção de deixar a esposa para ficar com uma mulher mais atraente. Segue-se a esse episódio constrangedor, outro mais politicamente incorreto ainda, quando uma jornalista, Christine, chantageia e achaca Scarlett, uma vítima de paralisia cerebral portadora de necessidades especiais. Não satisfeita, Thompson ainda inclui um estupro através do diálogo entre Sherry e Edward, um casal que aparenta relativa estabilidade, porém o companheiro faz questão de lembrar do estupro da esposa no passado, perguntando-lhe se ela havia sentido prazer com o ato. Isobel é confrontada por várias cenas de violência contra a mulher, seja ela simbólica ou física e está impotente, enquanto espectro, de lutar contra as situações que observa.

Presenciando todas essas cenas, Isobel vai de um estado de inocência à consciencia de sua condição espectral ao longo da peça. Tal como em *Hamlet*, Thompson demanda que o público "ouça" Isobel, assim como Hamlet ouve o Fantasma. No ato I, cena v, na peça de Shakespeare, a primeira fala do Fantasma é esta: "Ouça-me", e com atenção, pois o Fantasma do pai de Hamlet, o Rei Hamlet, precisa lhe reportar seu assassinato, um fratricídio, e

encomendar-lhe a vingança, já que não pode fazê-lo. Há uma estrutura latente de vingança que paira sobre a peça de Thompson e a violência que emana das cenas fragmentadas da vizinhança apontam para isso. Ao longo da peça, somos levados a crer que Isobel ao descobrir que fora vítima de assassinato, poderá se vingar de seu algoz, Benjamin, ou Ben.

Assim como em *Hamlet,* em que um Fantasma paira o castelo de Elsinore, em Thompson um leão espreita as ruas. Em *Espectros de Marx* (1994) Derrida apresenta o argumento da espectralidade como uma espécie de lógica da obsessão: "um fantasma ronda a Europa". O Fantasma do Rei Hamlet abre a peça e assombra a cena em uma reaparição e assim também a contemporaneidade é sondada por um espectro. O drama de Thompson tem uma visita dupla do espectro de Isobel: *Hamlet* foi um texto marcante na história cultural e continua, obsessivamente, assombrando a cultura da contemporaneidade através das adaptações. Ao mesmo tempo, o fantasma de Isobel retorna para denunciar a violencia contra a mulher, a intolerância e a vulnerabilidade a que os fracos – crianças, idosos, mulheres e portadores de necessidades especiais – são expostos todos os dias. No drama de Thompson, o espectro que paira sobre aquelas personagens desajustadas é o da violência, o leão das ruas, que Isobel percebe como um sentimento escravizante em Cristine: "ESCRAVA. **Você** é uma escrava do leão"[9] [grifo original](Ato 1, p. 50).

A espectralidade derrideana em *Espectros de Marx* (1994) auxilia na compreensão da dimensão do espectro de Isobel na medida em que percebe-se o espectro como um entre-lugar da existência. Ele assume uma existência anterior que não mais se faz presente, ou se corporifica no presente. Essa existência, porém, se dá "assombrando", como uma aparição daquilo que um dia "foi". A esta ontologia que reconhece que o ser não está vivo nem morto, nem presente nem ausente, mas espectraliza, assombra, Derrida chama de *hantologie*, ou *hauntology* no inglês, ou *obsidiologia*, como consta na tradução de Anamaria Skinner (cf. DERRIDA, 1994, p.18; 75). É interessante notar que Derrida explicita a necessidade de construção de um novo conceito para falar sobre a ontologia espectral, o de *hauntology* (*haunt* + *ontology*), cuja expressão fonética de *ontology* apenas a omitia.

Assim, as adaptações de *Hamlet* se configuram como espectros que assombram, retornam, habitam e pairam sobre o original, nos termos da *hauntologie* de Derrida, que

[9] "SLAVE! *You* are a slave of the lion!"

perscrutando vários cantos da nossa cultura, insistem na reintrodução de *Hamlet* como uma forma de hipostasiar[10] a autoridade de Shakespeare. Ainda assim, esta alusão a *Hamlet* no drama de Thompson é pontual e dialógica, uma vez que negocia os sentidos etnocêntricos e canônicos de Shakespeare, questionando a violência de gênero da peça e a violência a que somos expostos aos textos de Shakespeare, como uma autoridade cultural a que somos obrigados a conhecer. Thomson é incisiva na apresentação de questões que rondam a peça de Shakespeare, mas que permaneceram, por muito tempo, intocadas.

Ofélia

Ofélia é personagem secundária (mas crucial) em *Hamlet.* Sua figura tornou-se mais popular nas artes plástica que na crítica literária. Ela é a personagem mais representada nas artes visuais que qualquer outro personagem de Shakespeare[11]. De fato, o espaço das interartes nos oferece uma nova perspectiva para pensar os estudos de gênero, já que passamos a analisar o corpo feminino a partir de um ponto de vista comparativo entre a representação literária e a representação pictórica. A transformação da personagem em um *objet d'art* possibilitou a articulação entre construções culturais de morte, feminilidade e insanidade. Kaara Peterson observa que apesar do caráter evasivo na peça Ofélia se faz "presente em obras artísticas visuais" (1998, p. 2).

Thompson, se tinha consciência deste fato ou não, nos premia com uma descrição ecfrástica que muito se assemelha à pintura de Millais em sua peça. Joanne, durante um diálogo com a amiga Rhonda, uma professora primária, menciona que gostaria de ter uma morte como a de Ofélia. Joanne, mãe de dois filhos, ao pedir à amiga que cuide deles após a sua morte, ela sugere estar seriamente doente. Assim, imagina sua própria morte como um momento sublime, tal qual a Ofélia de Millais, inspirada pelo poster presenteado pelos pais com a figura. Joanne diz:

---

[10] De acordo com Michael Bristol (1990, p. 2; 10) Shakespeare tem sua autoridade reafirmada, revivida ou hipostasiada, tal qual uma prática religiosa, o que torna o "fervor" pelo Bardo quase inseparável das relações institucionais que regulam o discurso shakespeariano e o disseminam de formas variadas, múltiplas e heterogêneas.

[11] Cf. VIEIRA, Erika V C. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as. Musas**. Ano. 01, Número. 02, Jan-Jul. 2010.
Esta afirmação também pode ser comprovada pela compilação de quadros baseados em personagens e temas Shakesperianos feita pelo Prof. PhD. Harry Rusche da Universidade de Emory de Atlanta. Nesta coleção online, Ofélia é considerada o tema mais popular. Disponível em: <http://shakespeare.emory.edu/index.htm>.

> **Joanne**: Minha tia e meu tio enviaram para mim da Inglaterra, o poster é OPHELIA, daquela peça de Shakespeare, certo? E ela, ela – tinha todas aquelas flores, flores tropicais, flores selvagens, rosas brancas, violetas e ranúnculos, tudo o que ela amava e ela tipo os teceu todos juntos. Daí, ela pegou o vestido mais pesado que pôde encontrar ... você sabe como os vestidos nos tempos antigos eram tão longos e pesados, com anáguas e tudo mais? E ela pegou este vestido azul pesado, pesado, pesado, muito... azul e embrulhou-os todos juntos com lindas lindas flores ao redor do seu corpo, ao redor da sua cabeça, e seu cabelo, ela tinha este cabelo dourado, pesado e longo, e então, ela entra no rio, e ela se deita, de costas, no riacho. Ela deita ali, mas o riacho desce tão rápido, ela está de costas e ela vai. A correnteza a puxa tão rápido e ela está olhando para o céu e para as nuvens e ela está cantando canções (...) ela não está assustada, de jeito nenhum, está calma e tão feliz! E devagar, seu vestido fica cada vez mais pesado, certo? Então, então, ela fica dependurada em um graveto, um galho, de um salgueiro, e seu vestido a puxa para baixo, leve, ela ainda está cantando lá embaixo no profundo profundo profundo do riacho e com todas as suas "guirlandas fantásticas", estas lindas flores todas ao redor dela (...) ela morre, Rhon, ela morre... bem. Ela morre bem (THOMPSON, 1992, p. 34-35)[12].

A pintura a que Joanne se refere se parece muito com a versão icônica do pintor John Everett Millais que foi exibida pela primeira vez na Grande Exposição de 1852. A versão de Millais recebeu grande atenção do público e da crítica da época pela riqueza de detalhes de sua composição.

Figura 1: Millais, John Everett. Ophelia (c.1852), Oil on canvas 76 x 102 cm/ 30 x 40 ins, The Tate Gallery, London.

[12] "Joanne: My aunt and uncle sent me that from England, the poster it's OPHELIA, from this play by Shakespeare, right? And she she – got all these flowers, wilde flowers, white roses, violets and buttercups, everything she loved and she kinda weaved them all together. Then she got the heaviest dress she could find … you know how dresses in the olden days were so long and heavy, with petticoats and that? And she got this heavy heavy blue dress, real … blue and then she wrapped all these pretty pretty flowers round and round her body, round her head, and her hair, she had this golden wavy hair, long, and then she steps down the bank, and she lies on her back in the stream runs so fast she's on her back and she goes. It pulls her along so fast and she's looking at the sky and the clouds, and she's singing little songs – 'I'm looking over a four-leaf clover' – and being pulled so fast by a clear cold water pulled along and she's not scared, she's not scared at all, she's calm, so happy! And just ever so slowly her dress, gets heavier, right? Then, then, she gets caught on a stick, like a branch, of a willow tree, and her dress pulls her down, soft, she's still singin down deep deep deep to the bottom of the stream and with all these 'fantastic garlands', these beautiful flowers all around her – 'one's for the roses that blew down the lane' – she dies, Rhon, she dies … good. She dies good."

Millais procurou retratar da maneira mais realista possível os detalhes do ambiente natural que circundava a jovem morta[13]. Para isso visitou vários lugares até encontrar um riacho perto de Ewell, onde o ambiente permitia reproduzir a descrição de Gertrudes com bastante riqueza de detalhes e fidelidade. Estão presentes no quadro o salgueiro, os ranúnculos, as urtigas, a pata de lobo. Também há rosas como referência ao modo como Laertes se referia a ela (Rose of May), entre outras flores que ela menciona em seu momento de loucura, como as violetas (Ato IV, v), por exemplo. Esta representação visual do discurso de Gertrudes causou grande espanto devido à sua preocupação excessiva com a descrição da cena do afogamento. A riqueza de detalhes do ambiente, contudo, reduz Ofélia a um objeto decorativo ou parte do ambiente natural. A beleza e a realidade estética não contribuem para transparecer sofrimento do afogamento. Ao invés disso, a atitude do observador é de indiferença com relação à morte. O observador se concentra no gesto fidedigno do artista e no prazer contemplativo advindo da observação. Ofélia, nesta versão, não esboça sofrimento nem luta contra a água, mas é uma experiência de contemplação e prazer estético. Muitos pintores do século XIX tentarame poucos conseguiram alcançar o feito de Millais: o pintor conseguiu a supremacia estética a que se propôs ao tomar como tema a morte feminina.

O *Hamlet* de Shakespeare nos apresenta uma das cenas de morte feminina mais comoventes já escritas. Antes disso, porém, o autor inglês traça com maestria o caminho percorrido pela personagem, da obediência silenciosa ao pai, Polônio, à loucura histérica ao perdê-lo pelas mãos do próprio amado, Hamlet. O percurso trágico da personagem torna-se, assim, ponto de partida para a reprodução extensiva de quadros pelos pintores.

Há pinturas baseadas na narrativa de Ofélia que a transformaram em mito da beleza eterna (V, i, 233-241), exemplo de candura e obediência filial (I, iii, 83-86; I, iii, 100-136; II, i, 75-120), ícone da loucura histérica (IV, v, 21-72; IV, v, 155-197) e da morte patética (IV, vii, 135-155). Todas foram baseadas nesses diversos trechos da peça que fazem referência a

[13] Elizabeth Siddal foi modelo escolhida por Millais, então uma jovem de 19 anos. Esta foi a única vez que ela posou para o pintor. Ele a escolheu por ser alta, esbelta, de cabelos longos e ruivos e de tez muito clara. De forma a retratar com realismo um corpo que boiava, Lizzie Siddal, vestiu um vestido prata de segunda mão e permaneceu imóvel em uma banheira cheia aquecida precariamente por lâmpadas a querosene por cerca de dez horas. A jovem pegou um resfriado que veio a se desenvolver em uma doença mais grave e Millais foi obrigado a custear todas as suas despesas médicas. Anos mais tarde, porém, com problemas em seu casamento com Dante Gabriel Rossetti, ela toma uma dose excessiva de láudano e vem a falecer. Especula-se que Rossetti tenha encontrado um bilhete de suicídio, mas como era considerado ilegal na época, é provável que ele o tenha queimado para evitar a difamação e a falta de um funeral cristão.

ela ou a cenas em que ela aparece. O trecho mais significativo, no entanto, é exatamente o que trata de sua morte no qual a rainha Gertrudes descreve seu afogamento no leito do rio:

> Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
>
> E contempla nas águas suas folhas prateadas.
>
> Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
>
> Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
>
> Que no franco falar de nossos pastores recebe
>
> Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
>
> Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava
>
> Querendo pendurar nos ramos inclinados
>
> Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
>
> Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
>
> No riacho que chora. Seu vestido se defralda
>
> E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
>
> Ela trauteia então trechos de velhas árias,
>
> Como sem perceber sua situação aflitiva,
>
> Ou como um ser que se sentisse ali
>
> Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
>
> Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
>
> Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
>
> Numa lodosa morte… (IV, vii, 135-155)[14].

É um trecho evasivo e ambíguo. A rainha Gertrudes precisa contar ao irmão, Laertes, sobre a morte repentina de sua irmã. Ocorre que Laertes havia acabado de receber a notícia sobre a morte do pai, Polônio, pelas mãos de Hamlet, filho da própria Gertrudes. A rainha,

[14] Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.

dessa forma, precisa dar a terrível notícia da melhor maneira possível. Sua estratégia discursiva está no uso de um lirismo poético que transforma Ofélia em uma jovem mártir e seu suicídio, em uma fatalidade, um acidente.

Por sua morte prematura, ao sabor do rio e nos braços da natureza, Ofélia se tornou um ícone da morte jovem e bela. O processo de mitificação da personagem Edgar Allan Poe, em sua Filosofia da Compositção (1927), influenciado pelo sentimento do *fin-de-siècle*, reforça a ideia do feminicídio ao dizer que não há tema mais poético que o corpo de uma bela mulher morta. Sendo assim, o efeito dramático da narrativa de Gertrudes contribuiu muito para construir Ofélia, seu mito e transformar o feminicídio em um desejo estético masculino. Esse desejo, entretanto, sugere algo estarrecedor: há uma certa perversidade no olhar do pintor e também do observador. O ato de pintar e observar a Ofélia morta transformam a mulher em seu estado mórbido em um ideal de Beleza. Isso porque as cenas que retratam o afogamento não transparecem o sofrimento decorrente do ato, nem a palidez morte, mas a vivacidade da representação a transforma em um objeto, um objeto de arte desejado até mesmo pelas próprias mulheres.

No drama de Judith Thompson, Rhonda aparece como a voz da razão para o enleio de Joanne que deseja uma morte ofélica, criticando exatamente o excesso estético do quadro de Millais. Apesar de Joanne sonhar com uma "lodosa morte", pois ela repete insistentemente que quer ter uma morte semelhante, Rhonda não acredita que isso seja possível. Para a amiga, Rhonda, há muito de ficção na morte de Ofélia e a aconselha a procurar um psicoterapeuta. Rhonda aconselha Joanne: "... é tudo muito encantador e tal, sua pintura em seu quarto, mas é uma pintura, é uma pintura, sua estúpida. Na realidade isso seria horrível, os caules das flores te engasgariam, e os cheiros te deixariam com náuseas..."[15] (THOMPSON, 1992, p. 36). Rhonda ainda alerta a amiga para o fato de que se isso acontecesse em Humber River, haveria ainda o esgoto poluído com plástico, cigarros, preservativos usados e absorvente internos boiando, além do clima que, por estar frio, ela se congelaria. Ou seja, Joanne quer se tornar uma pintura e alerta sua interlocutora para esta impossibilidade: "Você não pode se tornar

[15] "I mean it's all very lovely and that, you dimwit! The real of it would be awful, the stalks of the flowers would be choking you, and the smells of them would make you sick, …"

uma pintura, sabe o que eu quero dizer? Quero dizer, você não pode ... *SER* ... uma pintura, ok"[16][grifo meu] (THOMPSON, 1992, p. 36).

A representação da morte feminina, tão desejada por Joanne, neste contexto, é um tanto problemática, pois seu desejo de reproduzir o gesto do artista revela uma tensão ambivalente entre eixos conceituais e paradoxais. A representação desse outro (o cadáver feminino) implica uma violência contra esse mesmo corpo feminino em decomposição biológica e natural, mas que, na representação visual, ali estática no tempo e no espaço, torna-se a vitória do artista sobre a própria luta da mulher contra a morte, que cristaliza o momento para si mesmo. Contudo, é apenas uma imagem.

Redenção

Logo após o diálogo entre Rhonda e Joanne, Isobel se descobre espectro: "AAHHHHHHHHHH! Estou morta! Sou ossos por 17 anos, desaparecida, desaparecida, minha face na TV e nos jornais. Estou mortalmente morta! Abatida! Era uma noite, era um leão, rugindo! Com olhos vermelhos: ele chega perto [grito silencioso]... Estou morta! Estou morta!"Não sou mais!"[17] (THOMPSON, 1992, p. 36). Assim, o drama de Thompson aborda a questão da violência contra a mulher, o feminicídio. Apesar de desconfortante, esta dramaturga nos faz encarar a necessidade de abordar questões do abjeto e negociar o silenciado.

Ao retomar a temática de Ofélia, a Rosa de Maio, que enlouquece e se mata por afogamento em um riacho, Thompson oferece seu contraponto em Isobel, uma **outsider** no mundo anglófono, que é portuguesa, mentalmente perturbada e um espectro. Além disso, o fato de ser vítima de um assassinato não é o foco da peça, mas um dos aspectos que moldam este drama inquietante.

Na última cena, Isobel se encontra com seu assassino, Benjamin, ou Ben, e, ao invés de vingá-lo, purgar seu sofrimento com mais violência, Isobel, no momento que vai matá-lo, escolhe o perdão e diz "Eu te amo" (THOMPSON, 1992, p. 63) enquanto as forças

[16] "You can't become a picture, do you know what I mean? I mean you can't… BE … a picture, okay?"
[17] "AAHHHHHHHHHH!I am dead! I have been bones for seventeen years, missing, missing, my face in the TV and newspapers, posters, everybody looking for, nobody find, I am gone, I am dead, I AM DEADLY DEAD! Down! It was night, was a lion, roar!! With red eyes: he came closer [*silent scream*]come closer [*silent scream*] ROAR tear my throat out ROAR teat my eyes out … ROAR I am kill! I am kill! I am no more!"

do perdão e da vingança guerreiam dentro dela, ela repete: "*Quero minha vida de volta. Me dê minha vida*"[18][grifo original] e, assim, retorna, aparece como uma adulta, dizendo que estava de volta, que havia retornado, em meio à música de cunho religioso que confere um clima solene à última cena. Isobel quer que a vida floresça ao seu redor, que haja vida em tudo: "Eu quero que todos tomem suas vidas. Quero que todos tenham vida"[19] (THOMPSON, 1992, p. 63). Thompson nos choca com o fato de que um crime possa ser perdoado e sugere que confrontar tal situação, de perdão, tenha maior potência que a vingança, tal como sugere o texto de Shakespeare, Hamlet, inspirado na tradição das tragédias de vingança de Thomas Kyd do século XVI. A brutalidade das cenas fragmentadas oferecidas por Thompson, se rendem todas à possibilidade da escolha pelo perdão no final. E o escolher é visto como um estado de graça, de iluminação divina libertadora, pois a escolha é um "produto da vontade humana", como sugere o estudioso de sua obra Ric Knowles (1992) na introdução da própria peça.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: Ensaios sobre a Imaginação da Matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRISTOL, Michael D. **Shakespeare's America**: America's Shakespeare. London: Routledge, 1990.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (eds). **Adaptations of Shakespeare**: a Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present. London: Routledge, 2000.

FISCHLIN, D. Nation and/as Adaptation: Shakespeare, Canada, and Authenticity. In: BRYDON, Diana; MAKARYK, Irena (Ed.). **Shakespeare in Canada**: 'a world elsewhere'?. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 2002, p. 313-338.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London & New York: Routledge, 2006.

KNOWLES, Ric. Introduction: The Fractured Subject of Judith Thompson. In: THOMPSON, J. **Lion in the Streets**. Toronto: Playwrights Canada Press, 1992, p. 7-10.

_____ . **Shakespeare and Canada**: Essays on production, translation, and adaptation. Brussels: Peter Lang, 2004.

[18] "I want back my life. Give me back my life!"
[19] "I came back. I take my life. I want you all to take your life. I want you all to have your life."

PETERSON, Kaara. Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition. **Mosaic**. Vol.31. No. 3. Sept. 1998, p. 1-24.

MAKARYK, Irena (Ed.). **Shakespeare in Canada**: 'a world elsewhere'?. Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press, 2002.

Millais, John Everett. **Ophelia.** Oil on canvas 76 x 102 cm/ 30 x 40 ins, The Tate Gallery, London, 1852.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. **The Poems and Three Essays on Poetry**. R. Brimley Johnson (Ed.). London and New York: Oxford UP, 1927.189-202.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing As Re-vision. In: _____. **On Lies, Secrets, and Silence.** New York: Norton, 1979,p. 33-49.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**: Prince of Denmark. New York: Dover Thrift Editions, 1992.

THOMPSON, Judith. **Lion in the Streets**. Toronto: Playwrights Canada Press, 1992.

VIEIRA, Erika V C. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as Musas**. Ano 01, No. 02, Jan-Jul. 2010, p.

A ESCRITA DIARÍSTICA EM MARIA GABRIELA LLANSOL E CAROLINA MARIA DE JESUS: O ENCONTRO INESPERADO DO DIVERSO

Fernanda Gontijo de Araújo Abreu[*]

Relacionar duas escritoras tão singulares, como o são a brasileira Carolina Maria de Jesus (moradora da Favela do Canindé na década de 50, em São Paulo, conhecida pela publicação em 14 idiomas do seu *Quarto de despejo*[1]) e Maria Gabriela Llansol (autora nascida no seio da classe média portuguesa dos anos 30, portadora de um texto que prima pela "despossessão"[2] dos modos convencionados do viver e do escrever) é tarefa que exigiria mais tempo e espaço para o seu desenvolvimento. Entretanto, como aqui o que está em pauta, a partir do que nos inspiram as referidas escritoras, é, também, certa ousadia e persistência diante do que nos falta, arriscaremos aproximá-las com o distanciamento necessário a uma "justa" abordagem, privilegiando, para isso, o diário como gênero a indicar uma comparável *insistência da escrita* que em tais textos pressentimos. Além disso, verificar na imagem do "encontro inesperado do diverso"[3], formulada por Maria Gabriela Llansol, algo que se elabora a partir do que justamente, e radicalmente, se difere, é o ponto de partida que também tomaremos para a escrita deste artigo.

Primeiro encontro: o diário

[*] Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG (Pós-Lit). Professora de Literatura do Curso de Letras da UEMG –Ibirité/MG. dearaujo.fernanda@yahoo.com.br.

[1] Cf. JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 9 ed. São Paulo: Ática, 2007.

[2] Referência ao estudo de Silvina Rodrigues Lopes sobre os textos de Maria Gabriela Llansol. Cf. LOPES, *Teoria da Des-Possessão*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Sun Editores, 1988: "A perda da perspectiva própria faz parte dos mecanismos de despossessão da escrita: o sujeito perde-se de si para o outro, deixa de ser uma identidade, uma memória, para tomar as memórias do outro, tornando-se si definitivamente estrangeiro [...]".

[3] Figura que dá título a um livro de Llansol, e que é retomada em passagens do mesmo texto. Cf. LLANSOL. *LisboaLeipzig I*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

> _____ *a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida quotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras. Qualquer aprendiz imagético, quando sobe ao meu quarto e atravessa o meu escritório, tem um sentimento de que "um belo lixo de imagens se criou aqui". Se for menos inocente dirá: "que belo luxo de imagens". Eu diria: aqui está a raiz de qualquer livro. (LLANSOL, 2009, p.19)*

> *[...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhante. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.*
>
> *Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva estava no céu. Como é horrível pisar na lama.*
>
> *As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários. (JESUS, 2007b, p. 60)*

A primeira imagem do diário, para Maria Gabriela Llansol, "não é o repouso na vida cotidiana", mas um "lixo de imagens", ou melhor, "lixo/luxo", como ela afirma, quando lido por um "aprendiz imagético menos inocente". Para Carolina Maria de Jesus, escrever um diário é criar "um ambiente de fantasia para esquecer", residindo "nos castelos imaginários" a "contemplar a estrela Dalva que está no céu". Ambas as escritoras, distanciadas cultural e geograficamente, são movidas pelo desejo dos despejos da escrita, depositados, cotidianamente, em um caderno. Ambas, ainda que escrevessem outros gêneros de texto, acolhiam em seus diários uma constelação que lhes acorria no tempo; um tempo fragmentado é certo, permeado por imagens a "caminha[r] todas [...] umas sobre as outras".

Maria Gabriela Llansol, precavida de que, para muitos, o diário não passa de um gênero menor, podendo, com isso, ser tomado como espécie de desabafo ou distração em relação às tarefas mais sérias do viver ou do escrever, destaca que não, o diário não é um "repouso na vida cotidiana". Não se trata de um repouso na vida cotidiana, porque, para muito além disso, o diário, na perspectiva de uma escrita já atravessada por uma memória lacunar e fragmentária, pelo lixo-luxo de imagens, e pela multiplicidade de sentidos que lhe confere o texto – assim como acreditamos se fazerem as escritas de Gabriela e Carolina – esse diário não pode mais se deter na tentativa de unicamente retratar a realidade (mesmo no caso de Carolina); não pode se ater na impassibilidade de se escrever "sobre" fatos, relatá-los como

um *a posterior* da vida. Pois que a vida, ela própria, nessa escrita, ali já se imiscuíra de forma radical. Escutemos Llansol:

> Nunca escreverei *sobre* nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outra maneira de escrever. Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. [...]. (LLANSOL *apud* GUERREIRO, 2011a, p. 12)[4]

Também para Carolina de Jesus, a escrita do diário se tece para além da mais generalizada representação. Em seus textos, um "aprendiz de imagens menos inocente" certamente perceberá que a tessitura da linguagem não segue um curso linear, não é meramente descritiva, nem prioriza esclarecer fatos vividos a quem quer que seja. Ao contrário, essa escrita é interceptada por fragmentos de uma memória já afetada pelo texto, dividida entre o ordinário da vida e a "experiência literária" [5], quando se deixa permear por pontos de fulgor que percorrem, imprevisível e inescapavelmente, a textualidade, escrevendo-se "com" o que se vive.

> **5 de junho** ...Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembléia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as trajedias que os políticos representam em relação ao povo. (JESUS, 2007b, p. 54)

Elzira Divina Perpétua (2002) alerta para o fato de que é preciso indagar sobre o valor exclusivamente testemunhal muitas vezes atribuído aos diários de Carolina de Jesus. Segundo a pesquisadora, os autênticos manuscritos do *Quarto de despejo* revelam uma escritora muito mais empenhada em ser poeta do que em ser reconhecida pelo testemunho de uma sofrida realidade. Elzira (2002, p. 38-39) adverte:

> [...] 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 vigente. Para compor essa imagem, o editor dos

[4] Cf. GURREIRO, Antônio. Na margem da língua, fora da literatura. In: *Entrevistas*: Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.7-16.

[5] Expressão formulada por Maurice Blanchot para dizer, dentre outras sugestões, da atração que exerce a obra sobre o escritor, impelindo-o para "fora do mundo" e o impulsionando a escrever: "Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse "lado de fora", restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original. (BLANCHOT, 2011, p. 49-50).

> 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".

Então, para Carolina de Jesus, o que a vence, ou seja, o que acaba sendo mais forte do que o próprio ser civil que ela apresenta nos diários é o "pensamento poético". Sim: um pensamento poético que a divide em uma Carolina dona do "diário de uma favelada", esta que foi apresentada à sociedade que consumiu, curiosa e condoída, o seu relato de miséria; e uma outra Carolina, esta que se deixou invadir pela constelação de imagens de um "quarto de despejo", espaço que, abrigando tantos restos, acolheu uma palavra que ali permaneceu escondida: *desejo*, o desejo de escrever, e nada mais.

Maurice Blanchot (2005) observa que a escrita de diários relaciona-se, de certo modo, a uma "necessidade" que acomete aqueles autores que, não por acaso, são os mais literários de todos. Para Blanchot, o autor de um diário, ainda que imerso na desordem dos pensamentos cotidianos, respeita duas regras que o próprio gênero impõe: o calendário e a sinceridade. Quem se deixa atrair pelo "infinito literário" [6] que o texto evoca, passa a utilizar o diário como forma de se manter ligado aos dias e, neles, permanecer seguro, não se perdendo na infinitude do tempo e do espaço que a literatura, pela exigência do "pensamento poético", pode convocar.

> O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. [...] Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. (BLANCHOT, 2005, p. 270)

[6] Atribuição dada por Maurice Blanchot mais especificamente à criação literária de Jorge Luís Borges, quando o autor argentino parece encontrar, na literatura, o infinito errante: "Suspeito que Borges recebeu o infinito da literatura. [...] Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto, o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que a sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe". (BLANCHOT, 2005, 136-137)

É por isso também que, para Llansol, a escrita de um diário revela os elementos que constituem a "raiz de qualquer livro". Esse entendimento do diário como, de certa forma, propulsor de uma escrita que busca na vida cotidiana não o repouso, mas o despertar do pensamento poético – ou, nas palavras de Llansol, do "dom poético"[7] – condiz, ao mesmo tempo, com um projeto textual que se contrasta à literatura moldada à maneira da escrita representativa, muitas vezes difusora dos discursos de poder. Para um escritor que mantém um diário, o texto já não pretende configurar-se às fórmulas narrativas, já deixou de atender às exigências do mercado, já não possui garantias de receptividade do público-leitor. O escritor do diário nada mais sabe da literatura institucionalizada, canônica. O que lhe resta, o que lhe perturba e que o faz recorrer ao calendário é o escrever, e assim ele o faz com toda sinceridade, pois nada mais o espera, além disso. É por isso que Llansol (2011c, p. 52) afirma, categoricamente, em *Um falcão no punho – diário I*, que "não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros."

A literatura, assim tomada pela via do escrever, já não busca reconhecer-se como tal. Ali, no desejo da escrita – de escrever e de ser escrito pelo texto – estão, sem dúvida, os princípios de um livro para aqueles atravessados pela exigência do "dom poético", do pensamento de uma "poesia idealista" e não da "poesia de salão", como ressalta Carolina de Jesus. Tanto Gabriela quanto Carolina, ao manterem um diário, buscavam combater, mesmo que não o soubessem, os duros mecanismos de uma literatura institucionalizada e elitista, guardiã de um texto formalmente limpo pelo qual se apagam os vestígios do sujeito e seus quartos de despejo. Diferentemente, no percurso fragmentário de uma escrita conduzida pela profunda sinceridade de um sujeito que se protege diariamente do infinito literário, para que nele não se perca, o texto se vale da íntima constelação de imagens, quando busca, a despeito das mais difíceis condições de vida, abrir caminho a outros reais, e se forçar a seguir.

Outro encontro: a poesia do lixo e das margens

> *...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. (JESUS, 2007b, p.55)*

[7] O "dom poético" é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**". LLANSOL, 1994, p.120.

> *Os marginais trazem consigo o germe da mudança. Deslocam-se em bandos e a verificação dessa mobilidade é a aceitação do imprevisível e da insegurança permanente. Este é o sentido do percurso cultural. Os bandos são constituídos por grupos de batedores, vão à frente de mundos, são forças de arranque. Quando chamo a este livro de Livro das comunidades, não estou a referir a um livro concreto. É um livro que, digamos, é o correspondente do mundo. (LLANSOL apud GUERREIRO, 2011a, p. 15)*

Há algo nos diários de Carolina e Gabriela que evoca a experiência da *comunidade*, do viver o comum em comum, isso que, não por acaso, se posta à margem do mundo institucionalizado. Essas escritas, muito bem testemunhadas pelo diário – se considerarmos que esse gênero é, estruturalmente, escrito "com" a experiência cotidiana e comum –, parecem indagar, o tempo todo, os limites da realidade em um mundo armado sob a égide das imagens pré-fabricadas dos discursos hegemônicos. Mas, afinal, para onde vai ou poderia ir a literatura em um mundo assim representado e erigido?

É Blanchot (2005) quem nos responde que a literatura segue rumo ao seu desaparecimento. O autor assinala que o movimento capaz de tornar apreensível o teor literário de uma obra é aquele que vai ao encontro de sua negação. Isso porque o escritor não tem por objetivo a obra acabada, um produto encerrado, ajustado, concluído, uma finalidade entregue ao mundo e à qual ele se submete. Ao contrário, o escritor já votado ao infinito da obra, persegue o incessante deslocamento que ela realiza e convoca, conduzindo a si mesmo e a obra que o obseda às margens da literatura, quando ali são impelidos a um constante recomeçar, um colocar-se a caminho. Segundo Blanchot:

> Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca, só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir. (2005, p. 294)

Mas se não tem por intuito a obra acabada, por que, então, o escritor almeja publicá-la? Sabe-se que Carolina de Jesus desejava publicar os seus escritos. Em carta enviada a Audálio Dantas, repórter que primeiro a encontrou e publicou o *Quarto de despejo*, ela reclama a devolução dos seus cadernos, aflita por publicá-los em outro país:

> Senhor Audálio peço-te fazer o favor de deixar o meu caderno de poesia aí na portaria porque eu preciso dele porque eu vou-me embora.

> Desisti de escrever porque eu não ganho dinheiro com literatura. Não posso comprar cadernos. Eu queria escrever com os americanos porque eles pagam muito bem os escritores. Mas vocês interferiram e atrapalharam a minha vida que já é tão inditosa. (JESUS *apud* CASTRO; MATA MACHADO, 2007, p. 60).

Porém, para Blanchot, a necessidade de publicação da obra em nada contradiz o movimento de desaparecimento da literatura a que também é lançado aquele que escreve. É que, segundo observa, a publicação é uma espécie de condição que conduz o escritor a livrar-se provisoriamente da insistência da obra, do perigo de que ela também se perca na evocação de um horizonte sem fim.

> Creio que o escritor não deseja nada, nem para si, nem para sua obra. Mas a necessidade de ser publicado – isto é, de atingir a existência exterior, a abertura para fora, a divulgação-dissolução de que nossas cidades são o lugar – pertence à obra, como lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente, que ela gostaria, entretanto, de ultrapassar radicalmente e ao qual dá um fim de fato, por um instante, cada vez que é obra. (BLANCHOT, 2005, p. 363)

E parece que, de fato, há algo no texto de Carolina, que, diferentemente do que ela afirma quando atua no mundo em busca de sobrevivência, permanece intacto resistindo aos mecanismos de dominação e sedução sociais e econômicos que já há muito conhecemos: "os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido", insiste Carolina (2007, p. 40)

Então o poeta, ou a poesia, resiste aos mecanismos de perpetuação do poder e enfrenta a morte pela causa que os move, combatendo com a sua arte aquilo que os provoca. Sobre isso, é Jean-Luc Nancy (2005) quem afirma que aquilo que insiste e resiste na poesia está, sobretudo, em sua capacidade de deslocar-se para as formas mais improváveis de expressão. Assim, mesmo que em torno da poesia haja, como o autor elabora, certa "vagabundização" (NANCY, 2005, p.33) das possibilidades formais que apresenta, com isso, ela só reafirma sua força de regeneração, sobrevivência e re-existência. É por isso que Nancy (2005, p.33) ressalta que, na poesia, há "algo que não é 'sub-cultura', nem mesmo simplesmente 'cultura' – se a poesia insiste e resiste, portanto, é para lá dessas manifestações irrisórias, e por outras razões".

Se é, portanto, irrisória a tentativa de rotular a poesia, oferecendo-lhe um lugar social hierarquizado e confortável ante os meios de dominação e elitização da cultura, é interessante observar como duas literaturas formalmente tão distintas, como o são a de Carolina e Gabriela, foram indagadas quanto à sua legitimidade literária ao se apresentarem a um público

ávido por sistemas de reprodução. Boa parte dos leitores recebeu a singularidade desses dois textos com estranhamento e desconfiança, e, mesmo hoje, após a tradução em 14 idiomas do *Quarto de despejo*, além e de inúmeros estudos sobre a obra de Carolina de Jesus; ou, por outro lado, após diversas publicações e relevantes prêmios e pesquisas em torno dos textos de Maria Gabriela Llansol, muitos ainda se recusam a afirmá-los como autêntica literatura. Isso é curioso, pois que, no caso de Carolina, a relutância na assimilação de seus textos parece indicar um dissimulado preconceito em relação à aparente simplicidade da sua escrita, quando, por vezes, ali observamos o não cumprimento, por desconhecimento assumido e justificável, das normas do português considerado culto; já em Llansol, a relutância se faz do argumento contrário, quando apontam em tal escrita uma forte elaboração e trabalho estilístico, porém transgressores de todos os gêneros literários já conhecidos em nosso repertório cultural. Trata-se de um texto permeado por traços e lacunas, assumindo-se não ficcional, mas também não realista, não sendo autobiográfico nem memorialista, e não adotando as fórmulas poemáticas ou narrativas convencionais. Sua construção não segue nenhum molde tipológico, tornando a todos eles simultâneos e descontínuos, reinventados à maneira da "textualidade". Escutemo-la (1994, p. 120):

> É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**
>
> um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,
>
> nos é possível.
>
> Mas o que pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?)
>
> A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até o vivo,
>
> **fazer de nós vivos no meio do vivo**.
>
> Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará.

Observemos que o que parece buscar Llansol é o mesmo que Carolina, quando ambas despojam-se da obediência às convenções da escrita, ou das limitações da expectativa de um público acostumado, e promovem uma mutação da narratividade para a textualidade, sabendo-se "forças de arranque" de um texto irremediavelmente tocado pelo dom poético.

Llansol (2011c, p. 12) assume esse distanciamento ao afirmar, emblematicamente, em um dos seus diários: "Destituo-me da literatura e passo para a margem da língua". Ou ainda quando se refere a "uma *estética da pobreza*", atribuindo-lhe "a audácia que une e estimula a poalha de dissonâncias luminantes", e que lhe serve como "elo de confrontação" (LLANSOL, 2006, p. 179). Em torno disso, ela então discorre, ao ser indagada sobre quais seriam os autores que considera seus companheiros e irmãos: "[...] o Pobre é meu companheiro, porque já existiu como figura num livro meu, e de facto os pobres, os despojados, os que vivem a carência, são meus companheiros. Acho que os grandes autores são seres que se despojaram para se entregarem à realidade que praticam [...]" (LLANSOL, 2011a, p. 69-70)

Assim, referindo-se àquilo que persiste na carência e apesar da ausência de recursos (sejam estes materiais ou outros), a direção que nos aponta Llansol é a mesma adotada por Carolina, quando, no caso desta última, ainda que seu "diário de uma favelada" seja repleto de referências ao lugar que habitava – a Favela do Canindé –, o que comove os seus leitores não diz respeito apenas às formas de violência social presentes em tal localidade, a que toda uma mídia já se ocupara em apresentar e que algumas fontes mais conscientes já se incumbiram denunciar. O que tocou verdadeiramente os leitores de Carolina de Jesus foi a "constelação de imagens" que ela fez nascer, de um lugar concreto e da precariedade da vida cotidiana, no espaço de um "quarto de despejo", assim transfigurado pela exigência de responder à poesia que ali se propagava.

Sem querer, ou ainda não tão consciente do que em seu texto dava a ler, Carolina de Jesus, colhendo papéis e palavras nos limites da privação material que a caracterizava, dedicava-se a dar voz à sua poesia, expressando-se e criando beleza a partir da quase total impossibilidade, que poderia, se não fosse a escritora impulsionada pela procura estética, ter prevalecido e silenciado Carolina diante de tal condição.

> **16 de agosto** Passei na sapataria. O senhor Jacó estava nervoso. Dizia que se viesse o comunismo ele havia de viver melhor, porque o que a fabrica produz não dá para as despesas.
>
> Antigamente era os operarios que queria o comunismo. Agora, são os patrões. O custo de vida faz o operario perder a simpatia pela democracia.

> O saco de papeis estava muito pesado e um operário ajudou-me erguê-lo. Estes dias eu carreguei tanto papel que o meu ombro esquerdo está ferido.
>
> Quando eu passava na Avenida Tiradentes, uns operarios que saíam da fabrica disse-me:
>
> - Carolina, já que você gosta de escreve, instiga o povo para adotar outro regime.
>
> Um operário perguntou-me:
>
> - É verdade que você come o que encontra no lixo?
>
> - O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os animaes. (JESUS, 2007b, p.112)

A insistência e resistência de Carolina eram indícios de que algo ali a obrigava muito mais do que a "não ter nojo de nada", não se furtar a nada que a compelisse a escrever, "descendo" dignamente às camadas mais verdadeiramente pujantes de alimento da sua poesia, a que buscaria sempre com a fome do "imprevisível e insegurança permanente" que caracterizam aqueles que se despojam de tudo para se dedicar à "realidade que praticam", nas palavras de Maria Gabriela Llansol. Assim, o que verdadeiramente sustentava Carolina não era a comida que ela retirava do lixo para se alimentar. Mas, era sim, a poesia que ela dali extraía para resistir ao silêncio que a miséria social pode provocar. Carolina (2007b, p. 108) acrescenta: "Fui na sapataria retirar os papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade."

E não seria mesmo apenas à realidade imediata que Carolina se referia em seus textos, não sendo isso aconselhável para quem deseja abrir caminho a outros reais por meio da escrita, como ela – hoje sabemos – teimava em demonstrar.

Por isso, não se pode afirmar que a escrita de Carolina fosse engajada, rótulo do qual ela mesma se protegeu ao negar uma atribuição partidária. Também o seu texto não buscava meramente retratar a realidade à sua volta, sendo esta uma visão ainda restrita da consistência literária que ele apresenta. Diríamos – ao contrário de tais especulações, e sem nos rendermos à necessidade de classificação que, por vezes, prendem os textos às margens, não os permitindo seguir – que, nem realista nem comunista, Carolina de Jesus era uma habitante

real do livro: um membro digno de compor e dar voz ao texto da vida comum que compele as comunidades.

Terceiro: o encontro inesperado do diverso

> *Faz dois anos que deixei de ser lixeira para ser escritora. Eu me considero exótica. Tem pessoas que saem das Universidades para ser escritora. E eu sai da favela. Sai do lixo. Sai do quarto de despejo. E o meu nome corre mundo. Com as traduções do meu livro Fui favorecida por uma classe de brancos nobres e bons. E fui prejudicada por uma classe de brancos incultos, medíocres e oportunistas. Que pensaram que Carolina Maria de Jesus, é uma idiota. (JESUS apud SANTOS, 2009, p.135)*

Carolina de Jesus, após ser publicada, foi rapidamente consumida e ignorada pela mesma sociedade que, paradoxalmente, forneceu-lhe os argumentos da sua escrita (a assimetria de classes e as formas de violência dela advindas); aplaudiu posteriormente o caráter contestador dos seus diários; menosprezou-a, em seguida, como escritora literária; e, por fim, relançou-a à margem devida de onde ela se aventurou sair. É claro que nos referimos a um público não de todo homogêneo, mas que, no geral, se comportou com a fome de novidade que se espera num contexto de massificação cultural e de consumo – seja para confirmar ou contestar essa tendência – em um mundo que se estrutura em torno do capital e de suas diretrizes.

Joel Rufino dos Santos (2009) situa historicamente o "fenômeno Carolina" como fato que convergiu com um momento de intensas transformações sociais e políticas ocorridas no país e em boa parte do mundo, culminando, para os brasileiros, com a eclosão da ditadura militar em 1964. Depreende-se de Santos (2009) que foi no exaltado trânsito de uma política reminiscente do populismo de Vargas atualizado por Kubitschek, aliada às posteriores tensões na representação do governo e de classes, com Jânio e Jango, até a instauração da ditadura propriamente dita, que Carolina de Jesus escreveu e publicou os seus diários. O fato de a escritora ter testemunhado sobre as condições de marginalização de determinada camada social nesse período, sem a adesão político-partidária que dela se esperava, acabou por conferir-lhe um certo "anacronismo" de apropriação ideológica.

Esse anacronismo, segundo Santos (2009. p. 49), foi o que fez com que a autora "aos 46 anos, não [fosse] jovem, pelo padrão antigo, mas se torn[asse] ícone de rapazes e moças

entre 17 e 30 anos – líderes estudantis, jornalistas, militantes de esquerda de todo tipo". Em contrapartida, em pouco tempo, essa mesma "esquerda que apresentou Carolina ao país [...] foi afastada de cena" (SANTOS, 2009, p. 107). A visão da favela por Carolina "era *de dentro*", a esquerda preferiu a de fora, a que "cantava a felicidade do pobre e sua redenção futura". Por fim, a literatura de Carolina, tida como conservadora ou alienada, "não servia nem à ditadura, nem aos seus inimigos" (SANTOS, 2009, p. 107).

Somando-se a esse anacronismo está a marca incontestável do racismo e preconceito a que uma cidadã como Carolina de Jesus – mulher, negra, pobre e brasileira – é submetida ao buscar se afirmar como escritora e artista em um país que apresenta arraigadas e atualizadas formas de manifestação do pensamento oligárquico, de base colonial e coronelista. Ao afirmar, após a "ascensão e queda"[8] do *Quarto de despejo*, que foi "favorecida por uma classe de brancos nobres e bons", tendo sido também "prejudicada por uma classe de brancos incultos, medíocres e oportunistas" (JESUS *apud* SANTOS, 2009, p.135), o que denuncia Carolina não se refere apenas à divisão do mundo branco em bons e maus, mas, para além disso, o que se desmascara em suas palavras é, conforme Santos (2009, p. 132-133), "o melhor diagnóstico do racismo no Brasil", já que ela descobrira, passando pela experiência de inserção aparente no mercado de consumo cultural, "a função do racismo na sociedade: formatar o mundo dos brancos".

Carolina de Jesus, nascida na área rural do interior mineiro, bisneta de escravos e neta de um negro concebido liberto em decorrência da Lei do Ventre Livre – o avô a quem ela, com admiração, chamava de *Sócrates africano* (CASTRO; MATA MACHADO, 2007, p. 16-17) – conhecia a submissão negra que reinava nos latifúndios de um país recém-abolido. No entanto, o que a escritora até então não havia experimentado nesse "mundo dos brancos", quando já se encontrava na metrópole onde escolhera viver, São Paulo, era a contradição de uma "atração e repulsa"[9] pela arte que produzira em um contexto de agitados debates sociais e de persistentes e camufladas formas de preconceito e racismo. Atração e repulsa da sociedade pelo universo pouco explorado das favelas que seu texto dava a ler. Atração e repulsa pela condição de negra-mulher em um país soerguido pela imposição física, econômica e

[8] Referência ao capítulo intitulado "Queda", do livro de Joel Rufino dos Santos: *Carolina Maria de Jesus*: uma escritora improvável. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 141.
[9] "Todos os preconceitos, no fundo, são da mesma natureza: atração-repulsão pelo outro. A repulsa é fácil de se ver [...] A atração, contida nessa repulsa, é menos fácil". SANTOS, 2009, p. 130.

paternalista do branco europeu. Atração e repulsa pela poesia que insistia em sua escrita apesar da inadequação aos padrões linguísticos importados da língua europeia. Atração e repulsa pela "palavra" que emergia dos seus textos contraposta às regras de elaboração frasal do português aqui implantado, o que denunciava autenticamente, a todo tempo, o sistema de artificialidade e truncamento das relações de poder, inclusive linguísticas, do "mundo dos brancos" aqui estabelecido, mundo este muitas vezes legitimado e escamoteado pela literatura.

> O negro que, ao realizar-se como escritor, não *branqueia* a sua temática, não se incorpora às correntes de produção oficiosas e acadêmicas, passa a ser visto também como deformado, contestador sem motivo e, muitas vezes, mal-agradecido. É o "negro ingrato", que teve oportunidade de aprender a ler e escrever, porém, ao invés de ajudar a "construir a nação comum" coloca-se numa posição racista, tentando, com seu exemplo negativo separar os demais negros da comunidade. Invertem o racismo e procuram convencer-se e aos outros de que o negro que assim procede é um exemplo concreto de *isolacionismo*. (MOURA, 1977, p. 27)

De fato, Carolina de Jesus isolou-se e foi isolada pela sociedade que antes, como num conto de fadas, acolhera e realizara o seu sonho de ser escritora e de sair da favela. "Pobre sozinha"[10], como a definiu Santos (2009, 113-125), ela não foi nem de longe assimilada pelo público sobre o qual escrevera nos diários, nem, ao mesmo tempo, devidamente absorvida pela classe intelectual que disseminou inicialmente os seus textos, esta que fora movida, muitas vezes, pelo intuito de contestação política intensificado na época – o que contribuiu para o teor circunstancial atribuído à literatura de Carolina. De um extremo a outro, a escritora permaneceu com a carência inicial que a impulsionara a escrever: a solidão, a escassez de recursos materiais e a palavra: "Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome" (JESUS, 2007b, p. 45).

Num outro continente, habitando diferentes territórios europeus durante a ditadura salazarista portuguesa, numa espécie de auto-exílio, junto a seu companheiro Augusto Joaquim, Maria Gabriela Llansol mantém diários enquanto também escreve outros gêneros de textos. Na solidão de quem prima por exaltar "a potência genética e destruidora de certas palavras" (LLANSOL, 2001c, p. 123) em detrimento das construções e convenções narrativas estabelecidas na mesma língua portuguesa do "mundo dos brancos" de Carolina, Gabriela

[10] Referência ao capítulo "Pobre sozinha", do livro *Carolina Maria de Jesus*: uma escritora improvável. Nesse capítulo, tal expressão, além de lhe dar título, é também reiterada no decorrer das páginas, destacando-se a solidão e isolamento de Carolina de Jesus, e de seus filhos, em meio à situação de pobreza em que viviam. SANTOS, 2009, p. 113-125.

percebe o isolamento inevitável a que essa escrita a lança, sem dele, porém, parecer querer abrir mão: "A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se". (LLANSOL *apud* BRANCO, 2011c, p.51)[11]. A autora que cria a figura da *rapariga que temia a impostura da língua*[12], recorrente em seus textos, indaga, por meio da escrita (da própria forma que assume essa escrita), a impostura e os mecanismos de perpetuação dos discursos hegemônicos em uma sociedade dividida em castas cujo principal interesse é a corrida econômica: "a apetência pelos Príncipes e pelo Poder", ela nos diz (LLANSOL, 1994, p. 92). Recorre então, assim como praticou Carolina, à insistência da palavra, à "potência genética" que esta apresenta, para indicar o desmantelamento necessário às rígidas construções ideológicas de um mundo em constante re-apresentação de seus sistemas de valor.

> Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele, não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com um vago olhar, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras. [...]
>
> Tendo eu vivido ainda agora meio século, não vejo como a narrativa poderia competir com as palavras que são testemunhas antiqüíssimas e implacáveis do devir humano. [...]
>
> Surpreende-me sempre a potência genética e destruidora de certas palavras [...]. (LLANSOL, 2011c, p123)

Então, no espaço do texto, "não há poder", "tudo, no seu conteúdo, se equivale" e as palavras são "manifestações antiquíssimas", prenunciadas pela sonoridade. Este entendimento do volume sonoro como força anterior e propulsora da forma que assumem as palavras, converge com o que declara Santos (2009, p. 27) sobre a escrita de Carolina de Jesus: "Só um escritor de verdade, com ritmo, pode ter escrito as linhas abaixo. Ritmo na escrita é imprescindível como na dança".

---

[11] Cf. BRANCO, Lúcia Castello. A língua sem impostura. In: *Entrevistas*: Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.47-52.

[12] "E a minha imagem? Por que necessita da intrepidez da *rapariga que temia a impostura da língua?."* Cf. LLANSOL, *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990, p. 13-14.

Assim, o ritmo e a sonoridade fazem dançar as palavras, deslocando-as da projeção especular a que nos habituamos buscar na cultura. Não é à toa que Llansol (2011a, p. 44, grifo nosso) declara em uma entrevista:

> De Portugal conheço o português que é gente e uma língua. Conheço pouca gente, mais paisagens do que gente, e trabalho a língua. Não consigo ser patriota. E muito menos no pensar. [...] Mas "Lá" sou sempre olhada como *avis rara* e, aqui, como *avis raríssima*. Quando me canso de ouvir dizer que sou hermética e incompreensível, desligo, porque eu acredito nos desfasamentos de ritmo.

Como "avis rara", situando-se "na margem da língua, fora da literatura", ressalta-se, em Llansol, uma assimetria propícia ao encontro e hospitalidade do outro, inesperadamente diverso. Silvina Rodrigues Lopes assim explica essa assimetria: "ser o outro do outro é a lógica nómada de uma escrita que recebe do singular um impulso diferenciante, para o outro [...] participa[ndo] como elemento sempre estrangeiro no fazer sentido que nos constitui em comunidade" (LOPES, 1988, p. 64).

Maria Gabriela Llansol (1994), então, formula, na figura d*o encontro inesperado do diverso*, a possibilidade de receber do outro "um impulso diferenciante", e, portanto, não especular, não identitário e não reprodutivo de sistemas de dominação. E não seria esse encontro com o diverso, o acolhimento inesperado deste no texto, o trabalho com isso na tessitura da língua e no uso social e político que disso se faz, o que ambas as escritoras, Carolina e Llansol, pela singularidade de suas escritas, vieram deflagrar? : "_____ o encontro inesperado do diverso / é assistir o belo a comunicar com o silêncio; a fraccionar a imagem nas suas diversas formas [...] vou deslizando sobre a curva dos afetos e apreendo as tonalidade particulares de cada encontro". (LLANSOL, 1994, p. 135)

Carolina e Gabriela, ao escreverem diariamente, na insistência do desejo/despejo de seus textos, provocaram, não por acaso, efeitos inesperados de recepção. "Onde impera a estética do encontro, haverá mais afogados do que nudistas. [...] Pudera! Quem fará falar os perdidos, os excluídos e os afogados?" (LLANSOL, 2002, p. 80). O pobre, a pobreza mais essencial, a "despossessão" dos estados reprodutivos de dominação, deflagrados por escritas que desmantelam, por seu despojamento, a impostura formatada na língua, margeiam e margearão, inevitavelmente, os limites de uma realidade pré-moldada, permitindo, nessa fronteira, encontros em que as palavras poderão se tocar e trocar as tonalidades de um texto sem fim:

> Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam:
>
> -Eles são como espinhos, nascem com as plantas.
>
> Não compreendi, mas achei tudo isto tão confuso!
>
> Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo:
>
> -Cabelo pixaim! Cabelo duro!
>
> Eu lutava para fazer meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. O negro é filho de macaco. Que vontade de jogar pedras.
>
> Meu prazer era ver uma menina branca suplicar-me:
>
> -Bitita, atira uma pedra naquela manga para mim.
>
> Eu tinha alvo, era só jogar e acertar. Pensava:
>
> "Mesmo sendo preta, tenho alguma utilidade". (JESUS, 2007a, p. 111)
>
> Ela fala-me e eu sei que vive, como neste instante, num grande
>
> turbilhão de sentimentos contraditórios.
>
> Ouço-a,
>
> mas não ali. Escuto-a, no meu intenso desejo de que o
>
> mútuo
>
> volte
>
> sempre, com
>
> mais pujança.
>
> Não gosto eu tanto da noite? (LLANSOL, 2011b, p. 71)

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. 2 ed. Sacramento: Editora Betolucci, 2007a.

_____. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 9 ed. São Paulo: Ática, 2007b.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboa Leipzig I:** o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. **O senhor de Herbais:** Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

_____. **Amigo e Amiga - curso de silêncio de 2004**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. **Uma data em cada mão:** livro de horas I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **Entrevistas:** Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

_____. **Finita:** diário II. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

_____. **Um falcão no punho:** diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da Des-Possessão:** Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Sun Editores, 1988.

MOURA, Clóvis. **O negro:** de bom escravo a bom cidadão? Rio de Janeiro: Conquista, 1977.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia**. Lisboa: Editor: Vendaval, 2005.

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.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus:** uma escritora improvável. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DA FOME EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE[1]*

Franciane Conceição da Silva*

O romance *Ventos do Apocalipse* (1999), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, é uma narrativa com um enredo surpreendente que envolve o leitor do início ao fim. *Ventos do Apocalipse* narra a história dos moradores das aldeias de Mananga e Macuácua, que são duramente atingidos pela violência da guerra civil moçambicana. Depois de terem suas aldeias destruídas, os refugiados decidem viajar até a aldeia do Monte, local em que a guerra ainda não chegou. A aldeia do Monte é a última esperança do grupo de miseráveis que se veem perdidos e desesperados diante da barbárie e da violência. Tal qual na Bíblia Sagrada, o Monte surge como uma espécie de terra prometida, um lugar sagrado em que os refugiados encontrarão o alimento para saciar a fome, água limpa, abrigo e, acima de tudo, a paz tão desejada.

> O choque cede lugar ao medo que aconselha à prudência da fuga. Em todos os cantos a conversa é a mesma: gente, vamos fugir para a aldeia do monte, lugar de paz e sossego onde a história da guerra é apenas um murmúrio desagradável. Lá se constrói uma vida pacífica. Por lá correm águas benditas por todos os vales. Nos riachos residem os espíritos bons que purificam a alma e curam as mágoas. (CHIZIANE, 1999, p. 119).

Ao perceberem que não lhes restam mais alternativas, os refugiados resolvem fazer a longa caminhada até à "Terra Prometida", seguindo numa fuga desesperada pela floresta, onde muitos perigos os aguardam. Durante os vários dias em que caminham pela floresta traiçoeira e desconhecida, os fugitivos enfrentam diversos obstáculos, alguns enlouquecem diante do horror, outros adoecem, e muitos deles morrem pelos mais variados motivos: atacados pelos inimigos ou por animais ferozes, cometendo suicídio, morrem de frio, doenças, e, sobretudo, de fome. A morte torna-se uma indesejável companheira do grupo de fugitivos,

---

[1] Esse artigo foi publicado anteriormente na Revista Scripta v. 18, n. 35, do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Para a sua publicação no VII Colóquio Mulheres em Letras foram feitas pequenas alterações.

* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, na cidade de Belo Horizonte - MG. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa- UFV. Graduada em Letras Português\Espanhol pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: francyebano14@hotmail.com

que depois de terem presenciado a destruição de sua aldeia e a morte de muitos dos companheiros, são surpreendidos por cenas ainda mais aterrorizantes. Como podemos ver no trecho que segue:

> Meu Deus! Há um cadáver a apodrecer e tem a cabeça decepada. Cinco passos adiante a cabeça está tombada, de olhos abertos. Uma criança de nove ou dez meses segura- a forte com os frágeis dedinhos, vira-a e revira-a nervosamente soltando guinchos de fúria. Parece que brinca com ela, mas não, não brinca. Tenta desesperadamente despertar a mãe para a vida. Vejam este rasto, do tronco do cadáver para a cabeça, da cabeça para o tronco. De gatas, o bebê arrastou-se para cá e para lá, o rasto é bem nítido, legível. Tenta puxar a cabeça e juntá-la ao corpo, quer acordar a mãe, reclama o alimento e o carinho que as mãos desumanas usurparam. Esta não morreu agora, a poça de sangue se tornou pedra. A criança está demasiado nojenta, está cagada, mijada, as crostas de sangue coagulado cobrem-lhe as mãos, os dedos, os cabelos, é preciso chamar a coragem de todos os deuses para poder segurá-la porque até os homens mais corajosos se arrepiam perante o expoente máximo do incrível. (CHIZIANE, 1999, p. 169).

Em um contexto de guerra, o "expoente máximo do incrível" deixa de ser algo extraordinário e passa a fazer parte do cotidiano. E assim, depois de vinte e um dias encarando as mais terríveis adversidades, os refugiados, finalmente, chegam ao Monte: doentes, sujos, raquíticos, famintos, seres tão desfigurados que são confundidos com fantasmas: "O grupo de crianças levando as cabras à pastagem descobre figuras estranhas caminhando para a aldeia. Assusta-se. Não são seres humanos, parecem figuras fantásticas emergindo das profundezas do inferno." (CHIZIANE, 1999, p. 185).

Depois da confusão inicial, os refugiados são reconhecidos pelos moradores do Monte, que correm

> Ao auxílio dos recém-chegados, alguns deles também foram viajantes involuntários. A aldeia inteira recebe-os e dá-lhes as boas-vindas. Por fraternidade. Por solidariedade. Por compaixão. Por curiosidade. Por recordação dos momentos atrozes que passaram, Deus sabe quando e como. (CHIZIANE, 1999, p. 185).

Nos primeiros tempos na Aldeia, os refugiados tentam recuperar suas forças, contando com a solidariedade dos moradores antigos, que não medem esforços para ajudá-los. Em meio às dores inesquecíveis provocadas pela violência da guerra, os de Mananga e Macuácua conseguem se reerguer. O Monte oferece-lhes tudo o que precisam para recomeçar: comida, água, abrigo e terra boa para cultivar. O Monte é o paraíso que tanto sofreram para conseguir alcançar, e é nele que começam a escrever uma nova história. Como se confirma no fragmento em destaque:

> Terra de promissão. Campos verdes. Montanhas cobertas de erva e flor. As sementes fizeram-se plantas, fizeram a flor e agora são fruto. Fruto maduro. Os choros dos homens são substituídos por sorrisos e o marfim da boca corre abundante. O canto dos ndlazis escuta-se à distância, tão suave como a flauta de cana, chegou o momento de paz, a felicidade é agora maior do que nunca. Os camponeses estão libertos de todas as preocupações, finalmente chegou a época da colheita. (CHIZIANE, 1999, p. 261).

A paz tão desejada pelos refugiados se instala na aldeia do Monte. Um novo tempo se anuncia. A tempestade cede espaço à bonança, todavia, depois de um breve tempo de paz, os moradores da aldeia do Monte voltam a ser surpreendidos pelos ventos da guerra mortífera. E assim, "a aldeia do Monte recebe o seu baptismo de fogo" (CHIZIANE, 1999, p. 275).

Nesse contexto, depois de familiarizarmos o leitor com o enredo de *Ventos do Apocalipse*, vamos avaliar alguns aspectos estéticos e estilísticos dessa obra, para entendermos o quanto essa se mostra original e inovadora. Dentre os vários elementos que fazem de *Ventos do Apocalipse* uma narrativa singular, destaca-se a presença de um narrador que apresenta múltiplas facetas, assumindo uma onisciência, mas também uma onipresença. Em um primeiro momento, o narrador é apenas uma testemunha dos fatos, é aquele que contará a história da guerra que destruiu a Aldeia de Mananga.

> As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós, seres humanos, morremos para voltar a nascer. Somos a encarnação dos defuntos há muitos sepultados, não somos? A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se**,** KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p.22).

No início da história, como mostramos no fragmento acima destacado, o narrador mantendo certa distância dos fatos narrados, apresenta uma espécie de presságio, alertando o leitor para as tragédias que se aproximam. Com o decorrer da história, quando a violência da guerra manifesta sua face mais bárbara e a aldeia de Mananga é brutalmente atingida, diante da aflição dos personagens, o narrador já não consegue manter distância dos fatos, sua enunciação deixa de ser feita em terceira pessoa e passa à primeira pessoa. Desse modo, o narrador deixa de ser apenas observador e torna se um "nós", ou seja, torna-se um dos personagens da história, um dos muitos miseráveis destruídos pela guerra. O fragmento que segue comprova essa assertiva:

> A sociedade está desorientada, deambula nas trevas da amargura, e mais do que nunca precisa de um conforto de espírito. Na aldeia já não há igreja. Restam apenas ruínas do edifício por *nós* construído com suor e sangue à custa do chicote português. Destruímos esse monumento na euforia, porque tínhamos conquistado a liberdade. (CHIZIANE, 1999, p.130, [Grifo nosso]).

Além de manifestar-se como um personagem do romance, que vivencia os fatos narrados, sofrendo as consequências da guerra e toda a violência por ela provocada, o narrador de *Ventos do Apocalipse* assume muitas outras facetas. E em alguns momentos não sabemos separar a sua voz da voz personagem, pois ambas se misturam. Como podemos ver no excerto abaixo:

> Minosse abandona o marido pensativo. Caminha apressada. Pegadas estranhas desenham-se bem nítidas na orla do celeiro. São pegadas de botas e em Mananga ninguém as usa porque ninguém as tem. Poucos são os que usam sapatos e só os põem em dias de gala. Que o ladrão é esperto, isso é. Usou as botas para disfarçar a marca do pé, *ai meus queridos grãos. Que vou dar ao meu marido?* Minosse está mais fula que a galinha chocalheira. (CHIZIANE, 1999, p. 34-35, [Grifo nosso]).

Assim como ocorrem situações em que a voz do narrador, de repente, se mistura com a voz do personagem, como vimos no exemplo acima, o inverso também acontece, ou seja, a enunciação feita na voz do personagem se mistura com a voz do narrador. Como se vê no fragmento em destaque:

> Meu Deus, hoje não haverá sol, o meu filho precisa de calor. Desde a travessia do riacho que não para de tremer. Mas não é só o menino que precisa de sol. Os corpos estão encharcados, precisam de luz para secar a ferida, as roupas estão molhadas.[...] Os viajantes mergulham os olhos no céu e compreendem a importância do Sol. Sentem saudades do astro-rei que faz florescer as plantas e iluminar os caminhos. (CHIZIANE, 1999, p. 178)

Além de assumir uma onisciência e uma onipresença, de mesclar sua voz com a dos personagens, o narrador de *Ventos do Apocalipse* também julga os fatos apresentados, opina, dá conselhos, se manifesta assim como um grande intruso.

> O coração envelhecido de Minosse mergulha num galope desenfreado como uma adolescente enamorada. A alma em festa baila nas nuvens a cantiga de roda. *Porque a mulher que não guarda segredo não penetra nos mistérios dos homens.* Hoje, Minosse entra nos aposentos do seu senhor, confia-lhes as amarguras, é uma mulher madura, *está de parabéns a pobre Minosse*. (CHIZIANE,1999, p. 33. [Grifo nosso]).

Em seu texto "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter Benjamin (1994) nos fala de dois tipos de narradores: o viajante, que tem muito para contar através da experiência de suas muitas viagens, e o camponês, que ganha a vida sem precisar sair do seu país, mas que conhece suas histórias e tradições. Para Benjamin, esses dois tipos de narradores podem ser representados pelo marinheiro comerciante e pelo camponês sedentário, respectivamente. O narrador de *Ventos do Apocalipse* pode ser caracterizado como o camponês sedentário, pois, se fixa na sua terra e conhece profundamente a história do seu país. Nesse sentido, podemos dizer que esse narrador intruso e conselheiro de *Ventos do*

Apocalipse constrói a narrativa guiado por memórias fragmentárias. As histórias narradas partem de suas vivências, daquilo que assistiu e viveu. Esse narrador que tenta nos passar um ensinamento é característico das narrativas africanas. Suas referências de organização de pensamento e percepção do mundo vem da oralidade. Nesses termos, segundo Benjamin (1994, p. 198 - 200), é possível afirmar que:

> A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] O narrador é um homem que sabe dar conselhos.[...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.

Benjamin disserta ainda a respeito do romance, o filósofo acredita que o nascimento desse gênero culminou na morte da narrativa. De acordo com ele,

> O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa- contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que nem procede da tradição oral, nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. 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. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo que isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Ora, não é exagero afirmarmos que Benjamim se precipitou ao anunciar a morte das narrativas. Os romances das literaturas africanas de língua portuguesa recuperam essa capacidade de narrar. Como exemplo disso, podemos destacar o narrador de *Ventos de Apocalipse*, que narra a partir de suas vivências, que julga, aconselha, que não abandona suas raízes, que não se isola, ao contrário, estabelece um contato profundo com o seu grupo, com as tradições de sua terra, se solidarizando quando os seus são atingidos pelas tragédias e se alegrando com as suas conquistas. Se Walter Benjamin tivesse conhecido as narrativas das literaturas africanas de língua portuguesa, possivelmente, mudaria o seu posicionamento a respeito dos narradores do romance.

Além desse narrador que fala a partir de suas experiências, que assume múltiplas facetas, se identificando com as características do narrador benjaminiano, muitos outros elementos fazem das narrativas africanas de língua portuguesa obras particulares, aqui se destacando o romance em estudo, *Ventos do Apocalipse*. O texto de Paulina Chiziane é um trabalho artesanal, feito com minúcias, onde não há o temor da invenção e/ou renovação. Dessa forma, a narrativa de Chiziane, em consonância com o que nos diz Ginzburg, nos

mostra que diante das atrocidades da guerra perde-se a capacidade de narrar de maneira convencional, por isso, é necessário se buscar outras formar de dizer, outros modos de representar. Para Guinzburg, (2000, p.47),

> Representar a experiência da catástrofe em proporções tais como a História nos mostrou no século XX implica, necessariamente, uma renúncia aos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão. [...] A perda humano do Holocausto, jamais superável, leva escritores a romper com as estruturas convencionais de representação, a suspender as referências de delimitação da realidade, e a refletir melancolicamente.

Em *Ventos do Apocalipse,* podemos identificar essa inovação estética e estilística em muitos aspectos da narrativa. Uma dessas inovações ocorre no enredo da narrativa que não segue uma linearidade. Como exemplo disso, podemos citar a história de Sixpence, um dos principais personagens do romance. Sixpence é o líder que assume a difícil missão de conduzir o grupo de refugiados até a aldeia do Monte. Depois de vinte um dias na floresta, liderando o grupo de viajantes, Sixpence chega ao Monte, e mesmo muito doente e debilitado, é tratado como um verdadeiro heroi pelos moradores da aldeia, sobretudo, pelas mulheres. Uma dessas mulheres é Mara, que se responsabiliza por cuidar do heroi adoentado, tratando-o com uma verdadeira devoção. Depois de um tempo aos cuidados de sua atenciosa "enfermeira", Sixpence se recupera da doença. Os dois passam a viver um romance proibido, já que Mara é comprometida, tem um noivo possessivo e ciumento, que passa a desconfiar da relação entre sua noiva e Sixpence. Suas suspeitas se confirmam no dia em flagra o casal, quando Mara e Sixpence passam a primeira noite juntos. Depois desse episódio, em destaque abaixo, não sabemos mais nada sobre tais personagens, cabendo a cada leitor imaginar o que terá acontecido.

> Mara abandona o noivo para poupar os ouvidos a palavras azedas. O rapaz tenta persegui-la, mas depressa se apercebe da sua determinação e deixa-a prosseguir a marcha. Mara entra na tenda de Sixpence de rompante, profundamente agitada e só o sorriso dele é que a abranda. [...] Massaja-lhe o corpo dormente. As mãos a subir e a descer despertam o malvado. [...] Na claridade da fogueira, Sixpence olha a menina ainda ajoelhada e espreita-lhe os seios virgens que sobem e descem ao ritmo do sopro e descobre a beleza infinita no rosto imaculado. [...] Desta vez ela oferece-se mais sensual saboreando com languidez o abraço do heroi. [...] Lá fora, o noivo da Mara escuta os suspiros, sofre. (CHIZIANE, 1999, p. 198).

Desse modo, além do enredo de *Ventos de Apocalipse*, que não segue os padrões convencionais, o tempo da narrativa também não segue uma cronologia. O narrador nos apresenta algumas expressões demarcadoras de tempo, no entanto, a maior parte dos acontecimentos narrados termina e começa sem nos darmos conta de quanto tempo se passou entre um evento e outro.

Além dos elementos já citados, que caracterizam *Ventos do Apocalipse* como uma narrativa que foge aos modos de representação convencionais, destacamos também a linguagem utilizada pela autora, que mescla expressões das línguas locais com o português, além de misturar trechos dos mais diferentes gêneros textuais, como provérbios, lendas tradicionais moçambicanas, trechos da bíblia, ditados populares, transformando o texto em um grande mosaico. Essas inovações feitas por Chiziane, que não se amedronta em fazer experimentalismos estéticos e estilísticos, buscando uma nova forma de representar a violência e os traumas provocados pela guerra, podem ser melhor compreendidas através da explicação de Ginzburg:

> A experiência crua do passado violento e autoritário, incluindo os massacres da inquisição, o escravismo exploratório, a repressão patriarcal, constitui uma série de traumas, no sentido social discutido por Seligmann. Sua constância e complexidade nos coloca, com certeza, diante da perspectiva de realidade como catástrofe, de história como ruína. Segundo Theodor Adorno, sabemos que antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais. Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática. (GUINZBURG, 2000, p.50).

Diante dessa dificuldade de fazer uma representação convencional dos fatos traumatizantes da guerra, diante da sensação de melancolia da forma, os escritores do pós-guerra tiveram que buscar outras formas de representar. Em *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane utilizou essa nova estética, e conseguiu produzir uma obra com vários traços de originalidade, que já não se baseia nos modelos canônicos, não se fecha em padrões universalizantes, mas busca criar um modo próprio de enunciação, com uma identidade singular. Nesse sentido, de acordo com Inocência Mata (2000), narrativas como *Ventos do Apocalipse* são

> Obras que buscam na História a sua própria existência simbólica, funcionam como uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agónicos da revolução e do nacionalismo, através do despertar de vozes e memórias que na utopia político-social não tinham lugar. Estamos assim, perante um *contra-discurso* que intenta a

> mudança no contexto do discurso dominante [...] gerindo as suas possibilidades e as suas limitações quanto a uma "renovação discursiva".

Essa busca por renovação, esse contra-discurso que subverte a ordem estabelecida e vai de encontro aos padrões hegemônicos não são particularidades apenas dos romances de Chiziane, mas da maioria dos textos das literaturas africanas, não só de língua portuguesa, mas também as línguas inglesa e francesa. Essas literaturas pós-coloniais, ao trazerem à tona temáticas delicadas como as guerras civis intentam contar outra versão para a história, não mais a história dos vencedores, mas a dos vencidos, mobilizando "estratégias contra-discursivas que visam a desligitimação dum projecto de nação monocolor pensado sob o signo da ideologia nacionalista" (MATA, 2000).

Nesse contexto, podemos afirmar que a brutalidade da violência provocada pela guerra é o tema central de *Ventos do Apocalipse.* Do início ao fim do romance, as imagens da violência, em consequência da guerra civil moçambicana, são mostradas das mais variadas formas: no pai que esconde a comida da família, na mãe que assassina o filho, na criança que vê os pais serem enterrados vivos, nos irmãos que matam um ao outro, entre tantas outras. No entanto, por mais chocantes que essas imagens possam parecer, nesse romance a representação mais espantosa da violência ocorre em consequência da fome. A fome é uma presença insistente nessa obra, provocando tensões e desequilíbrios nas relações, tanto na relação entre os seres humanos, quanto na relação entre os humanos e os animais.

Dessa forma, podemos afirmar que assim como o narrador que se manifesta de maneira onipresente, a fome também se mostra em todo o romance, e de tão presente, passa a se configurar como mais uma personagem da narrativa. Para o narrador, é a fome que motiva todas as guerras. Conforme mostramos no fragmento abaixo:

> Nos regatos ressequidos os quadrúpedes aparavam toda a erva. Os homens comeram todos os quadrúpedes e ficaram sem sustento. Fizeram-se gatos, comeram todos os ratos. Cobras e lagartos. A bicharada acabou e ficaram de novo sem sustento. Daí fizeram -se macacos saltando de árvore em árvore, comendo frutas silvestres, e até descobriram novos cardápios que adicionaram aos tradicionalmente conhecidos. As pessoas caíam como cajus maduros. A alegria vem da barriga, se há guerras no mundo é pela posse do pão, na casa onde há fome todos ralham e ninguém tem razão. (CHIZIANE, 1999, p. 16-17).

A fome transforma a relação entre as pessoas: a violência da fome produz a fome de violência. Para sobreviver, na luta por alimentos, os indivíduos violentam a si mesmo e, se necessário, violentam aos outros. A fome desestabiliza as relações familiares: os maridos

abandonam mulher e filhos, pois já não conseguem sustentá-los, as mães escondem comida dos filhos e, em casos mais extremos, pensa em matá-los, numa tentativa desesperada, pois, a ausência de um familiar possibilitaria que sobrasse mais comida para os sobreviventes.

> O desespero agora é maior do que antes. O marido abandona o lar. A mãe esconde o pedaço de milho roubado para comê-lo quando a criança adormecer. O valor do homem mede-se pela quantidade de géneros alimentícios que possui. [...] O cinturão da fome aperta firme, o minuto transforma-se num dia e a hora multiplica-se em muitas e muitas eternidades. [...] O novo bebê é indesejável a família, é rival, compete com os mais velhos por um pedaço de alimento. O irmão que visita não é bem recebido. Os casais mais amorosos desfazem-se, os mais idosos são abandonados à sorte e as doces mãezinhas sentem lá no fundo o desejo inconfessável de eliminar os frutos do próprio ventre porque já não há mais comida que chegue. (CHIZIANE, 1999, p. 109).

Além de violentar as relações entre os seres humanos, a fome altera a relação entre os humanos e os animais. Para tentar sobreviver à escassez de alimentos provocada pela guerra, os moradores de Mananga mudam seus hábitos alimentares, e a carne de alguns animais que jamais seria alimento em uma circunstância comum, torna-se uma comida por muitos desejada. O excerto destacado exemplifica essa situação:

> Os gritos dos meninos em combate confundem-se com os grasnidos dos corvos. Uma das aves traça espirais em queda acompanhada pelos hurras dos vencedores. Hoje haverá petisco, afirmam eles. Mas o povo diz que os corvos não comem porque cheiram mal e dão muito azar. Preconceitos dos tempos da fartura. Agora o lema é: aquilo que te come, come-o tu. (CHIZIANE, 1999, p. 27).

Em tempos de fome, o que importa é comer, escolher o alimento é um luxo que os refugiados de guerra não podem ter. Tudo pode virar comida, pois o que importa é sobreviver, manter o estômago cheio, independente do alimento que seja utilizada para esse fim.

> Um ratinho deixa aparecer a cabeça no limiar do esconderijo. Assusta-se. Regressa ao buraco e ouvem-se novos chios. O pobrezinho ergue a cabeça de novo, hesita, corre em direção à porta, mas a tia Rose lança a pesada mão, asfixia-o, recolhe o carinhosamente para o cestinho de palha. E suspira: ah, meu pequenino, ficas aqui para um petisco. (CHIZIANE, 1999, p. 81).

Com o avançar da guerra, a miséria também avança, e chegará um momento em que não restará nem ratos, nem corvos. É preciso matar a fome, antes que ela mate a todos, e já que não se pode escolher os alimentos, até os animais de estimação podem se transformar em comida. "À distância o uivar dos cães é igual ao choro dos meninos, pouco falta para que eles morram e alguém já propôs que se comam". (CHIZIANE, 1999, p. 64). A fome se manifesta

de maneira cada vez mais violenta, ela está sempre presente, e para saciá-la, os humanos passam a consumir alimentos que antes eram consumidos apenas pelos animais.

> Os viajantes tentam repousar, o estômago está alerta, não adormece, incomoda. Pela centésima vez olham para as panelinhas vazias. [...] Os olhos identificavam em volta. O chão está coberto de ervas frescas, rasteiras. É desta erva que os porcos se alimentam e engordam. [...] Colhem as ervas dos porcos e os tubérculos das malanga, mas falta fogueira para eliminar as toxinas da verdura. [...] O estômago reclama e o povo abandona os rodeios e os devaneios. Com as duas mãos pegam no tubérculo da malanga, trincam, saboreiam. [...] Sabem que estão a abrir as portas para uma diarreia mortal, mas o que eles são senão cadáveres em movimento? (CHIZIANE, 1999, p.179).

A fome é tão violenta com os seres humanos que eles passam a agir como animais. A falta de comida animaliza, enfraquece, desespera, enlouquece e mata. Em um contexto de guerra, a fome torna-se mais mortífera do que as armas. Matando não só os seres vivos, mas as tradições, os costumes, pois, "no tempo de fome, a única lei é a da sobrevivência" (CHIZIANE, 1999, p.182).

Entre todas as vítimas da fome, as crianças são as que mais sofrem. As crianças que antes eram festejadas pela família, acabam se transformando em um transtorno, um problema a mais.

> O menino tem fome e chora, a menina cansa-se de brincar e adormece. Dorme meu menino, a mamã partiu ao raiar da luz, já é meio dia e já está quase a regressar. Não sofras tanto, porque ela foi realizar o sacrifício sublime para que não sofras mais de fome. Ah, teimoso! Chupa a minha mama caída, entretém-te e tenta adormecer. (CHIZIANE, 1999, p. 98).

As mães se sacrificam para tentar aliviar a fome dos filhos, os pais se desesperam por não conseguirem alimento para a família, a fome não espera, vai se alastrando cada vez mais forte, como um furacão, destruindo a todos em sua volta. Os indivíduos famintos vão ficando cada vez mais magros, raquíticos, seus corpos vão passando por um processo de deformação. Depois de um longo tempo vivendo de migalhas, os refugiados da guerra transformam-se em seres fantasmagóricos.

> Não há velhos nem novos, a turbulência da vida nivelou-lhes a idades. Não se distingue o homem da mulher pelos contornos do corpo. A fome comeu as curvas das ancas, as laranjas dos seios, deixando apenas os ossos. Nos homens cresce apenas a barba que supera a exuberância da floresta medonha. Os ventres de todos competem em volume com qualquer mulher no último mês de gestação. (CHIZIANE, 1999, p. 184).

Diante do exposto, podemos constatar que representar a história traumática de uma nação atingida pela brutalidade da guerra não é uma empreitada das mais fáceis. Para cumprir essa árdua tarefa, Paulina Chiziane não hesitou em fazer experimentalismos estéticos e estilísticos, criando uma história impactante, mas carregada de lirismo, nos mostrando que para se dizer o indizível, é necessário se buscar outras formas de dizer. Nesse sentido, é importante ressaltar que,

> Para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não como fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associando a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social. [...] Para a catástrofe, guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização. (GUINZBURG, 2000, p. 50 - 51).

Perplexidade, certamente essa é a melhor palavra para definir a reação dos leitores que entram em contato com a história de *Ventos do Apocalipse*. Durante toda a narrativa, o leitor é tomado por uma sensação de desconforto e inquietude. O cenário de desolação provocado pela guerra, descrito de maneira minuciosa pelo narrador, a violência latente que se manifesta nas mais variadas situações, a morte que de tão recorrente acaba por se tornar banal, deixa o leitor em estado de suspensão. No entanto, de todas essas imagens, a encenação da fome que vai aniquilando os seres humanos, até transformá-los em seres desfigurados, é a imagem que provoca mais perplexidade.

Essa reação do leitor diante dessa narrativa nos mostra a importância da produção literária de Paulina Chiziane, enquanto um instrumento de denúncia e de reflexão crítica. Esse comprometimento ético de Paulina Chiziane entra em consonância com o discurso de Inocência Mata, que ao falar sobre a importância da literatura, como elemento capaz de preencher os vazios da História oficial, assim se manifestou:

> Foi a literatura que "nos" informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial [...], as vozes em dissenso, as visões menos monocolores, menos apologéticas e menos subservientes ao Poder Político. O ponto de partida desse protocolo de transmissão de "conteúdos históricos" é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem, psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da "voz oficial": daí poder pensar que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura – e porque a História é parcial e parcelar, como equaciona Saramago, a "ficção desafia a História com o discurso que a reinventa e compensa a sua parcialidade". (MATA, 2006, p. 34).

Ventos do Apocalipse é uma narrativa de guerra, onde a luta mais importante não é contra o exército inimigo, mas contra a fome, inimiga invisível, que ataca sorrateiramente, minando pouco a pouco a força de suas vítimas. E é contra ela que os refugiados combatem durante toda a narrativa. O romance de Chiziane provoca desconforto até no interlocutor mais insensível. Ao ler *Ventos do Apocalipse*, qualquer leitor ou leitora sentirá, de algum modo, os impactos da guerra. É impossível sair da leitura dessa obra sem uma sensação indigesta em relação às múltiplas manifestações de violência que fazem parte do nosso mundo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHIZIANE. Paulina. **Ventos do Apocalipse**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

GUINSBURG, J. Autoritarismo e Literatura- a história como trauma. Disponível em: http⁄⁄sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/.../autoritarismo.pdf. Acesso em: 25 set. 2014.

MATA. Inocência. **A crítica literária africana e a teoria pós-colonial**: um modismo ou uma exigência? – In: ***Ipotesi***. Juiz de Fora, v.10, n.1, n.2, pág. 33-44, jan-jun, jul-dez, 2006.

_____. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Acesso em: 25. Set. 2014.

O ROMANCE *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS: UMA LEITURA DO LUGAR DO NEGRO NO BRASIL IMPERIAL.

Geraldo Ferreira da Silva[*]
Ivana Rebello[**]

O abolicionismo do negro e a expressão da alma da mulher e todas as correntes do Liberalismo proferidas pelo Romantismo estão contidos no romance *Úrsula*, publicado em 1859, pela professora, jornalista e escritora negra, a maranhense Maria Firmina dos Reis. *Úrsula*, segundo a crítica especializada, "foi o primeiro romance abolicionista brasileiro de autoria feminina." E Maria Firmina dos Reis, a primeira mulher a escrever um romance no Brasil, porém, seu nome não figura nos compêndios da Literatura Brasileira, porque foi pobre, e, sobretudo, por ser mulher e negra.

Até os meados do século XIX, a produção dos romances na Europa e no Brasil era de autoria masculina, só a partir da metade do referido século é que as mulheres se tornaram leitoras, e, consequentemente, produtoras de folhetins. Quanto ao gênero, é possível pensar que: "O romance, por mais inocente que fosse, era ainda um gênero literário malvisto, pernicioso para as moças". (TELLES, 1997, p. 409). A publicação de *Ùrsula* merece destaque também porque "Maria Firmina dos Reis foi autodidata, por esforço próprio conseguiu romper a cadeia da exclusão das mulheres no mundo das Letras". (SILVA, 2009, p. 03)

Desta forma, podemos considerar que a autora de *Úrsula* transgrediu as trincheiras do machismo conservador e preconceituoso da época para escrever um romance que tem toda uma fundamentação romântica/iluminista no enredo. O livro trata de dois triângulos amorosos entre parentes, de crimes cruéis, de um casal apaixonado, da subserviência de um escravo a um homem branco, tudo isso num cenário de natureza exuberante. Pode-se perceber, entretanto, que apesar do apelo aos temas comuns da época, frequentes em romances de autoria masculina, *Úrsula* trata–se de uma obra feminina, que fala da condição

[*] Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Campus VI, Especialização em Letras: Português e Literatura pela Faculdades Integradas de Jacarepaguá – FIJ – professor do Centro Estadual de Educação Profissional em Saúde e Gestão – CEEP – em Guanambi – Bahia, Mestrando em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – Minas Gerais – UNIMONTES – geraldoferreira61@hotmail.com e gg.gfs@hotmail.com 2015.
[**] Professora, doutora, do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – Minas Gerais – UNIMONTES – Orientadora.

da mulher brutalmente submissa ao homem. Mas também é uma obra abolicionista, que registra, de maneira verossímil e sensível, a barbárie da escravidão praticada no Brasil.

Zahidé Lupinacci Muzart, a respeito da incipiente literatura escrita por mulheres, nos informa que:

> Quando, no século XIX, as nossas primeiras escritoras, timidamente, ocultando-se em pseudônimos, temerosíssimas da opinião masculina dominante, tentaram publicar suas narrativas, tudo era visto com muita delicadeza como obras de senhoras e equivalendo–se ao crochê, tricot, bordado ou culinária. Mas atrás desse artesanato, existiram vozes que se fizeram ouvir até os dias de hoje, de repente, encontramos um número grande de escritoras brasileiras. (MUZART, 2011, p. 17)

Por essas razões, Maria Firmina dos Reis escondeu-se atrás de um pseudônimo, "a maranhense", para publicar seu romance. Mas, de certa forma, podemos considerar que ela transgrediu, em *Úrsula*, as normas da sociedade, pois a consciência abolicionista e a perspectiva do negro, pelo lado de dentro, torna o romance singular dentro do cenário literário do século XIX. Por trás dos apelos amorosos, pode-se inferir uma vontade de desconstruir os valores autoritários e machistas, que consideravam o negro e a mulher como elementos de segunda categoria. As reflexões pungentes que permeiam a narrativa podem ser lidas como uma rebeldia contra a instituição branca e europeia e em favor de uma reivindicação da liberdade do negro, da mulher e na construção de uma sociedade na qual todos fossem iguais em seus direitos e deveres.

Úrsula é um romance romântico da primeira geração que narra uma história dentro dos moldes folhetinescos, com dois triângulos amorosos entre parentes próximos: o primeiro é a relação de Tancredo com uma prima da sua mãe, órfã, Adelaide, que foi adotada por sua progenitora e morava na sua casa, foi esposada pelo pai de Tancredo quando este estava na capital da província, assim que sua mãe morreu; o segundo, entre os primos Úrsula, que é a protagonista da estória, Tancredo e o tio de ambos, o comendador Fernando P... que quis esposar Úrsula no dia do seu casamento com o jovem advogado. Tal personagem mata seu sobrinho com uma punhalada no peito e leva a sua sobrinha e pretendente à depressão e morte e a ele próprio à loucura e ao sepulcro.

O enredo de *Úrsula* nos mostra, além de uma estória romântica, a violência da escravidão praticada no Brasil e as personagens femininas e suas lutas contra o mandonismo do homem no século XIX.

As mulheres nessa obra merecem destaque especial da autora na construção das várias identidades, como nos afirma Juliano Carrupt do Nascimento, em *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro*, sobre as personagens femininas do romance: "Suas identidades não são forjadas pelo outro, mas pelo olhar da própria mulher, lançado, criticamente, sobre o feminino". (NASCIMENTO, 2009, p. 37)

Úrsula é a protagonista do romance e, como não poderia deixar de ser, carrega em sua construção todos os paradigmas do Romantismo: é branca, bela, angelical, virgem, pobre, romântica, digna, honrada. Encontrou em Tancredo a sua alma gêmea a quem devotou amor sincero até após a morte do seu marido, provocada pelo seu tio, pretendente, e também tio de Tancredo, o comendador Fernando P... , fato que a levou a uma crise depressiva e à morte. Permaneceu fiel a Tancredo e não se entregou às vontades obsessivas de Fernando P..., num ato de resistência feminina, honra e dignidade a seu amor platônico e a si próprio. As personagens femininas do romance apresentam tipos característicos, que fornecem ao leitor do século XXI os modelos sociais impingidos à mulher do século XIX, como se pode ver na relação abaixo.

A mãe de Tancredo representa as esposas subservientes, omissas, oprimidas e sem voz perante aos maridos autoritários como ao pai de Tancredo, que a levou à morte por maus tratos e humilhação. Essa personagem tipificava o tratamento e o lugar que cabia à mulher na sociedade da época. Na composição desse triste retrato, ouve-se a voz autoral de Maria Firmina dos Reis, denunciando a opressão feminina no séc. XIX.

Adelaide é a antítese da luta pela valorização e respeito à mulher promovida pela autora de *Úrsula*. Ela que era a pretendida de Tancredo se entrega como mulher do seu pai por pura ganância, ambição, desonestidade e conveniência.

Luiza B era uma mulher oprimida pelo esposo Paulo B como as demais mulheres do séc. XIX, porém, quando ficou viúva conseguiu gerenciar sua casa, sua propriedade e seus escravos com liberdade e humanidade e educou sua filha única, Úrsula, com dignidade e honradez. É a metáfora da administração feminina como projeto de capacidade da mulher em gerir a sua vida e seus negócios proposta como modelo por Maria Firmina dos Reis nesta obra. Como se pode perceber, o lugar reservado à mulher, nesse contexto, assemelhava-se ao dado ao negro escravo, conforme veremos.

Desde a invasão do Brasil pelos portugueses e demais europeus, instalou-se no país a escravidão do negro, sua exploração e a submissão cultural, religiosa e artística. Este era o seu lugar na sociedade até o final do século XIX. A presença do negro na literatura foi apagada ou construída sob tonalidades racistas, como nos evidenciam as obras de Alencar ou Bernardo Guimarães. É como se os negros que foram aprisionados em África e cruzado o Atlântico à força como escravos tivessem deixado em seu continente todos os seus fazeres, suas práticas culturais e religiosas e nada tivessem trazido ao país que, efetivamente, colonizaram, ainda que seja pelo lado mais perverso.

Segundo a historiografia conhecida, não houve nenhum escritor que, ao falar do tema escravidão, se referisse à capacidade poética e literária dos negros. A originalidade e autoridade da voz de Maria Firmina dos Reis deriva de sua dupla condição de mulher e negra. Sua escritura volta-se em defesa do seu povo e da mulher oprimida. Sua consciência abolicionista também é nítida e perceptível, segundo os moldes do pensamento de Célia Maria Marinho de Azevedo:

> A primeira tarefa de um abolicionista, portanto, além de lutar pela abolição, era abrir espaço para que o trabalho se desfizesse de sua secular imagem negativa, impregnada pela escravidão na consciência de escravos, senhores e demais nacionais. Era mediante a regeneração do trabalho, o reconhecimento enfim de que "o trabalho manual, dá força, vida, dignidade a um povo", que se poderia alcançar no futuro a regeneração racial ou a formação efetiva de uma nacionalidade e, por conseguinte, de instituições políticas verdadeiras. (AZEVEDO, 2004, p. 85)

No capítulo "Duas almas Generosas", a autora de *Úrsula*, numa visão diferenciada de outros autores, desfaz a imagem negativa do trabalho escravo, que sempre era forçado e regido pela imposição do senhor branco, e nos revela como modelo do trabalho digno e honrado. Além disso, ao enfatizar a cena de socorro amistoso do jovem escravo negro Túlio para com o branco e advogado Tancredo, parece acreditar na construção de uma possível sociedade fraterna entre brancos e negros.

Se os autores do Romantismo adaptaram a teoria do bom selvagem de Rousseau e do herói nacional ao índio, uma vez que, segundo a História oficial, os nativos do Brasil não ofereciam nenhuma resistência política, econômica e cultural à sociedade dominante do séc. XIX, Firmina, usando o modelo de seu tempo, endossa a mesma teoria ao negro, no seu romance. Em sua narrativa, este é caracterizado como cidadão de boa índole e de bons ideais, como se percebe na figura de Túlio, que é humanizado, cavalheiro, educado, humilde, bom,

honesto, justo. Tal afirmação é endossada por Nascimento, em seu artigo: *A construção do negro no romance Úrsula*:

> O jovem escravo é parâmetro moral da bondade, da elevação humana diante dos infortúnios que o cometem. Suas atitudes, no plano da narrativa, evidenciam não um processo de branqueamento moral, mas a dignidade de um ser humano elevado, superior aos mandos e desmandos determinados pelo escravismo. Túlio está alinhado, moralmente, ao herói romântico Tancredo, mocinho branco da narrativa. [1]

Ao equiparar o herói branco ao escravo, a autora conscientemente procura nivelá-los, dando-lhes feições, valores e comportamentos similares. Túlio encontrou o jovem e rico advogado Tancredo caído e desmaiado sob o seu cavalo que já se encontrava morto, em pleno sol do meio dia do Maranhão. Poderia ter agido de forma indiferente e deixado o branco morrer, mas, contrariando o senso comum, que acredita ser essa uma boa hora para ajustes de conta entre o branco opressor e o negro oprimido, o escravo o socorre, retirando-o debaixo do seu animal de montaria. Deu- lhe água e estava levando-o à suas costas à casa da sua dona, a senhora Luísa B..., quando fez uma parada e o convalescente, recobrando os sentidos, inquiriu ao bondoso escravo:

> [...] Túlio – acrescentou após breve pausa – oh dize, dize, meu amigo, o que de mim exiges; porque toda a recompensa será mesmo mesquinharia para tamanho serviço.
>
> - Ah! Meu senhor – exclamou o escravo enternecido – como sois bom! continuai, eu vô-lo (sic) suplico, em nome do serviço que vos presto, e a que tanta importância quereis dar, continuai, pelo céu, a ser generoso, e compassivo para com todo aquele que, como eu, tiver a desventura de ser vil e miserável escravo! Costumados como estamos ao rigoroso desprezo dos brancos, quanto nos será doce vos encontrarmos no meio das nossas dores! Se todos eles, meu senhor, se assemelhassem a vós, por certo mais suave nos seria a escravidão.
>
> E o cavaleiro perguntou-lhe:
>
> - Essa é, Túlio, toda a recompensa que exiges?
>
> - Sim, meu senhor. [...] (REIS, Op. Cit. Cap. I, 2009, p. 28 – 29)

Túlio é um escravo, exemplo de cavalheirismo, honradez e dignidade, conforme nos ilustra o excerto, mas sua atitude deixa evidentes sinais de subserviência e inferioridade. Assim a autora, ao desmitificar o negro escravo, tido na época como um ser rude e desumanizado, dando-lhe um caráter de cidadão justo e bom, também denuncia a servidão e humilhação impingida ao negro. Na narrativa, a falta de conhecimentos, de valores sociais,

[1] NASCIMENTO, p. 02. A construção do negro em Úrsula Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/102/mariafirminaartigojulianocarrupt.pdf>

econômicos, políticos, culturais fez com que o escravo se mantivesse submisso às regras do sistema escravocrata, mesmo depois de ter se tornado livre através da carta de alforria, conforme trecho em destaque:

> Tinha-se *alforriado*. O generoso mancebo assim que entrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero. Dizendo-lhe:
>
> - Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.
>
> Túlio obteve pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes – Era livre como o ar, como o haviam sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África; e como se fora à sombra do seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. Agora Túlio daria todo o seu sangue para poupar ao mancebo uma dor sequer, o mais leve pesar; a sua gratidão não conhecia limites. A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a – era feliz! (REIS, Op. Cit. Cap. III, 2009, p. 41 – 42)

Túlio, ao receber a carta de alforria de presente de Tancredo, por falta de amor próprio, de perspectiva de vida e por comportamentos sociais introjetados pela cultura escravocrata, tornou-se cativo do seu amo, numa escravidão voluntária que o levou à morte, em defesa de Tancredo. É a metáfora crítica encontrada pela autora para configurar o negro que não soube conviver com sua liberdade.

Maria Firmina dos Reis personifica o negro, em *Úrsula*, como igual ao branco, pois enfatiza seu traço de caráter, sua inteligência e dignidade. Também aponta o outro lado da escravidão, com seus efeitos funestos, talvez tentando fugir de um modelo idealizador e, por conseguinte, reducionista.

Antero, outro personagem negro do romance, era um velho escravo que guardava o cárcere em que Túlio estava preso. Este velho escravo vivia decepcionado, desiludido com qualquer possibilidade de luta e de liberdade, além de devotar real menosprezo à terra que lhe abrigara como cativo. Vivia na realidade marginal a que estava submetido e com as reminiscências da sua vida livre de outrora e de como era seu trabalho "digno" em África. Não se conformando com o cativeiro, tornou-se viciado em bebidas alcoólicas e em tabaco, a fim de sublimar suas reminiscências como cidadão que era no país que nascera.

Usando da esperteza que lhe era peculiar não ofereceu maus tratos a Túlio e o induziu à sua necessidade de satisfazer ao seu vício com um discurso de rememorização e conscientização da sua vida em África:

> - Pois bem, - continuou o velho – no meu tempo bebia muitas vezes, embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes?
>
> - Perfeitamente, - retorquiu Túlio, fingindo sorrir-se.
>
> - Pois ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca, e bebe. Oh! lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que a cachaça. (REIS, Op. Cit. XVIII, 2009, p. 207 – 208)

Túlio não entendeu o discurso de que na África, antes da colonização das potências europeias, o homem trabalhava por conta própria, comia, bebia e divertia-se, que tinha até um dia de descanso que não se tinha no Brasil, que lá o ser humano era livre. O prisioneiro não entendeu o exemplo de liberdade dito por Antero e proposto por Firmina e usa do vício do carcereiro para elaborar sua fuga sem culpá-lo, uma vez que estava obcecado pela subserviência de salvar, não a si, mas a seu amo Tancredo. Tal submissão leva-o à morte.

A preta Mãe Susana é uma africana que fora aprisionada com seus entes e feita escrava no Brasil. Susana é uma africana negra, escravizada como todos os negros que foram escravos neste país; é, portanto, a representante da coletividade dos escravizados e da interrupção de milhões de vidas negras que foram tiradas de seus países em África, de seus costumes e violentadas, no corpo e na alma, pelo processo colonizador. Eduardo de Assis Duarte e Adriana Barbosa de Oliveira (2013, p. 05) nos dizem que "sobressai de imediato a postura do sujeito da rememoração, na qual o eu individual deságua num nó coletivo. É o discurso do outro fazendo ouvir pela primeira vez na literatura brasileira a voz dos escravizados".

As capturas dos negros em África, que eram cidadãos livres e foram aprisionados para serem escravos no Brasil e em outros países, trasladados em navios prisões, é uma marca de consciência individual e coletiva, em *Úrsula*. O romance de Maria Firmina dos Reis é anterior ao poema "Navio Negreiro", do poeta baiano Castro Alves e deve ser lido sob perspectivas diferenciadas, porque foi escrito por uma negra que tem a memória viva e sofrida dos seus ancestrais no seu sangue, na sua pele e na sua literatura. Na obra, Maria Firmina dos Reis empresta sua voz à Susana para denunciar os horrores do tráfico negreiro, bem como os maus tratos dados aos escravos nas casas grandes, onde ela e os demais escravos viviam.

No nono capítulo do romance, Maria Firmina dos Reis narra como se deu o aprisionamento de Susana e demais escravos para dizer para Túlio, que estava sendo alforriado e para nós, leitores, o modelo de liberdade proposta pela escritora, *a liberdade que se tinha em África.*

> Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um as-sobio, (sic) que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! meu Deus! o que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!...
>
> Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortú-nio (sic) e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!
>
> Muitos não deixaram chegar esse último extremo – davam-se à morte.
>
> Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofri-dos (sic) entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim.
>
> A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foram su-focadas (sic) nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. (REIS, Op. Cit. Cap. IX, 2009, p. 116 – 117)

A voz de Mãe Susana é a voz dos escravizados e, literária e ideologicamente, a voz da *narradora*, que registra o processo histórico do Brasil colonial e imperial, os horrores da escravidão do negro e da mulher ao homem e protesta, clama e sugere modificações profundas no comportamento social, com exemplos e modelos de liberdades tanto para os negros como para as mulheres.

Se para a sociedade do Brasil imperial o lugar do negro era na senzala, para Maria Firmina dos Reis o lugar do negro é na sociedade, em liberdade, exercendo um papel de protagonismo e carregando, na voz, nos modos e cor, a rica história de sua ancestralidade.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites século XIX. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis e OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. "*Úrsula, de Maria Firmina dos Reis"*. 2013. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/estudos/livros/ursula> Acesso em 08-05-2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *A ascensão das mulheres no romance In* **A escritura no feminino: aproximações**. Org. Ana Caroline Barreto Neves, Constância Lima Duarte, Kelen Benfenatti Paiva e Maria do Rosário Alves Pereira. – Florianópolis/SC: Ed. Mulheres, 2011.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. **O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis:** estética e ideologia no romantismo brasileiro. Dissertação de mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela UFRJ. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/NascimentoJC.pdf> Acesso em 05-05-2015.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. "A construção do negro no romance Úrsula". Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/102/mariafirminaartigojulianocarrupt.pdf > Acesso em 05-05-2015.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: A escrava* / Maria Firmina dos Reis: atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. – Florianópolis: Ed. Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

SILVA, Régia Agostinho. *"A mente, essa ninguém pode escravizar". Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão*. **ANPUH – XXV** – Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009. Disponível em <anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0592.pdf > Acesso em 05-005-2015.

TELLES, Norma. *"Escritoras, escritas, escrituras" In* **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

OS INTERDICURSOS DO 'ESPARTILHAMENTO' SOCIAL EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Giselle Luz*

Introdução

A conquista da mulher no âmbito da escrita assegura-lhe mais do que o direito de uma transição de um espaço interno para um externo, torna-lhe possível, pela primeira vez, *descosturar* sua própria trama numa busca introspectiva pelo autoconhecimento, pelo questionamento do *não-lugar* que lhe foi atribuído pelo outro, pela problematização do silenciamento que lhe foi imposto, ao ter sua narrativa tecida pela construção do olhar masculino. Assim, por meio da escrita, a mulher passa a ousar *descosturar* sua própria trama, para depois *(re)costurá-la* novamente, mas agora de acordo com seu próprio ponto de vista, e de suas necessidades. Dessa forma, a escrita torna possível à mulher a (re)tomada de uma voz que, durante muito tempo, lhe fora negada.

Pautados por este olhar que busca aprofundar-se no processo da escrita feminina e em seus interdiscursos, justificamos nossa escolha por trabalhar com a escrita de Lygia Fagundes Telles, mais especificamente, com o conto "O espartilho" ([1978]1999), por se tratar de uma romancista, contista e representante do pós-modernismo que, aos 15 anos, publica seu primeiro experimento com os contos *Porão e Sobrado* (1938), em uma época em que a mulher não tinha ainda tanto espaço, a referida escritora ousa arriscar-se nesse novo terreno. Não obstante, é com o romance *Ciranda de pedra* (1954) que, segundo Antônio Cândido, a escritora atinge sua maturidade literária.

Assim, no presente estudo, buscamos analisar o conto literário O espartilho ([1978]1999), buscando estabelecer um diálogo, por meio do trabalho da referida autora, entre literatura e linguística, a fim de analisar os interdiscursos da escrita de Lygia sob a perspectiva do papel social enquanto escritora feminina e feminista. A análise tem como base

* Graduada em Letras Licenciatura dupla português/francês pela FALE/UFMG (2014). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos FALE/UFMG. Email: gisellee.luzz@gmail.com

o arcabouço teórico fornecido pelos trabalhos de Fiorin (2007) no que diz respeito ao conceito de ideologia, os estudos de Gregolin (2006) em relação à noção de sujeito discursivo em Foucault, e ainda os estudos da crítica feminina por meio dos trabalhos de Colasanti (1996), Luft (1997) e Telles (1997).

A escrita feminina

A mulher, ao assumir este espaço da escrita, espaço anteriormente ocupado majoritariamente por homens, enfrenta inúmeros desafios, pois, ao contrário da voz masculina, precisará buscar legitimar sua existência, por meio de sua escrita. A respeito dessa situação da mulher, Colassanti (1996) apresenta que inúmeras vezes foi indagada sobre a existência de uma escrita feminina, e afirma que, embora tivesse tentado responder a tal questão repetidas vezes, tal pergunta não cessava de aparecer, vez ou outra. Diante disso, a supracitada escritora conclui "Depois de tanto responder, desemboquei subitamente numa convicção: o erro não está na resposta [...] E em vez de respondê-la, a questiono" (COLASSANTI, 1996, p. 35). Assim, ao invés de tentar provar a existência de uma escrita feminina, Colassanti passa a problematizar as intenções que possam existir por detrás de tal indagação. E o que poderia haver por detrás de tal questionamento? "Trocado em miúdos: aceitando a literatura feminina, a sociedade estaria aceitando aquele modelo de mulher que ela tanto nega, e que com tanto esforço estamos tentando impor" (COLASSANTI, 1996, p. 39), ou seja, ao aceitar a existência de uma escrita feminina, a base de uma sociedade, que durante tanto tempo fora condicionada pela lente masculina, seria pluralizada dando visão e voz às mulheres.

Dessa maneira, observamos como base da literatura feminina justamente o processo reflexivo de constante indagação do que lhe é posto, buscando-se, assim, mais do que trabalhar com os explícitos, organizar a trama por meio dos implícitos dos interdiscursos, a fim de ressignificá-los. No tocante ao processo de escrita, gostaríamos neste ponto de evocar as reflexões que Lya Luft apresenta sobre esse processo:

> Faço e desfaço, armo e desarmo, construo e vejo que se esboroam tantos projetos. Qualquer de meus escritos poderia ter um subtítulo: 'O livro das indagações' – porque importa realmente aquilo que não sei ... que se insinua, que espia, bota para fora a mãozinha e me chama, sinal sinistro ou doce tentação. (LUFT, 1999, p. 8)

Nota-se, por meio da reflexão de Luft (1997), o desvendar de uma escrita feminina questionadora que não se contenta com o aparentemente óbvio.

Para compreender mais profundamente o processo de escrita feminino é necessário levar em consideração o contexto histórico-social vivenciado pelas mulheres. Segundo Lygia Fagundes Telles:

> A literatura feminina tem ... uma fisionomia própria ... decorrente da situação da mulher, das suas raízes históricas ... a mulher vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as outras mulheres no mundo. (TELLES, 1997, p. 57)

Assim, por meio da escrita, a voz das mulheres ultrapassa os espaços dos quartos, das salas, e dos escritórios das casas para ganhar uma dimensão maior: a dimensão de uma escrita que poderia se propor tanto feminina quanto feminista, ousando mais do que questionar sua condição enquanto escritora, ousando questionar também sua condição enquanto mulher – enquanto sujeito social. No tocante a este assunto, Lygia contribui para o avanço da discussão ao declarar que o "[...] feminismo é ter uma finalidade, um objetivo. Acho que feminismo é exatamente o trabalho que a mulher deve realizar. Sua presença deve se fazer sentir em todos os ramos de atividades, detestando todo tipo de preconceito" (TELLES, 1997, p. 63). Dessa forma, é possível observar em Lygia uma escrita tanto feminina como feminista, pois a referida escritora manifesta um processo de escrita engajado em problematizar a condição social da mulher.

A noção de sujeito e ideologia

Na presente análise nos pautaremos pela concepção de sujeito proposta por Foucault (1982) de acordo com as reflexões de Gregolin (2006) tendo por finalidade justamente compreender o modo como um ser humano se transforma em sujeito. Gregolin (2006), ao evocar as reflexões sobre a concepção de sujeito em Foucault, apresenta que: "Pensando o 'sujeito' como uma fabricação, uma construção realizada, historicamente, pelas práticas discursivas, é no entrecruzamento entre discurso, sociedade e história que Foucault observa as mudanças nos saberes e sua consequente articulação com os poderes" (GREGOLIN, 2006, p.59). Assim, notamos que Foucault para compreender "a história dos diferentes modos de

subjetivação do ser humano [...]" (FOUCAULT 1982, *apud* GREGOLIN 2006), busca pensar o sujeito e sua inserção em um contexto social e histórico específico, através da influência que tal contexto exerce por seus discursos, saberes e crenças.

Neste ponto, acreditamos ser produtivo evocar os estudos de Fiorin (2007), e justificar nossa escolha teórica por trabalhar com os conceitos apresentados pelo referido estudioso sobre a noção de ideologia, formação discursiva e formação ideológica. Segundo Fiorin (2007):

> Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo. [...] cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão do mundo. Essa formação discursiva é ensinada a cada um dos membros da sociedade ao longo do processo de aprendizagem linguística. (FIORIN, 2007, p. 32)

Assim, para o supracitado estudioso a formação ideológica, ou seja, a forma como uma classe social enxerga o mundo, estaria intimamente ligada à formação discursiva que o sujeito vivenciou ao longo da sua vida. E é justamente a partir dessa formação discursiva, apreendida na comunidade social em que o sujeito está inserido que, consequentemente, o indivíduo passará a produzir seus discursos, e expressar-se por eles.

Desse modo, no presente trabalho tomaremos o sujeito como uma construção que se dará atrelada ao contexto social e histórico, por meio dos discursos produzidos, que trazem à tona, por sua vez, as formações discursivas e ideológicas da classe social na qual ele está inserido. Buscaremos, assim, estabelecer um diálogo entre os estudos de Gregolin (2006), a respeito da concepção de sujeito em Foucault, e Fiorin (2007), tendo em vista os objetivos de nossa análise.

Análise do conto

O conto "O espartilho", lançado primeiramente no livro *Filhos Pródigos* (1978), foi reeditado em 1991 no livro *A estrutura da bolha de sabão*. O conto tem por pano de fundo a passagem do período entre 1939 e 1945, que diria respeito ao cenário político do terceiro

Reich, sobre a direção de Adolf Hitler, e ainda a Segunda Guerra Mundial, ao passo que no Brasil vivia-se o período do *Estado Novo,* sob o governo de Getúlio Vargas. Como podemos observar pela voz da narradora:

> O rádio ligado, transmitindo notícias do mundo prestes a mergulhar na Segunda Guerra Mundial. (TELLES, 1999, p.42).

> [...] Mas a mulher dos cabelos cor de pinhão queria falar sobre Hitler. O círculo mais próximo concordou, era um homem genial mas meio louco, e se estalasse essa guerra que já parecia inevitável? Entraríamos nela? 'É evidente!' exclamou a mulher de boina. Não dormia mais só de pensar que os filhos poderiam ser chamados, agora que Getúlio Vargas estava com os Aliados. 'Tenho três filhos homens, por acaso vocês sabem o que isso significa?' (TELLES, 1999, p.46).

O conto é narrado em primeira pessoa, pela voz de Ana Luísa, sendo perpassado por diversos discursos, por meio de suas recordações da neta, tais como o de sua avó, o de Margarida, agregada negra e afilhada da avó, e o de Rodrigo, com quem Luísa se relacionara. Com o propósito de buscar abarcar os múltiplos aspectos do conto, propomos fracionar nossa análise em três momentos: o primeiro seria o da aparente estabilidade, o segundo se dá quando essa estabilidade começaria a ser problematizada, e por fim, o terceiro, em que se tem a ruptura de tal aparente estabilidade.

No primeiro momento do conto, temos um aparente clima de harmonia instaurado no ar, a descrição plástica de uma família 'perfeita', como idealizada pela avó: "Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas no álbum, eram maravilhosas. Os homens, mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita" (TELLES, 1999, p.29). O discurso da progenitora, evocado por meio das lembranças de Luísa, trazem à tona uma preocupação imensa com a manutenção das aparências, de modo que, quando Luísa se sentava para ver o pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata, e existia alguma foto em que ainda pairava algum mistério, a referida progenitora se esquivava dizendo que quando a neta fosse maior poderia saber mais sobre aquelas histórias.

O discurso da avó, enquanto sujeito que se realiza no entrecruzamento entre discurso, sociedade e história, permiti-nos ter acesso a sua formação discursiva e ideológica calcadas nos ideais de uma sociedade burguesa e patriarcal que, a fim de manter a harmonia e o nome da família, não media esforços quanto ao que teria que "esconder". Dessa forma, podemos

observar ao longo do conto que, por meio dos dizeres da progenitora, múltiplas formações discursivas são evocadas, tais como o discurso religioso, o discurso conservador/patriarcal, o discurso preconceituoso/racista, o discurso preconceituoso/elitista, e ainda o discurso nazista:

Discurso religioso da avó:

Não havia o medo. No princípio. [...] A casa do vizinho podia ter sido edificada sobre a areia mas a nossa estava em terra firmíssima, acentuava minha avó, ela gostava das citações bíblicas. (TELLES, 1999, p. 29).

Discurso conservador-patriarcal:

Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então, a mulher precisa fingir um pouco, o que tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso. (TELLES, 1999, p. 52).

'Não quero fechar os olhos antes de deixa-la em segurança', costumava dizer. E segurança era ter um marido. O risinho vinha em seguida, quando perversamente se referia às minhas tias solteiras, essas *encalhadas*. (TELLES, 1999, p.53).

Discurso preconceituoso/racista:

Menina pretensiosa. Agora quero uma preta retinta, com a tradição da raça, princesa Isabel, pois sim! (TELLES, 1999, p. 48).

Afinal, não fugiu com o antigo namorado, fugiu com o primeiro vagabundo que encontrou na esquina, um desclassificado. Preto. O delegado quis saber se devia tomar alguma providência. Que providência? Agora é melhor deixar. Preto, imagine. Criar uma menina como filha e saber que foi deflorada por um preto. Enfim, há coisas piores ainda. (TELLES, 1999, p.52).

Discurso preconceituoso/elitista:

'Imagine, um nome aristocrático para a pobrezinha!' Se era para recorrer a romances, porque não *A Escrava Isaura*?. (TELLES, 1999, p. 34).

Ele é branco, querida. De família importante. Eu seria uma criminosa se consentisse nesse namoro. (TELLES, 1999, p. 36).

Discurso Nazista

'É o homem do século!' dizia minha avó. Falava de Hitler. (TELLES, 1999, p. 43).

Ao longo do conto é possível observar que tal formação discursiva e ideológica da avó não se restringe a ela, mas acaba por influenciar, também, a neta. Como podemos ver na própria fala de Luísa:

> [...] uma agregada, uma cria e ainda por cima, mestiça. Como ousava desmoralizar meus heróis? Não, não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum. (TELLES, 1999, p. 31-32).

> Eu aprendi com minha avó a classificar as pessoas em dois grupos nítidos, as pessoas boas e as pessoas más. Tudo disciplinado como o material de um laboratório de química onde o Bem e o Mal (com letra maiúscula) não se misturam jamais. (TELLES, 1999, p.32).

> Minha avó tem razão, agora você vai arrumar um outro namorado que seja assim da sua cor, presta atenção, da sua cor. (TELLES, 1999, p. 36).

Dessa forma, podemos notar que o discurso da referida progenitora, mais do que simplesmente influenciar Luísa, acaba por ser reproduzido pela neta.

Assim, ao longo desse primeiro momento do conto podemos observar que Luísa apresenta uma formação discursiva e ideológica calcada no discurso da ideologia dominante burguesa e patriarcal, sociedade na qual estava inserida.

No segundo momento do conto, temos uma problematização da aparente estabilidade proposta no início da narrativa. Luísa, que durante tanto tempo tivera que 'tatear' por entre palavras, gestos e objetos, tendo que buscar 'fazer higiene mental', como propunha a progenitora, por meio de Margarida tem acesso ao avesso das fotografias, passando, então, a compreender certos silêncios e histórias escondidas pela avó. Como exemplificação, têm-se os episódios da descoberta da falta vocação de tia Consuelo ao convento; o golpe de tio Maximiliano que havia se casado apenas por interesse; o suicídio de tia Ofélia; e ainda o fato de sua mãe, Sarah Ferensen Rodrigues, ser judia.

Luísa passava a conhecer a sua 'outra' família, aquela que fora tanto tempo escondida pela avó: "[...] mas que família era essa que me apresentava? Gente insegura. Sofrida. Que eu teria amado muito mais do que as belas imagens descritas pela minha avó. Mas tive medo de descobrir o medo alheio" (TELLES, 1999, p.32). A tentativa da progenitora de silenciar, o que era tido por ela como o discurso de uma minoria, passa, então, a ser problematizado: a ausência de Sarah Ferensen nas fotografias devido ao fato da anciã ser contrária ao envolvimento do filho, Marcus Rodrigues, com uma judia. Ao ser trazido à tona

o avesso das fotografias, observa-se a primeira mudança em Luísa: ela passa a questionar e como resultado tem-se o terceiro momento do conto.

No terceiro momento do conto, tem-se a ruptura da "aparente" estabilidade familiar, as máscaras sociais caem, e é possível, assim, ver nitidamente o avesso das fotografias: "O avesso dos retratos, esse estava agora comigo. Descobria que as mulheres do álbum estavam tão apavoradas quanto eu. A respiração curta. A expressão desconfiada na expectativa" (TELLES, 1999, p. 40).

Luísa, que durante tanto tempo de sua vida identificara-se com sua avó e seus discursos, após descobrir o que havia por detrás das "plásticas" fotografias, passa a questionar o lugar que lhe fora atribuído de "pseudoigualdade". Neste ponto, observa-se em Luísa o início de um processo de desidentificação com sua avó, ao passo que de identificação com sua mãe judia. Tal mudança da neta é sentida pela anciã: "Você mudou muito, Ana Luísa. Estou abismada com essa mudança tão repentina [...] Chego a pensar que você está com medo de mim. Por que esse medo? [...] Interessante ... Você está muito parecida com sua mãe" (TELLES, 1999, p. 44-45).

Ao tomar conhecimento de sua verdadeira origem e o espaço que lhe era atribuído pela sociedade na qual estava inserida, Luísa passa a almejar pela sua liberdade. Todavia, como haveria de alcançá-la mediante a sociedade opressora na qual estava inserida? Neste ponto, Luísa passa a se questionar como poderia alcançar tal liberdade:

> E se casasse? Seria uma forma de me libertar, mas no lugar da avó, ficaria o marido. (TELLES, 1999, p.52).
>
> [...] eu devia apenas me casar cedo, destino natural das jovens assim obscuras. E sem ambição. (TELLES, 1999, p. 53)

Luísa chegara a pensar no casamento como uma forma de livra-se de sua avó, mas ao final chegou a concluir que esta, talvez, não fosse a melhor saída para ser realmente livre, ou não, ao menos, para o tipo de liberdade que buscava. Luísa ansiava por livrar-se dos espartilhos sociais que tanto a sufocavam: "Hora de tirar o espartilho, tão duras as barbatanas" (TELLES, 1999, p. 52).

Ao conhecer Rodrigo, Luísa depara-se como uma possibilidade de se arriscar, de ousar, uma vez que se relacionaria com alguém sem ter que se preocupar com os "espartilhos sociais".

Rodrigo desempenha, desse modo, para Luísa uma importante ponte neste ritual de passagem que ela atravessa. Corroborando para a ampliação da sua concepção de liberdade: "O negócio é não se amarrar em nada, ficar com os braços livres para dançar, brigar, amar" (TELLES, 1999, p. 57). Por meio desse relacionamento, que não se limitava as convenções sociais do contexto em que viviam, foi possível à Luísa uma maior autodescoberta e, consequente, conquista da liberdade. Tal conquista foi, até mesmo, sentida por Rodrigo: "Você está perdendo aquele jeito de quem está debaixo de um monte de pedras. É natural, com essa vó nazista ... Também não fica mais olhando para os lados, como se fugisse da polícia [...]" (TELLES, 1999, p. 56).

A despeito da luta da progenitora por separar a neta de Rodrigo, Luísa não se arrependera de nada que havia feito, ela arriscara, vivera, amadurecera, e dera um passo a mais rumo a sua liberdade. Luísa, ao perceber o quanto mudara, decide que não seria mais "silenciada" pelas chantagens da anciã.

Considerações Finais

Ao refletir sobre os papéis desempenhados pelos sujeitos no conto, e os discursos por eles produzidos, foi-nos possível observar a exteriorização de formações discursivas e ideológicas que apontam para uma ideologia dominante burguesa e patriarcal. Dessa maneira, pudemos notar que, ao longo do conto, tal ideologia dominante busca se reafirmar por meio da luta de classes – seja pelo questionamento do espaço do negro, da mulher, ou ainda da situação do matrimônio – reforçados pela voz da avó.

Ao longo da narrativa pudemos observar que Luísa passa por um processo de metamorfização, em face do que vivenciou, passando de uma posição mais passiva para uma posição mais engajada, de inconformidade, e em busca de mudanças. Cabe, ainda, ressaltar o importante papel de Margarida, agregada e afilhada da avó, e Rodrigo, com quem

Luisa tivera um relacionamento amoroso, nesta fase de transição e descoberta de Luísa, pois ambos colaboraram para a ampliação do seu conceito de liberdade.

Diante do que foi analisado, pudemos notar que Lygia propõe uma escrita que nos leva a reflexão, seja por meio da queda das máscaras sociais, da crise de identidade da protagonista, ou ainda pela denúncia da opressão de minorias marginalizadas, de modo que, ao passar por Lygia a metamorfose torna-se inevitável, como bem diria Luísa.

REFERÊNCIAS

COLASSANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos? In: **Anais do VI Seminário Nacional Mulher & Literatura.** Org. Elódia Xavier. Rio de Janeiro: NIELM, UFRJ, 1996.

FIORIN, José L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: ática, 2007.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos**. 2.ed. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

LUFT, Lya. **Somos o material da nossa arte**. São Paulo: PUC/SP, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy. (Org.) **Entre resistir e identificar-se**. Florianópolis: Editora Mulheres, UFG, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. **A estrutura da bolha de sabão**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

O POEMA INDIANISTA SOB A ÓTICA DE NÍSIA FLORESTA: REVENDO (PRÉ) CONCEITOS

Gláucia Helena Braz*

Introdução

Na poesia brasileira do século XIX, especialmente na fase do Romantismo, tanto a mulher quanto o índio ocupam um lugar ambíguo e paradoxal, resultante de diferentes matizes ideológicas que vigoram na época. Enquanto na ficção, a mulher é vista como uma virgem, delicada, frágil, submissa, uma espécie de anjo inatingível, o índio é tratado como herói da pátria, transfigurado na nacionalização do cavaleiro medieval europeu; ambos distanciados da verdadeira realidade em que se inseriam.

Conforme Hollanda (1994), o apagamento de identidade feminino, naquele tempo, é enorme e, por isso, a literatura das mulheres pode ser considerada como uma categoria específica do próprio colonizado, cuja idealização, na realidade, oculta a barbárie praticada pelo dominador europeu, que aqui impôs, por meio da violência, a sua língua, a sua lógica, a sua lei e a sua fé.

A esse respeito, descreve Cotrim (2005), que durante a exploração de riquezas no Brasil, as expedições de bandeirantes para conquistar e ocupar o interior da colônia foram responsáveis pelo extermínio de milhares de tribos indígenas, despovoando amplas regiões do interior. À época do domínio holandês (1637 -1654), o tráfico negreiro fora desmontado pelos portugueses que só permitiam a vinda de escravos para áreas sob o seu domínio, por isso era um grande negócio a escravização de índios. Designados "negros da terra", eles eram forçados a trabalhar na lavoura e como "índios de carga", transportavam mercadorias entre o planalto e o litoral. Por outro lado, as mulheres, consideradas sensuais, belas, "fáceis", eram por essa desculpa, violentadas pelos brancos.

* Especialista em Literatura Comparada e Mestra em Teoria Literária da UFU- Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: glaucia_brazz@yahoo.com.br. Uberlândia, MG.

Nesse contexto, é durante o Romantismo que se inicia não só o processo de canonização de autores, a tentativa da criação de uma literatura nacional, bem como a exclusão das mulheres da história literária. De acordo com Duarte

> Quando as primeiras escritoras começaram a publicar no Brasil, já em meados do século XVIII, os obstáculos a transpor eram enormes. [...] perdurava ainda a noção de que elas eram inferiores intelectualmente e, portanto, incapazes de pensar como os meninos. [...] No plano ideológico, sua formação significava, na maior parte das vezes, o fortalecimento da estrutura da educação tradicional, através da clausura, da desconfiança e da vigilância, tendo em vista a preparação para sua "vocação de mulher". Vivendo, portanto, num mundo a parte, limitada a um espaço rigidamente estabelecido, sofrendo limitações de toda ordem, e oprimida pela "natureza feminina" que a definia como "anjo do lar", "maternal" e "delicada", o horizonte de seus livros tinha necessariamente que se diferenciar muito dos escritos pelos homens (DUARTE, 1996, p. 25).

Apesar dos vários obstáculos, algumas mulheres ousaram produzir, já no século XIX, poemas, romances, artigos em jornais e revistas, frequentemente utilizando pseudônimos para evitar um maior confronto com a crítica masculina. Além da censura, a condição econômica era também uma barreira às mulheres escritoras:

> [...] ter um quarto próprio – sem falar num quarto sossegado ou à prova de som – estava fora de questão, a menos que seus pais fossem excepcionalmente ricos, ou muito nobres [...] porém, piores eram as dificuldades imateriais: a "hostilidade" do mundo, que dizia a elas numa gargalhada: Escrever? E o que há de bom em você escrever? (WOOLF, 2004, p.59-60).

O fato é que ainda hoje se desconhece o patrimônio cultural das mulheres que nos antecederam, tais escritoras nem sequer são citadas em manuais e antologias, constituindo um espaço em branco na literatura brasileira.

Todavia, a poética pós-moderna, produzida a partir dos anos setenta, no Brasil, procura alterar esse quadro. Marcada pelas contribuições da escola estruturalista, pelos avanços dos estudos de Antropologia e de Sociologia, essa poética reclama a inclusão das minorias que, até então, estavam silenciadas. Dessa forma, sustenta que "[...] é necessário identificar os pressupostos ideológicos da formação do cânone e, consequentemente, incorporar obras, autores e manifestações culturais esquecidas pela pressão histórica da cultura dominante (DUARTE, 1996, p. 22).

Nesse sentido, o trabalho feito pelos críticos sob a perspectiva feminista, objetiva ler os textos femininos e revê-los com outro olhar, independente das amarras do preconceito. Dentre as obras que estão sendo resgatadas, destaca-se o trabalho de Dionísia Gonçalves

Pinto, pseudônimo de Nísia Floresta Augusta Brasileira, uma norte-rio-grandense nascida em 1810 e falecida na França, em 1885. De atuação política, social e literária significativa em sua época, Nísia representa uma exceção em meio à massa de mulheres submissas, analfabetas e anônimas de seu tempo.

A escritora foi uma das primeiras mulheres no Brasil a publicar, desde 1830 em jornais da "grande imprensa" – contos, poesia, novelas e ensaios. Vale ressaltar que apenas em 1816 a imprensa chegou ao país e seus vários livros publicados ganharam destaque em português, francês e italiano. Sua obra, cujo acervo constitui-se de textos coerentes com o plano de formar e modificar consciências, é merecedora dos estudos que, atualmente, estão sendo feitos.

O primeiro livro de Nìsia Floresta - *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, (1832) - inspirado no livro de Mary Wollstonecraft, rendeu-lhe o título de precursora do feminismo no Brasil, pois aponta os principais preconceitos existentes contra a mulher e suas causas. A autora também é pioneira na abordagem do índio brasileiro, em sua única obra romântico-indianista, o poema *A Lágrima do Caeté (1849)*, que trata do processo de degradação do índio colonizado pelo branco europeu e, também, do drama vivido pelos liberais durante a Revolução Praieira. Dessa forma, a poetisa inova em estilo, fugindo à temática idealizadora e evasiva do Romantismo e, ao mesmo tempo, inserindo-se num contexto social contemporâneo à sua época, comprovando o quanto "a literatura está permeada por práticas sociais que têm sido utilizadas ao longo de séculos como instrumento de dominação social, e que reforçou a oposição entre a elite e as manifestações culturais das classes populares"(DUARTE, 2006, p.24).

Sendo assim, o texto poético em questão revela uma dupla situação antagônica: do índio colonizado *versus* colonizador e dos liberais da Revolta Praieira *versu*s homens do Imperador, o que aponta sempre dois pontos de vista: do dominador e do dominado**.**

Vale ressaltar que poucos estudos foram realizados acerca desse poema, pois o trabalho de resgate dos textos de autora feminina é lento e está ainda sendo processado. Dentre esses estudos destacam-se as pesquisas de Constância Lima Duarte, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que focaliza, de maneira exemplar, a obra nisiana. Nessas pesquisas, Duarte organizou a quarta edição do poema *A Lágrima de um Caeté*, em 1997, e fez um estudo crítico do mesmo, enriquecendo enormemente a nossa literatura. Contudo, a obra é merecedora de mais investigações e releituras, diante da riqueza e complexidade de seu (s) significado (s).

Com este propósito, o presente artigo pretende contribuir para com tais pesquisas de resgate por meio da análise do poema em questão, destacando, em que elementos a autora se iguala e em quais aspectos ela se distancia dos textos romântico-indianistas em sua poética. Pretende-se, portanto, somar forças junto aos pesquisadores no sentido de iluminar a história cultural feminina pela valorização e visibilidade de uma de suas grandes escritoras: a norte rio-grandense Nísia Floresta.

A Lágrima de um Caeté - Revendo (Pré) Conceitos

Publicado no Rio de Janeiro, em 1849, sob o pseudônimo de *Telesilla*, *A Lágrima de um Caeté*[1] obteve um considerável sucesso na época, conforme comprova o anúncio no *Jornal do Comércio*, de 25 de maio deste ano, que divulga a sua reimpressão. O poema também foi traduzido para o italiano, pelo escritor Florentino Ettore Marcucci, em 1860. No Brasil tivemos uma terceira edição em 1932, pela *Revista das Academias de Letras*, mesmo assim com graves erros tipográficos, além de notas depreciadoras por parte de Adauto da Câmara e Modesto de Abreu que consideraram o texto como "menor" dentro da obra nisiana.

A repercussão dessa obra deve-se ao fato de sua temática tratar de duas situações dramáticas concomitantemente: a do índio brasileiro - espoliado pelo colonizador português - e o da Revolução Praieira, um movimento de caráter liberal e separatista que eclodiu na Província de Pernambuco, entre 1848 e 1850. O poema foi escrito no calor dos acontecimentos, pois a revolução acabara de ser decidida em fevereiro, com a derrota dos revoltosos e a morte de Nunes Machado, uma dos líderes do movimento. Assim, nessa obra "o passado histórico pernambucano é tomado como pretexto para tratar do momento presente, para criticar a dominação colonial no país e revelar o extermínio dos primeiros habitantes do Estado" (DUARTE; 1997, p. 11).

Quando o texto veio à tona, certamente houve pressões e censura, pois não seria comum para a época que uma mulher tratasse de um assunto polêmico e contemporâneo e, muito menos que tal temática desafiasse o poder dominante. Durante a Revolução Praieira, os

[1] Texto completo disponível em LIMA, Stélio Torquato. **O Indianismo e o problema da identidade nacional em A Lágrima de um Caeté.** Tese de doutorado. João Pessoa, 2008. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_pdf_Stelio.pdf. Acesso em 20 jan. 2015.

liberais queixavam-se da falta de autonomia provincial, sendo suas ideias marcadas pelo repúdio à monarquia, com manifestações a favor da independência política, da república e por um reformismo radical. O movimento contou com a participação das camadas menos favorecidas da Província de Pernambuco, oprimidas pela grande concentração fundiária nas mãos de poucos proprietários e registra, ainda, a histórica rivalidade com os portugueses, que dominavam o comércio na Província, e eram considerados opressores.

Nesse contexto, ao tomar partido dos liberais, a poetisa exalta os movimentos revolucionários que surgiram durante o Império, de certa forma, incitando a novas rebeliões. Isso talvez justifique a censura , comprovada pelas palavras da autora no prefácio da obra:

> O infeliz Caeté, apesar de ter chegado a esta corte no mês de Fevereiro, logo depois da revolta dos Rebeldes em Pernambuco, *é somente agora que lhe permitiram aparecer*, e isto depois de o terem feito passar aqui por *mil torturas inquisitoriais*!... Graças à benfazeja mão, que o fez renascer, qual Fênix, das cinzas a que o haviam ou queriam reduzir!(FLORESTA.1849, p.35, grifos nossos).

Quem fez a censura e quem permitiu a sua liberação permanece misteriosamente em aberto. O fato de o poema apresentar oito lacunas entre uma estrofe e outra, representadas por linhas pontilhadas, pode indicar tanto a ausência de versos ou de estrofes quanto indícios, também, de censura. Mesmo assim, essas lacunas não comprometem o sentido do poema. Além disso, o uso pela autora do pseudônimo *Telesilla*[2], se por um lado oculta a sua identidade, revelando também repreensão, por outro mostra a intenção de Nísia Floresta em favor dos oprimidos, o que fica evidente nos demais livros e textos que ela escreveu.

Observando-se a estrutura do poema *A lágrima de um Caeté*, pode-se considerá-lo uma epopéia, apesar de não alcançar pelo porte a estrutura épica, pois possui 720 versos, distribuídos em 140 estrofes. O caráter épico deve-se ao fato de permitir a narração do drama histórico do índio brasileiro, ligando-o ao dramático fracasso dos liberais pernambucanos. O tom de elegia do título refere-se ao duplo lamento do índio Caeté: tanto pela derrota do

[2] Uma guerreira nascida em Argos (IV a.C.), que ficou célebre pela resistência que impôs ao rei de Esparta.

indígena quanto pelo fracasso dos liberais. Dessa forma, a autora reúne em uma única obra as duas maiores tendências do Romantismo nacional: o indianismo e as lutas político-sociais.

Nesse intuito, Nísia constrói dois tempos históricos: o primeiro sendo o da colonização, em que o protagonista é o Caeté, representante do índio brasileiro, e o antagonista - o colonizador. Já o segundo é o tempo do Império, pelo fato de os protagonistas serem os liberais (com destaque para Nunes Machado) e os antagonistas - os homens do Imperador. A perspectiva é sempre a mesma: do vencido pela força dominante.

Conforme essa abordagem, no poema *A lágrima de um Caeté*, observa-se entre as concepções do passado e do presente contrastes essenciais, através dos quais o leitor percebe o tom de denúncia social, a saber: colonizado *versus* colonizador, liberais *versus* poder dominante e Liberdade *versus* Realidade. A fim de facilitar a análise do poema em foco, dividimos o texto em cinco partes temáticas, focalizadas a seguir.

Primeira parte

Na primeira parte, que vai do início à 7ª estrofe, surge sozinho o Caeté, à noite, às margens do Beberibe, meditando sobre a dor que enluta sua pátria. O eu lírico faz uma descrição detalhada desse personagem:

> I
> Lá quando no Ocidente o sol havia
> Seus raios mergulhados, e a noite triste
> Denso ebânico véu já começava
> Vagarosa a estender por sobre a terra
> Pelas margens do fresco Beberibe,
> Em seus mais melancólicos lugares
> Azados para a dor de quem se apraz
> Sobre a dor mediar que a pátria enluta!
> Vagava solitário um vulto de homem,
> De quando em quando ao céu levando os olhos
> Sobre a terra depois triste os volvendo

Nota-se que o poema compõe-se, inicialmente, de versos decassílabos (da 1ª à 6ª estrofes), pagando tributo aos clássicos, sendo assim a predominância da descrição justifica essa uniformidade métrica. Alguns traços típicos do Romantismo podem ser observados no trecho, tais como: a valorização da noite, da solidão, do sentimento, da natureza, a exaltação do índio e a aversão ao lusitano.

Quando a escuridão reina no cenário romântico, associa-se à imaginação e a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados não só de fantasmas, de crimes, de

perversões, mas também à noite da alma e, ainda, ao modo de ser melancólico ou lutuoso, como se mostra o então personagem. Contudo, a noite apresentada no poema não visa transfigurar a realidade, como frequentemente ocorre nos textos tradicionais, pois o personagem é um ser extremamente consciente da sua situação, do seu não-lugar às margens do rio.

Por sua vez, a presença do rio, tanto no início como no desfecho da epopéia, nos remete ao Rio Aqueronte que na mitologia grega representava, ao mesmo tempo, uma barreira defensiva e o caminho de ingresso no reino dos mortos. Por outro ponto de vista, o rio simboliza uma marca provisória na suspensão da violência, símbolo de passagem, marca de um lugar ameno, ligado à afetividade do índio, o que se comprova pelo adjetivo "fresco". Mas o personagem situa-se à margem desse rio. Como um mero espectador do processo histórico, o local reforça o estatuto de marginalização social em que o índio se encontrava.

Ainda nessa parte, Caeté é caracterizado como um vulto solitário e triste, o que acentua a sua situação dramática. Tal qual um fantasma, o personagem é desprovido de identidade, esvaziada pelo colonizador e encontra-se a vagar, sem rumo ou direção.

Os versos seguintes reforçam o primeiro contraste do texto: colonizado *versus* colonizador.

> Era um homem sem máscara, enriquecido
> Não do ouro roubado aos iguais seus,
> Nem de míseros africanos d'além-mar,
> Às plagas brasileiras arrastados
> Por sedenta ambição, por crime atroz!
> Nem de empregos que impudentes vendem,
> A honra traficando! o mesmo amor!!
> Mas uma alma, de vícios não manchada,
> Enriquecida tinha das virtudes
> Que valem muito mais que esses tesouros.
> (5ª estrofe)

Pode-se exemplificar essa oposição com várias expressões do poema, tais como: "opressor da humanidade", "cruéis", "infiel fisionomia", "no vício mergulhados" ao invés de "rosto expansivo", "homem sem máscara", "de vícios não manchada", "filho altivo" , o bravo", "o destemido", "o grão-selvagem".

Vale ressaltar que as características do índio revelam o ideal do "bom selvagem" de Rousseau, enquanto a depreciação do colonizador constitui o anti-lusitanismo, também característica romântica.

Percebe-se também, nessa parte, uma crítica à religiosidade imposta pelo dominador, que "em nome do piedoso céu" veio tirar dos nativos "as esposas, a filha, a paz" (XV estrofe), ou seja, a desculpa da religião para encobrir a barbárie contra os índios.

Ao final da 1ª parte, o eu lírico revela quem é o personagem, quando percebe-se, pelo uso de reticências, um tom comovido na narrativa: "O bravo, o destemido, o grão selvagem, /O Brasileiro era... – era um Caeté" (6ª estrofe).

A partir da 7ª estrofe, há uma ruptura quanto ao ritmo do texto, que passa de decassílabo à redondilha maior, o que revela certa transição no tom da narrativa que mudará de foco narrativo a partir da 8ª estrofe, para a 1ª pessoa, sendo o próprio personagem que irá falar ao leitor.

VII
E/ra um/ Ca/e/té, /que /va/**g**a/va, (7 sílabas métricas)
Na/ te/rra /que/ Deus /lhe/ **deu**
On/de/ pá/tria es/pó/sa e/**fi**/lhos
E/le em/ bal/de/de/fen/deu

Segunda parte:

Na segunda parte, que compõe-se dos versos 8 ao 58, a voz do Caeté nos é revelada por meio de seus próprios pensamentos, num monólogo dilacerado do "eu" consigo mesmo:

VII
É este... pensava ele
O meu rio mais querido;

Aqui chorar às margens suas
Doces prazeres fruído...
VIII
Aqui, mais tarde trazendo
Na alma triste, acerba dor,
Vim choraras praias minhas
Na posse do usurpador

Nota-se nessas estrofes a afetividade do Caeté em relação ao rio, pelas expressões "rio mais querido", "doces prazeres fruído", tratado como um ser personificado, tal qual um confidente, a quem o Caeté expõe o motivo de sua angústia, mostrando ampla consciência do seu passado histórico e de suas perdas para o colonizador.

À medida que vai tecendo sua fala, percebe-se que Caeté se emociona e se exalta. Em certo momento, o personagem amaldiçoa os índios que se aliaram aos portugueses e

conclama ao Gênio do Brasil, personificação do espírito de brasilidade, que venha consolidar a sua vingança contra os lusitanos, sentimento que perpassa todo o poema.

Observa-se que, da 10ª à 14ª estrofe, a poetisa utiliza versos tetrassílabos. A introdução de um novo ritmo à poesia deve-se à emotividade do personagem, conforme revela as atrocidades do explorador:

XIII
Tu/do /rou/**bou**/-nos (4 sílabas métricas)
E/sse /ti/**ra**/no
Que/pó/vo/ **diz**/-se
Li/vre e hu/**ma**/no!

O tom de exaltada indignação do personagem, é reforçado pelos pontos de exclamação no quarto verso das estrofes 9 à 14 e pela regularidade das rimas ABCB. Percebe-se então, que a poetisa procurou adequar a estrutura do poema à narrativa, já que a função expressiva do ritmo e do metro varia segundo a tonalidade do texto.

Caeté, nesse instante, faz aí uma profunda reflexão acerca da situação dos índios, numa retrospectiva histórica da colonização: recorda o passado de lutas, o extermínio de seu povo e de sua família. "Destaca-se a aguda consciência do personagem apresentada em sua trajetória poética, (uma quase via-crúcis) ao encontro de sua verdade" (DUARTE, 1997, p. 27).

Em um dado momento, o índio recorda seu passado livre com sua família, uma "doce-amarga lembrança". Descreve o amor "de selvagem" o ambiente em que vivia e a natureza (estrofes 36-38). Questiona também: "Onde estão, fero Luso ambicioso, / Estes bens, que eram nossos?" (estrofe 39). Extremamente consciente de sua não-identidade, o personagem revela um grande desejo de vingança, não como a dos tiranos, mas uma vingança mais nobre, qual seja, "A peito descoberto" (estrofe 42). Tal vingança faria com que os opressores sentissem remorso e tardio arrependimento. Além disso, critica a ambição dos exploradores, a conquista de terras e as desumanidades da Inquisição:

LII
Se ambiciosa não foras
Terra d´África conquistar,
Teu jovem rei não verias
Sem dinastia acabar

LIII
Do fanatismo os teus filhos
Triste presa não seriam,
Nem no teu solo os seus padres
A fogueira acenderiam.

Ao mesmo tempo, o eu lírico prevê a decadência da nação luso, à semelhança de Os Lusíadas**:**

Outras nações guerreando
Te esqueceste de ilustrar
A tua, que jaz pobre,
Nas trevas, próxima a expirar.

O índio invoca, então, o Gênio do Brasil para que volte para vingar aos caetés e que faça abrir um vulcão, uma medonha cratera, e assim, engula o povo conquistador. Após esse desabafo, o protagonista se emudece.

Terceira parte:

Nesse trecho, composto pelas estrofes 59 à 95, muda-se o cenário e os personagens da narrativa, tal qual o segundo ato de uma peça teatral. Surge o campo de batalha da Revolta Praieira, onde Nunes Machado lidera os liberais, fato contemporâneo à época.

O eu lírico identifica esse líder com o próprio Caeté: afirma que é ele descendente da raça indígena e que viera para libertá-los. Além disso, cita o nome de várias personalidades históricas das Revoluções de 1817 e 1824:

LXIV
Ei-los que avançam nessa mesma praça
Aonde os Martins, Teotônio, Miguel,
Caneca, Agostinho tragaram o fel
Do bárbaro estrangeiro, feroz despotismo!

Nunes Machado apresenta-se corajosamente, de peito aberto para vingar a terra dos Caetés, porem é abatido na batalha. Surge, nesse momento, fantasticamente, o índio Caeté, que lamenta profundamente a sua morte:

LXIX
Eis voa das margens tristes
Do Beberibe a Saudade,
Acompanhando o Caeté
Ao bairro da Soledade...
Ali vê no chão prostado
O Herói NUNES MACHADO

Para o crítico alemão Emil Staiger (1957, p.237-238 *apud* CARLSON, 1935, p. 422) o dramático pode, de fato, predominar em obras épicas ou líricas na forma. Nísia Floresta parece optar pelo enfoque trágico nesse poema, considerando que "A luta da força moral do homem contra o mundo e suas circunstâncias" é, contudo, "o aspecto mais importante da vida

humana e uma fonte inesgotável de situações trágicas" (CONSTANT, 1957, p. 918, *apud* CARLSON, 1935, p. 202).

A autora revela, também, a universalidade humana, através dos sentimentos do índio, sua pequenez diante da inexorabilidade da morte

> LXXIII
> Do Caeté embalde o pranto correu,
> Seus tristes lamentos, sua intensa dor
> Da sorte implacável o cruel rigor
> Poder não tiveram de um pouco ameigar!

O eu lírico ressalta a importância do herói liberal e faz graves acusações às autoridades responsáveis pelo massacre. Denuncia o Chefe de Polícia Pernambucano, Jerônimo Martiniano Figueira de Melo (1809-1878), e seus comandados por terem feito ultrajes ao corpo de Nunes Machado; também critica, em várias estrofes, o Presidente da Província Manoel Viera Tosta, que debelou o movimento revolucionário de 1948 e perseguiu com crueldade os sobreviventes (DUARTE, 1997).

O Gênio do Brasil, nesse instante, aparece para tentar consolar Caeté, que chora copiosamente diante do herói morto. Essa figura fantástica e mitológica, nessa narrativa, nos remete relembra as lendas clássicas do gênio da lâmpada, aquele que realizaria os três desejos de Aladim. Nesse poema nisiano, o gênio antromorfizado, simboliza a brasilidade, a sabedoria e, com bastante coerência, apresenta diversos argumentos para consolara Caeté. É possível que a poetiza tenha se inspirado no poema *Canção do Tamoio*, de Gonçalves Dias (2006) onde um índio faz uma exortação ao filho recém-nascido, pedindo o cessar de seu choro:

> [...]
> Não chores, meu filho;
> Não chores, que a vida
> É vida renhida:
> Viver é lutar
> A vida é combate,
> Que os fortes abate,
> Que os fortes, os bravos
> Só pode exaltar.

Compare-se com o texto nisiano:

> -Não chores, ó Caeté, o amigo teu:
> Que caiu, não morreu... porque o bravo
> Constante defensor da pátria sua
> Para a Pátria não morreu

Conforme Duarte (1997), em tom emotivo, o gênio afirma que Nunes Machado recebera a própria inspiração, que um herói verdadeiro para a Pátria não morre. Desta forma, engrandece o herói ao compará-lo a Manoel de Carvalho Pais de Andrade da revolução de 1817 e da Confederação do Equador, que se refugiou no exterior, uma vez vencida a revolução.

Quarta parte

Na quarta parte, composta das estrofes 96 ao 136, Caeté resolve fazer justiça ao herói e pretende ir às matas de Catucá, nos arredores de Recife, à procura de um povo que possa ajudá-lo a realizar sua vingança. No caminho surgem figuras mitológicas como a Realidade - uma mulher feia e assustadora; a Liberdade – uma bela virgem – e, também, o Despotismo - um monstro que vem acompanhado das Fúrias.

O sentimento de pavor se apossou de Caeté, tal qual o sentiram os portugueses na passagem do Gigante Adamastor, no Canto V de *Os lusíadas*.

> Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
> que pareceu sair do mar profundo,
> Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
> A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.

A horrenda figura - a Realidade - caracterizada como um "vulto desencarnado" de mulher, "de "triste cor era seu rosto afeiado"(estrofe 108) tenta convencer Caeté a voltar para as matas e desistir de vingança. Nesse instante, o índio aterroriza-se diante dessa visão.Esse sentimento desmistifica a idealização romântica do índio que, frequentemente é considerado inabalável em sua coragem heróica. A voz da razão, Realidade, pede a Caeté que não só abandone sua bravura , mas retorne para a selvas e, para lá, procure alguns dos seus bens, que lhe haviam tirado. Afirma, ainda, que de nada adianta lutar pelos companheiros de Nunes Machado como pode-se perceber nesse exemplo: "São outros seus planos, outra sua crença (estrofes 111-113).

Surge, então, outra figura mitológica antropomofizada: a Liberdade, descrita como "a mais bela virgem', num "trono de rosas", que aparece "em nuvens douradas". Como a figura de uma deusa ou santa, essa personagem situa-se acima, inacessível aos seres humanos. Expressões como: "de feições risonhas", "olhar cintilante", "peito forte", "rosto

divino”(estrofe 116), formam o perfil dessa personagem, a qual vê o luto que abate a Soledade.

Caeté, admirado com essa aparição vê que sai da capital um monstro – uma enorme serpente seguido das fúrias que tomam direção à Virgem, querendo expulsá-la. O índio treme e prevê uma desgraça, pois sente pela Liberdade “veemente amor, paixão primosa” (verso 120). Nesse trecho, percebe-se que há uma idealização do amor e da mulher, bem como um heroísmo do índio, características típicas do Romantismo.

O herói quer ir ao socorro da Virgem nos ares, mas voltando seus olhos à terra vê a horrível Realidade (verso 121), que lhe pede para dissipar as ilusões.O monstro enroscado é o Despotismo que vem acompanhado das Fúrias. O conflito ente esse monstro e a Liberdade representa o luta interior do personagem entre realidade e fantasia, como se observa nos versos a seguir:

CXXII
-Dissipa as ilusões, filho dos bosques,
A meu rosto te afaze;
E verás que tão feia eu não serei
Como agora pareço.

CXXIII
Se de ilusões, a mísera humanidade
Não amasse nutrir-se,
Horrenda a face minha não seria
A seus olhos depois...
[...]
CXXX
Da Liberdade um sorriso
De desprezo esmagador
Responde só aos uivos
Do Despotismo eversor

[...]
CXXXII
Deus que uma raça não fez
Para sobre as outras ter
Revoltante primazia,
Ilimitado poder

CXXXIII
Deixa pois o Depostismo
Contra ela em vão lutar.
Como do céu os maus anhos
Daqui Deus o vai lançar.

[...]
CXXXV
Mas tu, meu pobre Caeté,
Escuta a Realidade;
Busca as matas, lá somente,
Gozarás da Liberdade.

Quinta parte:

Nessa última parte, vista nas estrofes 137 até o final do poema, o índio opta pela sua própria sobrevivência e vai para as matas.

O desfecho é melancólico como o início: o índio surge às margens de outro rio, o Goiana, lá é o seu não-lugar. Voltado para o mesmo ponto da introdução da história, nesse instante, Caeté questiona ao Goiana onde está o herói Nunes Machado. Dessa vez, a voz - que pode ser das águas do rio personificado - responde: "No céu". Como um eco, a tristeza do índio estende-se à tristeza etérea, pois esse personagem está unido ao herói liberal, na derrota, na tristeza, na frustração e, também, no sonho de liberdade que não se concretizou. Na impossibilidade de esperança, só resta ao Caeté a lamentação. Assim, o poema finaliza com o mesmo lamento inicial do índio, na cíclica elegia a qual o personagem está definitivamente condenado.

Conclusão

Pela presente análise, percebe-se que Nísia Floresta não constrói um poema romântico-indianista comum, visto que há uma certa ruptura da autora para com os padrões europeus. Nesta obra, a idealização do índio - característica típica da primeira geração romântica - é desfeita, já que o personagem não é nem mito nem herói, é apenas uma criatura triste, explorada pelo colonizador e esquecida pela civilização. É também um ser que se amedronta diante da realidade, mas que se mostra extremamente consciente da sua própria história e da História à sua volta. Nesse sentido, a poetisa inova, já que apresenta uma nova fase da tendência indianista. Além disso, o texto nisiano é original por buscar seu repertório tanto na história passada como na presente utilizando-se de fatos e de personagens verídicos da Revolução Praieira.

A crítica político-social fica evidente nesse poema, nos anseios nacionalistas ligados à defesa do índio e nas lutas abolicionistas. A autora dá voz ao índio e defende seu direito de lutar pela liberdade e ainda, denuncia severamente o despotismo português por meio da invasão de terras e do extermínio das raças nativas.

Diferente da maioria dos escritores românticos, Nísia Floresta não foge da realidade, mas põe em foco a problemática da opressão. Não é de se estranhar que o poema tivesse um relativo sucesso em sua época, pois o público-leitor, especialmente os liberais, encontraram nesse poemeto o retrato daquele tempo.

Através dessa obra, a poética indianista de Nísia Floresta faz o leitor repensar acerca da visão idealizada que vigorou no Romantismo, camuflando questões de poder, tanto em relação ao colonizado, quanto em relação à própria mulher. A autora, "toca fundo" na questão dos oprimidos de seu tempo, descrevendo a história da revolução e denunciando o massacre dos liberais. Ela mesma supera vários obstáculos e consegue ser uma escritora, apesar das hostilidades de uma sociedade preconceituosa.

No Brasil, é preciso preencher as lacunas da história cultural feminina e levar à apreciação dos leitores a "nova" literatura das mulheres. "Nova" por ser praticamente desconhecida pela sociedade, por ser há anos desconsiderada e desvalorizada por questões de poder e de (pré) conceitos diversos.

Nísia Floresta é, certamente, uma autora de valor, e por isso, deveria ser incluída entre os cânones, afinal, essa autora faz parte ativa da história literária brasileira, e em nada

deixa a desejar em relação a nossos considerados escritores românticos. Muito ao contrário. Tem-se muito a (re) pensar com a obra nisiana e com a literatura onde o destaque são as mulheres.

REFERÊNCIAS

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira**. A lágrima de um Caeté;** organização de Constância Lima Duarte, 4ª. ed. Natal, Fundação José Augusto,1997.

CARLSON, Marvin (1935). **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CONSTANT, Benjamin , *Oeuvres,* 1957. In: **CARLSON, Marvin** (1935). Teorias do teatro. Tradução de Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

COTRIM, Gilberto. **História Global**: Brasil e Geral. São Paulo. Saraiva, 2005.

DIAS, Gonçalves. **Poesia Lírica e Indianista**. Org. Márcia Lígia Guidin.São Paulo: Editora Ática, 2006.

DUARTE, Constância Lima. Estudos de Mulher e Literatura: História e Cânone Literário In. Elódia Xavier (org). **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: NIELM, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro. Rocco, 1994.

LIMA, Stélio Torquato. **O Indianismo e o problema da identidade nacional em A Lágrima de um Caeté.** Tese (Doutorado) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008..

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. Antologia, volume I.. Santa Catarina. Editora Mulheres, 2000.

TAIGER, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1951, In CARLSON, Marvin (1935). **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

POR ENTRE OLHOS D'ÁGUA DE DOR, INDIFERENÇA E ... AMOR: O IMAGINÁRIO EM CONCEIÇÃO EVARISTO.

Iêdo de Oliveira Paes*

Ah! se esse olho d'água filtrasse
A sentina do mundo e da minha alma
E o nojo e a lama lavasse
E o eco pagão aos meus ouvidos recordasse
Que o olho por onde eu vejo Deus
É o mesmo olho por onde Ele me vê
(Caetano Veloso e Wally Salomão)

Cada vez mais a literatura contemporânea de autoria feminina se reconfigura no cenário nacional e nos coloca diante de grandes escritoras que se projetam incessantemente por entre as veredas literárias, trazendo à baila as dores e os lamentos da contemporaneidade, verdadeiras porta-vozes do nosso inquietamento. Mergulhada em águas revoltas, sombrias e grotescas que rolam pelo curso d'água da vida, Conceição Evaristo é pródiga em nos colocar diante de cenários lúgubres, insalubres, trágicos... e de amor. Amores que ultrapassam as dimensões de afetividades, moralidades e ética para se sagrarem o lugar de enunciação do sujeito contemporâneo esmagado e tragado pela velocidade imediatista do discurso. Um curso d´água que corre pelas veredas da vida e nas encruzilhadas poético-narrativas de escritoras que mostram a si e a todos um incessante fio narrativo que abriga dores, perdas, desilusões e paixões frustradas e inacabadas.

Universo literário povoado por perdas, dor, ganhos, amor e incertezas, a autora evoca nas "escrevivências" as suas reminiscências numa consulta a um imaginário de um eterno jogo do claro-escuro, permeando os seus fios qual tecelã de um tapete que nunca acaba. É o curso da vida que a convoca numa espécie de remissão e, ao mesmo tempo, de cobranças. Peregrina de vielas (in)transitáveis, Conceição Evaristo carrega o carma de uma dor avassaladora que corta a garganta e dispara para o Alto a súplica em direção às esferas do sagrado: Saravá, mamãe Oxum! Salve as suas águas!. É a representação do "ser-estar-no-mundo" e o conviver na linha tênue e necessária da arte de escrever. Só a arte significa a salvação para essa caminhante das terras férteis do tablado literário. Em *Olhos D'água* (2014)

* PAES, Iêdo de Oliveira. Doutor em Letras. Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Recife-PE. iedopaes@yahoo.com.br

selamos esse encontro com a grande metáfora da vida que escorre pelos olhos evaristianos. Uma verdadeira ladainha-prece que suplica e se mostra tão doce quanto Oxum:

> Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum (p. 18-19).

A sensibilidade que perpassa em *Olhos D'água* é a força motriz que detona o tecido poético e romanesco. Conceição Evaristo para explodir os seus rompantes no processo criativo e único sob a perspectiva de verdadeira porta-voz de um mundo fragmentado, reitera a fluidez e a mobilidade líquida em que estamos mergulhados, trazendo para os espaços poético-narrativos a inteireza e a solidariedade de quem cinge na pele a dor do outro e dá voz ao sujeito que se encena e se enuncia para além das esferas literárias, permeando a leitura num eterno devir:

> Eu me lembrava também de algumas histórias da infância de minha mãe. Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas. Ali, as crianças andavam nuas até bem grandinhas. As meninas, assim que os seios começavam a brotar, ganhavam roupas antes dos meninos. Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas (EVARISTO, 2014, p. 16-17).

O texto Evaristo traz um imaginário produzido pelas águas turvas de um rio que se entrecruza com as nascentes do âmago de um sujeito fluido que se move para além das possibilidades e trava um duelo com as ciladas, com os desafios de um dia a dia pautado pela sobrevivência de sujeitos que se redescobrem nesse entre-lugar. O imaginário é um vetor-condutor que oportuniza as diversas análises pelos labirintos romanescos e poéticos empreendidos pelo sujeito que se lança e se projeta para além das camadas de imaginação, trazendo para o cotidiano a sua possível "verdade" plasmada dos fundos labirintos indecifráveis da (in)consciência humana. É salutar observarmos o que a pesquisadora e crítica Maria Zaira Turchi (2003) pontua numa análise perquiridora sobre o imaginário:

> Ao lado do semantismo do imaginário, Bachelard vai falar, ainda, no importante papel desempenhado pela assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações. É a sensibilidade humana que serve de médium entre o mundo dos objetos e o dos sonhos (TURCHI, 2003, p. 23).

Através dos 15 "textos-escrevivências" evaristianos, encontramos Ana Davenga que carrega a metáfora maior da vida: o amor. Talvez represente a personagem que há em todas as favelas, em todos os becos da memória. Ana Davenga guarda em seu coração gente e felicidades. Assim como o seu barraco representa a casa-útero onde a vida passa intensamente. Ana é a representação do jogo dual vida x morte que carrega o seu pranto sufocado através da própria condição de existir, resistir e sucumbir num espaço demarcado pela indiferença e banalização do cotidiano.

> O barraco de Ana Davenga, como o seu coração, guardava gente e felicidades. Alguns se encostaram pelo pouco espaço do terreiro. Outros se amontoaram nos barracos vizinhos, por onde rolavam a cachaça, a cerveja e o mais e mais. Quando a madrugada afirmou, Davenga mandou que todos se retirassem, recomendando aos companheiros que ficassem alertas. Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga (p. 29).
>
> [...]
>
> Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria (p. 30).

Em Duzu-Querença encontramos a própria vida representada na indiferença e nas agruras de um ser que se constroi a partir de realidades diversas que jogam os sujeitos para as encruzilhadas do destino: "Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas" (p. 31).

Maria representa o cotidiano de tantas mulheres negras que são discriminadas e humilhadas. O calvário que é representado através do texto mostra uma inversão de intertextualidade bíblica flagrada na intenção autoral:

> Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. [...] Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (p. 42).

É através dos olhos d'água e das mãos que conduzem as escrevivências que o leitor atravessa o território ficcional e o seu empirismo num eterno jogo dual. Elementos constitutivos que estabelecem a solidariedade autor-leitor. Jogo sedutor dos significantes a serviço do olhar que marca e decifra. De acordo com Barthes:

> [...] literatura não é um corpo ou uma série de obras nem mesmo um sector do comércio ou do ensino, mas o grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu viso com ela essencialmente o texto, quer dizer o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelação da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada: não pela mensagem, mas pelo jogo de palavras de que é teatro (1997, p. 18).

A fluidez da existência, tão enfática nos textos evaristianos, muitas vezes é traçada e confundida com seivas de mistérios, de morte e de dor. Regalias recorrentes no tecido literário cheio de surpresas em cada esquina poético-narrativa. Conceição Evaristo potencializa a Morte e as Águas em suas tessituras. Conforme Manfred Lurker (2003), "a morte é vista na teologia cristã em contextos cósmicos. Miséria, sofrimento e morte são castigos pelo desvio do homem de sua verdadeira vocação para o bem, portanto castigo pelo afastamento da bondade de Deus" (2003, p. 456). Sobre a água, Bachelard enfatiza que,

> A água não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamente as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante (2013, p. 12).

No tocante à fluidez, Bauman (2001) nos mostra que a efemeridade é um fator que se dispersa, derrete e escorre para que um novo significado possa ser retroalimentado nesse desejo incessante do sujeito que se movimenta na modernidade liquida em que estamos inseridos:

> Os fluidos se movem facilmente. Eles "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam", "transbordam", "vazam', "inundam', "borrifam","pingam"; são "filtrados", "destilados"; diferentemente dos sólidos, não facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados (BAUMAN, 2001, p. 8).

A malha textual em *Olhos D'água* só ratifica a necessidade do desejo potencializador de nos colocar diante de uma imagética de seres em busca de um caminho que muitas vezes se perdem no emaranhado labirinto atroz em que as tessituras literárias estão submersas. Para Homi K. Bhabha, por negociação, entende-se a inclusão ou intervenção de algo que assume

um novo significado que ocorre no intervalo temporal, situado no entremeio do signo destituído de subjetividade, no domínio do inter-subjetivo (2003, p. 29-34); entende-se por conluio a existência de um segredo específico ou de uma conspiração, uma inquietação estranha (idem, p. 266). As imagens e as tramas empreendidas pelas veredas poético-narrativas selam um pacto de negociação tanto com leitor quanto às personagens no que se refere à solidariedade das fronteiras tênues entre o estatuto da recriação que legitima o texto literário.

Caminharmos pelos terriórios literários evaristianos é vislumbrar o que Zygmunt Bauman (1998) constatou ao percorrer os caminhos e descaminhos da pós-modernidade juntamente com a metáfora de Iuri Lotman ao evidenciar que "todas as águas se sustentarão dentro do mesmo leito do rio" (1998, p. 122). Há um discurso que perpassa os dois tecidos literários conduzido por vivências que se intertextualizam e tematizam os aspectos que lhes são recorrentes.

É no grande tabuleiro do destino que encontramos a Morte acenando para o encontro inevitável e solicitando uma interlocução. Para Manfred Lurker,

> A personificação da morte transforma uma falha das forças vitais em figura ativa, com a qual é possível dialogar, permitindo, assim, uma superação emocional da vivência da morte. Entre os gregos, o opositor da vida, Tânatos, aparece só em época mais recente e principalmente nas camadas sociais inferiores, algumas vezes montado ou alado, impiedosamente estrangulando ou matando a pancadas suas vítimas. Não foi possível ao cristianismo desviar-se do terror da morte. O gênero gramatical da palavra morte decidia o sexo da personificação: entre os povos romanos, feminino; entre os germânicos, masculino (2003, p. 455).

Há um encontro firmado pelos olhares que desfilam em *Olhos D'água* numa eterna convocação para o duelo entre vida e Morte, pontuando um imaginário farto de representações que se superpõem às camadas narrativa e poética. Bachelard (2013) evidencia essas questões quando nos mostra que "Não há realidade antecedente à imagem literária. A imagem literária não veste uma imagem nua, não dá a palavra a uma imagem muda... A imagem literária é um explosivo" (2013, p. 78).

Observamos em Natalina a representação imagética de um desaguar, metaforizado num vômito que evidencia um desejo de banir toda a forma de culpa. É o sujeito que se enuncia e denuncia a sua dor:

> Não aguentava se ver estufando, estufando, pesada, inchada e aquele troço, aquela coisa mexendo dentro dela. Ficava com o coração cheio de ódio. Enjoava e vomitava muito durante quase toda a gravidez. Na terceira, vomitou até na hora do parto. Foi a pior gravidez de Natalina (p. 43).

Uma ironia e reflexão no tocante ao significado do próprio nome, Natalina também carrega a palavra NATAL, mesmo que não seja um nascimento, mas um estorvo que se solidariza com a sua dor. Um expurgo necessário para salvar-se de si mesma num ritual que extirpa o indesejável para se projetar, mais tarde, na sua verdadeira essência de mulher e mãe. Natalina representa várias faces de mulheres que se embrenham em tantos becos memorialísticos de um imaginário em que a vida se passa por vielas, esquinas, barracos-mocambos que acolhem o cotidiano-vida em forma de ninhos de atrocidades, desejos e lamentos.

Tema recorrente nas tessituras evaristianas, a Morte representa uma possibilidade de representação e enunciação do sujeito que não se cansa de encenar num eterno e dual jogo entre o existir e o fenecer. O grotesco também se infiltra pelas malhas evaristianas e não se solidariza com amenidades. A própria vida na tessitura em que emaranham as personagens não é abastecida com sutilezas. Vale sim o real, o nu, a crueza que se ilumina com a sua verdade em se mostrar sem subterfúgios e efemeridades. A finitude do ser humano nunca deixou de ser objeto de análise e assombros: Em *Maria* e *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos*, respectivamente contos que evidenciam esses "sustos literários", observamos a violência visceral compondo a sua melodia para a Senhora Morte:

> *Maria*
>
> Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isso com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado (p. 42).

> *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos*
>
> Zaíta seguia distraída em sua preocupação. Mais um tiroteio começava. Uma criança, antes de fechar violentamente a janela, fez um sinal para que entrasse rápido em um barraco qualquer. Um dos contendores, ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. Ela procurava, entretanto, somente a sua figurinha-flor... Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí um minuto tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão.

> A outra menina seguia aflita à procura da irmã para lhe falar da figurinha-flor desaparecida. Como falar também da bonequinha negra destruída?
>
> Os moradores do beco onde havia acontecido o tiroteio ignoravam os outros corpos e recolhiam só o da menina. Naíta demorou um pouco para entender o que havia acontecido. E assim que se aproximou da irmã, gritou entre o desespero, a dor, o espanto e o medo:
>
> ─ Zaíta, você esqueceu de guardar os brinquedos! (p. 76).

Em Conceição Evaristo percebemos a naturalidade da mesa posta para recepcionar a Grande dama do destino, anfitriã de nossos medos, das nossas inquietações e das nossas dúvidas. A Morte é uma personagem que ronda as beiradas e transgride qualquer norma de calmaria. Nas encruzilhadas evaristianas não há como passar incólume pelas frestas dos barracos, becos e quartos-marquise. A certeza de que há um mundo paralelo de dor e amor traduz a dicotomia que se reconfigura em cada texto, na escritura que jamais emudece, pois estará sempre se reelaborando, inacabada – a própria vida. De acordo com Sheila Maluf (2005), em relação ao espaço, "Há casas que se constituem em verdadeiras clausuras, funcionando como símbolos da morte, abrigando personagens que, metaforicamente, revelam uma relação especular com a própria angústia da condição humana" (2005,p. 122). Em Conceição Evaristo não é diferente: transitamos por casas, barracos, ruas – moradas de dor, violência e também de amor, que carregam as angústias impregnadas nas paredes que suplicam gritos de vida, de renascimento e de afetividades.

Afetividades que encontramos em Luamanda, personagem que traduz poeticamente o sentido do amor na sua essência e pureza. Texto eivado de poesia, *Luamanda* se inscreve num estilo doce e sensual, qual Oxum, para uma demonstração tão delicada de carinho e pactos. São sujeitos que se entrecruzam numa eterna dança de sedução:

> Depois, tempos depois, Luamanda experimentava o amor em braços semelhantes aos seus. Os bicos dos seios dela roçando em outros intumescidos bicos. No primeiro instante, sentiu falta do encaixe, do membro que completava. Num ato de esquecimento, sua mão procurou algo ereto no corpo que estava diante do dela. Encontrou um falo ausente. Mas estava tão úmida, tão aquosa aquela superfície misteriosamente plana, tão aberta e igual a sua, que Luamanda afundou-se em um doce e feminil carinho. E quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (p. 61).

Para além dessas análises empreendidas e inacabadas, e sempre nos convocando para espreitar no grande tablado da vida, os estudos de autoria feminina firmam-se como um direcionamento para que possamos empreender considerações acerca do esteio poético-romanesco dessa escritora que traz a marca de vida como matéria para o cotidiano, grande argamassa que se projeta e se expande nos horizontes críticos literários, mergulhando nas recordações ancestrais que são evocadas com um saudosismo imagético do feminino que se ergue das profundezas poético-narrativas de Conceição Evaristo:

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

Um imaginário povoado por amores, dores e indiferenças norteia a tessitura de *Olhos D'água*, trazendo à baila a maestria de Conceição Evaristo numa reflexão executada com muita delicadeza, bordada pelas margens da vida no seu curso fluídico em que vidas se entrecruzam e carregam as suas verdades possíveis. Não importa o pacto e o conluio, mas a negociação com a vida.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridmam. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

____. **Lição**. Lisboa: Edições 70, 1997.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria***:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss, Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

O PAPEL DA COLONIZAÇÃO AFRICANA NA PERCEPÇÃO DO CORPO DA MULHER NEGRA: *UMA LEITURA DE O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*

Jacqueline O. da Conceição *

Introdução

Há muito se sabe que o corpo negro, aqui o da mulher negra, é envolto por estigmas concebidos que possuem origem no pensamento característico das populações do berço nórdico. Este corpo é visto como funesto. Contudo, o que não é frequentemente colocado em discussão são os fatores que levaram a essa visão deturpada e negativa do corpo feminino, sobretudo em África, espaço extremamente atingido e sofrido com o processo colonizatório[1].

A influência exercida pela colonização é muito mais ampla do que se possa perceber, do ponto de vista social, político, econômico, cultural e antropológico. Ela dissemina consciências históricas que se perdem no tempo e na composição histórica dos povos, mas que, no entanto, cunham novos significados na medida em que os papeis sociais são modificados pelas dinâmicas sociais no percurso da história. Procura-se observar a fala de mulheres negras que contam suas próprias histórias e, assim, analisar as consequências da transfiguração étnica da mulher negra africana e da diáspora. Assim torna-se possível reconhecer o patriarcado e suas designações que culminaram em estruturas de racismo, xenofobia, machismo, xenofilia entre outros, como fios condutores da objetificação do corpo negro em sua existência cultural/social.

O espaço geográfico e de concepção do romance é marcado por conflitos interpessoais e intrapessoais de quatro personagens mulheres. Constrói-se no seio de uma sociedade tatuada pelos efeitos da colonização e confusa em suas gerações pela ausência de ambientação histórica. As componentes da narrativa sendo mãe, filha e avó vivem as mesmas angústias ocasionadas pela branquidade e por ascensão social através do relacionamento inter-

* Graduada em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Pesquisadora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – UFRJ. Graduanda em Ciências Sociais – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Escritora convidada da revista SANTORI. Integrante do coletivo VOZES MULHERES NEGRAS.

[1] Conceito adotado por investigadores africanos que estudam África a partir da própria experenciação das populações africanas

racial, tendo com isso a desfiguração do papel materno, que é a ponte de todas as relações e papeis assumidos no desenrolar do drama contado em forma de narrativa.

A partir desses escritos, busca-se pensar sobre os efeitos negativos das consciências históricas estruturais e práticas empregadas durante o processo de colonização no berço meridional e como estas consciências contribuíram para que mulheres negras africanas e da diáspora construíssem uma visão maculada acerca de seu corpo, e diferentes significados assumidos nas sociedades pós-colonizadas.

Corpo de luta, espaço de resistência: fonte para uma negociação em contexto colonial.

A partir do processo de colonização propaga-se uma lógica de imposição baseada na subserviência e coisificação do outro, justificada pelo pensamento de uma "suposta" raça superior. As diferenças fenotípicas foram usadas por populações leucodérmicas como alicerces para uma ideia de maior grau de evolução cultural e, principalmente, intelectual entre o *colonizador* e o *povo colonizado*[2].

Em um processo de colonização, a apropriação do corpo do colonizado como capital cultural é a maneira que o colonizador tem de exercer a sua dominação, transformando-o assim em "mão de obra" escrava. Neste sentido, vale observar não somente as mulheres negras, mas também os homens negros, na medida em que a morada de seu espírito passa a ser comercializada, traficada e recalcada para ser utilizada como força de trabalho. É através do corpo, então, que se dá todo o escopo de dominação e superioridade racial baseados na fenotipofobia em relação às populações negras.

Os efeitos dessa mentalidade de superioridade racial foram nefastos no que tange à identidade e autoestima do povo africano. Obrigando assim que o corpo negro entrasse em espaço de negociação. Durante todo o processo de ocupação e dominação, o corpo feminino foi tomado como um meio de execução de forças, em vários, e todos os sentidos. A mulher negra sempre esteve propensa a julgamentos por qualquer motivo, haja vista as convenções

[2] Leucodérmicos é um termo epistêmico científico para falar de pessoas com baixo teor melanodérmico (melanina) utilizado por Cheikh Anta Diop, Theóphile Obenga dentre outros investigadores.

dos costumes tradicionais africanos, nos quais está inserida tendo papel de destaque na organização de seu povo, uma vez que o sistema girava ao seu redor com o matriarcado. Sendo assim, o corpo da mulher negra é duplamente subjugado e assujeitado, isso ocorre não somente pela sua cor, mas também pelo seu gênero que dentro da perspectiva genealógica europeia não possui valor a não ser o da reprodução e peso que o homem deveria carregar sobre suas costas, segundo Cheikh Anta Diop. A partir disso, seu corpo é apropriado, sobretudo sexualmente, pois essa passa a ser, também, uma expressão de triunfo por parte do colonizador:

> Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores de parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. (CHIZIANE, p. 21)

O processo de apropriação indiscriminada do corpo das mulheres negras causou efeitos físicos, mentais, espirituais e, acima de tudo, psicológicos, extremamente graves na população feminina. A mulher passou então a ter outra visão sobre si e sobre seu próprio corpo. O corpo da mulher negra assume, ainda, nesse momento de distorção e distúrbio, uma tripa condição, pois ora ele é procurado pelo branco para descarga de suas vontades e realização de seus desejos – entendendo que no imaginário do colonizador o corpo da mulher negra é um espaço de ardência e lascividade –, ora tomado pelo mesmo exclusivamente para o trabalho, ganhando assim a mulher o "papel" de mulher labor e hora tomada pela atividade sexual, como mulher sexo. Tendo em vista que o papel "objeto" já é posto desde o primeiro momento.

Essa tríade posta pelo colonizador faz com que a mulher entre em espaço de negociação com o seu próprio corpo. Uma vez que a mesma compreende, ainda que de forma alienante, que pode se fazer valer de algum benefício com o seu opressor. Conforme sintetiza Bomfim:

> Essa era a realidade que estava posta para as mulheres africanas racialmente escravizadas: apesar de se perceberem como gestoras de vida político-econômica e de civilização, pelo seu lugar na sociedade colonial e escravagista era com fardo que exerciam qualquer posição que excedesse a condição de mulher objeto, mulher sexo

> e mulher labor. Portanto, dentro da estrutura de dominação e opressão que pesava sobre elas, as mulheres negras viram-se fadadas a reconstruírem-se como mulheres nesse curto espaço de negociação. (BOMFIM, 2009, p. 239-40).

Com o decorrer de todo o processo de colonização e sua implementação do ideal europeu de brancura, a visão da mulher negra sobre seu corpo se transfigura. Ela passa agora a rejeitar-se a fim de ser aceita e de tentar mudar um pouco sua história[3]. Assim, a mulher negra se apropria de seu corpo e o utiliza como um espaço de resistência. Este corpo passa a ser a única coisa sobre a qual seus detentores poderiam exercer algum tipo de poder, já que suas vidas e destinos estavam entregues ao futuro, sobre o qual não tinham nenhuma certeza ou previsão, apenas desejos.

Cabaça da existência: um rio de fertilidades

Após percorrer um pouco pela historicidade construída dentro das correntes coloniais, aqui, dá-se visibilidade para a narrativa de denúncia social, que em nada se associa, como alguns podem pensar, à análise sociológica, e sim se relaciona com a projeção do gênero ficção que, ao elucidar fatos do período colonial, não poderia deixar de falar das dinâmicas presentes e de deis resquícios em qualquer sociedade. Assim o segundo momento desta pesquisa se faz perceber no âmbito da crítica e desconstrução a partir das entrelinhas do texto literário, do dito pelo não dito, da subjetividade que em alguns momentos se faz presente. Ratificando que a noção flutuante de suposições não ganha espaço neste campo de investigação, pois o conjunto em si literário abarca o espaço físico, mental e espiritual africano e nas palavras de Diop, não é cabível de compartimentação.

Na continuação do fluxo histórico desta "contação de histórias" percebemos em diversos trechos a confusão causada na vida das famílias de Moçambique que viveram sob o

[3] Autonomeação é um paradigma conceitual da Afrocentricidade cunhado por Molefi Asante em 1970. É relacionado à reorientação da genealogia histórica dos povos africanos.

jugo da colonização, assim como fica expansivo e cada vez mais aparente a capacidade do pensar a sua própria autonomeação, o seu espaço no mundo. Uma vez que este corpo foi deslocado mentalmente de sua própria cultura impossibilitando sua construção identitária enquanto indivíduo do povo Chope.

Quando falamos e introduzimos a reflexão sobre a cosmovisão em África, estamos, na verdade, retomando a linha de raciocínio baseada na fotografia do saber oral que é a escrita. Identificar que nas culturas nas quais o idioma "oficial" ficou sendo o português a majoritariedade é de grupos do tronco linguístico Bantu torna-se fundamental para ampliarmos o nosso olhar nas entrelinhas da escrita de Chiziane e identificar essa tradição em linha matrilinear concomitante com a patriarcal.

Toma-se, aqui, o olhar da pesquisadora espectadora e mulher negra, as imagens desse fruto ancestral, cabaça, que remete ao útero feminino. Das muitas projeções que o nascimento nos traz e a certeza de que nossa continuidade será sempre um acolchoado de amor e canções em ritmo das águas. Um balançar de ondas em meio à fúria dos rios e as ondas dos mares.

Segundo estudiosos como Joseph Ki Zerbo, Nsang Kabwasa, Hampàte Bã, entre outros: "Na África a velhice é uma fase privilegiada no círculo da vida". Partindo dessa cosmovisão, entendemos melhor o pensamento do povo africano e tomamos para entendimento o porquê dessa tradição milenar de procurar o mais velho para conceber aprendizados, construções e abrigo.

Chiziane reapropria os valores culturais dos Chopes em sua literatura, quando no começo de *O Alegre Canto da Perdiz,* usa do trinômio colonização x pós colonização x antecolonização para levar o leitor à reflexão dos valores transpostos pelo pensamento ocidental em seu *modus operandi* que assimila físico, mental e espiritualmente o povo africano. Negando dessa maneira qualquer possibilidade de sua existência.

A recusa do corpo do outro, seu irmão, no sentido de pertencer ao mesmo povo, deixa clara a musicalidade textual de "acusação" provocada pela liberdade de Maria das Dores ao aparecer nua, se banhando em um rio:

> Há uma mulher nua nas margens do rio Licungo. Do lado dos homens. — Ah? Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. De olhos pregados no céu, parece até que aguarda algum mistério.

- Quem é ela?

(CHIZIANE, 2008, p.01)

A valorização do mais velho encontra-se presente nas linhas que inscrevem as marcas pós coloniais do modo de pensar dos então moçambicanos assimilados pelo português. Esta resistência se dá ao fato da preservação do saber, narrar, contar daquele que viveu mais tempo e passou por diversas transformações. Nos seguintes trechos observamos:

> — Calma, criaturas. Não houve presságio nenhum na guerra que foi, mas morreu gente. Não houve anúncio na seca que findou, mas houve tormenta. Não houve profecias misteriosas antes da praga de gafanhotos que dizimou os campos e nos matou de fome. A voz da mulher do régulo era chuva fresca. Tinha o poder de serenar multidões. Era o poder das ondas mansas embalando as embarcações na valsa da brisa. — Ah, senhora! Se visse a forma misteriosa como ela veio! Insultámo-la e respondeu-nos com gozo no rosto. Lançámos pedras e ela escapou como um peixe. Não era pessoa deste mundo, não. — Coitada, não passava de um rato à procura de uma toca. Ou uma mandioca. Era um ser solitário em busca dos seus semelhantes. Por que a expulsaram? A multidão começa a arrepender-se. Ela tinha a forma humana, viram. Que nascera do ventre feminino, como elas, como os sapos, os peixes, as algas dos pântanos. Que a mulher tinha a sua história, as suas marcas, as suas cicatrizes. Nela se espelhava a fragilidade da existência. A multiplicidade dos caminhos. Doenças, mágoas, lágrimas. Sonhos derrubados, ansiedade, desespero. Só Deus sabe de onde ela veio. Só Deus sabe as lágrimas que ela chorou. Só ela pode contar as alegrias que o coração colheu. Os caminhos que percorreu. Só Deus sabe como é que ela aqui chegou. Talvez navegando no dorso das tartarugas. Na carapaça dos crocodilos. Na boca dos peixes, no rendilhado das algas. Na corrente da brisa. — Ela trazia uma boa nova escrita do avesso — garante a mulher do régulo. — Mensagem de fertilidade. Essa maluca era a verdadeira mensageira da liberdade, minha gente.”
>
> (CHIZIANE, 2008, p.6)

A fala da mais velha explica o significado do corpo negro de Maria das Dores através de sua presença física, mas procura elucidar que o corpo feminino, sobretudo o da mulher negra, traz mensagens de fertilidade considerando-a como mãe genitora do mundo, além de mencionar as marcas da violência psicológica. Com isso este corpo une-se às águas do rio e torna-se um único líquido fértil dentro da cosmovisão de África. Aquele que gera a vida.

Seguindo por uma história contida de percalços a sabedoria da matriarca é observado o chamar de atenção das mulheres para os efeitos da colonização, ratificando que antes toda a comunidade vivia da forma como a mulher se apresentara no rio, nua. Explicando que o

sentimento de medo, solidão, abandono e disputa entre mulheres são fenômenos construídos no ceio do colonialismo e que foram introduzidos por este sistema. Ou seja, a mais velha traz a experenciação anti-colonial da vivência do próprio povo africano para mostrar às mais novas o perigo do aprisionamento do pensamento ocidental.

Percebemos, então, desde o início, os temas que permearão o romance e que mostrarão todo sofrimento causado pelo colonialismo. Sofrimento esse que se traduz na relação de poder que é centralizado no corpo das mulheres negras.

Além disso, o romance mostra também uma face cruel de um relacionamento cujo ideal é de cumplicidade e cuidado, que é a relação materna. Na história, Delfina, mãe de Maria das Dores, entrega a virgindade de sua filha a um feiticeiro em troca de ajuda para ganhar dinheiro. Neste instante visualizamos o único capital do qual as mulheres dispunham: seu corpo. E ele passa a ser usado como moeda de troca, como podemos perceber na seguinte passagem: "Morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto. O acto é violento, frio, com todos os requintes de um martírio. Maria das Dores estava a ser violada." (CHIZIANE, 2008, p.256).

A figura materna aqui é colocada em questão de forma controversa, uma vez que a sua imagem mais difundida é de proteção extrema e infindável. Como rapidamente abordado, o corpo feminino passa a ser usado como um meio de resistência. Contudo, essa resistência assume diversos significados. A forma encontrada pelas mulheres contadas por Chiziane é usar esse corpo como degrau para um triunfo social. Triunfo esse traduzido como uma relação com um homem branco, pois pertencer ao mundo dos brancos é um estado de glória para quem foi execrada a vida toda e jamais imaginaria alcançar os confortos oferecidos por esse mundo quase inatingível. Tal situação pode ser observada no seguinte trecho: "*Sou a primeira negra a viver na cidade alta, ao lado dos brancos.*" (CHIZIANE, 2008, p.223).

Essa é mais uma das formas de reverter a seu favor a opressão sofrida durante toda a vida pelo fato de ser negra. Essa atitude de ascensão social através do contrato sexual com o homem branco, pelo próprio corpo, pode ser traduzida também como uma forma de autoafirmação. Não somente a conquista de outros estratos sociais, mas também as outras formas de resistência onde mulheres utilizam seu corpo podem ser entendidas – também – como uma forma de mostrarem ao colonizador que, embora a determinação deles seja outra, elas conseguem, sim, chegar onde querem.

O entendimento do trinômio traçado através da prosa moçambicana está na literalidade das marcas linguísticas que o próprio texto traz ao manter o português como idioma de divulgação literária, mas construir elementos linguísticos como o Chope numa forma de reapropriação incentivando umas das marcas culturais mais importantes para a sobrevivência e manutenção de um povo que é a língua.

"Toda Maria tem outro nome": o simbolismo do nome africano, uma reapropriação cultural.

Certamente o texto de Chiziane nos chama atenção ao mencionar o grito na primeira linha de seu livro. O refrão que a autora menciona ganha múltiplos significados ao relacionar o nome Maria das Dores, como um nome bem apanhado, à condição socioeconômica, política, física, espiritual e mental da mulher negra: "— Disse chamar-se Maria — explica uma das mulheres. — Será mesmo esse o seu nome? — pergunta a mulher do régulo. Toda a Maria tem outro nome, porque Maria não é nome, é sinónimo de mulher" (CHIZIANE, 2008, p.06).

Segundo pensadores africanos como Amadou Hampaté Bâ, o simbolismo do nome africano está diretamente ligado ao caminho daquele indivíduo que no futuro se tornará um homem ou uma mulher. Ele rememora à ancestralidade em sua gênese, ele é a gênese em si de populações africanas.

Alguns povos do tronco linguístico Bantu utilizam a sabedoria oral "ondaka usongo", a palavra é a flecha, para ratificarem a importância do significado dos nomes. O nome carrega consigo características culturais de um povo. Ele demarca a genealogia, a possibilidade de reorientação histórica, a linguística propriamente dita. Ele em si marca a sobrevivência ancestral de populações dentro da perspectiva e cosmovisão africanas.

Ao brincar com o nome Maria numa espécie de figura de linguagem, a autora constrói em seu texto um processo metafórico aonde nos remonta à herança judaica cristã que em sua constituição aniquila povos com traços fenotipicamente negros, e os caracteriza como sem história, sem alma e sem Deus. Dessa maneira durante o processo de escravização do continente africano os homens e as mulheres negros e negras se viram recebendo um novo "nome", nova "identidade", nova "língua" e um novo "Deus". O que reforça mais uma vez o caráter hediondo que o colonialismo implantou durante séculos em negros africanos e afro

descendentes. Tornando assim quaisquer características culturais advindo de África como exóticas e ridículas. De tal maneira que o arcabouço literário da vivência Chope de Chiziane nos exemplifica com registros orais na composição da narrativa social.

O recurso metafórico ainda nos aponta para a singularidade do nome "Maria" que dentro da cultura cristã vem a ser a "Mãe de Cristo" e uma "santa" da igreja Católica, que concebeu uma criança através da força ativa do "Espírito Santo". Chamando a nossa atenção para a oposição de pensamentos entre valores culturais eurocêntricos como os símbolos da "virgindade", "santidade" e dos valores culturais africanos, que em sua historicidade se apresentam de maneira diferenciada, já que em espaço de África a mulher tinha o papel central de decisões em relação às dinâmicas sociais que se estabeleciam.

Com isso a duplicidade que se instaura na identidade e pertencimento de Maria das Dores é ressignificada com a tomada de reflexão que o as mulheres da aldeia fazem, sem ao mesmo perceberem, que estavam ali renegando o nome adotado pela aculturação com o europeu.

Corpo marcado: tatuagens inseridas pela Dor e reorganização social.

Compreende-se a densidade das linhas escritas por Paulina Chiziane ao narrar a história de mulheres negras no espaço de Moçambique, na medida em que as entrelinhas de seu texto nos levam para a reorientação espitêmico filosófica da historicidade das civilizações africanas. A narradora consegue trazer para seu livro a história de toda uma sociedade maculada pelos duros golpes colonialistas projetando o mesmo como um sistema opressor que deixou marcas difíceis de serem apagadas, que se espalharam por toda a diáspora e que perduram até os presentes dias.

Na obra, percebemos como também as relações familiares, interpessoais e, acima de tudo, intrapessoais foram prejudicadas numa espécie de mimese social. Chiziane nos mostra um diálogo da relação distorcida da mulher com seu corpo curvilíneo e a terra invadida indiscriminadamente. Terra essa fértil representada pela cabaça de acordo com a concepção africana é guardiã da vida, gestora do mundo, útero do universo; mas que sofre e é despedaçada, rejeitada e subjugada assim como o corpo da mulher negra.

A obra literária de Paulina Chiziane inaugura não só uma narrativa social, por assim dizer, mas e, sobretudo o pensar na reorientação histórica dos moçambicanos. Suas escritas

sempre primeirizam um amplo rio de possibilidades e profundezas, na medida em que se utiliza da denúncia e crítica sociais para construir o espaço de suas personagens.

Credita um grande valor psicológico na desumanização de papeis sociais e corpos deslocados no sistema escravagista. Fazendo-se assim uma escritora espectadora e ouvinte da experenciação histórica da civilização chope, através da tradição oral que herdara de seus familiares.

O romance pesquisado navega nas entrelinhas da cultura moçambicana, através do trinômio apresentado na estrutura literária de Chiziane. Que ao se preocupar em discutir o papel da mulher em contexto pós colonial, impulsiona seu navio para as margens da ante colonização e colonização trazendo à tona a mulher negra como foco central da reorientação histórica e atribuindo os valores ancestrais de sua cabaça da existência, útero. Projetando entre tantas coisas o leitor para a genealogia do pensamento, construção, organização e viver africanos.

Com isso é possível empreender que as marcas permeantes do fazer ficcional só se compreendem na medida em que atribuímos o produto de imagens a literalidade contida à obra da autora e ao título por assim dizer. Que mencionado já é passível de interpretação, mas que se faz entendível na medida em que as retinas do leitor se atentam a cada fato da gênese literária de Paulina Chiziane.

REFERÊNCIAS

MOORE,Carlos. **Racismo e Sociedade:** novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

DIOP, Cheikh Anta. **Unidade Cultural da África Negra**: esperas do matriarcado e patriarcado na antiguidade clássica. Lisboa: Edições Pedago, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

PAVÃO, Suzana Rodrigues. **"Nzinga uma lenda, uma história:** A resistência africana ao colonialismo português". In: **A Mulher em África**: Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006. Pp. 155-167.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Bordejando a margem – escrita feminina, cânone africano e encenação de diferença”. In: **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri/Centro De Estudos Africanos – FLUL, 2006. p. 469-487.

FERREIRA, Aurora da Fonseca. **“**A Contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento**”**. In: **A mulher em África:** vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006. pp. 51-67.

MATTA, Inocência. “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença”. In: **A Mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos- FLUL, 2006. Pp.421-440.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do Negro Brasileiro:** processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOBRAL, Cristiane. **Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz.** Brasília: Dulcina, 2014.

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

DA SILVA BONFIM, Vânia Maria. “**Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora /A identidade contraditória da mulher negra brasileira”. In: **O drama da mulher negra:** seu desfazimento e reconstrução. Brasil, Editora Selo Negro, 2009.

A ABERTURA ERRANTE:

A ESCRITA DO "OLHAR ATÓPICO" EM *INQUÉRITO ÀS QUATRO CONFIDÊNCIAS*, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

> Acrescentamos-lhe um ver criador _____ criamos, modificando-lhe a paisagem (LLANSOL, 2011c, p.154).

Jonas Miguel Pires Samudio*

Em *Inquérito às quatro confidências* (2011c, p.21), de Maria Gabriela Llansol, lemos: "É um facto que a literatura, ou seja o que for, me interessa pouco: o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim". A primeira parte desse fragmento – "É um facto que a literatura, ou seja o que for, me interessa pouco" –, em que uma proposição nos é oferecida, soa paradoxal; por certo, sobretudo por ser encontrada num livro que se acha catalogado na grande massa literária que responde pelo genérico Literatura Portuguesa.

Contudo, por entre as linhas do paradoxo, vemos que ele nos soa, aqui, como um convite e uma questão, haja vista a sua segunda parte – "o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim" –, a explicitação do que a proposição estava a pretender dizer; assim, é sobre tal explicitação que nos colocamos neste ensaio.

Pretendemos, pois, escrever um pensamento acerca do modo pelo qual o olhar que, na mesma obra, será nomeado como *olhar atópico*, pode ser compreendido na vertente da relação estético-ética em que se coloca a *sobreimpressão* no texto de Maria Gabriela Llansol: a acolhida, cuidado "com o meu olhar sobre outro" (LLANSOL, 2011c, p.21).

Olhar atópico, o espetáculo do êxodo

* Possui graduação em Filosofia, Teologia e Letras; Mestrado em Teoria Literária (UFU) e, atualmente, é Doutorando pela UFMG – Belo Horizonte-MG. E-mail: alfjonasss@yahoo.com.br.

Acerca do *olhar atópico*, lemos, em *Inquérito às quatro confidências*, poucos fragmentos. Uma figura, pois, de aparição furtiva e impressionante pela carga de sentidos que porta.

Transcrevemos aqueles que, para nós, possibilitam uma reflexão acerca da nossa proposição:

> – Serão entregues a quem, então?
> – A ninguém – levaram o Poder à perda da memória; pertencem ao *olhar atópico*.
> [...]
> Clamor aproxima-se, e deita-se aos meus pés. Ambos estamos certos de que êxodo é o outro nome para olhar atópico. Para quê dizê-lo já?
> Êxodo é velocidade,
>
> é preciso uma razão forte para partir para o êxodo,
> ser impelido à mudança com a força de quem chega
> [...]
> _____ só é preciso que o corpo contenha velocidade bastante, se transforme nela, e pare
>
> antes de partir (LLANSOL, 2011c, p.133).

Pensamos, antes de propor uma compreensão a respeito do *olhar atópico*, ser necessário explicitar uma prévia reflexão a partir do significante que o escreve. O "olhar", "ação de ver, contemplar" (AULETE, [s/d]), implica numa disposição corporal para alcançar aquilo que está fora, alcançando-o, pois, na dimensão, ou contexto amplo que circunda o corpo. "Atópico", que, no que diz respeito à figura llansoliana, se apresenta como um qualificativo – não qualquer "olhar", mas o *olhar atópico* é o que está em causa – e pode, por sua vez, ser compreendido em duas direções: de um lado, é o não-lugar (do grego a+topos), correspondendo a vagar, deambular, ao não-pertencimento a qualquer fixidez (AULETE, [s/d]); de outro, diz-se de algo relativo a atopia, a "tendência hereditária a apresentar frequentes reações alérgicas a antígenos ambientais (como asma, rinite alérgica, certas dermatites)" (AULETE, [s/d]), ou seja, trata-se de algo que afeta o corpo e o leva a um ato de responder. Dizemos, fazendo as informações girar, que "atópico" se refere ao não-lugar que, vagando, torna a afetar o corpo com seu mover-se. Assim, podemos compreender *olhar atópico* como o movimento de saída do corpo, encontro com o amplo aberto, das errâncias e do êxodo, que já está no fato de olhar, e a afecção com que tal movimento atinge o corpo: uma abertura errante, pois.

Para ler o *olhar atópico* de Maria Gabriela Llansol, percebemos ser importante considerar que ele se situa em um encontro literal entre o texto de Llansol e o de Oscar Wilde. Lemos:

> E, por um golpe de voo ou de mágica que ocorre, sob o olhar ascendente, em todas as espécies, a andorinha retomou o seu corpo alado, volteou na imagem do *Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, e levou consigo o medo profundo de perder a identidade que se apoderara de mim
>
> pela manhã (LLANSOL, 2011c, p.16-17).

O fragmento, entre as páginas 16 e 17 de *Inquérito às quatro confidências*, realiza uma dobra: entre a visão da andorinha e a visão da escrita, dá-se uma experiência de abertura e expansão no texto llansoliano, que nos mostra a *legência*, seu modo de escrita-leitura, como um ler-escrever ao lado do texto do outro: pois, aqui, em que "escrever é amplificar pouco a pouco" (LLANSOL, 2011b, p.35), o "Príncipe Feliz", de Oscar Wilde, se mostra como conto, lugar de revoada da andorinha, lugar que nos fala da companhia no exercício de fazer ressoar o gesto humano de acolhida.

Como podemos ler, em exercício de errância:

No centro de uma cidade, erguia-se a linda estátua de um príncipe, uma verdadeira joia: ricamente recoberta por ouro, olhos de safira, rubi em sua espada. Um encanto para os olhos dos habitantes, causa de orgulho e marca da riqueza e do bom gosto dos políticos – apesar de pouco útil, como afirmavam –, e exemplo de comportamento para os jovens. Certo entardecer, uma andorinha solitária voava, por sobre a cidade; só, pois as outras andorinhas viajaram, alguns dias antes, para o Egito, e ela, como amante inveterada, ficara, pois estivera apaixonada por um junco que, instável, agitando-se ao ritmo dos ventos, não lhe correspondera. Decidida a encontrar suas amigas, resolve passar a noite protegida do vento e do frio – pois o inverno já se aproximava –, junto à estátua. Lá, de repente, pensou estar mais exposta à chuva, pois grossas gotas começam a atingi-la. Surpreendida, vê que as gotas são lágrimas, lágrimas do Príncipe Feliz que, tendo as conhecido apenas após sua morte e transformação em estátua, avista toda a feiura e tristeza da cidade. Chora, porque não pode agir em favor daqueles que enxerga: primeiro uma criança, filha da costureira, doente – a andorinha, comovida e convencida pelo príncipe, leva à mãe da menina o rubi, afirmando que apenas esta noite estará com ele, pois o frio se aproxima, e o Egito tem encantos que ela

deseja rever; fica uma segunda noite, e movida por compaixão, arranca um olho de safira do príncipe, a seu pedido, levando a um jovem escritor de peças de teatro que padece fome e frio, dormindo sobre uma escrivaninha, e que, caso não tenha essa ajuda, não concluirá um trabalho importante; por mais uma noite, a andorinha permanece junto do Príncipe Feliz, recordando-se das maravilhas do calor que encontrará no Egito e prometendo novas joias para repor as que lhe foram arrancadas; por ordem do Príncipe, contudo, arranca seu outro olho para levar para uma pobre menina vendedora de fósforos. Enfim, a andorinha, considerando a cegueira do príncipe, decide permanecer com ele para sempre, pondo-se a contar-lhe as maravilhas dos países que conhecera. Tendo ouvido, o príncipe fala:

> – Querida andorinha – disse o príncipe –, tu me falas de coisas maravilhosas, mas mais maravilhoso do que tudo é o sofrimento de homens e mulheres. Não há mistério tão grande quanto a miséria. Voa sobre a cidade, pequena andorinha, e dize-me o que vires.
>
> A andorinha, pois, voou sobre a grande cidade, e viu os ricos divertindo-se em suas belas casas, enquanto mendigos se achavam sentados nos portões. Voou por escuras vielas e viu os rostos pálidos de crianças famintas a olharem, apáticas, as ruas sombrias. Sob o arco de uma ponte, dois garotinhos achavam-se aninhados um nos braços do outro, para manterem-se aquecidos.
>
> – Como estamos famintos! – diziam.
>
> – Não devem deitar aqui – gritou o guarda, e eles puseram-se a caminhar na chuva.
>
> Depois, a andorinha voltou para o príncipe e contou-lhe o que vira.
>
> – Estou coberto de fino ouro – disse o príncipe – Deves arrancá-lo de mim, folha por folha, e dá-lo aos meus pobres. Os vivos sempre pensam que o ouro pode torná-los felizes.
>
> Folha após folha do fino ouro a andorinha arrancou, até que a estátua do príncipe se tornou bastante opaca e cinzenta. Folha após folha do fino ouro levou a andorinha aos pobres, e as faces das crianças se tornaram mais rosadas, e elas tornaram a rir e a brincar nas ruas.
>
> – Temos pão agora! – exclamavam (WILDE, 2002, p.193-194).

A andorinha arranca os olhos do Príncipe Feliz, dando-lhe os seus: ela passa a ser os olhos para a dor, dor que enxerga, primeiramente, dois pobres de escrita, o jovem dramaturgo e a pequena vendedora de fósforos: um jovem autor e uma menina-conto de Andersen, dois que estão sob o jugo de outros, o diretor da peça de teatro e o pai. Torna-se o olhar para olhar a dor daqueles que não são olhados. Olhar para possibilitar a travessia, a continuidade como companhia generosa para a dor do outro que deseja ser-para os que sofrem, os que lhe fazem um pedido, um pedido de cuidado expresso pela nudez do seu rosto de outro, pedido que expressa um desejo de continuar até encontrar seu próprio caminho no êxodo, como se nos dissesse: "Ajude-me a atravessar a morte" (LLANSOL, 1997, p.7), também lido como "quando eu me for, feche o meu texto" (LLANSOL, 1997, p.7).

Voltamo-nos para a andorinha e seu olhar de companhia; a andorinha e seu trabalho de *aestheticum convivium* com o príncipe, convívio para que a estética seja aceita pelo, e aceite o pensamento, e a *liberdade de consciência* e o *dom poético* possam se dar para a *permanência breve* dos corpos que se fragmentam. Compreendemos, então, a partir da andorinha e do seu olhar, o *olhar atópico* como um modo, simultaneamente, de tratar da escrita de Llansol, que incorpora aquilo que lê, e, também, como um modo de manifestar que a errância pode ser a procura por um espaço de acolhida daqueles que, em *êxodo*, se põe à procura da Terra Prometida da escrita, aquela terra do poeta em que nasce, borbulhante, a escrita como modo de habitar a terra, quiçá o mundo; e, ainda, *olhar atópico* como o que se fez olhar para o outro, numa experiência de empréstimo de seu corpo para que o corpo do outro continue a ser afetado pelo viver.

Em tal sinal de escrita, em que ela "é o armazém dos sinais de Rilke; este é o armazém dos sinais de Hölderlin; este é armazém dos sinais da tua Dickinson; este é o armazém dos sinais de Fernando Pessoa" (LLANSOL, 2011c, p.127), e mais, que se olha em outro momento como sendo "o armazém de sinais de Aossê, o armazém dos sinais de Comuns não está longe [e] este é o armazém dos sinais de Éluard" (LLANSOL, 2002, p.15), vê-se que: "[...] a escrita é um armazém de sinais _____, ou a sua cena" (LLANSOL, 2011c, p.127).

"Armazém de sinais" que o é porque pode ser visto em sua feitura de sinais: acolhida, assim, do outro em seus sinais escritos, em *sobreimpressão*, no comprometimento estético-ético de acolher e dar continuidade à leitura do texto do outro. E que pode ser visto, porque "escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva

fatalmente o Poder à perca de memória" (1999, p.10) – "perca de memória", assim como o lugar daqueles que pertencem ao *olhar atópico* –, modo de ver e não de abarcar representativa ou interpretativamente, modo de aceitar que: "Estou aqui _____ porque o movimento é a passagem obrigatória para a pupila. Vou daqui _____ porque este é o ponto onde os meus olhos se formaram" (LLANSOL, 2000, p.43). Também modo de ler os movimentos e os traços que unem as letras, os armazéns e suas constelações de imagens lidas no "ver, entre o ver e o não-ver" (LLANSOL, 2002, p.15), entre o olho e o seu desvio para a *paisagem* do texto.

E, se na "abertura de caminhos, o contar de caminhos do desencaminhamento" (LOPES, 2013, p.26), nos encontramos na abertura e na errância do texto llansoliano, situamos no *olhar atópico* o "medo profundo de perder a identidade" (LLANSOL, 2011c, p.17), recordando que, na *textualidade Llansol*, "arriscar a identidade" é a responsabilidade que cabe ao ser humano, quando assume o seu lugar de "ponta aguda da vontade de conhecer" (LLANSOL, 2011a, p.19), sobretudo quando se deixa fulgorizar, e credita ao *fulgor* do texto a condição de existir-fora dos enredos repetitivos do mundo.

Além disso, a escrita do *olhar atópico* mostra-nos que, sobrevoando os mundos escritos, que atendem por muitos nomes de fulgor, o *olhar* não se fixa às cenas que vê, as *cenas fulgor*, *sobreimpressão*, do texto, pois

> [o] que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próxima desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva____a cena desaparece, e o olhar cega.
>
> Há, assim, que ter o cuidado de desviar o olhar (LLANSOL, 1994, p.140, destaques no original).

O *olhar atópico*, em Llansol, nos parece ser aquele que, como abertura errante, sempre pode se desviar, não colhendo a verdade imaginária da cena, mas abrindo-a à diversidade dos olhares, pelo encontro com outros textos, e suas cenas *sobreimpressas*, permitindo que, na escrita, se possa viver o *olhar atópico* como pensamento do fora a afetar o corpo, marcado pelo fato de que:

> Não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce "por ocasião" do que acontece no corpo, é "excitada" a pensar por ele [...] A situação é portanto a seguinte: tudo o que se diz e

> se pensa da visão faz dela um pensamento (MERLEAU-PONTY, 2013, p.36, destaque no original).

Merleau-Ponty fala-nos do olhar do pintor. Também a *cena fulgor* do "texto que eu desenho" (LLANSOL, 2002, p.14), dos textos de Llansol, desenha imagens às quais se deve ter o "cuidado de desviar o olhar" (LLANSOL, 1994, p.140), para que sua intensidade permita que o *corpo* seja o lugar da escrita. Por isso, as afirmações do filósofo nos colocam frente ao *olhar atópico* como força de pensamento do texto, do vivo e do corpo que – entrelugar e entrecruzamento de escrita – é *corp'a'screver*; tal como a andorinha que dá seu olhar ao príncipe, o *olhar atópico*, tendo visto as cenas, as imagens, seus litorais e seus traços, será o olhar sobre a geografia dos mundos escritos e dos mundos a escrever, um olhar de *sobreimpressão*.

Guiados por esse *olhar*, lemos, em *Inquérito às quatro confidências*:

> [...] Entrechocar os olhares,
> fazer
> excederem-se as imagens,
> até que elas desmaiem na *sua* noite possessiva mas não canibalesca.
> Para cada imagem fazer um conto, baralhá-las,
> assistir à criação sem compreendê-la
> a não ser por um olhar,
> um último olhar (LLANSOL, 2011c, p.21-22, destaque no original).

Um último olhar que olha para o que está próximo e nos dirige um pedido: "feche meu texto" (LLANSOL, 1997, p.17), "voa sobre a cidade, pequena andorinha, e dize-me o que vires" (WILDE, 2002, p.193), um olhar que está próximo do olhar do outro, que os aproxima para os distanciar, em *sobreimpressão*, para que vejam mais do que possam compreender, tal como o olhar que pousa sobre a criação, um olhar que afeta o corpo daquele que lê, pelo "sofrer" ou pelo "sorrir". E isso, porque, na *textualidade Llansol*, as imagens que se excedem não o fazem em posição de dependência do olhar do outro: a relação entre os olhares se dá em *sobreimpressão*, sem qualquer ranço de hierarquia de olhares ou de pontos de vista. Isso, pois, se o texto tem como questão "fazer de nós vivos no meio do vivo" (LLANSOL, 1994, p.120), no *olhar atópico* que vê a errância e a abertura, dá-se o espaço *sobreimpresso*, sem pontos de hierarquia e Verdade:

> [...] tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com olhar vago, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se

> equivale. Nenhum ponto vale mais do que o outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste (LLANSOL, 2011b, p.123).

Esse olhar é realização, pela distância última entre o olho e a mão, no "espírito do meu corpo, que estava na minha mão e no meu olhar", do desenho da "figura monstro da metanoite" (LLANSOL, 2011c, p.16), o risco e o medo de perder a identidade humana que se apossa daqueles que se expõem, em pensamento, corpo e gesto, à visão da escrita. Visão, *olhar atópico* que, na *sobreimpressão*, acolhe o outro para responder "à única procura da poesia: será possível olhar sem cindir?" (LLANSOL, 2002, p.13).

REFERÊNCIAS

AULETE. Dicionário digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem (diário). **Colóquio/ Letras**, Lisboa, Fundação Gundabenkian, 143/144, jan.-jun. 1997. p.5-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O livro das comunidades**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. Amar um cão. **Cantileno**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p.37-49.

LLANSOL, Maria Gabriela. O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. **Últimos poemas de amor.** Trad. de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p.11-22.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um Falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Inquérito às quatro confidências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da des-possessão:** sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Averno, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. ***O olho e o espírito.*** Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013 (Coleção Cosac Naify Portátil, 24).

WILDE, Oscar. **Contos e novelas**. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

As horas nuas: sexualidade e identidade da mulher madura no romance de Lygia Fagundes Telles

Josye Gonçalves Ferreira*

O romance *As horas nuas* (1989) aborda a velhice feminina por meio dos dramas de Rosa Ambrósio, atriz de meia idade que entra em crise por causa do envelhecimento. Na narrativa, a protagonista pretende escrever um livro de memórias que se chamaria *As horas nuas*. O título escolhido pela personagem também dá nome ao romance, fazendo uma referência simbólica ao próprio conteúdo da obra, ou seja, a nudez emocional da protagonista, representada por um mergulho em sua interioridade. A primeira cena do romance descreve Rosa Ambrósio entrando em um quarto escuro, simbolizando que a protagonista volta-se para si mesma, para seu mundo interior. A atriz aparece na narrativa despida das máscaras que tantas vezes usou no teatro e se apresenta de "cara limpa" para o leitor, deixando à mostra seus defeitos, virtudes, delírios, memórias e medos. Principalmente o medo da velhice. É o momento das "palavras claras, horas claras" (TELLES, 1989, p. 41).

As horas nuas é uma trama complexa na qual passado e presente, real e onírico se misturam aos fantasmas interiores da protagonista. Sem um encadeamento lógico-linear, a narrativa alterna três pontos de vista: o de Rosa Ambrósio, o do gato Rahul e o do narrador em terceira pessoa. Na opinião de Carmen L. T. Secco "a plurivocidade do narrar, além de espelhar o estilhaçamento típico das narrativas modernas, em *As Horas Nuas*, expressa também o fragmentário do universo do inconsciente de Rosa Ambrósio em seu delírio provocado pelo álcool". (SECCO, 1994, p. 85).

Esse modo de narrar múltiplo oferece ao leitor diferentes ângulos de uma mesma realidade, possibilitando distintos olhares sobre a história. Trata-se, pois, de uma escrita caleidoscópica, isto é, multifacetada como a lente de um caleidoscópio, por meio da qual temos várias dimensões do envelhecimento e da identidade fragmentada de Rosa Ambrósio. Além disso, a própria estrutura do romance representa o caos do mundo interior da protagonista.

* Mestre em Letras/ Estudos Literários pela Universiadade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Professora do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG campus Januária, josyeg@yahoo.com.br.

Vários críticos concordam que *As horas nuas* constitui uma inovação na obra lygiana por apresentar uma protagonista madura, diferente das jovens protagonistas dos romances anteriores. Para Ana Paula dos Santos Martins (2013), *As horas nuas* pode ser considerado o romance da maturidade de Lygia Fagundes Telles, tanto por apresentar uma protagonista de meia-idade quanto pelo apurado senso estético desenvolvido na obra. Talvez a maior inovação de *As horas nuas* seja sua própria forma, isto é, o modo como Lygia Fagundes Telles desconstrói o romance tradicional por meio de uma linguagem cheia de fraturas e cortes. O romance é construído com três vozes, mas é atravessado por várias vozes fragmentadas e descontínuas, como de Diogo, Dionísia e Gregório, por exemplo, sem falar nas personagens vividas por Rosa no teatro e que muitas vezes são evocadas pela protagonista. Essas outras vozes ajudam o leitor a compor o quadro da vida de Rosa Ambrósio.

Com dois personagens narradores, *As horas nuas* apresenta uma voz narrativa que quase sempre é parcial, isto é, ou mostra o olhar de Rosa ou o olhar de Rahul. Nesse romance, Lygia Fagundes Telles brinca com o leitor ao descentralizar a narrativa e colocar parte da história sob o olhar de um gato. Rahul, o gato de estimação de Rosa que é dotado de consciência de suas vidas anteriores, narra suas próprias memórias e também a história de Rosa. A maior parte da narrativa focaliza a história de Rosa Ambrósio sendo atravessada por outras histórias, como as lembranças do gato e a intimidade da psicanalista de Rosa, Ananta Medrado. Na última parte, o romance volta-se para o misterioso desaparecimento de Ananta. Outras personagens também entram em cena no romance, como o Vizinho misterioso do sétimo andar e Renato Medrado, o primo de Ananta que investiga seu desaparecimento. Na sua parte final, a narrativa ganha um ar de romance policial sem, contudo, apresentar uma solução natural para o mistério. Como é comum na ficção lygiana, o final fica suspenso, deixando a cargo do leitor imaginar um desfecho para a história.

O enredo gira em torno do desencontro existencial de Rosa Ambrósio, desencadeado pela não aceitação do envelhecimento. Inconformada com a passagem do tempo, Rosa volta-se para o passado pretendendo reviver os momentos felizes e fugir da realidade que a angustia. Na tentativa de preencher seu vazio interior, decide escrever um livro de memórias, objetivo que se realiza em parte quando, no fim do romance, consegue ditar parte delas para um gravador. Por meio da linguagem, Rosa tenta organizar seu mundo interior e trazer o passado para o presente, o que sugere uma ideia de salvação por meio da escrita. No romance,

não há divisões fixas entre presente e passado, ao contrário, as lembranças se misturam à realidade.

Nesse aspecto, Lygia Fagundes Telles utiliza a memória como recurso para construir o enredo, sem, contudo, transformá-lo em um romance memorialista. No texto "Sobre lembrar e esquecer nos romances e contos" (2013), Suênio Campos de Lucena discute como a memória é um traço constitutivo da obra de Telles. Para esse pesquisador, a memória é o recurso que "movimenta" as narrativas lygianas, pois provoca angústias e deflagra conflitos, muitas vezes funcionando como "antagonista" em algumas tramas. Lucena (2003) destaca que as personagens de Telles se relacionam com seu passado de forma ambígua e perturbadora, algumas vezes tentando esquecê-lo, outras vezes tentando recuperá-lo. Sobre a questão da memória em Lygia Fagundes Telles, Leonardo Monteiro afirma:

> (...) as personagens de Lygia vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo. (MONTEIRO, 1980, p. 102).

Rosa Ambrósio, como grande parte das personagens de Telles, também não se conforma com a passagem do tempo e com a impossibilidade de recuperar o que já foi (a juventude, o sucesso, o marido, o amante). O tempo é encarado como "elemento de destruição e como marca da presença do envelhecimento" (MARRECO, 2013, p. 66). Por isso o projeto de escrita das memórias configura-se como uma maneira de burlar o tempo, reviver e eternizar os momentos felizes do passado, "não guardarei senão as horas felizes, estava escrito no relógio-do-sol. As coisas boas, as coisas lindas" (TELLES, 1989, p. 105). Refugiando-se no passado, a atriz busca encontrar-se novamente com as glórias de outrora. Ao fazer seu depoimento-capítulo (ditar suas memórias para um gravador), Rosa se volta para o passado mais remoto, isto é, para sua infância e adolescência, a convivência com os pais, o primeiro amor: "quero ir assim livre no começo do começo, lá longe, quando a Rosa em botão ia colhendo estabanadamente as rosas da manhã" (TELLES, 1989, p. 180). A rosa em botão, evidentemente, é metáfora da juventude de Rosa.

Quando Rosa começa efetivamente a narrar suas memórias para um gravador, gera um efeito interessante na narrativa. A criação de um livro de memórias dentro de um romance, ou seja, um gênero dentro do gênero, leva-nos a considerar que em *As horas nuas* coexistem duas obras, o romance de Lygia Fagundes Telles e as memórias de Rosa Ambrósio.

Carmen L. T. Secco (1994) considera essa obra como uma "narrativa em abismo", ou seja, uma narrativa que se desdobra em outra. Segundo informa Secco, o "termo romance em abismo", em francês *mise en abyme,* refere-se às narrativas que se caracterizam pela "duplicação da narrativa – a estória dentro da estória" (SECCO, 1994, p. 228). É um elemento de duplicação interior que cria uma ilusão de profundidade, proporcionando um jogo de espelhos dentro da narrativa que se configura uma forma de auto-reflexão. Assim, o texto da autora se confunde com o texto da personagem-narradora, dando a impressão de estar à beira do abismo e possibilitando uma reflexão sobre o próprio processo da escrita. Esse jogo metanarrativo revela o aprimoramento da estética utilizada por Lygia Fagundes Telles na construção desse romance.

É inegável que a construção estética de *As horas nuas* faz parte da estrutura da obra, e, portanto, é essencial para o entendimento do texto. Entretanto, não é nosso objetivo aqui fazer uma análise minuciosa dos aspectos formais desse romance, mas, ao contrário, procuramos demonstrar sucintamente como a estética dessa obra ajuda o leitor a construir seu sentido. A linguagem fragmentada, os discursos entrecruzados, as vozes descontínuas, os jogos narrativos e metanarrativos usados pela autora ajudam a formar o mosaico da identidade da protagonista tão fragmentada pelas perdas que sofreu e, sobretudo, pela passagem do tempo. A velhice é o grande drama da vida de Rosa Ambrósio, e, por conseguinte, a grande problemática do romance. O drama particular da atriz ao enfrentar a realidade do próprio envelhecimento incita vários questionamentos a respeito da velhice feminina, ao que nos dedicaremos a partir de agora.

Antes de passarmos à análise do texto, parece-nos pertinente diferenciar os termos *velhice* e *envelhecimento*. Conforme o entendimento do psicanalista Jacky Messy (1999), envelhecer é um processo natural irreversível que começa no nascimento do indivíduo e acaba na sua morte. Ou seja, o envelhecimento se inscreve na temporalidade do indivíduo e o acompanha do início ao fim da vida. Já a velhice não é um processo, mas sim um "estado que caracteriza a posição do indivíduo idoso" (Messy, 1999. P. 23). A velhice, para Messy, é o tempo da idade avançada, enquanto o envelhecimento é o tempo da idade que avança. Mas, quando começa a velhice? O que determina se uma pessoa é velha ou não? A idade? A aparência?

A Organização Mundial de Saúde (OMS) considera uma pessoa como "idosa" a partir dos sessenta e cinco anos, nos países desenvolvidos, e a partir dos sessenta nos países em desenvolvimento. Entretanto, Carmen L. T. Secco (1994) nos incita a refletir sobre esse limite temporal que separa o jovem do velho ao afirmar que, "conceituar como velha uma pessoa, só porque atingiu uma soma razoável de anos, é medir a velhice por um critério apenas cronológico. É esquecer sua dimensão temporal subjetiva" (SECCO, 1994, p. 7). Assim, a velhice é uma realidade que implica várias dimensões além da cronológica, como a biológica, a psicológica, a existencial, a cultural, a social, dentre outras.

Definir e conceituar o termo "velhice", portanto, revela-se uma tarefa extremamente complexa à qual não pretendemos nos prender, uma vez que não é nosso objetivo, e nem poderia ser, esgotar os sentidos que o envolvem. Interessa-nos, entretanto, refletir sobre a dimensão subjetiva da velhice em relação à sua dimensão social no romance *As horas nuas*, isto é, como a personagem encara o próprio envelhecimento a partir de uma construção social sobre a velhice. Também nos interessa saber como se constrói a identidade dessa mulher envelhecida. Se levarmos em conta apenas a dimensão cronológica, Rosa não é uma mulher idosa, pois, segundo nos informa o gato narrador, possui entre cinquenta e oito e cinquenta e nove anos. Ou seja, cronologicamente ela ainda não pode ser considerada uma mulher velha. Como então definir essa pessoa que não é velha, mas também não é jovem? A própria Rosa nos responde:

> 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. Prefiro falar em madureza. Idade da madureza. (TELLES, 1989, p. 11).

Ao afirmar que está "dobrando o cabo da Boa Esperança", antiga expressão popular utilizada para se referir às pessoas que já viveram muitos anos, Rosa se assume como uma pessoa que já não é jovem. No entanto, a palavra velhice lhe causa verdadeira aversão, como podemos perceber pela fala "ô meu Pai, que palavra ignóbil". Essa aversão da personagem à velhice está presente ao longo de todo o romance. Ela prefere, então, falar em "idade da madureza", numa tentativa de minimizar o peso que o significado da palavra velhice exerce sobre sua vaidade.

Em nosso entendimento, Rosa está posicionada no limiar da passagem de uma fase da vida para outra, nesse caso, da maturidade para a velhice. Esse tipo de "passagem cíclica", isto é, essa transformação pela qual a personagem passa, representa a transição de uma etapa da vida para outra. Segundo Maria J. S. Barbosa, na obra de Lygia Fagundes Telles "há evidências de que a autora utiliza ritos cíclicos para descrever ou para revelar o limiar das transformações das personagens tanto nas jornadas de conhecimento como nos seus trajetos de perdição" (BARBOSA, 2013, p. 20). Nesse sentido, a protagonista de *As horas nuas* parece estar posicionada nesse limiar da vida, no qual se deixa de ser jovem e se assiste à chegada da velhice.

Os chamados "ritos cíclicos" utilizados por Telles representam as transformações importantes por que passam os seres humanos (nascimento, puberdade, iniciação sexual, morte, dentre outras). Entre as passagens cíclicas da vida da mulher, a primeira menstruação (início da puberdade) e a menopausa (fim da idade reprodutiva) são as que mais afetam a construção de uma identidade feminina. A puberdade marca a entrada da mulher na vida produtiva, enquanto a menopausa, ou climatério, marca a passagem para uma fase em que não se pode mais gerar filhos. A menopausa marca também a proximidade da velhice, já que constitui um indício de que a juventude está chegando ao fim. Visto que a personagem estudada neste trabalho é uma mulher menopausada, isto é, que já passou pela menopausa, acreditamos ser importante entender como o climatério afeta a vida e a identidade da mulher, e, por conseguinte, como influencia na sua maturidade e velhice.

Neste trabalho, adotamos uma visão psicanalítica da menopausa, conforme nos propõe a pesquisadora Marie-Christine Laznik em seu livro *O complexo de Jocasta: a feminilidade e a sexualidade sob o prisma da menopausa* (2003). Nessa obra, a psicanalista empreende um estudo clínico da menopausa, construindo suas argumentações a partir dos conceitos freudianos de sexualidade e feminilidade. Apoiando-se na reinterpretação lacaniana da teoria de Freud, Laznik se posiciona contra alguns trabalhos das ciências sociais que compreendem os fenômenos da menopausa como resultado de determinismos históricos e sociais, buscando assim compreender seus efeitos psíquicos na identidade e na sexualidade da mulher.

A menopausa, em um sentido ginecológico restrito, refere-se à interrupção definitiva da menstruação que marca a transição da fase produtiva da mulher para uma improdutiva.

Ocorre que essa mudança de fase não tem só consequências físicas, como as alterações hormonais, mas também afeta a maneira como a mulher enxerga a si mesma e como se relaciona com o Outro. A menopausa não marca só a impossibilidade de engravidar, mas também implica outras perdas. Nesse sentido, o termo menopausa também é utilizado para referir-se à *crise do meio da vida* (LASNIK, 2003, p. 28).

Segundo Lasnik, é difícil abordar a menopausa sem falar da importância da menstruação para a formação da identidade da mulher: "constatamos, com efeito, como analistas, que a menstruação é o vestígio mais palpável da identidade feminina. Ela está sempre ligada às representações de feminilidade, da sexualidade e da fecundidade" (LASNIK, 2003, p. 29). A menstruação representa a fertilidade, a capacidade de procriar, capacidade esta que, segundo a autora, está fantasticamente ligada à vida, ou seja, é uma forma de burlar a morte. A chegada da menopausa é o momento em que a mulher é obrigada a enfrentar a perda da juventude e da fertilidade, por isso, muitas mulheres desejam manter os sangramentos mensais (por meio da reposição hormonal) como forma de manter sua feminilidade. No conto "Senhor Diretor", também de Lygia Fagundes Telles, podemos identificar esse desejo na personagem Mariana:

> Mariana ouvia a publicidade na tevê, no rádio, entrava nos mercados e comprava tudo, até pílulas homeopáticas para excesso e escassez, mas Mariana, minha querida, já faz tanto tempo que você está na menopausa! Ela riu, meu Deus, é claro, ando tão atordoada com tanta ordem que eles dão, não é que acabei me distraindo? (TELLES, 1998, p. 17).

No fragmento há uma crítica explícita ao poder alienante que a publicidade exerce sobre as pessoas, que, influenciadas pelos anúncios, adquirem coisas desnecessárias. Mas, será que Mariana estava tão distraída a ponto de comprar pílulas para corrigir o fluxo menstrual se já não menstruava há tanto tempo? A menopausa não deve ser um fenômeno tão fácil de esquecer, sobretudo para uma mulher como Mariana, que tentava manter a juventude a todo custo, inclusive recorrendo às cirurgias plásticas. O que parece é que a personagem tem um desejo, mesmo que inconsciente, de manter a menstruação como se ainda não tivesse passado pela menopausa. O mesmo desejo se deixa entrever no diálogo entre Rosa e Dionísia, em *As horas nuas*:

> — Devo estar com febre. A menopausa, você sabe.

> — Mas já faz tempo que acabou, a senhora esqueceu? Foi junto comigo. (TELLES, 1989, p. 48).

Rosa descreve o calor que sente, representado no diálogo pela febre, como sintoma da menopausa, ou, seja, imagina que o processo de interrupção de suas regras ainda não terminou. Ela tenta prolongar sua juventude pela fantasia de ainda poder menstruar, mas Dionísia a faz lembrar que há muito tempo suas regras já acabaram, ou seja, já é uma mulher menopausada.

Há que se destacar que, quando relaciona a menstruação à identidade feminina, Laznik parte de uma concepção freudiana de feminilidade, que, por sua vez, está fundada no *primado do falo*. Para desenvolver suas ideias sobre a menopausa, Lasnik parte da teoria freudiana denominada *entrada da menina no Édipo*. Para Freud, a entrada da menina no Édipo[1] se dá quando a inveja do pênis (para Lacan o *falo*[2]) é substituída pelo desejo de ter um filho do pai. Nessa equação simbólica, o filho equivaleria ao pênis. Nesse esquema de primazia do *falo,* a mulher está provida de uma certa *forma fálica*: a capacidade de parir. Nesse sentido, a menopausa significa uma perda fálica para a mulher, o que funcionaria como uma segunda castração, uma nova humilhação narcísica.

O outro componente da identidade feminina proposto por Freud essencial para compreender a catástrofe que acomete a feminilidade na menopausa, segundo explica Laznik (2003), é a falicidade da imagem corporal da mulher. A psicanalista argumenta que, para compensar a falta do falo (não tê-lo), a mulher se oferece ao Outro como objeto fálico (ser o falo). O corpo feminino, então, adquire um valor fálico. A sedução feminina consistiria, conforme explana Laznik, em um jogo de esconder-desvelar o falo, ou seja, os próprios atributos femininos. Com o passar do tempo, porém, a mulher vai perdendo a beleza e a juventude em decorrência do envelhecimento. A menopausa, nesse sentido, constitui uma nova humilhação narcísica para a mulher, porque nessa fase ela perde tudo o que recebeu na

[1] *Complexo de Édipo*.

[2] Segundo a interpretação de Lacan do *Complexo de Édipo*, o *falo* é o significante e não o pênis. "Um significante que, no registro imaginário, tem valor de poder" (LAZNIK, 2003, p. 69). O falo é o significante do desejo, da falta, isto é, do que o Outro não tem. Assim, o *falo* pode ser o poder econômico, a virilidade, a beleza, etc.

puberdade: a capacidade de procriar e de seduzir. Como "ser amada é, para a mulher, uma necessidade mais forte que amar" (LAZNIK, 2003, p. 71), a menopausa causa uma crise em sua identidade. Durante essa crise do meio da vida, "não apenas uma mulher não pode mais parir, mas seu corpo, como totalidade, vai perder o brilho fálico que tinha aos olhos dos homens" (LAZNIK, 2003, p. 78). Perder a capacidade de seduzir, mais do que a de procriar, representa para a mulher a perda da própria feminilidade. A identidade feminina, muitas vezes, está colocada na dependência do olhar apaixonado do Outro. Enquanto o homem precisa provar sua potência sexual para manter o falo, a mulher necessita sentir-se desejada, provocar reações corporais no parceiro.

A menopausa, enquanto resultado do processo natural do envelhecimento, não se limita a estabelecer a incapacidade reprodutiva, mas implica também uma mudança na imagem que a mulher tem do próprio corpo. De acordo com Laznik, várias pesquisas indicam que uma grande parte das mulheres perde o interesse sexual durante a menopausa. Entretanto, essa falta de interesse não está relacionada somente à queda dos hormônios femininos, consequência do climatério, mas passa também pela imagem do corpo. Muitas mulheres interrompem a vida sexual porque deixam de agradar a si mesmas e renunciam à própria sexualidade por medo de serem rejeitadas pelo parceiro.

As transformações corporais causadas pela perda hormonal, a interrupção da menstruação, o aumento de peso e a alteração da silhueta acabam inibindo o desejo feminino, o que dificulta o relacionamento sexual. Outro fator que contribui para essa espécie de "aposentadoria" da sexualidade é a construção social que considera a vida sexual da mulher madura como algo inadequado. As bases desse preconceito encontram-se no pensamento que atrela a sexualidade à reprodução. Sob essa ótica, a vida sexual da mulher deveria se encerrar com o fim da capacidade reprodutiva. Essa reprovação social da vida sexual depois da menopausa pode acarretar uma autocensura da mulher em relação à sua própria sexualidade. Nota-se, portanto, que o processo do envelhecimento é orientado tanto pelo psicológico quanto pelas relações sociais.

As mulheres na menopausa, em geral, sentem-se desamparadas diante do fantasma da decadência que está por vir. Sentem pavor de perder o *sex-appeal*, de perder os encantos. As transformações físicas ocasionadas pela passagem do tempo e a mudança da imagem corporal que ocorre na menopausa desencadeiam em muitas mulheres um sentimento de

angústia e de sofrimento. Rosa Ambrósio, no romance *As horas nuas*, vivencia esse drama da decadência e atravessa a chamada "crise do meio da vida". As marcas do envelhecimento se manifestam no corpo, por isso a personagem desenvolve uma relação conflituosa com seu corpo e com o tempo, considerado por ela como um algoz.

Contudo, com o misterioso desaparecimento da psicanalista Ananta, Rosa perde o último suporte do seu ego. Sem essa "muleta", a atriz é obrigada a procurar seu próprio percurso, empreendendo uma viagem às profundezas de sua alma. Começa então a registrar suas memórias em um gravador, o que ela chama de depoimento-capítulo. Há um retorno ao passado mais remoto, à infância e à adolescência: as lembranças da família, a relação com a mãe, o namoro com o primo Miguel, a trágica morte dele. Sem o efeito do álcool, as memórias de Rosa não estão mais fragmentadas como no início do romance, demonstrando que a protagonista começou a reconstituir sua identidade. Ao narrar suas lembranças, Rosa reencontra-se consigo mesma e, finalmente, faz as pazes com o próprio corpo.

Agarrando-se à esperança da volta de Diogo, a atriz interna-se em uma clínica de desintoxicação por iniciativa própria. Também almeja voltar a atuar, revelando o desejo consciente de retomar seu lugar no mundo. Assim, Rosa aceita sua condição de mulher envelhecida e reconhece que é possível sobreviver à experiência do envelhecimento.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria José Somerlate. Ritos de passagem. In: **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias.** GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, 17-26).

LAZNIK, Marie-Christine**. O complexo de Jocasta**: feminilidade e sexualidade pelo prisma da menopausa. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

LUCENA, Suênio Campos de. Sobre lembrar e esquecer nos romances e contos. In: **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 51-59.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. *A visão caleidoscópica em As horas nuas.* In: **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 61-70.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. O testemunho histórico em *As horas nuas*. In: **Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias**. GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). Aracaju: Editora Criação UFS, 2013, p. 71-80.

MESSY, Jack (1999). **A pessoa idosa não existe**: uma abordagem psicanalítica da velhic*e*. 2. ed. Trad. José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH.

MONTEIRO, Leonardo [*et al*.]. **Lygia Fagundes Telles**. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Além da idade da razão**: longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Grafia, 1994.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

TORTURA E VIOLÊNCIA DE ESTADO EM "O JARDIM DAS OLIVEIRAS", DE NÉLIDA PIÑON

Joyce Glenda Barros Amorim*

O conto "O Jardim das Oliveiras", do livro *O calor das coisas* (1980), é uma espécie de desabafo, o relato do drama de um homem, não nomeado, que é torturado durante a ditadura militar brasileira, sendo essa a única narrativa curta de Nélida Piñon que aborda esse tema. Empregando um termo do teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 67), podemos dizer que esse conto é a representação de uma cena testemunhal, porque envolve a narrativa de um trauma. E o narrador-personagem começa seu testemunho da seguinte forma: "É urgente, Zé. Ao menos para mim, herói de um episódio anônimo, autor de um hino cantado em agonia e silêncio" (PIÑON, 1980, p. 9). Já se evidencia, desde o início, sua necessidade, sua urgência de contar, de falar sobre seu "episódio anônimo", sobre as experiências pelas quais passou e tem passado. Ele conta para Zé, seu amigo próximo e companheiro de oposição contra o regime militar. "Zé" somos muitos de nós, brasileiros. E mesmo que não nos chamemos José, nós passamos a ser os interlocutores do narrador, no momento da leitura. É para nós que ele relata:

> Logo que abri a porta, o homem me pegou pelo braço. Não adianta fugir, ele disse. E seu gesto não foi de ladrão, de quem vai contra a lei. Parecia certo dos próprios atos, não se importando que os vizinhos o surpreendessem. Tinha olhar de vidro e o seu nariz, como o meu, era ligeiramente adunco. Não lhe vi sinal particular na cara. Ah, Zé, como a alma é uma gruta sem luz. (PIÑON, 1980, p. 9).

Dentro do estado de exceção, do regime autoritário imposto pelas Forças Armadas entre 1964 e 1985, quem se opunha era o fora da lei, o vilão. Por isso o narrador afirma que o gesto do homem que o captura não é "de ladrão, de quem vai contra a lei". E isso ocorre em plena luz do dia, quando "o sol arrastara o bairro para a praia" (PIÑON, 1980, p. 9) e não havia pessoas na rua. Dentro do carro, em frente ao prédio, três rostos anônimos o aguardam: "[...] meus algozes, meus companheiros de vida. Um crioulo, um mulato e um branco, a etnia carioca" (PIÑON, 1980, p. 9). O protagonista chega a imaginar a proximidade que um dia pode ter tido com seus algozes, agora indiferentes: "Quem sabe jogamos futebol juntos, no passado choramos com o gol que justamente dera vitória ao Flamengo" (PIÑON, 1980, p. 9). E o relato prossegue:

> Eu tinha certeza de que tomariam o Rebouças. Na Barão de Mesquita, o meu coração era um paralelepípedo. Cruzamos apressados o pátio, vencíamos corredores e mares. Havia na sala unicamente três cadeiras, um de nós ficaria de pé. Nenhum sinal de arma à vista, a mesa nua, as paredes descarnadas. Ou eu é que terei desejado os instrumentos que levam o corpo ao fino desespero, sonhado com a guerra, desenvolvido instintos assassinos? (PIÑON, 1980, p. 10).

Ao ser novamente capturado e levado para o mesmo local onde havia sido torturado pelos mesmos homens nove anos antes, o DOI-CODI do Rio de Janeiro [1], o narrador revive o trauma da tortura. E essa experiência, que tende a ser excluída das práticas falantes e (consequentemente) da memória coletiva, ganha voz nas palavras de Nélida, nas palavras do protagonista, que descreve seus sentimentos e sensações ao entrar naquele local:

> O medo grudado na pele ia-me asfixiando, os poros logo entupiam-se de ânsia e vontade de vomitar. Havia, porém, na consciência uma brecha através da qual eu implorava aos intestinos, ao ventre, à alma, que não me humilhassem uma vez mais. A memória revivia a tortura, a dor florescente, a cabeça estilhaçada em mil estrelas, a calça borrada de merda, a urina solta pelas coxas até alcançar a unha do pé. A desesperança de saber que a dignidade dependia de um corpo miserável a serviço da força alheia. (PIÑON, 1980, p. 10).

O excerto transcrito, pela vivacidade da descrição, representa bem a degradação e a radicalidade da dor às quais um torturado é submetido. De acordo com a psicanalista, escritora e crítica literária Maria Rita Kehl (2010, p. 130), um corpo torturado é um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro – seja o Estado ou o criminoso comum. O narrador parece ter essa consciência e por isso afirma: "a dignidade dependia de um corpo miserável a serviço da força alheia" (PIÑON, 1980, p. 10). Seu corpo, "um corpo miserável" porque transformado em objeto. Na continuidade da narrativa, o protagonista relata:

[1] "O Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe militar de 31 de março de 1964, a ditadura militar [...]. Destinado a combater inimigos internos que, supostamente, ameaçariam a segurança nacional, como a de outros órgãos brasileiros de repressão no período, sua filosofia de atuação era pautada na Doutrina de Segurança Nacional, formulada no contexto da Guerra Fria nos bancos do *National War College*, instituição norte-americana, e aprofundada, no Brasil, pela Escola Superior de Guerra (ESG). [...] No Rio de Janeiro, o DOI funcionava no Quartel do 1º Batalhão da Polícia do Exército, no bairro da Tijuca, na Rua Barão de Mesquita, nº 425. No local foram presos, torturados e muitas vezes assassinados os militantes da luta armada naquela cidade." (Informação obtida em: http://pt.wikipedia.org/wiki/DOI-CODI. Acesso em 26 de novembro de 2014.)

> A sorte me regalou uma cadeira. E o bafo quente dos inimigos, que vinha em ondas. Às vezes, se aproximavam, logo bem distanciados, para eu medir a fragilidade do destino. O branco especialmente devotava-se aos círculos, designara-me o eixo em torno do qual girariam. Evidentemente odiava-me, mas certa elegância no corpo não o deixava matar-me. Acima do gozo pela minha morte, havia seu outro prazer secreto. A reverberação do meu rosto em chamas impedia detalhado exame das suas feições contraídas. Foi dizendo, é rápido, mas pode demorar, se não colabora. Estaria eu ainda em meu país, e incitava-me a traí-lo, ou era um estrangeiro que contrariava frontalmente os interesses de uma pátria humana? [...] – Não sei de nada. Tudo que sabia confessei há nove anos atrás. (PIÑON, 1980, p. 11).

Ele afirma: "Acima do gozo pela minha morte, havia seu outro prazer secreto" (PIÑON, 1980, p. 11). Conforme Kehl (2010, p. 130), há, de fato, um gozo (no sentido da psicanálise lacaniana), por parte do torturador, em infligir dor ao outro. No entanto, a autora explica que não se ultrapassam impunemente certos limites impostos ao gozo e por isso a licença para abusar, torturar e matar acaba por traumatizar também os agentes da barbárie. Ela esclarece:

> Assim como certas experiências extremas com a droga e com o álcool traumatizam o psiquismo pelo encontro que promovem com o gozo da pulsão de morte, o convívio "normal" com a crueldade traumatiza o sujeito que se autorizou a ser cruel e imagina beneficiar-se disso. O sentimento de realidade – que para o homem é sempre uma construção social – se desorganiza, assim como o sentimento de identidade do sujeito. Não e fácil efetivar a passagem do "sou um homem" para "sou um assassino de outros homens" – ela tem um preço alto. O efeito, para o próprio sujeito, é tão aterrorizante que ele se vê impelido a repetir seu ato mortífero até assimilar de vez sua nova hedionda identidade. (KEHL, 2010, p. 130).

Essa hedionda identidade descrita por Maria Rita Kehl parece ser assumida pelos torturadores de "O Jardim das Oliveiras", que cumprem seu papel sem titubear. Um deles pergunta ao protagonista: "– Onde está Antônio?" (PIÑON, 1980, p. 11). Antônio, companheiro de oposição do narrador, está morto, e todos eles sabem disso, pois quem o matou foi um desses agentes do regime militar. O narrador pondera:

> Quem sabe ele próprio o teria assassinado. Fora o último de um longo cortejo de torturadores. E por isso capaz de descrever em detalhes o corpo de Antônio em chagas, rasgado por alicates, cortado pelas lâminas e pela raiva, expulsando o sangue em golfadas, o olhar empedrado que até o final evitou a palavra que, condenando os vivos, melhor teria esclarecido os últimos instantes de um homem. (PIÑON, 1980, p. 11).

Kehl (2010, p. 131) explica que, sob tortura, a fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o sujeito teria a dizer. Por isso o protagonista afirma: "Eu era o que eles me designassem. Eu era as palavras arrancadas à força, era a covardia que eles souberam

despertar em mim, e antes me fora desconhecida" (PIÑON, 1980, p. 13). Resta ao sujeito preso ao corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma do domínio sobre si, até o limite da morte. Antônio optou por esse silêncio até o limite, até a morte. O narrador, por sua vez, não resistiu à tortura e à dor: foi ele quem entregou Antônio, no passado. Por essa razão, ele declara, sobre os torturadores: "Confiavam na agonia que diariamente me assaltava, na minha *consciência imolada* pelo medo e o remorso" (PIÑON, 1980, p. 13, [grifos nossos]). E continua:

> São uns filhos da puta, Zé. E não só porque me podem ferir, humilhar meus órgãos, expô-los ao opróbrio da dor e da covardia. Pior que o corpo aviltado, é não me deixarem esquecer que lhes dei as palavras que arrastaram Antônio ao cativeiro. Embora não tivesse sido o único a traí-lo, forneci os detalhes que justamente ao descrever seus hábitos, [...] seus esconderijos, compuseram a narrativa que de tão perfeita exigia a presença de Antônio para dar-lhe vida. Não podia ele privar-se de uma história que se fazia à sua revelia. A morte dependia do seu consentimento para tornar-se real. (PIÑON, 1980, p. 12).

Logo, além do trauma da tortura, o narrador carrega a culpa por ter delatado seu companheiro, e ambos o acompanham todos os dias. Covardia é, na verdade, a tortura. Covardes são os torturadores, mas o protagonista sente-se covarde por não ter resistido, por ter preferido preservar sua vida entregando seu amigo. Ele paga um alto preço por essa escolha e tem sua consciência "imolada", atormentada, todos os dias: "Não quero admitir que Antônio é um tormento mastigado a cada garfada, o excesso de sal de todo repasto. Não vivo sem a sua sombra, você e eu sabemos. Ele trepa junto comigo. Vive graças ao meu empenho. Divido Luíza com ele" (PIÑON, 1980, p. 12). Desde então ele não vive mais sozinho. Como sobreviveu "à custa" da vida de Antônio, este passa a viver nele, no remorso que carrega. E a narrativa prossegue:

> – Não tenho visto Antônio, disse-lhes de repente, querendo minha vida de volta. O prazer de pisar de novo as ruas. Ainda que sob a constante ameaça de perder rosto, identidade, país. Há muito me haviam sonegado a língua, a terra, o patrimônio comum, e eu resvalava na lama, que era o meu travesseiro. Um pária que não contava com a herança do pai. Não me podiam cobrar o que já não lhes havia cedido. Pertencia-lhes como um amante, embora sofresse o exílio da carne (PIÑON, 1980, p. 13-14).

Como podemos perceber também por meio desse conto, a tortura não era usada apenas para obter informações sobre a luta armada e os militantes: era uma política de Estado usada para aterrorizar, de modo que o medo se espalhasse por toda a sociedade e as pessoas delatassem os opositores ao regime, considerados por este os vilões. O próprio narrador constata esse terrorismo empregado pelos agentes da repressão:

> Cercado pelas chamas dos olhos inimigos, aspirava a respiração dos três homens que me haviam atraído até ali *somente para eu provar de novo o gosto seco do medo, a rigidez da violência. Onde estivesse na terra, arrastaria comigo os seus emblemas.* (PIÑON, 1980, p. 14, [grifos nossos]).

A respeito desses métodos adotados pelo regime militar, Kehl afirma: "Sabemos que combater o terrorismo com práticas de tortura já é adotar o terrorismo; terrorismo de Estado" (KEHL, 2010, p. 130), que suspende os direitos e liberdades dos cidadãos. Ao mesmo tempo, a autora questiona: "Que verdade se pode obter por meio de uma prática que destrói as condições de existência social da verdade?" (KEHL, 2010, p. 130). Conforme explicamos, o torturado e o que ele diz ficam à mercê do torturador, da vontade desse torturador, da pressão psicológica e dos métodos de tortura utilizados. Sendo assim, não se pode considerar a tortura uma forma legítima de obter informações. O conto analisado traz essa questão na medida em que mostra que, pressionado pelos algozes e temendo novos suplícios, o protagonista "revive" Antônio, afirmando tê-lo visto à saída de um cinema, no Rio de Janeiro. As perguntas dos carrascos e as respostas dele compõem "um novo Antônio" (PIÑON, 1980, p. 14). Ele declara:

> Antônio encontrava-se naquela sala. Vivo, ardente, combatendo o mundo em tudo igual ao que havia deixado antes de partir. Não sei se o *crucificávamos*, ou ele a nós torturava. E quando afinal parecia fumar entre nós, *constrangido ao lado de quem o traíra*, o homem branco disse, exigiremos você outras vezes. Antônio é um terrorista, um assassino de mulheres e crianças. Devemos encaminhá-lo à Justiça (PIÑON, 1980, p. 15-16, [grifos nossos]).

Após ser levado a uma cela vazia e lá passar algumas horas, o protagonista é retirado e libertado, "jogado perto de casa" (PIÑON, 1980, p. 16) por seus algozes. Em meio a reflexões, ele afirma que é "*ungido* pelo medo e a ameaça" (PIÑON, 1980, p. 17, grifo nosso). Ele afirma ainda, referindo-se a Antônio: "Tornei-me o rastro dos seus feitos, a maculada poeira do seu calvário" (PIÑON, 1980, p. 17). Essa referência constante que Nélida faz a elementos relacionados à Bíblia e a Jesus Cristo (imolação, crucificação, unção, calvário, entre outros), desde o título do conto ("O Jardim [ou Monte] das Oliveiras", lugar onde Jesus orou e sofreu antes de ser capturado e crucificado), permite-nos associar os martírios sofridos pelos presos políticos aos martírios sofridos por Cristo, que, como Antônio, também foi traído por um amigo e torturado até a morte. Ao mesmo tempo, Piñon aponta para a arcaicidade da tortura, empregada desde a Idade Antiga, em diversas civilizações, como a romana, que

utilizava amplamente a crucificação, forma de execução que combinava os elementos vergonha e tortura e por isso era vista com profundo horror [2].

O castigo da crucificação começava com a flagelação, depois de o criminoso ter sido despojado de suas vestes. Nas pontas das tiras de couro do azorrague os soldados fixavam pregos, pedaços de osso de carneiro ou outros objetos perfurocortantes, podendo a tortura por açoitamento ser tão forte a ponto de causar a morte do flagelado em decorrência dos ferimentos. Essa etapa era realizada com o réu estando preso a uma coluna. Em seguida, ele era obrigado a carregar a barra horizontal da cruz até o local da execução, onde geralmente já se encontrava a parte vertical, cravada no solo. De braços abertos, o condenado era amarrado ou pregado na madeira pelos pulsos e pés e morria, após horas de sofrimento, por asfixia e parada cardíaca (a cabeça pendida sobre o peito dificultava sobremaneira a respiração) [3].

No caso de Jesus, que foi entregue pelos judeus aos romanos, parece a crucificação ter sido determinada de modo severo, antes da sentença final, considerando os castigos impetrados pelo Sinédrio (corte de rabinos) e posteriormente pela corte romana local na pessoa de Pôncio Pilatos [4]. De acordo com a Bíblia, nessa ocasião os soldados colocam no Cristo um manto vermelho (a cor imperial) e uma coroa de espinhos, cospem nele e afixam uma tabuleta na cruz, acima de sua cabeça, com uma inscrição de poucas letras que denunciam seu crime, a saber: INRI (*Iesus Nazarenus Rex Ioderum*, em latim), ou Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus [5]. Logo, o crime de Jesus, que provavelmente não havia como ser comprovado, foi considerar-se o messias, o salvador aguardado pelos judeus – o que, segundo os cristãos, ele de fato é. Pode-se concluir, então, que Cristo foi injustamente torturado e morto, do mesmo modo que, respectivamente, o protagonista de "O Jardim das Oliveiras" e seu companheiro Antônio, uma vez que os dois apenas se opunham a um regime opressor.

---

[2] Informações obtidas em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Crucifica%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 23 de novembro de 2014.
[3] Informações adaptadas de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Crucifica%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 23 de novembro de 2014.
[4] Informação adaptada de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Crucifica%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 23 de novembro de 2014.
[5] Informações adaptadas de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Crucifica%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus. Acesso em 23 de novembro de 2014.

REFERÊNCIAS

Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990. Disponível em: http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_P2.HTM. Acesso em: 23 nov. 2014.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132. (Coleção Estado de Sítio).

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 01, 2008, p. 65-82. Versão online disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>; acesso em: 12 jun. 2013.

ESPAÇOS DA MEMÓRIA E POLÍTICAS DA NOSTALGIA NOS ROMANCES *THE AGÜERO SISTERS* E *GEOGRAPHIES OF HOME*

Juliana Borges Oliveira de Morais [1]

As questões sobre as quais reflito neste breve trabalho dizem respeito à literatura produzida na contemporaneidade, sendo o meu recorte literário os romances *The Agüero Sisters* (1997), de Cristina García e *Geographies of Home* (1999), de Loida Maritza Pérez. O espaço revela uma miríade de possibilidades para as personagens femininas nos dois romances citados. Elas, nascidas em Cuba e República Dominicana, respectivamente, e vivendo nos Estados Unidos, habitam espaços singulares de movência e de deslocamento. Esses podem ser tanto físico-geográficos como espaços outros, como os discursivos e os da memória. Convido a um início de percurso pelas políticas de identificações das personagens no espaço diaspórico, tendo como fio condutor o espaço da memória, e, especificamente considerando o aspecto da nostalgia. dimensão na qual comunidades imaginadas se (re)configuram e várias interconexões se estabelecem a partir de contextos e situações específicas.

Primeiramente, os estudos da geógrafa Doreen Massey formam um arcabouço teórico importante para o meu trabalho, para quem o espaço se configura como uma grandeza aberta e em constante reconstrução (MASSEY, 2009, p. 29). Já em relação a políticas identitárias, Stuart Hall convida a uma reflexão sobre identidades, sob o ponto de vista de um sujeito migrante. O teórico discute processos de identificação a partir, principalmente, do conceito de identidade cultural, que, segundo ele, seriam "aspectos de nossas identidades que surgem do nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e [...] nacionais" (2003, p. 8). Ainda que identidade cultural possa supor a possibilidade de alguma identidade coesa, Hall (2003a, p. 9) afirma que o sujeito contemporâneo é antes de tudo fragmentado e deslocado. Nesse contexto de fragmentação, haveria, então, não sujeitos portadores de identidades indivisíveis e fixas, mas sim sujeitos que vivem processos contínuos de identificações. Ele sugere o conceito de identificação, ou "celebrações móveis" (2003, p. 13), que desestabiliza uma ideia coesa de identidade, enfatizando a problematização desse termo. Utilizo, portanto, o termo identificações em minhas colocações.

* Doutora. UFMG. Belo Horizonte, Minas Gerais. jubmorais@gmail.com

Contextualizando as obras, *The Agüero Sisters* retrata a história das irmãs Reina e Constancia, as irmãs Agüero, cujos pais, Blanca e Ignacio Agüero, são falecidos. As irmãs Agüero passam anos sem se verem até que dois eventos desencadeiam um encontro entre elas: Reina é atingida por um raio durante um serviço, em Cuba; e Constancia acorda um determinado dia nos Estados Unidos com o semblante de sua mãe, Blanca. Após o incidente do raio, Reina passa a ser acometida por lembranças de sua mãe e se sente impelida a reencontrar Constancia. Já a sua irmã é obrigada a confrontar lembranças de sua mãe e de suas origens toda vez que se olha no espelho. As irmãs se reencontram nos Estados Unidos e, a partir daí, passam então por um processo de revisitação de memórias, de re-construção de espaços de pertencimento, e de negociação identitária.

Já *Geographies of Home* (1999) retrata as experiências de uma família dominicana que vai para os Estados Unidos devido à condição de miséria e falta de perspectivas devido ao período de ditadura de Rafael Trujillo. Vários temas são observados, como a busca por pertencimento de cada membro da família de Papito e Aurelia. As trajetórias das personagens femininas no romance, foco no romance, parecem sugerir que suas identificações, assim como seus espaços de pertencimento, são móveis e fluidos. Elas parecem se reavaliar continuamente a partir dos espaços que percorrem, entre eles o da memória, promovendo articulações diferentes e moventes no que se refere a seus posicionamentos como sujeitos.

Tendo a diáspora como uma de suas premissas a dispersão, é importante lembrar que é a partir da memória que se é possível pensar em uma ligação entre várias comunidades diaspóricas (de uma determinada diáspora) ao redor do globo e também entre os membros de uma mesma comunidade no espaço diaspórico que habitam. Avtar Brah (1996) a descreve como um espaço discursivo, sempre em revisão, no qual tradições são continuamente inventadas, apesar de parecerem datar de tempos longínquos (1996, p.208). Nos romances, as lembranças das personagens são revisitadas em diversas ocasiões, de forma que elas atualizam, a partir de novas leituras desses espaços, seus posicionamentos presentes. Proponho, portanto, um olhar para os espaços da memória em *The Agüero Sisters* e *Geographies of Home*, colocando em evidência, especificamente, o conceito de nostalgia.

O termo nostalgia, do grego *nostos*, reencontro, regresso à casa/lar, e *algia*, dor, segundo Sinead McDermott (2002, p.390), foi cunhado em 1688 por um médico suíço, Johannes Hofer, ao constatar a condição melancólica de soldados que desejavam retornar para

sua terra natal, os Alpes (McDERMOTT, 2002, p. 390). Nostalgia se refere, nesse contexto, ao desejo por um retorno físico a um local considerado lar. Já nos séculos 18 e 19, o conceito passa a ser associado à ideia de perda, especialmente do tempo de infância (McDERMOTT, 2002, p. 390). Nesse sentido, ele se desvincula de um deslocamento físico-geográfico, e se torna associado a um deslocamento temporal. Segundo McDermott, a nostalgia poderia, nesse caso, ser vista até mesmo como uma forma de escapismo, especialmente quando o passado é contrastado a um presente considerado insatisfatório (McDERMOTT, 2002, p. 390). Pensando-se em políticas identitárias, ela funcionaria, nesse caso, como obstáculo para novas identificações no presente, já que a construção de lugar/lar almejada estaria já posicionada em um tempo (e espaço) intangível.

A ideia de nostalgia, contudo, é ressemantizada ao longo do tempo e adquire uma conotação singular para Arjun Appadurai (1996) na modernidade tardia. Ele cita uma forma de nostalgia que não seria o desejo por retorno a um determinado lugar, quer no espaço ou tempo, mas um desejo por retorno a um lugar imaginado, que nunca existiu (1996, p.77). Uma responsável por essa forma de nostalgia seria, por exemplo, a mídia: uma estratégia a fim de criar a necessidade de consumo por algo que evoque esse lugar imaginado. Segundo Appadurai

> Ao criar experiências de perdas que nunca aconteceram, esses comerciais criam o que poderia ser chamado de "nostalgia imaginada," nostalgia pelo que nunca foi. Essa nostalgia imaginada, portanto, inverte a lógica temporal da fantasia (a qual leva o sujeito a imaginar o que poderia ou iria acontecer) e cria desejos muito mais profundos que a simples inveja, imitação ou ganância poderiam por si sugerir[2] (APPADURAI, 1996, p.77, tradução minha).

Em *The Agüero Sisters*, Constancia, personagem que passa a produzir produtos de beleza, se utiliza da estratégia da nostalgia imaginada. Ela não é nostálgica. Constancia, como seu pai, que era cientista, acredita em evolução e adaptação, e por isso abomina os hábitos de suas conterrâneas que vivem nos Estados Unidos, de praticarem, segundo observa a voz narrativa onisciente, uma "nostalgia feroz" (GARCÍA, 1997, p.46). A ideia de nostalgia vem à tona para Constancia quando ela percebe em Little Havana, bairro em Miami, um ambiente

[2] "In thus creating experiences of losses that never took place, these advertisements create what might be called 'imagined nostalgia,' nostalgia for things that never were. This imagined nostalgia thus inverts the temporal logic of fantasy (which tutors the subject to imagine what could or might happen) and creates much deeper wants than simple envy, imitation or greed could by themselves invite."

que tenta emular Havana de forma tal que a deixa inquieta. Ela não se sente à vontade lá e nem tampouco entre as cubanas com quem convive.

Constancia acha que essas mulheres recorrem ao passado como errantes, em dose exagerada. Essa irmã Agüero, se vale da nostalgia, então, com o propósito de obter lucro. Ela faz com que essas mulheres se tornem ávidas pelos seus produtos, cujos rótulos estampam mulheres cubanas exoticizadas. O lema que Constancia escolhe, altamente evocativo do sentimento de nostalgia, proclama: "O tempo pode até ser indiferente, mas você não precisa ser" (GARCÍA, 1997, p. 132). Suas propagandas fazem um apelo às memórias de suas clientes para os esplendores de uma suposta juventude cubana (GARCÍA, 1997, p.132). Constancia, entretanto, não acredita nesse esplendor: ela, na verdade, estimula a nostalgia imaginada sobre a qual Appadurai (1996) teoriza.

Little Havana seria, assim, a imitação de uma Havana que jamais existiu. À luz de Jean Baudrillard, esse local seria, portanto, uma hiperrealidade: "a abstração hoje não é mais aquela do mapa, do duplo, do espelho, do conceito. A simulação não é mais a do território, a de um ser ou substância referencial. Estamos na geração dos modelos de real sem origem ou realidade: uma hiperrealidade[3]" (1993, p. 343, tradução minha). Baudrillard não contextualiza a memória em si, mas a abstração, ou a ação do imaginário, na pós-modernidade. Nesse sentido, a memória, como espaço de construção, pode ser inserida nessa reflexão.

Constancia afirma: "Meus produtos trazem de volta aquele sentimento. A beleza do aroma e da sensação, a mistura entre a memória e a imaginação[4]" (GARCÍA, 1997, p. 162, tradução minha). Enfim, seus produtos incitam a memórias do hiperreal, conforme a constatação da voz narrativa onisciente:

> Constancia já recebeu dúzias de cartas de mulheres que confessam se sentirem mais cubanas depois de usar seus produtos. [...]. A política pode ter traído as clientes de Constancia, a geografia as esquecido, mas os produtos Cuerpo de Cuba ainda

[3] "Abstraction today is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal."

[4] "My products bring back that feeling. The beauty of scent and sensation, the mingling of memory and imagination."

> conseguem tocar as raízes doentes de suas tristezas[5] (GARCÍA, 1997, p.132, tradução minha).

Somos informados, portanto, de que sua estratégia é, de fato, bem-sucedida. Constancia, portanto, não tem nostalgia por Cuba nem acredita que esse país seja um local ideal para se viver. O sentimento de nostalgia é, no caso dela, uma estratégia de marketing.

Não é apenas Constancia que lida com a ideia de nostalgia de uma maneira positiva nos romances. Aurelia, em *Geographies of Home*, é uma personagem que apesar de não se valer da ideia de nostalgia para benefício próprio, vive esse sentimento em um determinado momento de sua trajetória, como etapa de aprendizagem. Assim que chega aos Estados Unidos, Aurelia se sente deslocada, desfamiliarizada. Nesse momento, especificamente, Aurelia associa a ideia de lar ao solo dominicano e sente no próprio corpo a tristeza de estar longe dele:

> Aterrorizada demais para pisar fora de casa e claustrofóbica no apartamento de três quartos compartilhado com Papito e seus filhos, ela havia se deteriorado a um esqueleto de 36.7 kg. Apenas a constatação de que seus filhos seriam deixados órfãos de mãe em um país cuja língua e costumes ela mal entendia a impulsionaram em direção à saúde, contrariando a previsão dos médicos de que ela morreria[6] (PÉREZ, 1999, p. 23-24, tradução minha).

Depois de nove meses hospitalizada, Aurelia, contudo, se recupera fisicamente. Ela começa então uma jornada de autoconhecimento em sua busca por construir, para si e para sua família, um lar.

Primeiramente, ela tenta construir, literalmente, um lar: a sua casa. Por cinco anos ela e Papito se esforçam por transformar uma construção física em um local de identificação, tanto para si próprios, como para seus filhos. Aurelia acreditava que aquela casa seria um conforto para sua velhice, e um porto seguro para suas filhas (PÉREZ, 1999, p. 22). Todavia,

---

[5] "Already, Constancia hás received dozens of letters from women who confess that they feel more *cubana* after using her products. [...]. Politics may have betrayed Constancia's customers, geography overlooked them, but Cuerpo de Cuba products still manage to touch the pink roots of their sadness."

[6] "Terrified to step outside and claustrophobic in the three-room apartment shared with Papito and their children, she had deteriorated to a skeletal eighty-one pounds. Only the realization that her children would be left motherless in a country whose language and customs she barely understood had inched her toward health in defiance of the doctors' prediction that she would die."

ela se vê obrigada a rever esse posicionamento no dia que sua filha, Marina, coloca fogo na casa. Aurelia percebe que os cinco anos de trabalho árduo para tentar fazer daquele espaço um lar desmorona em minutos e o que mais a faz ponderar é sua percepção de que, para Marina, aquela casa pouco significava (PÉREZ, 1999, p. 21). Aurelia então coloca em cheque a capacidade de se fazer de uma construção física um lar.

Posteriormente na narrativa, Aurelia compreende que sua busca por uma identificação na diáspora não estaria nem no passado e nem em um local físico no presente. Ela conclui:

> Durante mais de quinze anos mudando de apartamento em apartamento, ela sonhava não em retornar, mas em ir para casa. Ir para casa em um lugar não localizado em algum mapa, mas um que a prevenisse de permanecer em qualquer outro. Só agora ela tinha compreendido que sua alma tinha desejado não um local geográfico, mas um estado de espírito capaz de acomodar qualquer lugar como lar[7] (PÉREZ, 1994, p. 137, tradução minha).

Como podemos perceber, Constancia e Aurelia lidam com a ideia de nostalgia ou de forma estratégica ou como etapa de aprendizagem, respectivamente. Assim, as duas personagens conseguem, em seus percursos, estabelecer identificações em espaços não circunscritos necessariamente aos seus passados. A memória lhes é útil, mas não como uma prisão ou obstáculo para identificações no presente. Rebecca, de *Geographies of Home*, contudo, não consegue lidar com a nostalgia de uma maneira tão positiva e é ela que recebe o foco na análise a seguir.

Retorno, rapidamente, para a definição de nostalgia, agora sob o olhar de C. Nadia Seremetakis: ela reitera que o termo *nostó* significa "eu retorno, eu viajo" para minha pátria e *alghó* significa "eu sinto dor." Todavia, Seremetakis apresenta um sentido a mais: o de que nostalgia é um fenômeno da memória relacionado aos sentidos, além da emoção. O substantivo *alghós*, segundo a etimologia da palavra, remete, segundo ela, à dor na alma e

[7] "Throughout more than fifteen years of moving from apartment to apartment, she had dreamed, not of returning, but of going home. Of going home to a place not located on any map but nonetheless preventing her from settling in any other. Only now did she understand that her soul had yearned not for a geographical site but for a frame of mind able to accommodate any place as home."

corpo: uma dor que queima. Sob esse viés, nostalgia compreende, portanto, uma dolorosa jornada emocional e também corpórea que depende dos sentidos para se fazer existir (SEREMETAKIS, 1996, p. 4). Tendo-se essa ideia em mente, a perda de peso de Aurelia toma outro significado, assim como a experiência de Rebecca, a ser elucidada neste momento.

Ainda segundo Seremetakis, a palavra grega para sentidos é *aesthísis*, que, por sua vez, está intimamente relacionada à palavra *aesthima*, que significa "sentir emoções". *Aesthima*, por conseguinte, diz respeito também a relações amorosas e, quando essa relação é considerada excessiva, causando dor, ela é referida como *pathos* (paixão). Paixão se refere, portanto, em sua raiz grega, a uma relação amorosa exagerada, com emoção e sofrimento (SEREMETAKIS, 1996, p. 5). A nostalgia, que se relaciona aos sentidos e ao corpo, pela etimologia da palavra, se vivenciada de forma intensa, se aproximaria, portanto do *pathos*: paixão. Logo, um sentimento de nostalgia exagerado pode se apresentar como paixão. É esse jogo semântico que me permite analisar a personagem Rebecca, em *Geographies of Home*. Ela se encontra presa em sentimentos nostálgicos e, não coincidentemente, é casada com um homem denominado Pasión.

Rebecca é uma personagem intrigante na medida que primeiramente é representada como bastante corajosa, frente à situação de caos na República Dominicana, provocada pelo trujillato: miséria, falta de perspectivas, muitos desaparecidos. É ela que convence o pai a ir para os Estados Unidos e ela vai sozinha. Lá ela trabalha e consegue, posteriormente, fundos para trazer os pais e os treze irmãos. Rebecca é destemida e, pela sua fala, percebe-se que também é consciente do motivo que a faz partir:

> ela se lembrava como, aos 21 anos de idade, ela havia implorado aos pais por permissão para se mudar para os Estados Unidos. Ela havia honestamente acreditado que seria capaz de catar ouro nas ruas e enviá-lo a seus pais para que eles pudessem viver tão grandiosamente quanto aqueles que retornavam para a República Dominicana diziam ser possível[8] (PÉREZ, 1999, p. 59, tradução minha).

[8] "she remembered how, at the age of twenty-one, she had begged her parents for permission to move to the United States. She had honestly believed that she would be able to pick gold off the streets and send for her parents so they might live as grandly as those who returned to the Dominican Republic claimed was possible."

Contudo, depois que chega aos Estados Unidos, ela percebe que aqueles que migraram viviam tão miseravelmente no país adotivo quanto viviam na República Dominicana. Segundo ela, uma das únicas vantagens de ter ido era se ver livre das greves e intervenções militares.

O que impressiona é que ela parece criar um microcosmo do trujillato em seus relacionamentos, atingindo seu ápice em sua união com Pasión. Rebecca vive com ele um ambiente de opressão, e chega a comparar sua realidade presente com o regime de Trujillo:

> Durante o reino de terror de Trujillo, ela havia ouvido falar do desaparecimento de vizinhos somente para depois testemunhar – meses depois e algumas vezes anos – o retorno à vida de muitos que haviam sido considerados mortos. Ela tinha visto outros transformados em heróis em face do perigo e, ultimamente, ela tinha feito mágica, ela própria, conseguindo, a partir do nada, refeições para satisfazer ou ao menos tapear a fome de seus filhos. Comparada a essas maravilhas, a transformação de Pasión em um marido, pai e provedor melhores parecia ser uma coisa simples[9] (PÉREZ, 1999, p. 57, tradução minha).

A paixão, esse *pathós*, é notória em sua relação de quase dependência emocional, além de financeira, de seu marido abusivo, que a violenta tanto moral quanto fisicamente. Vale esclarecer que Rebecca é terminantemente proibida por Pasión de trabalhar, porém, mesmo sem um visto definitivo, tem opções, inclusive perante o governo, de se manter, e de viver nos Estados Unidos, em virtude de ser mãe de três crianças de naturalidade estadunidense, como lembra Iliana (PÉREZ, 1999, p.66). Rebecca escolhe, entretanto, permanecer com Pasión, mesmo depois de advertida muitas vezes do malefício de sua relação, tanto para si mesma, quanto para seus filhos, e de ser resgatada, mais de uma vez, por seus pais, devido à violência doméstica que sofria.

Quando Rebecca o conhece, a primeira sensação que teve foi exatamente a atração:

> Ao conhecer Pasión, Rebecca havia se sentido atraída instantaneamente. A postura, estatura e confiança dele a persuadiram a acreditar que uma relação com ele seria um refúgio no qual ela poderia se recuperar depois que Samuel –que havia quebrado uma série de costelas dela – a trocou por uma mulher capaz de lhe prover o direito à residência os quais ele tinha certeza de que Rebecca possuía. Pasión era também um

[9] "during Trujillo's reign of terror, she had learned of the disappearances of neighbors only to then witness – months later and sometimes years –the return to life of several of these people given for dead. She had seen others transformed into heroes in the face of danger and, of late, had worked magic herself by scaring up out of nothing meals to satisfy or at least quell her children's hunger. Compared to these marvels, Pasión's transforming into a better husband, father and provider seemed an easy thing."

> cidadão estadunidense com quem ela acreditava ter uma infinidade de possibilidades de riqueza[10] (PÉREZ, 1999, p. 55, tradução minha).

Essa passagem elucida uma série de questões referentes a Rebecca: primeiramente, ela é atraída fisicamente por Pasión, atração essa que posteriormente se desenvolve de forma bastante patológica, com graus de sofrimento quase masoquistas (como no episódio em que ele a amarra para que ela o assista tendo relações sexuais com outra pessoa e ela o isenta de quaisquer responsabilidades). Em segundo lugar, ela já vinha de relacionamentos abusivos. Terceiro, a personagem em questão busca em Pasión um grau de estabilidade que, para ela, significa o visto definitivo e uma casa, bem material que logo em seguida ela cita no texto, sendo essa a riqueza que mais lhe chama a atenção.

Na perspectiva dessa personagem, o casamento a faria exercer papeis os quais ela acreditava serem os primordiais para uma mulher: ser dona de casa, esposa e mãe. Contudo, Rebecca se sente fracassada nesses mesmos papeis. Eis a afirmação da voz narrativa onisciente, em um discurso indireto livre, no episódio em que Rebecca foge para a casa dos pais:

> Quase nada aconteceu da forma que ela esperava. Sendo filha mais velha, ela deveria ter sido a primeira a se casar, ter filhos, estar suficientemente estável para poder dar às suas irmãs palavras de sabedoria e conselhos. Em vez disso, ela havia sofrido a humilhação de ver duas irmãs se casarem antes que ela mesma tivesse qualquer perspectiva. Ela havia se preparado em antecipação para o dia em que ela também iria deixar a casa de seus pais com a cabeça erguida. No entanto, lá estava ela, desonrada e dependente deles, mais uma vez[11] (PÉREZ, 1991, p.203, tradução minha).

Ela se sente fracassada não somente em relação aos seus pais, mas perante si mesma, por se achar um fiasco frente a Pasión. Para ela, o mais grave não eram os abusos cometidos

[10] "On meeting Pasión, Rebecca had instantly been attracted. His reserve, stature and confidence persuaded her that a relationship with him would be a haven into which she could retreat after Samuel –having broken several of her ribs –rejected her for a woman able to provide him with the residency papers he had assumed Rebecca possessed. Pasión was also an American citizen with what she had perceived as infinite possibilities of wealth."

[11] "So little had turned out the way she had expected. As the eldest daughter she should have been the first to marry, to bear children, to be sufficiently settled to provide her sisters with words of wisdom and advice. Instead, she had suffered the humiliation of watching two of them marry before she herself had any prospects. She had primped in anticipation of the day when she too would leave her parent's house with her head held high. Yet, there she was,disgraced and dependent on them once again."

por ele em relação a ela, mas a sua incapacidade em atraí-lo. Nota-se um aprisionamento em valores sexistas que a impede de buscar novas possibilidades que não incluam Pasión em sua vida.

A decisão por Pasión parece estar pautada, primeiramente, em valores patriarcais introjetados, como a crença no papel de esposa e mãe como sendo naturais à mulher. Perguntada por sua mãe sobre o porquê de não sair do apartamento e buscar outras alternativas, ela responde: "Porque é meu lar/casa. [...] Pasión e meus filhos são tudo o que eu tenho[12]" (PÉREZ, 1999, p. 60, tradução minha). Essa decisão pelo marido também é pautada pelos sentidos: Rebecca experimenta sensações quando está em companhia de Pasión, especialmente nos momentos de sexo, que a remetem à suas lembranças de outros momentos de prazer, na República Dominicana.

Ela conta que ainda menina, em seu país natal, ela habitualmente saia de casa às escondidas e para chegar a um local isolado. Lá ela se deixava levar pelas sensações de seu corpo, muitas vezes sob a chuva: praticamente nua, se permitia sensações furtivas, relacionadas à sua sexualidade:

> Lá, longe das exigências de seus pais e do choro perturbador dos irmãos, ela havia mergulhado os dedos pelos pêlos pubianos que haviam aparecido aos doze anos. O movimento de suas mãos massageando a carne macia entre suas coxas; o gosto amargo de uma folha de grama dobrada entre os dentes; o calor inebriante do sol do Caribe; e o cheiro mofado de mamões partidos derramando sementes pretas e gelatinosas, revelando a sua polpa laranja rosada havia despertado seus sentidos e evocado os sonhos que a mantinham agitada na cama todas as noites. Eram essas fantasias, que nunca tinham sido cumpridas, este desejo de compartilhar com alguém a ternura que ela tinha provocado em si própria, que nenhuma quantidade de abuso havia conseguido subjugar. Apesar de dois relacionamentos fracassados e um corpo desfigurado, que ela duvidava que qualquer futuro marido pudesse desejar, ela respirava somente pela possibilidade de realização que o futuro poderia trazer algum dia[13]" (PÉREZ, 1999, p. 205, tradução minha).

Essa confluência de memórias e sentidos, que envolvem memórias coletivas e individuais, seria uma forma de nostalgia de Rebecca: um desejo de retorno a sensações de

[12] "Because it's my home. […] Pasión and the children are all I have."

[13] "There, away from the demands of her parents and the distracting cry of siblings, she had dipped her fingers past the pubic hair she had sprouted at the age of twelve. The movement of her hands massaging the tender flesh between her thighs; the bitter taste of a blade of grass tucked between her teeth; the heady warmth of the Caribbean sun; and the musty scent of cracked papayas spilling black, gelatinous seeds and baring their pinkish orange pulp had sent her senses reeling and evoked the dreams which had kept her tossing in bed each night. It was these fantasies, which had never been fulfilled, this yearning to share with another tenderness she had conjured on her own which no amount of abuse had managed to subdue. Despite two failed relationships and a haggard body which she doubted any prospective husband could desire, she breathed solely for the possibility of fulfillment the future might someday bring."

prazer que ela sentia na República Dominicana, mas que nunca foram completamente saciadas. Rebecca, nesse caso, tem nostalgia por esse tempo, porque as sensações vividas a deixavam em um estado psíquico que a permitia vislumbrar seus sonhos.

O abuso doméstico que Rebecca sofre pode ter sido o catalisador para seu comportamento nostálgico, visto que esse comportamento não deixa de ser uma forma de escapismo. Contudo, como em um ciclo vicioso, Pasión personifica, para Rebecca, a possibilidade de atingir sensações de prazer, no presente. Há um momento, inclusive, no qual Rebecca, com raiva, justifica para seus pais do porquê de continuar com seu marido, fazendo referência ao seu prazer sexual com Pasión: "Será que vocês não conseguem fuder mais? É por isso não entendem?[14]" (PÉREZ, 1999, p. 79, tradução minha). Em contrapartida, é também fazendo referência ao sexo que Pasión a intimida: "Você nunca vai deixar [essa casa]. [...] Quem vai se interessar pela sua boceta, fedorenta e descamada? [15]" (PÉREZ, 1999, p. 168, tradução minha). Depois desse episódio, Rebecca se lembra de que em tempos anteriores, depois de bater nela, eles "faziam amor entre lágrimas," o que aflorava nela o sentimento de remorso e de perdão.

Contudo, ultimamente a parte das lágrimas não mais existia, o que a fazia apenas relembrar, masoquistamente, por repetidas vezes, cada ofensa e abuso. Ela havia chegado à triste conclusão de que o que ela mais tinha para oferecer, seu sexo, não lhe era mais atrativo (PÉREZ, 1999, p. 169). Assim, a nostalgia de Rebecca é impulsionada por uma emoção exacerbada: o *pathós* de que fala Seremetakis (1996, p.5): ela se pauta em uma relação de dependência patológica a Pasión.

Intrigantemente, Rebecca demonstra estar ciente de que Pasión não é o marido que ela projetou, ou ainda tenta projetar: ela conscientemente acoberta as mentiras dele. A personagem, por exemplo, se nega a deixar que seus pais a visitem porque ela sabe que a casa sobre a qual ela se gabou que Pasión a daria não condiz com o ambiente em que ela realmente vive: sujo, com quinquilharias, sem alimentação adequada para ela e os filhos, entre outras coisas. Contudo, ela se posiciona diante dele como uma nação conquistada e violada: ela sofre abusos constantes.O mais inquietante é que Rebecca se torna conivente com essa situação e

[14] "Can't you fuck anymore? Is that why you don't understand?"
[15] "You'll never leave. […] Who's going to be interested in your stinking, flaking cunt?"

tem a nostalgia tanto como fuga, mas também como inspiração para uma relação idealizada com Pasión.

Rebecca viveu o trujillato e o tem como referência para comparações. Vale ressaltar que no regime de Trujillo há uma ocupação autoritária da nação, essa que é muitas vezes é representada como um corpo feminino, conforme atesta Ania Loomba (1998, p. 152). Sarah Ahmed (2004), no mesmo viés, afirma que o corpo da nação é um corpo feminino invadido ou penetrado por outros. Segundo Ahmed, é significativo que as palavras paixão e passivo compartilhem a mesma raiz latina para sofrimento: *passio*. Ser passivo é ser subjugado, um silenciamento que é, em si, já um sofrimento (AHMED, 2004, p. 2). Sob esse viés, pode-se fazer a leitura de que a paixão (no sentido de *pathós*) que Rebecca sente por Pasión a silencia, a subjuga, como uma terra nas mãos do conquistador. Rebecca se permite ser, nas mãos de Pasión, o que a República Dominicana era nas mãos de Trujillo. Por viver essa forma de nostalgia, Rebecca muitas vezes deixa de experimentar novas vivências e de ser capaz de novas identificações.

No período em que ela está refugiada com os pais, por exemplo, seu marido morre em seu apartamento. Rebecca, não estando ciente da morte dele, ainda vai atrás de Pasión em mais uma tentativa de reconciliação. Ela tenta buscar identificações, mas essas estão constritas em um universo de valores patriarcais, e envoltos em uma memória nostálgica, patológica, que ela associa com Pasión.

Enfim, foi minha intenção mostrar, brevemente, como a nostalgia está presente de forma contundente nas duas obras citadas, influenciando as políticas identitárias das personagens diaspóricas analisadas. No caso de Contancia, a ideia de nostalgia é usada de forma consciente pela personagem; no caso de Aurelia se refere a um momento de fragilidade que é superado, e, finalmente, no caso de Rebecca, nostalgia se constitui um espaço de aprisionamento.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. Home and Away. In: **_____. Strange Encounters**: Embodied Others in Post-Coloniality. London; New York: Routledge, 2000. p. 77-94.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. The Precession of the Simulacra. In: NATOLI, Joseph; HUTCHEON, Linda (Ed.). **A Postmodern Reader.** New York: State University of New York Press, 2003. p. 342-375.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora:** Contesting Identities. New York: Routledge, 1996.

DANTICAT, Edwidge. **Breath, Eyes, Memory.** New York: Vintage Books, 1994.

GARCIA, Cristina. **The Agüero Sisters**. New York: Random House, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. New York: Routledge, 1998.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política de espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MCDERMOTT, Sinead. Memory, Nostalgia and Gender in **A Thousand Acres**. **Chicago Journals**, v. 28, n. 1, p. 389-407, 2002.

PÉREZ, Loida Maritza. **Geographies of Home**. New York: Penguin, 1999.

SEREMETAKIS, C.Nadia. **The Senses Still.** Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

RUÍDOS NO SILÊNCIO: A MORTE NA LETRA DE MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO

Kelen Benfenatti Paiva*

A morte é uma constante.

Maria Lysia Corrêa de Araújo

"Um homem morria naquele quarto". A frase estampada na primeira página do romance *O Tempo*, publicado em 1985[1], anuncia a entrada da morte na narrativa. Mais que uma temática, ela se apresenta como personagem imponente, ora desejada, ora temida, que irá habitar a letra da escritora mineira Maria Lysia Corrêa de Araújo. Nesse romance, a protagonista se encontra em uma sala de espera de um hospital e do outro lado da porta está seu marido nos últimos instantes de vida. A técnica narrativa é direcionada ao ponto de vista de três narradores: a mulher, seu filho e sua cunhada, criando uma dinâmica que dá imagens múltiplas ao leitor. Num fluxo de consciência, tumultuado, a mulher se volta a questionamentos sobre a própria existência, seu casamento, sua condição feminina.

Nessa viagem ao interior de si mesma, volta-se à infância e lá também está a morte:

> Empenho-me no levantamento de mapas da minha infância. A escada da casa, os quartos, um quintal enorme, cachorro, gato, pai, mãe, irmãos, vizinhos, amigos, morros de um lado, igreja de outro, cemitério. Num gravador inexistente vou ouvindo as vozes hoje mortas, ruídos de chinelos, rádio velho, vitrola antiga, rosto roxo, pai roxo, mãe roxa, irmão roxo, irmã roxa, chaves de caixão com fitas roxas, uma tristeza roxa e muito roxo me derrubando e choro esse instante, esse passado, não quero ater-me a ele, estribar-me em recordações, em ombros que me deixaram sem encosto [...] chafurdando-me na rotina mediocrizante, só via um caminho, uma abertura: a morte. E nem mesmo para isso fui corajosa. Vivo até hoje, há séculos venho vivendo, sufocada, esperando coragem, coragem que não chega nunca. (ARAÚJO, 1985, 14)

À menina, "funâmbula da vida", só lhe restava a imaginação, a mania de contar histórias. À mulher, adulta, restava-lhe o caderno em branco, que fora comprado para escrever

* Professora doutora do Curso de Letras do IF Sudeste MG/Câmpus São João del-Rei, pesquisadora integrante do Grupo Letras de Minas, da UFMG. benfenatti@bol.com.br

[1]O livro foi premiado no Concurso Fernando Chinaglia do Rio de Janeiro em 1976.

suas memórias, mas que o usou para anotações de compras, armazém, mercearia. A reflexão sobre o casamento e a sua condição de mulher se anuncia e a persegue. Criada vendo "mulheres tristes, de cabeças baixas, silenciosas", viu em sua história a reprodução dos modelos do passado:

> À noite, fecho-me no quarto, cansada da rotina. Sinto-me agitada. Qualquer coisa me diz que vou abandonar tudo, aos poucos minhas forças diminuem. Recomeçar, renovar. Como? O quê? Para quê? Vida monótona, não saio nunca, já não brinco com bonecas, agora choro muitas vezes. Ainda não tenho vinte anos. Meu ventre tem estrias, minhas pernas ficaram ainda mais grossas, sinto-me pesada. Carrego um peso acima do que posso. Ele vem e me ama. Sempre. Preferia que não o fizesse. Não penso no amor, penso num monstro que me sufoca, é pesadelo fixo. Vontade de viajar para um longe e não voltar. (ARAÚJO, 1985, 39)

Como um filme, a vida da protagonista passa diante dos olhos do leitor por meio desse fluxo de consciência. Desde a infância, o abandono das bonecas para esperar o amado na estação, um estudante da capital; o pedido de casamento; a vida engolida pela rotina, entediante; a inquietação, tristeza de existir vivenciada por ela por longos anos; o sufocamento; a impossibilidade de dizer, de viver, de conviver.

Entrelaçadas a essa biografia introspectiva, apresentam-se outras versões da história. Da voz do filho, desenha-se uma mulher que "mudara enormemente", que se ausentava do trabalho e entrava em carros de estranhos, chegava tarde em casa e vivia agora em "neurastenia, impaciência constante" (ARAÚJO, 1985, 47), que fora culpada da morte do marido pela indiferença e traição diária. Da voz narrativa da cunhada, esboça-se a imagem da mulher megera, irônica, vulgar, que matara pouco a pouco o marido com suas tramoias, insensibilidade e seu temperamento colérico. Assim, mudando o foco narrativo, vai se compondo a história dessa mulher e configurando-se sua imagem, ali, na sala de espera do hospital, de cabeça baixa, com o olhar fixo no chão, aguardando que a porta se abra e lá de dentro venha a notícia do encontro com a "indesejável das gentes".

É nesse entrelugar da espera que todas as reflexões, angústias e inquietações do ser humano na dicotomia constante entre vida e morte se materializam por meio do fluxo de consciência da protagonista:

> Continuo de cabeça baixa, não quero ver ninguém. Bastam-me os meus fantasmas do presente, do passado, o meu príncipe cavalgando altas horas da noite nas ruas calçadas de enormes pedras, os meus escravos puxando as correntes nos pés, o sino badalando triste, sino da minha infância, meus fantasmas me tomam pela mão e me vão levando dali. Detesto o cheiro da morte com suas flores, suas velas, seu poder, detesto a grandiosidade do morto nos sobrepujando com o seu conhecimento último,

> recuso-me a aceitar este ato, ato de morrer, recuso-me, recuso-me. (ARAÚJO, 1985, 2)

Sobre o romance, assim se manifestou sua autora, em um artigo intitulado "Duas escritoras à espera de editor", publicado pelo *Jornal de Letras*, em janeiro de 1977 e citado posteriormente na orelha do livro: "Trata-se de uma estória de uma angústia existencial, do problema fundamental do ser humano, a dicotomia vida/morte, que procuro situar em *Um tempo*, um momento de decisão última". Na obra de Maria Lysia, a morte assume uma dimensão considerável, uma vez que contracena com a vida. Há, portanto, um desdobramento da morte em incomunicabilidade humana. Nesse sentido, o caderno em branco comprado pela protagonista de *O Tempo* para escrever suas memórias jamais escritas é metáfora sugestiva para pensarmos na dificuldade de se inscrever, de se comunicar.

Em *Um tempo*, a protagonista experimenta, pouco a pouco, a morte manifesta em sua impotência humana diante da situação vivida, da morte certa do marido, da desaprovação do filho e da cunhada, do sentimento de culpa; experimenta ainda uma angústia existencial da qual não pode escapar, uma melancolia gerada pela relação com a finitude humana, por mais que busque fugir da realidade rotineira que a sufoca, fugir de sua própria vida, o que encontra é o vazio. E, embora rodeada pelos familiares, encontra-se só, fechada em seus pensamentos, de cabeça baixa, sua comunicação se dá apenas com seus mortos, seus fantasmas, seus tumultos.

No livro de contos *Em silêncio* (1978), se insinuam também a dor da existência, a dor da impotência e a dor do indizível. Várias personagens sofrem dessa incomunicabilidade. No conto homônimo do livro, a protagonista vive "com os lábios imóveis", "simplesmente não queria mais falar": "Fechou a porta e ficou com o seu mundo. Um pequeno mundo. Há muito que não pronunciava uma palavra. Em lugar algum. Não que um dia ou outro não tivesse vontade de falar. As palavras, no entanto, paralisavam-se nos lábios." (ARAÚJO, 1978, 30) Isolada do mundo, incomunicável com seus semelhantes, ela encontra a possibilidade da comunicação apenas com um rato que divide com ela o espaço solitário da casa: "Tinha agora a sabedoria do silêncio. Só o rato lhe compreendia as palavras silenciosas, o que estava dentro. (ARAÚJO, 1978, 32)

Em "O banho", conto em que a comunicação entre o casal é inexistente, Maria Lysia cria a cena de um crime praticado pela sociedade em relação a um homem que maltratava a mulher. Esta chorava ao se dirigir ao padeiro, ao açougueiro e ao padre, lamentava

constantemente sua condição sem revelar o que acontecia em sua casa. Movidos e comovidos pela situação da mulher, os homens promovem uma intervenção brusca, tirando a vida de seu marido. Ao final do conto, o leitor descobre que, na verdade, os maus tratos se restringiam ao fato de homem passar seus dias conversando com pássaros no fundo do quintal, ignorando a presença e convivência com a mulher. A sentença pela incomunicabilidade do homem será a morte.

Sobre o livro, lemos a crítica publicada no *Estado de Minas*:

> De fato, "Em Silêncio" é trabalho que evidencia a segurança de uma linguagem econômica, eficiente, sóbria, que conduz e sustenta um organismo unitário de estórias não-convencionais, cuja ênfase é a problemática do viver e do conviver. Utilizando-se de temas aparentemente absurdos, a escritora expressa a sua tomada de posição frente à realidade, vinculando-a às dificuldades inerentes ao ser-no-mundo, aos relacionamentos estéreis do cotidiano, à prevalência do caráter irracional do sistema social, tocando sutilmente as fibras da ansiedade e angústia subjacentes ao agir epidérmico e imediato a que todos somos constrangidos. (*Estado de Minas*, 21 nov., 1978)

A incomunicabilidade e o silêncio estão presentes em todas as narrativas e se apresentam em contextos, formas e metáforas distintas. Homens, mulheres, crianças, animais, suas personagens sofrem da melancolia e da impossibilidade de dizer e, sobretudo, de conviver. Sobre a dificuldade de conviver, vale lembrar uma anotação encontrada em um dos livros de sua biblioteca, o exemplar do livro *Pastoral de Minas*, de Geraldo Reis em que há uma epígrafe de Guimarães Rosa e após o nome dele, 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 (fé) no tal do ser humano... Hoje... Há exceções. 18/08/02.

O relato autobiográfico deixa indícios de que as dificuldades de convívio com o outro habitou não apenas a ficção da escritora, mas também sua vida. Nem mesmo sua literatura denominada infantil escapa disso. Em *O carneirinho diferente*, publicado em 1987, a angústia existencial da personagem – o carneirinho – se dá por não ter encontrado o sentido para a vida, por não se reconhecer no mundo. A saída se apresenta somente quando ele tem um encontro com as letras, adquirindo o poder de criar palavras, criar um mundo.

Incomunicabilidade também presente em textos como a peça teatral "Quem garante?", texto inédito representado na Escola de Arte Dramática e posteriormente dirigida por Alfredo Mesquita. Nele, ouve-se uma voz que se desdobra em duas. É o homem em

presença da morte. Das vozes se ouve o ceticismo e a esperança. Uma questiona insistentemente, outra responde de forma curta, negativa, conclusiva:

> 1ª. — Você está morto há 1 ano, não é?
> 2ª. — Por que pergunta?
> 1ª. — Você não vem? (tom misterioso)
> 2ª. — Sim.
> [...]
> 1ª. — Sabe de uma coisa? É melhor falar francamente. Pare de brincar
> 2ª. — Está bem. Paremos de brincar. Nem é de bom tom brincar no nosso estado.
> 1ª. — Que estado?
> 2ª. — De mortos
> 1ª. — (depois de longa pausa) Mas... somos mesmo mortos?
> 2ª. — Claro que não
> 1ª. — Ah, então, somos mesmo mortos...
> 2ª. — Vivemos mortos em vida?
> 1ª. Voz — Ou... morremos vivos na morte?

A morte suscita numerosas interrogações. As dúvidas se multiplicam como também se multiplicam a espera e a tristeza. A vontade de chorar, a impossibilidade de dizer, a inquietude e a angústia permanecem:

> 2ª. — Que vontade de chorar!
> 1ª. — Chore à vontade, tome este lençol.
> 2ª. — (Depois de algum tempo) Agora não precisa mais. Já chorei e já secou. Tudo secou.
> 1ª. — Tudo secou. (Pausa) É... ninguém é original... Secou...
> 2ª. — Secou... tudo secou... setudocou... coutudo... secou... ou.... ou.... ou.....

Antagônicos, os sentimentos de incredulidade e esperança, tão bem representados na peça e inerentes à condição humana, encontram-se também nas cartas escritas à irmã Lais Corrêa de Araújo. Nelas, as confissões revelam a inquietude de viver, de conviver mesclada à esperança na vida. Frases como “Deixei de acreditar em qualquer coisa.”, “Religião é fuga”(Carta a Laís Corrêa de Araújo com data do dia 17, sem indicação do mês e ano) dividem o espaço da letra com “Tenho confiança na vida, ora bolas, outros tem, por que não nós?...”, “ O normal da vida é viver gostando dela, as tristezas que chegam também se vão, não são permanentes, há as outras vidas, as que estão começando [...]”. (Carta a Laís, sem data)

As confidências trocadas entre irmãs retratam um sentimento de perda e sofrimento pela morte do irmão, em 1959. As cartas reconstroem parte da trajetória da atriz, escritora e jornalista, contam das dificuldades de administrar o tempo, as inúmeras atividades, dos

entraves de escrever crônicas, seu fascínio com o teatro, a instabilidade econômica, a dor da perda, o medo da morte. Alí residem também a impossibilidade de se comunicar. Há pedidos de desculpas por não escrever às irmãs, há notícias de cartas escritas e rasgadas, de cartas escritas e não enviadas, de cartas escritas e extraviadas, construindo aos olhos do leitor atento uma biografia fragmentada, lacunar e curiosa.

Assim se dirige à irmã em carta:

> 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." (Carta a Laís Corrêa de Araújo, sem indicação de data, provavelmente posterior a 1959)

O dilema constante entre sua fé e 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. Talvez também por isso, 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. No depoimento de Myrian Ávila, pode-se apreender como sua experiência com a morte deixou marcas em sua letra:

> No bloquinho em que, já próxima da morte, colava recortes e copiava citações – muitas de Drummond – a palavra solidão aparece com certa frequência. Não há dúvida de que a perda sucessiva dos irmãos (dois falecidos muito jovens, nos anos 50. Outros, na meia-idade e a última, a caçulinha Laís, seis anos antes de sua própria morte), a adolescência de órfã, a perda dos sobrinhos mais velhos abriram uma ferida profunda, dolorosa, que tentava suturar com a convivência com crianças. Só na literatura Maria Lysia daria vazão ao sentimento de impotência diante da morte. (ÀVILA, 2012, 44)

"Só na literatura Maria Lysia daria vazão ao sentimento de impotência diante da morte" nos diz sua sobrinha. Tal afirmação se confirma ao lermos sua obra e também ao ouvirmos testemunhos de pessoas que a conheceram e conviveram com ela. Nesses relatos, se desenha a imagem de uma mulher divertida, alegre, espontânea, com um senso de humor aflorado e um discurso marcado pela fina ironia. As múltiplas imagens esboçadas pelos depoimentos e pela ficção nos permite conhecer mais de uma face dessa atriz e escritora.

A incomunicabilidade está latente em toda a sua produção literária e talvez possa ser associada a sua ligação com o teatro do absurdo no qual a incomunicabilidade se apresenta como um dos temas básicos. Na capa da pasta em que a escritora guardou a peça supracitada, há anotado por ela os seguintes dizeres: "Quem garante?" uma ionescada de Ma. Lysia "mais ou menos à moda de Ionesco". A expressão "uma ionescada" aparece riscada. Vale lembrar que o teatro de Eugène de Ionesco, importante dramaturgo do teatro do absurdo, representava a solidão do homem e a insignificância de sua existência, o estranhamento diante do mundo. É isso que se observa em "Quem garante?", um estranhamento e uma situação que leva ao inusitado, ao incompreendido. O contato de Maria Lysia com o teatro do absurdo é evidente em sua trajetória. Heleniara Amorim Moura, em sua tese sobre a escritora, relata que uma das montagens mais expressivas de sua carreira de atriz foi a peça em um ato "As cadeiras", de Eugène Ionesco, sob a direção de Alfredo Mesquita. A repercussão da crítica sobre sua atuação foi extremamente positiva e o próprio Ionesco, em visita ao Brasil, teria ido à Escola de Arte Dramática de São Paulo para conhecer "a talentosa intérprete de sua peça", mas houve um desencontro. (MOURA, 2015, 57-58)

A tensão entre o homem e o mundo e a incomunicabilidade entre os homens são apresentadas desde o início da peça, na repetição do discurso, na falta de linearidade, na falta de conexão entre as frases, de ambivalente produção de sentido. Solidão, absurdo, vazio, negação são elementos constitutivos dessa escrita. Suas personagens estão sós e incomunicáveis. Nesse sentido, a incomunicabilidade e o silêncio são, ao mesmo tempo, responsáveis pela vida e pela morte, reafirmando o infindável problema existencial do ser humano.

Eni Orlandi (1995, 13) evidencia um aspecto interessante do silêncio que nos permite refletir sobre a escrita de Maria Lysia. Para a autora, o silêncio é parte integrante das palavras. Em constante movimento, é o lugar de recuo necessário para que a produção de sentido se processe. Pode-se dizer que o silêncio potencializa a produção de sentido das palavras, uma vez que as atravessa. No caso do silêncio a que estão fadadas as personagens de Maria Lysia Corrêa de Araújo, esta "fala inaudível" promovida pelo silêncio se apresenta como única possibilidade de comunicação consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Só é possível existir por meio do silêncio, do isolamento.

A solidão em Maria Lysia não passou despercebida a seus pares. Entre as críticas publicadas sobre seu livro *Em silêncio*, ouve-se a voz de José Afrânio Moreira Duarte no *Estado de Minas*, de 29 de novembro de 1978: "solidão, incomunicabilidade, desolação, frustração, tudo isto surge como convincente pano de fundo no espetáculo maior que é o esplêndido Em Silêncio."

Aspecto também relatado nas críticas de bastidores exercida via correios em cartas recebidas de outros escritores, como no cartão do escritor Elias José a Maria Lysia, datado de 28 de novembro de 1978:

> O lado insólito de suas estórias chocam o leitor de tal forma que é impossível não voltar ao texto para ver se realmente percebemos em extensão o que foi dito. A solidão humana passa a ser mais sufocante e insuportável quando você priva seus personagens do diálogo ou faz com que eles percebam que mesmo esperneando, não há muita saída. A morte, a liberdade de ação e o tempo também são motivos geradores de conflitos em suas estórias. Se sua linguagem e técnica e síntese encantam, os fatos narrados também. Gostei, gostei muito do seu livro. (Apud MOURA, 2015, 92)

Nos arquivos da escritora sob a guarda da Universidade Federal de São João del-Rei se pode apreender elementos constitutivos de sua escrita e também de sua trajetória enquanto escritora e atriz. O insólito se apresenta por meio de anotações, manuscritos e textos publicados pela autora evidenciando-se como um elemento constitutivo da obra de Maria Lysia. Advém daí seu enquadramento feito pela crítica em um "Realismo mágico" na historiografia literária brasileira. A autora é inúmeras vezes citada ao lado de Murilo Rubião. Sobre o assunto, vale lembrar as palavras da escritora, publicadas em entrevista ao *Jornal de casa*, em 7 de janeiro de 1979, em Belo Horizonte:

> Realismo mágico é classificação da crítica, mas na verdade sempre gostei de escrever dentro de uma realidade conhecida junto a outra – ou mágica, ou absurda ou fantástica – e sempre procurei uma forma de expressão que levasse o leitor a pensar no que escrevo, a descobrir até mesmo o que talvez não tenha desejado dizer. É questão de modo de ser. Há anos que escrevo, assim, fora da estória linear, certa. (ARAÚJO, 1979)

O fato é que em seus livros, "fora da estória linear", o insólito aparece como única possibilidade de comunicação. Suas personagens falam com mortos e com animais, criam mundos em que tornam possível o conviver, o "viver com", não com o outro propriamente dito, mas com um outro inventado, criado, imaginado. Mundos em que as palavras são capazes de libertar, ainda que por meio de uma escrita conflitiva. Mundos interiores, confinados ao psicologismo de suas personagens, imersos em suas consciências, sempre

introspectivas, personas em fuga. É pela invenção, pela palavra escrita, literária, que há uma possibilidade de comunicação, de reinvenção da vida, da relação com o tempo e com a morte. É a criação literária a única saída para a impotência humana, a única forma de driblar a morte, mesmo a simbólica. Na folha em branco, existe uma pequena possibilidade do ruído no silêncio.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. **Em silêncio**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

_____. **Um tempo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Um carneirinho diferente**. Belo Horizonte: RHJ, 1987.

_____. "Maria Lysia: estórias de solidão. Entrevista a Myriam Chrystus". In: **Jornal de casa,** jan. 1979.

ÁVILA, Myrian. Lembrando Maria Lysia de Araújo. In: **Anais do IV Colóquio Mulheres em Letras – Memória. Transgressão. Linguagem**. Cd-rom. Belo Horizonte, 2012.

DUARTE, José Afrânio Moreira. Mineira trabalha "em silêncio"**.** In: **Estado de Minas**, 20 nov. 1978.

MOURA, Heleniara Amorim. **Passagens da memória: ensaio biográfico sobre a artista Lysia de Araújo.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Fale/UFMG. Belo Horizonte, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

PROTAGONISTAS RACHELIANAS:
MULHERES EM INTERSEÇÃO PELO TRABALHO

Laile Ribeiro de Abreu[*]

O espaço da rua era, até bem pouco tempo, espaço masculino. Ao homem a rua, à mulher a casa, limite para a feminilidade. Havia exceções? Claro, mas as mulheres que usavam o espaço externo para o trabalho não eram socialmente respeitadas, porque o homem tinha a obrigação moral de subsidiar todas as necessidades materiais da família.

Entretanto, vê-se na literatura de autoria feminina "uma descontinuidade entre o privado e o público, com a mulher enredada no contexto familiar, enquanto o homem exerce suas funções de provedor e protetor" (XAVIER, 2010, p. 57).

Na escrita racheliana, em todos os romances, percebe-se a desconstrução dessa prática, a começar por Conceição, em *O Quinze* (1930) que tinha um trabalho tolerado pelos ditames patriarcais: era professora. Porém, inicia com ela a construção de um perfil feminino diferenciado, pois a personagem se movimenta sem a sombra masculina e não sente falta disso. Assim, era livre: "Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó [...]. Chegava sempre cansada, emagrecida pelos dez meses de professorado [...]" (QUEIROZ, 2000, p. 9). Não se fazem muitas menções no texto à atividade profissional da protagonista, mas é latente o desconforto do homem – aqui representado pelo primo Vicente – ao constatar a liberdade de ir e vir de Conceição:

> Vicente riu abanando a cabeça. Depois perguntou já sério:
>
> – Foi por causa da doença que veio só?
>
> Ela riu de novo:

[*] ABREU, Laile Ribeiro de. É Mestre em Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação da Fale/UFMG e Doutoranda pela mesma instituição. Participa do Grupo de Pesquisa Mulheres em Letras, coordenado pela Profa. Dra. Constância Lima Duarte. É professora das redes estadual e particular de Minas Gerais. Endereço eletrônico: laileabreu@netsite.com.br

> – Só? Eu sempre ando só. Tinha que ver, de cada vez que fosse à escola, arranjar companhia...
>
> – Pois eu pensei que não se usava uma moça andar só, na cidade.
>
> Dona Inácia ajuntou:
>
> – Agora é assim... eu também estranhei (QUEIROZ, 2000, p. 74).

Conceição ainda se dedicava a um trabalho voluntário, ajudando os flagelados que chegavam do sertão e não tinham para onde ir ou o que comer. Não há registros de Conceição nem de Mãe Inácia retornando ao sertão, mas o vínculo com o espaço de origem não se rompe. Para Conceição, a manutenção do sertão em si dá-se pelo zelo com que cuidava de cada um daqueles que ali chegavam: "Saía de casa às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros" (QUEIROZ, 2000, p. 71).

Noemi, em *Caminho de pedras* (1937), também tem uma profissão e, por isso, transita entre o público e o privado. Trabalha em uma loja de fotografias e lá cumpre jornada de trabalho como qualquer trabalhador da época. Distingue-se de Conceição porque era uma assalariada, enquanto Conceição exercia uma profissão de *status* para a época, que, além disso, contava com o aceite da sociedade patriarcal. A luta revolucionária é marcante na trama de *Caminho de pedras*, mas o que se sobrepõe são as questões de ordem pessoal nas quais a protagonista se envolve, e são essas que permitem a discussão de gênero no contexto da trama.

O trabalho humilde exigia a exposição de Noemi e a permanente submissão ao chefe: "O dono da Fotografia chegou, deu bom-dia. Noemi entrou atrás do patrão" (QUEIROZ, 1990, p. 25). Contudo, mesmo sendo um ofício humilde, viabiliza a liberdade para a personagem discutir, junto ao esposo, se deve ou não participar do grupo comunista recém-criado em seu bairro:

> – Meu bem, queria que você não fosse mais a essas coisas. Leia, estude e discuta, se quiser. Mas não se meta nessas organizações idiotas, que só terá decepções. Eu já conheço isso tudo desde o Rio... Por que insiste?
>
> Noemi pôs as mãos nos joelhos e por sua vez o encarou, já hostil.
>
> – Eu é que devo perguntar: por que você insiste? Ok, João Jacques, por que você não procura voltar a ser o que já foi? (QUEIROZ, 1990, p. 54)

A perda do trabalho em função do adultério põe em risco a conquista de independência de Noemi. A subalternidade feminina impunha (impõe) à mulher a fidelidade, uma vez que era (é) inadmissível que uma mulher abandonasse (abandone) o lar e o esposo por outro amor. E tudo em nome da família e dos bons costumes:

> Mas a Fotografia era frequentada por famílias, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, filharada... Dona Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nestes últimos tempos. A própria Guiomar, que era antes tão sua amiga... Enfim, numa casa de negócios, quem manda é a freguesia. Mesmo se tratando dum atelier de arte, como ali, o jeito é obedecer às leis do comércio [...] (QUEIROZ, 1990, p. 106).

Noemi só foi demitida porque era mulher, ou seja, "o segundo sexo"[1], ao qual não se permitia a liberdade amorosa, a troca de parceiro em detrimento da honra e da família. Porém, Noemi assume o amor, salta a essa condição e procura emprego, correndo todos os riscos que sua escolha oferece.

Conceição representa a mulher de classe abastada que trabalha, exercendo a profissão de professora; Noemi representa a "mulher pública", ou seja, aquela que, assumindo um trabalho subalterno, se arrisca a sofrer o desrespeito advindo do espaço externo, que designava o trabalho no comércio ou na informalidade – a profissão de costureira é bom exemplo – como formas de atuação feminina, sem prestígio social. Essas alternativas são percebidas na leitura de *Caminho de pedras*: "Porque trabalho não aparecia mesmo, emprego de espécie nenhuma, nem para caixa em loja, nem sequer de balcão. [...] Já pensava mesmo em se fazer costureira e arranjar freguesia" (QUEIROZ, 1990, p. 113).

A independência feminina encarnada por Noemi é herança de Conceição. Assumir a condição de mulher grávida de outro homem que não fosse o marido e ainda abandonada por ele pelos problemas políticos é conquista que, na prática, as mulheres dessa época ainda não haviam conseguido, pois "o casamento [era] o destino apontado pela sociedade para as mulheres" (MILL, 1998, p. 49).

Em *As três Marias* (1939), a representação feminina se faz pela relação entre as jovens, cujas vivências, embora distintas, não fogem àquela ditada pela santa família. Maria Augusta, a

[1] É preciso salientar que "segundo sexo" é expressão que marca a subalternidade, a inferioridade feminina.

Guta, das três, é a única que se preocupa com a independência financeira. Maria da Glória sonha e se realiza como mãe e esposa e Maria José não tem pretensão de ser mulher em toda a sua feminilidade. Para ela, ser boa professora e religiosa devota basta para se sentir plena, resolvendo assim seus conflitos mais íntimos. Guta, ao retornar para o espaço rural do lar, sente-se presa às amarras da família, sente o pai, antes zeloso e dedicado, distante.

A figura masculina, representada nos romances pelo Pai, assume uma postura interessante de romance a romance: em *O Quinze,* o pai de Conceição não é sequer citado. Há apenas a menção ao avô dela em um parágrafo; em *Caminho de pedras,* a autora só faz menção ao pai de Noemi também em um parágrafo; em *As três Marias,* a figura do pai já é trabalhada como balizadora dos problemas de Guta; é uma espécie de porto seguro da personagem; em *Dôra, Doralina*, o pai é exaustivamente lembrado por Dôra, por ser ele o único que lhe dá carinho, traduzido pela iniciativa de dar um apelido à filha – Doralina, meu amor! – que suaviza a sina de dor já prenunciada pelo nome da personagem; em *Memorial de Maria Moura,* o pai é o espelho da personagem, assim como o avô, determinando que a protagonista conduza suas ações de acordo com sua ancestralidade.

No caso específico de Guta, a postura paterna foi determinante para que ela decidisse voltar para o espaço urbano, dessa vez livre das muralhas da escola, e lá buscar a independência financeira tão necessária para a plenitude da mulher. Procura, mesmo no sertão, a oportunidade sonhada e a encontra em um concurso para datilógrafo em Fortaleza:

> De forma que, quando vi no jornal o edital de um concurso para datilógrafo em Fortaleza, agarrei-me a essa esperança com tanta tenacidade e energia que madrinha cedeu, papai cedeu, trouxe-me para fazer o concurso, visitou amigos, conseguiu a nomeação.
>
> Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre (QUEIROZ, 1989, p. 43).

Contudo, a vida cheia de obrigações enfadonhas não correspondia à vontade latente de conhecer o mundo em toda a sua grandiosidade: "Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar e, seis meses depois, já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo. O mundo: grande era a minha sede" (QUEIROZ, 1989, p. 43-44).

A não realização no trabalho e na vida faz de Guta a representação da dor que será sentida e destilada com toda intensidade por Dôra. Há um perfil romanesco na personagem

que a faz essencialmente sonhadora. Essa essência vem dos livros que lê, uma vez que é leitora por excelência, passando pelo cânone mais central, Shakespeare, à literatura de massa[2]. Essa postura colabora para que haja a "troca do cotidiano pelas lanternas do romanesco" (PENNAC, 1993, p. 157).

Outra questão que não pode deixar de ser mencionada é o caráter autobiográfico da personagem. É Rachel quem afirma: "A Guta sou eu" (NERY, 2002, p.108). Contudo, essa afirmação ainda diz pouco, uma vez que é lugar comum dizer que há transferência do criador para a criatura[3]. Toda criação implica transferência do que se vivenciou. Há nos textos de Rachel a vivência dela bem explícita, tema que será explorado no segundo capítulo. Além disso, outra característica relevante para a minha proposta nesta subseção é o fato de Rachel ter sido uma mulher que aos vinte anos já exercia atividade profissional.

Dôra, de *Dôra, Doralina* (1975), vivia sob a batuta de Senhora, sua mãe, viúva e gestora dos bens materiais e imateriais da família. Não exercia nenhum ofício fora do espaço do lar porque não era costume uma moça trabalhar fora. Opta pelo casamento como fuga, mas sofre as dores do amor traído e, o que é pior, traição provocada pela mãe, amante de seu marido. Porém a viuvez trouxe-lhe a liberdade. Ela escolhe fazer o que Guta tanto queria: correr o mundo. E se joga de corpo e alma em uma aventura fora dos limites da casa, ganhando o espaço público. Nessa investida, conhece um grupo de teatro mambembe, Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho, com quem decide percorrer o Brasil. Inicia uma carreira no circo, ajudando-os nas apresentações e tornando-se atriz. Ou seja, consegue o que almeja, aliás, o que todas as protagonistas almejam: serem livres pela independência financeira e conhecer o mundo. Sua ida para a cidade grande se dá depois da morte de Laurindo, o esposo. Para tanto, ela vale-se de duas reses de que dispõe, apurando algum dinheiro para as despesas iniciais, que logo iria acabar-se, pois "não era muito; nem ia [...] dar grande tempo para pagar quarto e comida, vestir e calçar e o mais que fosse" (QUEIROZ, 1989, p. 74). Contou, então, com a bondade de D. Loura, dona da pensão em que se instalara, que lhe ofereceu o primeiro meio de independência:

[2] Vale ressaltar que todas as protagonistas de Rachel são leitoras. Algumas com mais, outras com menos intensidade, mas as referências às leituras estão lá, até para Maria Moura.
[3] Flaubert também disse algo parecido na célebre frase no Tribunal dos júris: "Mma Bovary c'est moi".

> [...] logo no segundo mês me fez uma proposta de mãe para filha: eu passava a dormir com ela no quarto grande [...]. Podia ajudar fazendo a escrita da pensão, tirando as contas dos hóspedes, pagando imposto, luz, armazém, na rua, tomando nota dos extraordinários, mormente as bebidas que eram a sua maior dor de cabeça; e ainda manter em dia, para serem apresentadas à polícia, as fichas dos hóspedes que entravam e saíam. A casa e a comida eu pagaria assim, 'e longe, e ainda está me fazendo favor' (QUEIROZ, 1989, p. 74).

Trocar o trabalho por cama e comida era prática muito comum a diversas mulheres e a homens também. Porém, sua maior oportunidade ainda viria com o Sr. Brandini e D. Estrela, donos da Companhia de Teatro. Sua introdução no mundo da arte aconteceu devagar:

> Não se passaram três dias e eu praticamente já era "auxiliar" de Seu Brandini. Comecei por copiar os papéis de uma peça nova que ele estava "adaptando", e na verdade era a tradução portuguesa, mas portuguesa mesmo, de Portugal, de uma comédia espanhola (QUEIROZ, 1989, p. 77).

Seu trabalho era fascinante para uma mulher cujas raízes estavam bem entranhadas na realidade patriarcal: "Acontece que eu trabalhava com gosto, estou por ver mulher que não se interesse por intimidades de teatro. Mormente eu, que a bem dizer saía de um cárcere privado no meio dos matos e estava ansiosa por conhecer o mundo" (QUEIROZ, 1989, p. 77). Participar da Companhia dava-lhe a oportunidade de conhecer lugares impensáveis para uma mulher nascida e criada no sertão, na fazenda Soledade. Daí a facilidade para ir se adaptando a essa nova vida, cuja experiência já havia sido provada na infância, em pecinha de teatro infantil, na escola da fazenda. Desde aquela experiência, ficou-lhe a certeza de que gostaria de se realizar assim:

> [...] Um tempo, em menina, tinha feito no colégio o papel da feiticeira no drama do fim do ano; fiquei tão influída por teatro, cheguei a falar com Senhora que o meu sonho era estudar para atriz. Bem se pode avaliar a resposta de Senhora que me afundou cinco palmos chão adentro. (Mas foi daí por diante que comecei a colecionar anúncio de companhia e retrato de artista) (QUEIROZ, 1989, p. 81).

Foi através do trabalho que Dôra saiu do Ceará e conheceu Pará, Paraíba, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e também o Comandante Asmodeu. Viajou a cavalo, de carro, de trem, de caminhão, de barco e de navio. E foi em viagem de navio pelas águas do Rio São Francisco, a bordo do J. J. Seabra, que conheceu o amor verdadeiro.

O Comandante preenchia os espaços vazios da alma de Dôra, cuja experiência havia sido apenas com as dores e não com os amores. Aos poucos, a narradora vai desvelando a personalidade machista do Comandante, que não destoava da de seus pares, como na seguinte passagem:

> Àquela palavra, meu coração deu um salto de alegria. Me agarrei nele com força:
>
> – Claro que sou sua mulher, mas acontece que também estou ganhando a vida. Enquanto Seu Brandini puder pagar, o melhor é a gente receber, senão sabe como é. Se ele me vir com dinheiro, ou não me paga, ou paga e pede emprestado de volta, mete o pau em bobagem, acaba com tudo e ainda fica devendo. Você não conhece Seu Brandini. Olhe, o que você queria me dar, por que não emprega no negócio das pedras? Fica sendo a minha parte! (QUEIROZ, 1989, p. 160)

Entretanto, foi esse mesmo amor que a fez se deixar sombrear pela imagem do masculino, abrindo mão da conquista empreendida pelo trabalho. A proibição feita pelo "homem da casa" de que continuasse a trabalhar e a submissão dela representa bem a história da mulher brasileira da primeira metade do século XX: "– Desculpe, Seu Brandini, mas a Dôra não volta a trabalhar em teatro. [...] – Não é vergonha, mas eu não gosto. Mulher minha se rebolando lá em cima no palco e tudo quanto é macho embaixo, de boca aberta. Tenha paciência. Pra mim não" (QUEIROZ, 1989, p. 178). A passagem ilustra o domínio masculino, que tolhia o empoderamento da mulher, muitas vezes, impedindo-a de exercer uma profissão e conquistar sua independência feminina e, consequentemente, psicológica.

Contudo, a morte do Comandante e a segunda viuvez de Dôra deu-lhe alento para retomar a vida sertaneja que outrora vivera. Nesse momento, com Senhora e o Comandante mortos e seu conhecimento de mundo, não havia mais razões para não fazer o movimento de retorno ao sertão, empreendido por todas as protagonistas aqui estudadas. Com isso, Dôra retoma sua liberdade, sendo a Senhora de sua herança e de sua vida:

> Rei morto, rei posto. Morreu a Sinhá Dona chegou – não quero dizer a Sinhá Nova, porque ai, naquela hora da minha chegada eu não tinha nada de Sinhá Dona: surrada e ferida, magra e de olho fundo, mais me parecia com Delmiro caindo desacordado de cima do seu jumento, do que a dona da terra que volta ao seu reino para reinar (QUEIROZ, 1989, p. 257).

O acento autobiográfico é bem pontuado nessa obra, assim como em *O Quinze*, *Caminho de pedras* e *As três Marias*. Há interseções entre todas elas, como a posição religiosa e política. Em *Dôra, Doralina*, além das identificações já apresentadas, há um diálogo claro entre a autora e a protagonista ou entre ela e outras personagens, como na passagem destacada, em que a narradora menciona uma congestão pulmonar sofrida por D. Loura. Rachel escreveu *O Quinze* convalescendo da mesma enfermidade: "[...] D. Loura apanhou uma congestão pulmonar, cuspinhou sangue e escreveu uma carta apavorada a Senhora [...]" (QUEIROZ, 1989, p. 19). Outro diálogo entre vida e obra refere-se aos espaços percorridos por Dôra junto à Companhia e que são também os espaços rachelianos: sertão

cearense, Fortaleza, Belém do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Outro ponto comum entre Dôra e Rachel refere-se à estirpe alencariana da personagem, que é também a de Rachel:

> [...] o jornal dos padres publicou um artigo lamentando a maléfica influência dos costumes modernos nas famílias cearenses, se acaso fosse verdade que uma Senhorita de tradicional estirpe alencariana havia trocado o seu lar católico pelas luzes do 'teatro ligeiro' – usando de uma metáfora caridosa. [...]
>
> E eu não era senhorita, era viúva e maior, nem era do Crato nem de Sobral, nem minha família era tão estirpe assim, por mais que Senhora alegasse as suas grandezas (QUEIROZ, 1989, p. 98).

Em *Memorial de Maria Moura*, a protagonista passa por uma incursão semelhante à de Dôra, que vai de Senhorinha a Senhora; Maria Moura sai da condição de Sinhazinha para assumir a postura de jagunça, de chefe de um bando armado e perigoso: "– Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...]" (QUEIROZ, 1998, p. 84). E é com esse bando que ela "trabalha", articulando os planos de assaltos para ajuntar o seu ouro, de roubo de gado para formar o seu rebanho e de armas para garantir o seu poder.

O primeiro assalto teve como foco a estrutura do bando. Não havia montarias suficientemente boas para todos e era preciso providenciar: "[...] na capoeira velha, mas tapada pela cerca de ramada, uma besta castanha, alta e ossuda. Ao lado dela um poldro já crescido. [...] – E as selas? E os arreios? – João Rufo fez graça: – Se Deus nos deu a montaria, não vai nos faltar com os arreios" (QUEIROZ, 1998, p. 85).

O segundo assalto não tardou e, dessa vez, foi a um grupo de viajantes que encontraram arranchados na estrada:

> Mas, aí, no terceiro dia, nós saímos marchando de manhãzinha, quase de madrugada, quando topamos com um pequeno acampamento que, pelo visto, se preparava para levantar. Em redor da fogueira, um homem de barba e dois camaradas. Amarrados num pé de angico, perto, três cavalos, ainda sem os arreios. [...]
>
> Eu tinha dito a João Rufo: "Você fala. Eu não quero que eles ouçam a minha voz".
>
> Com a cara coberta, as armas apontadas, rodeamos os três. João Rufo engrossou a voz:
>
> - Soltem as armas! [...]
>
> - Agora passem pra cá os mantimentos. As redes. Isso! Assim! [...].

> Já agora, a nossa situação era outra. Tinha-se uma rede e duas tipoias pequenas, sela, manta e rédea para todos os cavalos [...] (QUEIROZ, 1998, p. 111-113).

O terceiro roubo, além de trazer-lhe mais bens, ainda lhe fez concluir que era capaz de provocar medo nas pessoas: "– É bom ter força. Quando eu descobri o medo nos olhos da velha, senti que tinha força. E foi bom. Podia ter matado, ferido, maltratado – ela não ia reagir, estava tremendo de medo" (QUEIROZ, 1998, p. 177). Percebeu que gostava disso e que só seria independente se obtivesse muito ouro: "É. Eu tinha que ter o ouro para ter o poder. As terras, o luxo, a força para mandar nas pessoas" (QUEIROZ, 1998, p. 177). A descoberta de que o poder viria pela riqueza atesta a veracidade do ensaio de Virgínia Woolf, "Um teto todo seu", escrito em 1928, em que se encontra, entre outras, aquela famosa frase que diz que a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção. No caso de Maria Moura, a personagem não se torna escritora, mas guerreira, dona de sua vida e senhora de seus atos. Para tanto, compreende, desde o início, que necessita dessa independência, cerne da perspectiva woolfiana.

Assim, organizou o grupo formando uma "parelha", ou seja, passou a tratar das estratégias de ação do grupo. Enquanto que as outras protagonistas eram trabalhadoras assalariadas, Maria Moura era a "empresária", a dona do negócio e todos seguiam seus comandos à risca:

> Passei então a organizar o que eu chamava 'uma parelha'. Escolhia dois deles ('um par de quadrilha', eles diziam), mandava que se equipassem, examinassem bem sela, arreios, cilha, rabicho e rabichola, freio e brida, agora que já se possuía uma certa fartura disso tudo (QUEIROZ, 1998, p. 179).

As parelhas eram organizadas de dois a dois ou de três a três, sempre com o cuidado de não roubar de ninguém que estivesse próximo, ou que morasse um pouco mais distante, mas que estivesse passando para uma viagem pelas imediações. O alvo era sempre aquele cuja viagem fosse longa: "E Alípio se entusiasmou: 'A gente podia era pegar ele...' mas o Zé se lembrou das recomendações que eu tinha feito; uma delas era: 'Conhecido se respeita', e segurou o companheiro" (QUEIROZ, 1998, p. 195). Outra passagem em que deixa claro seu respeito pelo outro é aquela em que delimita o produto a ser extorquido, sem deixar que seus cabras se excedam:

> – Vocemecê não se assuste que aqui ninguém é ladrão de estrada. Nós só queremos uma das suas cargas de farinha, porque estamos muito desprevenidos. [...]

> O homem não obedeceu logo, olhou os companheiros em redor, não viu sinal de resistência; só aí baixou a mão.
>
> Os meus, por sua vez, puseram as armas à vista. E eu mandei:
>
> – Tirem a carga de um animal desses. Só um. [...]
>
> O velho botou o chapéu, tirou de novo, despediu-se:
>
> – Não me importo de ceder a farinha a Vossa Senhoria. Na estrada, a gente tem que se ajudar (QUEIROZ, 1998, p. 258-259).

Evidenciava por ações bem pensadas que, embora fosse uma mulher fora da lei, havia nela uma sensatez que a distinguia de outros cangaceiros sanguinários vistos ao longo da história brasileira, especialmente, a nordestina. Isso se evidencia na mesma passagem do roubo da farinha que ora cito:

> – A gente pode fazer de tudo, mas faça sem abusar. Está bem que se tome a farinha dos homens, mas não precisa pisar em cima deles. Perversidade eu não quero. A gente se meteu nessa vida, mas não precisa se encher de inimigo. Não precisa maltratar.
>
> O Roque coçou a cabeça:
>
> – Mas eles carecem de ter medo de nós, Dona Moura.
>
> – Pode ter medo, mas não carece ter raiva. O medo leva ao respeito. Mas a raiva só cria desejo de vingança (QUEIROZ, 1998, p. 259).

Maria Moura conquistou a estabilidade quando conseguiu encontrar a Serra dos Padres, a sesmaria adquirida pelo avô da Fidalga Brites[4] e deixada por ele como herança. Era seu eldorado: "Ali eu senti, de verdade, que tinha encontrado o meu canto no mundo, o meu condado" (QUEIROZ, 1998, p. 239). Contudo, seu atrevimento ultrapassa limites e ela se faz conhecida das autoridades quando assalta, com seu bando, um funcionário do Governo Imperial:

> – Que negócio é esse? De onde vocês vêm?
>
> Eu estava gostando da experiência de fazer medo a eles:
>
> – De vocemecê não queremos nada. Não pode nos ter serventia. Mas já aquela canastrinha de couro, estou sentindo muita simpatia por ela.
>
> [...]

[4] Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (2004, p. 245) , cita uma Fidalga portuguesa que se chamava Brites e que administrava terras no Nordeste brasileiro.

> – Vocês não têm o direito de fazer isso! Podem até ser enforcados! Eu sou funcionário do Governo Imperial!
>
> [...]
>
> – Zé, encoste a arma na barriga do Governo Imperial. Está carregada, não está?
>
> [...]
>
> – Vocês não têm autorização de mexer nessa mala! Tudo isso aí é propriedade do governo!
>
> – *Foi* do governo. Mas agora é da Dona! (QUEIROZ, 1998, p. 262-263)

E, de assalto em assalto, com ela no comando, construíram, juntos, a Casa Forte[5]. Lá, Maria Moura desenvolveu as duas atividades mais rentáveis de sua carreira: a guarita a pessoas que precisavam ficar escondidas e a fábrica de pólvora.

Havia muitos casos de homens que fugiam de pais revoltosos ou desafetos políticos cuja morte seria certa se não pudessem contar com a proteção de pessoas destemidas e respeitadas. Maria Moura passou a exercer essa função, mas sempre, claro, muito bem remunerada: "– Duarte, o Seu Tibúrcio trouxe o filho dele, o Seu Cirino, para se asilar na Casa Forte. Você acha que vai dar certo?" (QUEIROZ, 1998, p. 340). Essas negociações iam dando força, riqueza e fama a Dona Moura, que sabia que "[...] é o ouro que dá poder aos ricos. Com ouro se compra terra, gado, armamento; com ouro se compra boa vontade, amizade; com ouro se paga missa, se faz igreja. [...]" (QUEIROZ, 1998, p. 265).

A fábrica de pólvora foi uma inovação empreendida por ela, pois "em toda a distância de, a bem dizer, cinquenta léguas em roda, só na Casa Forte havia moinho de pólvora" (QUEIROZ, 1998, p. 331). Além da fama, o empreendimento trouxe-lhe seguridade, pois já não precisava assaltar comboios do governo que passavam com o carregamento de pólvora para os soldados imperiais, ao contrário, passou a ser fornecedora do produto aos menos afortunados da região. Aos mais afortunados ofertava a segurança da casa e a fama de mulher que oferecia resistência pelas palavras e, se necessário fosse, pelas armas. O domínio bélico firmava o empoderamento da mulher, cujo objetivo sempre fora a liberdade.

[5] A casa de Dona Bárbara de Alencar, quinta avó de Rachel, também era conhecida por Casa Forte (TAMARU, 2004, p. 89).

Encerra-se, com Maria Moura, a saga das mulheres rachelianas, cuja desenvoltura na teia bem urdida da autora forma um ciclo que as torna unas entre si. De Conceição a Maria Moura, todas são mulheres que não envelheceram. Suas lutas, conquistas, acertos e derrotas atravessaram o tempo e o espaço e tornaram-se atemporais e universais. As questões de gênero que perpassam as construções rachelianas não se encerram na ficção, saltando desta para a realidade da mulher ao longo do século XX, sendo, portanto representações contumazes das dificuldades de se estabelecer, em definitivo, o espaço feminino.

REFERÊNCIAS

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres.** Tradução de Débora Ginza. São Paulo: Escala, 1998.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. 3. ed. Tradução Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 168.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 77ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. **João Miguel**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Caminho de pedras**. 11ª ed. São Paulo: Parma, 1990. (Coleção Aché do s imortais da Literatura Brasileira)

_____. **As três Marias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v. 2).

_____. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 2).

_____. **O galo de ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 3).

_____. **Memorial de Maria Moura**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1998.

XAVIER, Elódia. Rachel de Queiroz: em busca da liberdade. In: PIETRANI, Amélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho (Org.). **Diadorim**: revista de estudos linguísticos e literários, n. 7, 2010.

A VIOLÊNCIA COMO PROCEDIMENTO NA LITERATURA INFANTIL AFRO-BRASILEIRA: JUSSARA SANTOS, MADU COSTA E PATRÍCIA SANT'ANA

Luiz Henrique Silva de Oliveira (CEFET-MG)[*]

A violência está presente no cotidiano de diversas crianças de nosso país. Seja na modalidade física ou ainda na mais "sutil", a simbólica, atos de agressão são constantes e seus números, alarmantes.

Trabalhos como os de Maria Cecília Minayo e Edinilsa Ramos de Souza (2003) e de Maria da Conceição de Oliveira Costa *et alli* (2007) explicam que a violência contra crianças acompanha a trajetória da humanidade, manifestando-se de múltiplas formas, nos diferentes momentos e contextos históricos e sociais, em acordo com aspectos culturais. As manifestações da violência integram uma rede que envolve a violência estrutural (oriunda do sistema social), assim como a violência interpessoal (doméstica, trabalho, amigos), atravessando camadas sociais.

Para Guerra e Azevedo (1997) a infância vítima de violência estrutural compreende o contingente social de crianças e adolescentes "que se encontram em situação de risco pessoal e social [e] em situações especialmente difíceis", ou seja, aqueles que "por omissão ou transgressão da família, da sociedade e do Estado estejam sendo violados em seus direitos básicos" (GUERRA & AZEVEDO, 1997, p. 232-233). Estas autoras classificam a infância vítima de violência em: a) pobre: vítima da violência social mais ampla (incluem-se menores carentes, abandonados e infratores); b) explorada: vítima da violência no trabalho (crianças que procuram sobreviver através do mercado formal e informal de trabalho); c) torturada: vítima da violência institucional (crianças vítimas de maus tratos quanto à assistência, repressão e tratamento em instituições); d) fracasssada: vítima da violência escolar (exclusão do processo de escolarização através da dificuldade de acesso, de reprovação e repetência e da evasão escolar); e) vitimizada: vítima da violência doméstica (pertinentes às relações interpessoais adulto-criança).

Ainda segundo Guerra e Azevedo (1997), 90% do total de vítimas de violência são afrodescendentes (negros ou pardos). O dado se alarma quando os autores anunciam que

[*] Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. Professor do CEFET-MG em Belo Horizonte. Autor de *Poéticas negras* (2007) e *Negrismo* (2014). henriqueletras@yahoo.com.br.

negros e pardos são violentados majoritariamente por brancos ou por instituições ligadas à "defesa da ordem". Pergunta-se: a literatura, conteúdo social decantado em páginas de papel, estaria imune à reprodução destes dados?

Ao abrirmos a páginas dos textos escritos para crianças por autores afro-brasileiros, notamos a violência como temática bastante recorrente. Dalcastagnè (2005) e Cruz (2009) afirmam que, na literatura brasileira *tout court*, o ponto de vista da narração continua quase inalterado, partindo de um homem branco, escolarizado (ensino superior) e pertencente à classe média. À antípoda, encontra-se o alvo, sob os mais diversos tipos de mira: a "vítima preferencial", a qual pertence a um grupo bastante demarcado – jovens, mulheres, crianças e idosos, não brancos, que na sua maioria são muito pobres. No bojo da passividade social, típica da sociedade da imagem, emerge a "aceitação" da violência incidida em crianças, mulheres, negros, pobres ou favelados.

Do ponto de vista dos estudos literários, portanto, os pesquisadores ainda denunciam a cor das vítimas da violência numa equação em que quanto mais melanina o sujeito possuir, mais alvo de violência ele poderá se tornar. Em outras palavras: reitera-se aqui que estes sujeitos são as "vítimas preferenciais" da violência, em suas mais vastas e diversas formas de aparição, como assevera Dalcastagnè (2005).

Segundo Peter Hunt (2010), a literatura direcionada a crianças e jovens tende a repetir esquemas narrativos já "consagrados" e, portanto, pouco oferece o tão desejável "deslocamento" (HUNT, 2010, p. 11) de posturas e visões. Nesse sentido, também no caso do Brasil, os *scripts* predominantes são "mais do mesmo" (HUNT, 2010, p. 12), o que resulta na repetição do tratamento dado à violência em esquemas narrativos cujas vítimas preferenciais da violência permanecem inalteradas.

Por outro lado, encontramos autoras afro-brasileiras empenhadas em denunciar as mais diversas formas de violência sofridas pelas "vítimas preferenciais" por meio da literatura. Se, como destacou Cuti (2002), a literatura produzida por este coletivo pretende agir sbre o leitor, pode-se dizer também que ela quer agir sobre as instituições e instãncias nas quais as crianças negras estão imersas. Isso vale inclusive em relação à família. Não se quer dizer que os textos estão a serviço de um projeto político, mas sim que as relações sociais se fazem matéria literária – por vezes indispensáveis – para a construção de textos literários *outros* e, portanto, não ligados aos tão repetidos esquemas de sucesso da literatura infanto-juvenil: seres sobrenaturais; narrativas de aventura; dramas ambientados na classe média; desfechos pedagógicos, entre outros.

Em *Indira* (2009), por exemplo, Jussara Santos explora no mínimo duas vertentes da violência. A primeira diz respeito ao inicialmente inusitado nome da protagonista e que dá título ao livro. A segunda faz referência direta à fragilidade econômica e social em que vive a família de uma personagem.

O nome Indira, nada comum, é verdade, para a nossa experiência ocidental, fazia com que a personagem tivesse diversos enfrentamentos para se afirmar enquanto sujeito. Na escola, era ridicularizada pelos outros alunos. Começaria aqui mais uma história de "fracasso", conforme categorias apresentadas acima, já que a protagonista sofre reprovações de todas as ordens dentro de um local destinado à construção da cidadania?

> Não sei dizer de onde meus pais tiraram esse nome, sei que aturo muita gozação na escola por causa dele. E como aturo! Meus colegas dizem que parece nome de cidade, país, sei lá... O Lúcio, por exemplo, adora soltar o trocadilho quando acontece alguma coisa na sala:
> - Quem Indira, heim?!? (SANTOS, 2009, p. 9)

O embate pela aceitação da diferença do nomesoma-se à condição feminina e negra da personagem, a qual também luta contra diversas formas de preconceito. A sala de aula, inclusive, não parece ser lugar tão propício à manifestação do diferente. Caberia perguntar, por exemplo, porque a escola não tratou de explicar à turma a origem do nome Indira? Haveria de dizer ainda que se tratou de uma das primeiras chefes de Estado na Índia? Coube, ao final da narrativa, a Washington, melhor amigo e primeiro amor da personagem, contar-lhe em carta a origem do inusitado nome. Talvez o texto queira denunciar o despreparo da instituição escolar para lidar com a situação. A omissão aqui opera sob o signo da violência e do racismo, pois um dos princípios da educação, a democracia, é encoberto por uma suposta igualdade entre os sujeitos.

Indira parece ter a consciência de que a sala de aula muitas vezes lhe é e lhe será hostil, a ponto de retrucar o *bullying*, revertendo os estereótipos e chacotas feitas a partir de seu nome: "Hum... bobos! Se existir uma cidade ou país com esse nome, eles é que invejaram de mim!" (SANTOS, 2009, p. 9). A estratégia discursiva aqui é semelhante àquela usada pela *négritude* de Césaire e Senghor, autores que recolhiam as imagens negativas de negros ou signos que os designavam e os reelaboravam, delineando uma nova conformação identitária para si e para o coletivo de que faziam parte. Ou por autores ligados aos *Cadernos Negros*, cujo projeto literário passa pela ressemantização de signos estigmatizantes (CUTI, 2002).

Prova do despreparo da escola para lidar com atos simbólicos de violência pode ser ilustrado pelo sorriso da professora, conivente com o cinismo da turma, logo que Washington, em ato falho, revela gostar de Indira:

> Um dia, quase morri de vergonha na sala de aula. Íamos entrar em recesso, um feriado prolongado. A professora (em um momento muito criativo!) inventou de perguntar o que gostaríamos de fazer durante o recesso.
> - Jogar bola, Roberto falou.
> - Passear no *shopping* e fazer compras, disse a emproada da Tavinha.
> Já o Washington... sabem o que ele respondeu?
> Eu gosto é da Indira...
> Ele disse isso lentamente, olhando para mim com o rosto apoiado em uma das mãos.
> A sala veio abaixo. Risos, gargalhadas, piadinhas soaram pelos quatro cantos. (...)
> A professora segurou o riso e tentou acalmar a turma, enquanto Washington parecia estar no mundo da lua (SANTOS, 2009, p. 10)

A situação apresentada de modo engraçado é marcada justamente pela quebra da expectativa da pergunta da professora. Porém, se dos quatro cantos da sala risos, gargalhadas e piadinhas apareceram, sendo difícil saber de onde cada manifestação provinha, certo é que da frente da sala a manifestação também teve lugar. Não é demasiado sugerir que a figura professoral foi conivente com a situação de agressão simbólica porque passou Washington, tão somente por expressar o que todos já sabiam: o pequeno era apaixonado por Indira, a qual timidamente lhe retribuía o afeto.

Outra faceta da violência explorada pelo texto é exatamente a da fragilidade social e econômica que acomete vários personagens, a começar por Washington.

> Minha mãe disse que o pai do Washington ficou desempregado e agora está fazendo pequenos serviços para garantir o sustento da família.
> _ É, Dona Fia tem pensado em mandar o Washington para a casa da avó, no interior, até a situação melhorar (disse meu pai, meio pensativo) (SANTOS, 2009, p. 13).

Aqui, a separação dos pequenos personagens ganha contornos trágicos. Primeiro porque o amor, com a separação geográfica, terminará forçadamente, dada a precária condição financeira das famílias. Em segundo lugar, é exatamente a tentativa de aumentar a condição financeira a razão da compulsória mudança do garoto. Uma vez não inserido nas engrenagens do sistema produtivo, não sobrou ao pai de Washington alternativa a não ser a de procurar pequenas tarefas para sobreviver. O desemprego, que acomete significativa parcela da população afro-brasileira, é aqui o elemento denunciador de um racismo que se faz dissimuladamente latejante no Brasil. Isso sem falar que a cena narrativa convoca o leitor a refletir sobre a (não) integração do negro na sociedade de classes após a abolição da escravatura.

O livro termina justamente no momento em que Indira abre a carta que Washington lhe deixa ao se mudar. Desta maneira, o desfecho exuma o *happy end*, típico da literatura infantil e juvenil, chamando a atenção para cenas cotidianas de violência, as quais sustentam parte das narrativas de Jussara Santos. Sem a possibilidade de nos salvaguardar, Jussara Santos escreve sua literatura de maneira a deixar explícita a violência que nos assola.

Madu Costa não trata de maneira tão explícita a abordagem da violência. Em *Lápis de cor* (2012), Luan, protagonista é ainda bem pequeno, porém atento aos acontecimentos que o cercam. Dentre eles, o pequeno demonstra interesse por campanhas de preservação do meio ambiente. Na visão de Luan, a destruição da natureza aponta para a destruição de um futuro melhor para ele e seus contemporâneos. A violência aqui é pano de fundo para a denúncia dos maus tratos que o meio ambiente vem sofrendo pela exploração indiscriminada do capital.

Certa vez, ao se indignar com o corte de uma árvore em sua rua, Luan decide redigir um cartaz em defesa da natureza: "pegou lápis de cor e de escrever. Pegou papel. Pegou apontador. Começou a fazer o cartaz (...)" (COSTA, 2012. p. 4). Neste movimento, o pequeno passa a refletir sobre o fato de que quanto mais lápis e papel ele gasta na produção dos cartazes em defesa do verde, mais árvores se perdem em lápis e papel. E, logo, cada vez mais o futuro poderia estar em jogo se houvesse escassez de recursos naturais.

Ao trazer este dilema de consciência para o livro, Madu Costa estimula a reflesão em seus leitores, uma vez que, segundo Peter Hunt (2010) um dos papeis da literatura infantojuvenil é o auxílio às crianças no processo de descoberta do mundo, ao estimulá-las a tomar consciência de si mesmas e das relações das quais farão parte.

De acordo com José Negrão (2002), para os 400 milhões de pobres africanos, a terra é a única certeza de continuidade de que dispõem, uma vez que nela produzem a comida de que se alimentam. Além dos poucos excedentes ou culturas industriais que conseguem, é por meio da terra que estes povos dialogam com os espíritos dos seus antepassados. Nela encontram a lenha e as estacas para a construção das suas casas; nela deixam comer o gado e procuram as ervas com que se curam; nela se identificam na origem da vida que a água dos rios transporta (NEGRÃO, 2002, p. 3). A terra é, portanto, elemento sagrado e bem familiar, da linhagem e da comunidade. A habilidade em manejá-la aponta para a única possibilidade de luta contra a pobreza. Logo, contra todas as formas que a violência ligada à pobreza impõe.

A terra tem, assim, uma relação inseparável com o trabalho, com a existência e com a necessidade de geração de capital. Para diversas sociedades africanas, explica Negrão, a função de distribuição está intrinsecamente ligada às funções de produção e de consumo. "À

função de consumo da família rural corresponde o acesso à terra, à função de produção equivale a segurança de posse e à função de distribuição simetriza-se a divisão das terras em função da multiplicidade de redes que se estabelecem através do parentesco, do casamento e da herança. (NEGRÃO, 2002, p. 3). Para estes grupos, então, manter o bom uso da terra e o bom manejo da natureza significa garantir a própria subsistência.

Desta maneira, pode-se sugerir que a personagem Luan convoca uma consciência étnica fraterna em relação aos sofrimentos de seus irmãos de cor, ao discutir a ação antrópica na natureza, cuja consequência é a restrição do uso da terra àqueles que dependem dela, como os africanos pobres citados por Negrão. O garoto se vale de um saber ancestral que aponta para a noção de violência em relação a um coletivo tratado como vítima preferencial de violência, daí a intervenção por meio de cartazes. Mesmo que de modo inocente, Luan demonstra consciência "globalizada" ao reconhecer que os problemas de uns são, em verdade, problemas de todos. A violência sofrida por uns e obliterada pelo capital e seus aparatos midiáticos é sentida por aqueles que se identificam com os sofrimentos das vítimas. Ainda mais quando se ativam as noções de identidade e pertencimento, como parece ocorrer com o garoto.

Já nos textos de Patrícia Santana, deparamo-nos novamente com a violência em sua medida mais imediata, tal como acontece em seu segundo livro, *Minha mãe é negra sim* (2008). Nele, a escritora trata sem rodeios a questão do preconceito racial.

A narrativa discute o reconhecimento da idenidade negra por parte do protagionista, Eno, uma criança que se vê diante da violência categorizada como "tortura" de ordem psicológica no início deste trabalho. Em uma atividade escolar, o pequeno é obrigado por sua professora a pintar a face de sua mãe na cor amarela, sob a justificativa de ser uma cor mais bonita. Reticente, Eno volta da escola e a atividade causa-lhe espanto e humilhação.

Inicialmente, Eno se enclausura em sua própria moradia, não querendo mais ir à escola. Momentos depois, realiza pesquisa em um dicionário a fim de obter significados para a palavra "preto". Diante da inquietude de seu neto, Damião, avô de Eno, metaforicamente um *griot* no âmbito da narrativa, indaga: "Que banzo é esse, menino? Eno já sabia que banzo era uma tristeza de preto, vinha do tempo da escravidão, a saudade da terra, o medo da solidão em outros mares..... "(SANTANA, 2008, p. 20).

Eno resolve, então, contar ao avô o motivo da tanta agonia. O avô pode, como bom *griot*, contar ao pequeno as artimanhas dos mecanismos de funcionamento do racismo à brasileira e releva facetas das "dificuldades que as pessoas negras enfrentaram e enfrentam"

(SANTANA, 2008, p. 22) para que sejam taratadas com dignidade. Dito de outra forma, o avô ajuda o neto a tomar consciência de si enquanto sujeito negro e, em consequência, explica-lhe aspectos e armadilhas típicas das várias formas de preconceitos sofridas por seu coletivo étnico.

Assim, o avô desconstrói imagens negativas ligadas à cor da pele, à origem africana e fornece elementos essenciais para a construção de um "gostar-se negro", conhecimento, aliás, indispensável para que Eno pudesse retornar à escola. O ato de violência sofrido pelo protagonista converte-se em resiliência para enfrentar o preconceito.

Jussara Santos, Madu Costa e Patrícia Sant'Ana, portanto, inserem em suas obras voltadas ao universo infantojuvenil cenas e manifestações da violência em suas mais variadas roupagens. Todas procuram a repreentação da subjetividade de personagens negras, tidas aqui como protagonistas. Logo, a questão da violência é convocada à cena literária, já que, como revelam os dados estatísticos, as crianças negras estão entre as vítimas preferenciais da violência no Brasil. Os textos literários não procuram construir universos cor-de-rosa. Estão centrados em cenas provavelmente inspiradas no cotidiano deste coletivo étnico, o que torna a abordagem da violência procedimento para a construção de seus textos e indispensável à reflexão por parte de seus leitores.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Maria Amélia. GUERRA, Viviani N. A. de. **A infância e violência doméstica***:* fronteiras do conhecimento. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1997.

COSTA, Maria Conceição Oliveira *et alli*. "O perfil da violência contra crianças e adolescentes, segundo registros de Conselhos Tutelares: vítimas, agressores e manifestações de violência". In **Ciência e saúde coletiva** [online]. 2007, vol.12, n.5, p. 1129-1141.

COSTA, Madu. **Lápis de cor**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

CRUZ, Adélcio de Souza. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

CUTI, Luiz Silva. “O leitor e o texto afro-brasileiro” In: FIQUEIREDO, Maria do Carmo Lana; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Mazza Edições, 2002. p. 19-36

DALCASTAGNÈ, Regina**. Estudos de literatura brasileira contemporânea**: a personagem do romance. N. 26. Brasília: Editora Universidade de Brasília, julho/dezembro 2005.

HUNT, Peter. “A infância sem clichês”. In **Revista língua portuguesa**, n. 62, p. 11-13, dez. 2010.

MINAYO, Maria Cecília. “A violência dramatiza causas”. In MINAYO, Maria Cecília;

SOUZA, Edinilsa Ramos de. (Orgs.). **Violência sob o olhar da saúde***:* a infrapolítica da contemporaneidade brasileira. Rio de Janeiro: Fiocruz; 2003. p. 23- 47.

NEGRÃO, José. “A indispensável terra africana para o aumento da riqueza dos pobres”. Disponível em http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/179.pdf, acesso em 08 de abr. de 2015. 2002, p 1-15.

SANTANA, Patrícia. **Minha mãe é negra sim**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

SANTOS, Jussara. *Indira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

CLARICE LISPECTOR E ALICE MUNRO:

DUAS ESCRITORAS, UMA PALAVRA

Luiz Lopes *

Para a Patrícia, a Maya, a Daniela e para minha mãe, mulheres que me ensinaram sobre a hospitalidade.

Mas – a mulher será meu tema.

Jacques Derrida

Não é um empreendimento fácil pensar num tema tão complexo como o que anuncia Jacques Derrida na epígrafe do presente ensaio, extraído de seu texto não menos intricado *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Um dos temas de Derrida, assim como o de alguns fragmentos de Friedrich Nietzsche, e por que não dizer o do presente trabalho, é a mulher, ou melhor, o feminino. Cabe dizer que, como esse tema não pode ser alcançado, definido, cristalizado, ele permanece por trás de um véu, e partimos nós para falar de outras palavras, ver outras paisagens que reverberam essa questão central que escapa[1], que desliza e que só pode ser percebida por pequenos instantâneos que poderíamos nomear como alteridade, indecidibilidade e *hospitalidade.* Esta última palavra, talvez, seja aquela que consegue abarcar todas as outras até aqui enunciadas.

Nesse sentido, gostaria de iniciar minha reflexão sobre o feminino, a hospitalidade e os textos de Clarice Lispector e Alice Munro, dizendo que falo com Nietzsche e com Derrida.

* Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Cultura no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Contato: luigilopes@gmail.com.

[1]"Ler, relacionar-se com uma escritura é perfurar este horizonte ou este véu hermenêutico, rejeitar todos os Schleiermacher, todos os fazedores de véu, segundo a palavra de Nietzsche citada por Heidegger. E trata-se mesmo de ler este inédito, isto por que ele se dá escapando, como uma mulher ou como uma escritura". (DERRIDA, Jacques. **Esporas: os estilos em Nietzsche**. Rio de Janeiro: NAU, 2013, 98).

Ou seja, creio que esses dois pensadores, sobretudo o segundo, permitem a elaboração de uma interpretação, que é um encontro, com as escrituras dessas autoras (pós) modernas. Parto de dois textos que se relacionam entre si por colocarem em questão uma paisagem feminina, abertura para a hospitalidade[2]. O primeiro, intitulado "A legião estrangeira", de Clarice Lispector, e o segundo, "O sonho de mamãe", de Alice Munro. De certo modo esses textos me parecem ser um encontro com esse feminino, que Lispector, Munro, Derrida e Nietzsche, salvas as particularidades, compartilhavam ser, em alguma medida, a possibilidade de se abrir para o acolhimento do outro, ou, dito de outra maneira, a tolerância com a contradição de tudo que não sou eu[3] e inclusive a tolerância de minhas próprias contradições. Como afirma Carla Rodrigues (2013):

> A associação que se estabelece entre feminino e alteridade é o ponto de partida de Derrida para pensar as diferenças sexuais e sua articulação com a diferença ontológica. Em Lévinas, o feminino aparece como ética e acolhimento; em Derrida, o feminino se deslocará da ética para uma abertura pré-ética, do acolhimento para a hospitalidade incondicional.[4]

A leitura que faremos dos textos de Clarice Lispector e Alice Munro aproxima as autoras justamente ao mostrar como a escritura delas encena de algumas formas essa hospitalidade incondicional que significa acolhimento, mas também pressupõe sempre uma "separação radical"[5].

No texto de Clarice Lispector, a questão da alteridade e de seu acolhimento já aparece no próprio título, uma vez que o estranho, o estrangeiro, ganha destaque. O conto começa com a voz de uma narradora que está no ambiente doméstico e de forma inesperada vê o surgimento de um pintinho amarelo. Sendo véspera do Natal, ela se lembra de outro pintinho que direciona suas lembranças para o episódio com uma menina estrangeira. A narradora ainda acrescenta o fato de ter sido testemunha da história[6] dessa criança estrangeira.

---

[2] "A hospitalidade supõe "separação radical" como experiência da alteridade do outro, como relação ao outro, no sentido que Lévinas sublinha e trabalha na palavra 'relação', no seu alcance ferencial, referencial ou antes, como ele assinala por vezes, diferencial". (DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 66).

[3] "Todos sabem, hoje em dia, que poder tolerar a contradição é um elevado sinal de cultura". (NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 201).

[4] RODRIGUES, Carla. **Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade. Sobre ética e política em Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013. p. 16.

[5] Cf. DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 66.

[6] "Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina". (LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 98).

O testemunho aqui se dá pelo profundo "combate" que se opera entre a menina Ofélia, que não parece ser uma criança, e sim um adulto ressentido, e a narradora adulta, que muitas vezes lembra mais os modos de ver o mundo de uma criança. Nesse sentido, as personagens oferecem ao campo de visão dos leitores um duelo entre o paradigma da razão (ou de seu excesso) e o da invenção. Ofélia aparece como uma menina metódica, que abusa da razão e que pretende enunciar sempre uma verdade por detrás de cada coisa. Enquanto isso, a narradora, que se ocupa do cotidiano doméstico, de seus filhos e ainda escreve à máquina, continua se assustando, se espantando, e se entregando à vida, sem exigir dessa entrega um excesso de racionalização. É como se o texto clariciano invertesse papeis mais ou menos estáveis. Ofélia é a criança que deixou a inocência e o espanto infantil, e a personagem-narradora é a adulta que cada vez mais se aproxima do mistério tão caro ao universo clariciano.

No conto de Alice Munro, o combate também acontece entre mulheres. Inicialmente sabemos apenas que alguém narra a história de sua mãe, mas sobretudo, as histórias de sua família, focado nas vidas de algumas mulheres: mãe, tias, avó. O texto inicia com um abandono. Na verdade, com o sonho que dá título ao conto. Uma mãe sonha que está muito cansada e dorme. Enquanto dorme vemos a imagem de um bebê que chora fora de casa, num ambiente em que neva bastante. A mãe acorda assustada e se sente perdoada ao constatar que seu bebê ainda está no berço e que continua seguro[7].

As imagens da maternidade assumida, negada, ou transferida, são constantes tanto no texto de Lispector quanto no de Munro e parecem ser um primeiro traço daquilo que estamos entendendo como hospitalidade absoluta em suas escrituras. Dito de outro modo, é como se a maternidade funcionasse como esse primeiro traço de uma hospitalidade, desse abrigo do que é estrangeiro no meu próprio corpo. Toda mãe acolhe um ser estrangeiro em si, em seu corpo. E, se por um lado, esse acolhimento é um gesto de tentativa de dar a vida, também é sempre um gesto que coloca aquele que hospeda diante da possibilidade da morte; significa sempre dar sua vida pela vida do outro, se arriscar a perder, a perder a sua própria existência por um ser que, mesmo estando em relação consigo, ainda é uma separação de si.

[7] "Ao sair ela se lembrou. Ela se lembrou que deixou um bebê em algum lugar, do lado de fora, antes que a neve caísse. Bem antes da nevasca. Essa recordação, essa certeza, chegou com uma onda de horror. Como se estivesse acordando de algum sonho. Dentro do seu sonho ela acordou de um sonho, para tomar conhecimento de sua responsabilidade e de seu erro". (MUNRO, Alice. **O amor de uma boa mulher: contos**. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 324).

Outro signo desse acolhimento, da hospitalidade, aparece no espaço dos contos. A casa é o lugar privilegiado, não para dizer que o ambiente dessas mulheres seja o doméstico, mas para enunciar o que há de resguardo nessa imagem. Ofélia, a vizinha da narradora de "A legião estrangeira", sempre adentrava o recinto doméstico da mulher. Essa casa é o campo onde se trava a relação agônica (*agón*) do ataque da menina ressentida:

> Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. Mas essa, a boca, falava. Deu para aparecer em casa. Tocava a companhia, eu abria a portinhola, não via nada, ouvia uma voz decidida: – Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar. Desanimada, eu abria a porta. Ofélia entrava. A visita era para mim, meus dois meninos daquele tempo eram pequenos demais para sua sabedoria pausada. Eu era grande e ocupada, mas era para mim a visita: com uma atenção toda interior, como se para tudo houvesse um tempo, levantava com cuidado a saia de babados, sentava-se, ajeitava os babados – e só então me olhava. Eu, que então copiava o arquivo do escritório, eu trabalhava e ouvia. Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada sobre tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia, "na minha opinião" em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava. Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro a senhora faz o que quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe; sua mãe mudava de roupa logo que saía da cama, mas cada um termina levando a vida que quer. Se eu explicava que era porque ainda não tomara banho, Ofélia ficava quieta, olhando-me atenta. Com alguma suavidade, então, com alguma paciência, acrescentava que não era hora de ainda não ter tomado banho. Nunca era minha a última palavra. (LISPECTOR, 1999, p. 100-101).

Nesse trecho fica claro que a narradora é a personagem que encena o feminino entendido como o elemento acolhedor por excelência. Ela abre sua casa e a menina estrangeira entra. Depois acolhe a garota, assim como também recebe suas críticas, vivencia sua agressividade e experimenta o ressentimento daquele ser tão pequeno que se retorce de ódio aparentemente gratuito[8]. Nesse sentido podemos dizer que "o feminino atende pelo nome de hospitalidade incondicional e se torna sinônimo de abertura ética – ou pré-ética –, enquanto a hospitalidade passa a ser entendida como acolhimento à alteridade absoluta"[9]. Esboça-se um duplo movimento no conto, posto que existe, por um lado, uma mulher que abriga por excelência o outro, e, por outro lado, há na personagem Ofélia uma atitude de abandono, de não acolhida, de recusa à hospitalidade, configurando imagens na contramão do feminino.

[8] "Uma vez, depois de seu longo silêncio, dissera-me tranquila: a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura – logo no rosto que sendo nosso avesso é coisa tão sensível – eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura". (LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 101).

[9] RODRIGUES, Carla. **Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade. Sobre ética e política em Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013. p. 121.

Isso fica mais evidente quando se diz que Ofélia sempre vai à casa de sua vizinha, mas nunca a convida para ir até à sua. Ofélia nos faz pensar numa lógica de excesso de racionalidade, de ressentimento e também da tentativa de chegar a uma verdade dogmática, já que ela sempre enuncia uma última palavra que possui a pretensão de verdade absoluta. Assim, ela é justamente o oposto do feminino, que seria, em contrapartida, o encontro com o mistério da vida, do enigma do outro, do movimento de errância[10].

Em "O sonho de mamãe", também a casa aparece como um signo importante. Tudo acontece nesse microcosmo onde se encenam as tensões privadas, mas também públicas. O narrador fala de uma casa na qual algumas mulheres de sua família vivem juntas. Depois de seu pai ter morrido na guerra, sua mãe acaba indo morar nessa casa junto com a sogra e as duas irmãs de seu pai. Com ausência da figura paterna, as mulheres acabam transferindo para a mãe do narrador, por ela estar grávida, as expectativas que tinham em relação ao parente ausente. De todo modo, ainda que essa "estrangeira" seja convidada a morar nessa nova casa, não existe um acolhimento, e não há o que Nietzsche e Derrida entenderiam como essa abertura para a contradição, ou, para dizer com Nietzsche, não se nota na relação dessas mulheres "a ternura para com que é estranho"[11]. O narrador fala desse espaço, contrapondo-o ao do sonho da mãe, que, de modo "fantástico", abre o conto:

> A casa onde isso acontece nada tem a ver com a casa do sonho. É uma construção de madeira branca, de dois andares, apertada mas respeitável, com uma varanda que chega a uns poucos metros da calçada, e uma janela em forma de meia-lua na sala de jantar que dá para um pequeno quintal murado. Fica numa rua secundária de uma cidadezinha que – para um forasteiro – é indistinguível de muitas outras encontradas a cada vinte ou trinta quilômetros nas terras agrícolas, antes densamente povoadas, próximas ao lago Huron. Papai e suas irmãs cresceram nessa casa, e minha avó e minhas tias ainda moravam aqui quando mamãe se juntou a elas – depois que papai foi morto nas últimas semanas de guerra na Europa. (MUNRO, 2013, p. 326).

É nessa casa em que Jill, a mãe do narrador, vai encontrar um clima de hostilidade. Tudo entre ela e as outras mulheres acontece a partir de um desejo de identificação, que aos poucos é rasurado pela lógica da diferença. Ela se sente uma estrangeira, uma forasteira que, ainda que esteja dentro da casa das outras, continua de fora, como o bebê que ela abandona no

[10] "Todos os atributos, todos os traços, todos os atrativos que Nietzsche reconheceu na mulher, a distância sedutora, o inacessível que capta, a promessa infinitamente velada, a transcendência produtora de desejo, o *Entfernung* pertencendo bem à história da verdade como história de um erro". (DERRIDA, Jacques. **Esporas: os estilos em Nietzsche**. Rio de Janeiro: NAU, 2013, 63).

[11] NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 221.

sonho inicial. Se, por um lado, Jill é hostilizada pela sogra e pelas cunhadas, ela também abandona, de certa forma, seu próprio bebê, que apenas aceita os carinhos e cuidados da tia Iona. É como se dentro da casa todos se sentissem abandonados, fora da casa, sem o acolhimento, longe de qualquer hospitalidade, fora do útero, jogados no mundo, indefesos, cada qual a seu modo.

Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (1992, p. 07) inicia seu prólogo perguntando: "Supondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco as mulheres?" Ao fazer essa pergunta Nietzsche direciona o feminino para uma ausência das posições binárias, como recorda Derrida. Além disso, é como se o filósofo alemão estivesse dizendo que a vida é como uma mulher, a existência possui uma parcela feminina, que só pode ser entrevista se nos entregamos ao saber do acolhimento, do que existe de mais estrangeiro, sem temer os riscos, os erros e qualquer garantia. Em outra obra, *A gaia ciência*, Nietzsche (2001, p. 15) sublinha novamente um traço do feminino ao elaborar esta pergunta "talvez a verdade seja uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Talvez seu nome seja, para falar grego, Baubo?" E completa afirmando que os gregos entendiam do viver, eles "eram superficiais – *por profundidade*" (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

Ao elaborar essas reflexões, Nietzsche associa o feminino a esse saber incerto, que assume os riscos de permancer na superfície, nas aparências, sempre negando uma palavra final sobre o que quer que seja. Nesse sentido, o feminino seria o acolhimento do próprio mundo como eterno jogo de uma criança que não se cristaliza em nada, que segue, que chora, que ri e que não pretende jamais chegar a uma verdade imbatível. O feminino, como Derrida reelabora em seu *Esporas*, pertence à categoria do indecidível[12], assim como toda escritura. É justamente o indecidível que faz frente ao dogma e ao *falocentrismo*, erigidos por um pensamento reativo que pretende sempre pronunciar a última palavra. No feminino, não há uma derradeira palavra, não há verdade, existe em contraposição, a percepção de que tudo é perspectiva, superfície, e sendo aparência, o que existe é o fato de que tudo surge sem que

[12] "Pois se a mulher é verdade, ela sabe que não há verdade, que há verdade não tem lugar e que não se tem a verdade. Ela é mulher na medida em que não crê na verdade, portanto nisto que ela é, nisto que se crê que ela seja, e que, portanto, ela não é." (DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos em Nietzsche*. Rio de Janeiro: NAU, 2013, 34).

possamos dizer isto *é*. Talvez seja mais produtivo pensar num *nem/nem*[13], num pensamento que se abre como algo que treme e que nesse movimento nos incita a pensar sempre outra vez. É apenas o pensamento do nem/nem que permite não fixar mais numa nova dualidade, que seria desnecessária para pensar o feminino, justamente porque ele é a destruição do excesso de *logos* que diz isto *é*.

Nesse sentido, a própria escritura dessas autoras aponta para uma postura do indecidível. Existe "por detrás" do que se narra, uma perspectiva de afirmação da vida como constituída nesse jogo entre verdade e falsidade, criança e adulto, vida e morte, dor e alegria, hostilidade e hospitalidade, feminino e masculino, homem e animal. Não se trata de pensar esses elementos, como já foi dito, a partir de uma lógica binária, mas antes dos movimentos de travessia entre esses pólos que parecem tão definidos no primeiro olhar, mas a partir de uma multiplicação de pontos de vistas vão se apresentando por meio de novas configurações, revelando suas contradições. Além disso, Munro e Lispector parecem dizer que a escritura é justamente esse lugar de embates, espaço por excelência onde podemos operar uma espécie de torção no modo como vemos, sentimos e concebemos o mundo. A própria escritura nunca se revelaria, como uma mulher, ao primeiro olhar[14].

Em "A legião estrangeira", esse deslocamento do olhar acontece quando Ofélia, numa de suas visitas, descobre o animal, o outro, o estranho, um pintinho amarelo na cozinha da vizinha. Pela primeira vez a menina se deixar levar pela criança que havia sido mortificada dentro dela mesma. Seu rosto se movimenta e ela descobre as possibilidades para além do ressentimento. Ofélia experimenta pela primeira vez a alegria de acolher o outro, de se abrir para a experiência de contágio com a diferença. Essa diferença faz com que a menina entre numa espécie de maravilhamento. Eduardo Jorge (2011) observa que a animalidade pode nos remeter, na literatura, para a presença do inquietante[15] de outros corpos híbridos e que também pode agir como indicação da oscilação entre medo e desejo[16], o que marcaria o próprio maravilhamento. É exatamente essa constatação de poder se encantar, sem negar o

---

[13] GRAGNOLINI, MÓNICA. Adieu, adieu, remenber me: Derrida, a escritura e a morte. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU, 2008.

[14] "Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece sempre imperceptível". (DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 07).

[15] JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011, p. 178.

[16] JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011, p. 178.

medo que consiste em se aproximar do outro, do desconhecido, que faz Ofélia se tornar criança e ,por que não dizer, se abrir para à experiência do acolhimento, do feminino.

> Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber. Sim, repeti embriagada, porque o perigo maior não existe: quando se vai, se vai junto, você mesma sempre estará; isso, isso você levará consigo para o que for ser.
> A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. "Eu", tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma.
> Ofélia perguntou devagar, com recato pelo que lhe acontecia:
> É um pinto?
> Não olhei para ela.
> É um pinto, sim.
> Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido. Ofélia respirava, respirava
> Um pintinho? Certificou-se em dúvida.
> Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida. (LISPECTOR, 1999, p. 106).

A cena do conto mostra um renascimento "da adulta" Ofélia que se permite ser criança e afirma sua dimensão feminina. Esse nascimento é acompanhado pela narradora. Ela diz sim para a menina e de algum modo ajuda Ofélia a reencontrar a própria vida, seu mistério e sua alegria. Existe, sobretudo, nesse momento, a hospitalidade de acolher o outro, mas, ao mesmo tempo, uma separação radical, já que é necessário não só acolher o outro, mas também saber dizer sobre o espaço de separação. Somente o acolhimento que também é separação pode ser da ordem da afirmação, e é esse acolhimento que a personagem-narradora pratica em relação à menina. É por isso que Ofélia, que ainda não sabe acolher, acaba matando o pintinho. Quando ela descobre o "amor", ela deseja que o encontro com o outro, com o animal, seja um encontro com a identidade, com uma vinculação impraticável. Depois da morte do pintinho, Ofélia inicia de fato um novo modo de ser, pensar e agir: talvez ela tenha entendido que é necessário acolher, mas não menos necessário é marcar um distanciamento. É como se a menina, pela primeira vez, entendesse que a vida pulsa por mecanismos que nem sempre podem ser racionalizados. Ela sente o mistério, encontra o absurdo e se vê entregue ao sentimento de que podemos não amar bem, se desejamos um encontro absoluto. A

hospitalidade incondicional é rasurar o *logos*, é acolher e também deixar ir noutro ritmo aquele que não sou eu[17].

O texto de Clarice termina com a constatação de que a vida se elabora também pela ausência de racionalização. Respirar é o próprio absurdo, não há como explicar. Aliás, o conto parece dizer exatamente isso, o outro é sempre o ser que não explico, assim como não posso me explicar, assim como não posso explicar a vida, não posso explicar um texto, restando apenas o acolhimento do mistério, da mulher, das múltiplas interpretações da própria existência[18].

O final do texto de Alice Munro também aponta para a hospitalidade que significa ainda afastamento. No caso do texto da escritora canadense, o acolhimento se dá pela relação entre Jill e seu bebê, que fora criado por Iona, sua cunhada. Durante todo o relato, Jill parece não se importar com seu bebê, que também dá vários sinais de recusa da mãe biológica, preferindo os cuidados de Iona. Entre mãe e filho trava-se um duelo em que cada um não aceita a presença do outro. Essa relação de recusa do outro é elevada até que um dia Jill precisa ficar com o bebê em casa e, depois de não suportar mais o seu choro, acaba dopando-o com calmantes. Depois de muito tempo sem dormir, ela se entrega ao sono e só acorda com o regresso das outras mulheres à casa. Iona acusa Jill de ter matado seu próprio bebê, pois quando as mulheres chegam em casa, deparam-se com o bebê abandonado e desacordado, revelando uma realidade próxima do sonho que abre a narrativa.

Depois de muita discussão, Jill percebe que será acusada pela morte de seu próprio bebê. É nesse momento que vemos de forma mais ampla a hospitalidade que é encenada pela autora. O narrador que conta sua história diz que decide perder aquele duelo que havia travado com sua mãe quando ainda era um bebê, ele decide não dizer a última palavra.

---

[17] "A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! A gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é respiração. Eu estava muito cansada, sentei-me no banco da cozinha". (LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 110).

[18] "Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço – e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem". (LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 95).

> Iona reconheceu que não tomara o pulso. E nunca alegou que meu corpo estava frio. Disse que sentiu meu corpo rígido. Depois disse não rígido, mas pesado. Tão pesado, segundo ela, que imediatamente imaginou que eu não podia estar com vida. Uma massa informe, um peso morto.
>
> Acho que há algo de verdade nisso. Não creio que eu tivesse morrido, ou que voltei do outro mundo, porém me encontrava a alguma distância, de onde podia ou não voltar. Tenho para mim que o resultado era incerto e se tratava de uma questão de querer. Ou seja, dependia de mim ir para um lado ou para outro.
>
> E o amor de Iona, que é sem dúvida o mais absoluto que receberei em toda minha vida, não foi o que me decidiu. Seus gritos e os apertões contra seu corpo não funcionaram, não foram cabalmente persuasivos. Porque a decisão que eu tinha de tomar não dizia respeito a Iona. (Será que eu podia saber isso, podia até mesmo saber que, no final, não seria Iona quem me faria bem?) Dizia respeito a Jill. Eu tinha que tomar uma decisão a respeito de Jill e do que eu poderia obter dela, mesmo que fosse menos do que eu desejava.
>
> Acho que só então me tornei alguém do sexo feminino. Sei que a questão foi decidida muito antes de eu nascer e que era óbvio para todos desde que vim ao mundo, porém creio que só no momento em que resolvi voltar, quando desisti da luta contra minha mãe (em que exigia sua rendição incondicional) e de fato preferi a sobrevivência à vitória (a morte seria uma vitória), foi que assumi minha natureza feminina.
>
> E, até certo ponto, Jill assumiu a sua. Compungida e grata, não desejando nem mesmo se arriscar a pensar sobre aquilo de que acabara de escapar, ela passou a me amar, porque a alternativa era o desastre. (MUNRO, 2013, P. 376-383).

Nesse quase desfecho do conto, o narrador revela que ao decidir perder, ele enfim se abre para o feminino, assumindo sua natureza feminina. Mais importante que nascer mulher, para ele, parece ser acolher esse feminino, que como foi dito tantas vezes aqui, significa acolher o outro. Se o masculino está ligado à vitória, a ter a última palavra, a silenciar o outro, o feminino, na contramão, seria a capacidade de perder (-se), a dar voz ao outro. Talvez, por isso, toda escritura seja o próprio feminino, essa capacidade de fazer os outros em mim ou fora de mim falarem. Se ser ou não do sexo feminino não é propriamente uma escolha inicialmente, posto que antes de nascermos isso já está dado, a escolha pela atitude feminina, pela vivência do feminino pode acontecer a qualquer momento e com qualquer um: resolver perder, se perder, porque é isso que a vida nos ensina, a arte de perder como diria Elizabeth Bishop em seu famoso poema "Uma arte"[19].

19 "A arte de perder não é nenhum mistério;/tantas coisas contêm em si o acidente/de perdê-las, que perder não é nada sério./ Perca um pouquinho a cada dia. Aceita, austero,/ a chave perdida, a hora gasta bestamente./ A arte de perder não é nenhum mistério./ Depois perca mais rápido, com mais critério:/lugares, nomes, a escala subseqüente/da viagem não feita. Nada disso é sério./Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero/lembrar a perda de três casas excelentes./ A arte de perder não é nenhum mistério./ Perdi duas cidades lindas. E um império/que era meu, dois rios, e mais um continente./ Tenho saudades deles. Mas não é nada sério./ Mesmo

O que tanto o texto de Alice Munro como o de Clarice Lispector dizem, em alguma medida, é que a hospitalidade envolve esse saber feminino, que não diz respeito somente às mulheres, mas que pode encontrar nelas uma abertura para uma ética da alegria de deixar a vida ir-sendo. A hospitalidade é encenada nos contos também por meio da hostilidade[20], já que a vivência do acolhimento não exclui o confronto e a separação radical. É por isso que chegamos a uma palavra que une essas duas escritoras: *distância*. Apenas posso me aproximar do outro, quando mantenho uma distância, é essa distância que não violenta o outro, que não é autoritária a ponto de dizer seja eu mesmo, mas que diz, a contrapelo, seja você mesmo[21].

No conto de Alice Munro, a palavra *distância* é dita no último fragmento citado. O narrador se encontrava a uma distância de sua mãe, mas mesmo preservando essa separação, ele quis se aproximar, sem nenhuma garantia de que seria amado, respeitando o outro como diferente. No conto de Clarice, também aparece a expressão *distância*: "A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! A gente não ama bem [...]."[22] Não amamos bem quando não sabemos respeitar o espaço que é do outro, esse espaço que é um intervalo, que diz sobre a idiorritmia de cada ser, e que, sobretudo, nos ensina a não dizer a última palavra, mas a acolher a palavra do outro, por mais que ela nos acaricie ou nos fira. Toda escritura é essa tomada de distância, o feminino é essa tomada de distância: saber acolher alguém, dar moradia, abrigo, fazer do seu próprio corpo uma casa, mas também, aos poucos ir aprendendo a perder, porque perdemos tudo e ainda assim podemos dizer sim a essa distância entre nós e os outros, entre nós e o mundo, entre nós e a vida: esse mistério que sempre adoramos sem entender[23].

---

perder você (a voz, o ar etéreo/que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/que a arte de perder não chega a ser um mistério./ por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério". (BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 363).

[20] "Ficamos nos defrontando, dessemelhantes, corpo separado de corpo; somente a hostilidade nos unia." (LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.107).

[21] "E eis que depois de uma tarde de quem sou eu e de acordar á uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um isto. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada". (LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 95).

[22] LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 110.

[23] "[...] como poderei dizer assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro." (LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 179).

REFERÊNCIAS

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop**. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Esporas: os estilos de Nietzsche**. Tradução Rafael Haddock-lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

GRAGNOLINI, MÓNICA. Adieu, adieu, remenber me: Derrida, a escritura e a morte. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU, 2008.

JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011, p. 177-186.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MUNRO, Alice. **O amor de uma boa mulher: contos**. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RODRIGUES, Carla. **Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade. Sobre ética e política em Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

SILÊNCIO E SOLIDÃO EM MARIA LYSIA CORREA DE ARAÚJO

Máira da Fonseca Silva [1]

Fechou a porta e ficou com seu mundo. Um pequeno mundo.

Maria Lysia Corrêa de Araújo. *Em silêncio.*

É com uma frase do conto que dá nome ao livro que Maria Lysia Corrêa de Araújo nos convida a participar do solitário mundo de *Em silêncio* (1978), nos mostrando que na maioria das vezes o silêncio e a solidão se tornam mais significativos do que a companhia ou até mesmo as palavras. O livro é composto por 21 contos cujo tema principal é a solidão, através desse sentimento, as personagens procuram se esconder do mundo e principalmente da convivência com o outro. É o "viver com" que provoca a inquietação das pessoas que habitam as histórias.

Livro de estreia de Maria Lysia Corrêa de Araújo, *Em Silênci*o, foi bem recebido pela crítica e foi agraciado com vários prêmios, dentre eles o Concurso Fernando Chinaglia e o Prêmio Adelino Magalhães. Sobre ele, Ivan Cavalcante Proença nos diz: "Seus contos mostram uma unidade de concepção e de solução formal na linha de um certo realismo mágico, que capta do ser humano na sua contingência de solidão, conflito ou desengano, a que a autora dá um tom de amarga ironia". (ARAÙJO, 1978). Talvez a "amarga ironia" usada por Maria Lysia ocorra, em parte, por sua história de vida marcada pelo sofrimento. Órfã de mãe aos sete anos e de pai, aos doze, foi obrigada a se separar dos irmãos, fato que intensificou a dor da perda e da solidão e que parecem estar presentes em sua escrita.

Geralmente a solidão é associada a algo negativo e depressivo. Tarcyane Cajueiro dos Santos traz em seu artigo "A solidão difusa das sociedades da (in) comunicação" esse conceito de solidão como algo negativo, associando o solitário ao fracassado, o que causa grandes impactos na vida das pessoas. Para fugir deste conceito, as pessoas usam de meios

[1] Graduanda em Letras, bolsista de Iniciação Científica do projeto "Tecendo fios: Maria Lysia Corrêa de Araújo", coordenado pela Profa. Dra. Kelen Benfenatti Paiva, do IF Sudeste MG/Câmpus São João del-Rei.

artificiais para “enganar” a sociedade e a si mesmos sobre o fato de estarem sós. Para isso, elas buscam maneiras de permanecer com a mente ocupada e usam recursos imaginários como uma possibilidade de evasão.

É dando evasão ao sentimento de solidão que se insere as personagens de “Em Silêncio”, que de maneira inusitada buscam meios de se isolar do mundo, ao mesmo tempo em que estão acompanhados.

Em *Paixão segundo São Mateus,* uma mulher guarda em segredo que conversa com os mortos, eles se tornam seus principais companheiros, fazendo com que a mulher se afaste de todos para poder ficar apenas com eles. Ela passa a sentir prazer com o contato e quando os mortos não aparecem, a mulher se sente incompleta, “e comecei a sentir uma felicidade tão grande que se acontecia de não virem, chorava a noite toda. [...] Ficava infeliz, profundamente infeliz. Precisava deles de forma lancinante”. (ARAÚJO, 1978. p.17)

É possível notar que a solidão presente nesse conto é uma escolha da personagem, que mesmo podendo estar na companhia dos vivos, prefere estar com os mortos a conviver com o outro. Ela cria um “mundo paralelo” no qual é capaz de falar, de comunicar-se.

Outro exemplo em que é possível notar a “escolha” pela solidão é em “Se ela ou eu”. No conto, um homem guarda o corpo de um gato em seu quarto enquanto espera que a morte chegue. Ele se isola do mundo e procura em sua gata Mary a companhia de que necessita e chega até mesmo a romper com sua mulher por ela achar que estava louco. A partir daí, o homem e a gata vivem um para o outro, até que aparece um gato e o homem se sente traído e ameaçado. Mary se interessa pelo gato e o conflito da história acontece nesse momento. O personagem passa a se sentir só: “O tempo corria, Mary não era mais completamente minha, fiquei de novo só”. (ARAÚJO, 1978, p.22) E quando o gato vai embora, é o homem quem passa a desprezar Mary. Com isso, a gata passa a emagrecer, a perder a elegância com a falta de atenção de seu dono e morre. Arrependido, o homem a guarda em uma caixa e fica ao seu lado. Ao final ele já não sabe quem está morto, se ela ou ele.

Analisando o conto, é possível notar que o homem se esquece de tudo o que já viveu para estar apenas com uma gata que para ele é personificada. Ele busca em um animal a relação que não tem com sua esposa ou com qualquer outra pessoa, o que deixa evidente a sua escolha pela solidão. O mesmo acontece com “Mulher ao mar”, uma mulher decide nadar até não conseguir ver os prédios e edifícios e quando está só, em meio ao mar, conhece um polvo que fala inglês e encontra nele uma espécie de psicólogo. De volta à areia, várias pessoas

começam a fazer perguntas e, em meio a esse tumulto, ela resolve voltar para o mar e ficar em definitivo longe das pessoas e da vida agitada.

A forma encontrada pelos personagens para escaparem da realidade é buscar na solidão uma companhia, e é exatamente isso que eles fazem, eles procuram nos animais e seres inanimados uma maneira de fugir da realidade e do convívio, como fica evidente nos contos supracitados.

Em alguns contos, existem personagens que tentam se convencer que o fato de estarem só é um ato de heroísmo, como no conto "De muita coragem." A personagem principal da história decide passar a virada do ano sozinha e faz de tudo para se convencer de que está feliz, "fazia de tudo para esquecer que era o último dia do ano e que ia passá-lo sozinha..." (ARAÚJO, 1978, p.34). Ela pensa nos amigos, família, na noite de festas, comida e bebida e diz que tudo isso não passa de bobagens. Mas, ao mesmo tempo em que pensa assim, sabia que ninguém estaria esperando por ela neste dia:

> Querendo rir de toda gente necessitada de outros, de presença, de bebida (...) gente necessitada de gente, ria de todos. Sentia-se absurdamente superior, era só, imensamente só, uma solidão consciente. O amor, sim, havia um amor, mas não era seu como nunca nada fora seu, partira também para as suas coisas, seu encosto, sua muralha familiar, era um dependente, um fraco, igual. Todos os esperavam. Mulher, mãe, filhos. A ela ninguém esperava e nem esperava ninguém. (ARAÚJO, 1978, p.35).

Mesmo que a personagem queira estar sozinha, ou pelo menos fazer de conta que está bem nesta condição, algo lhe falta. A consciência de solidão apresentada por ela se desfaz no primeiro dia do ano, quando se dá conta de que realmente está só, é quando decide ir ao mercado e fazer o que muitas as pessoas fazem, um almoço protocolar. Para conseguir tal feito, a personagem precisa se igualar a um animal para conseguir "vencer" o almoço sozinha, é então que percebe o quanto sua solidão lhe faz mal.

> Fizera-o sozinha, mas estava arrasada, fora sem nenhum heroísmo. Não conseguia vencer da mesma forma que vencera a passagem do ano. Fizera-se animal para conseguir isso, esquecer. Então começou a sofrer de novo, profundamente. A sua triste condição humana, a sua triste condição animal, nada adiantara nada. Chorava. Era uma idiota como outra qualquer. Precisava de gente, da família, do almoço, do comum, da presença, das amarras, precisava de todas aquelas coisas protocolares, do cotidiano, do sempre, dum sempre que não havia mais. Um desespero ilimitado anulou toda a sua possibilidade humana, não poderia nunca mais passar por tantas tentativas e tantas fugas e invenções. Era terrível ser bicho, era horrível ser gente. Teve uma pena muito grande de si mesma. Abriu a janela. Estava tudo longe. Só ela existia. E a altura. Precisava agora de coragem. De muita coragem. (ARAÚJO, 1978. p.37).

Há ainda nas histórias de Maria Lysia personagens que gostam da solidão, personagens que não se escondem atrás de uma falsa felicidade, como em "De muita

coragem" e nem procuram seres para se sentirem completos, como em "Paixão segundo São Mateus." A convicção da solidão está presente também em "Tumulto", conto em que uma mulher abandona filhos e marido para ficar com seu amante, mas mesmo assim se sente vazia e incompleta. Ela vive a procura do silêncio e do sossego que sente quando está sozinha. Ao final da história, ela decide partir sem destino, "melhor que fosse assim. Não tinha a menor ideia do que ia fazer. Só sabia que ia ser sempre assim, sempre partindo..." (ARAÚJO, 1978, p.71).

A personagem vive em constante fuga dos outros e de si mesma. O medo de estar junto, de "viver com" causa o conflito do trama, pois, apesar de estar aparentemente feliz, a mulher sente a necessidade de partir ao encontro da própria solidão, lugar em que se sente em paz. Assim parece ocorrer com a maioria das personagens, cada uma a sua maneira, encontra meios para ficar à margem de sua realidade e principalmente do convívio.

São personagens distantes, sem nome ou aparência, são pessoas que fogem da realidade em busca da solidão, mas é na solidão que tudo parece acontecer. Na solidão os personagens conversam com objetos, animais e até mesmo com a morte. É no silêncio que, incoerentemente, existe a única possibilidade da comunicação. É no silêncio que os personagens se constituem. Maria Lysia parece nos mostrar que o gosto pela solidão não significa que os personagens queiram estar sós, pelo contrário, é nos momentos em que estão sozinhos que eles se encontram e se sentem verdadeiramente acompanhados.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. **Em Silêncio**. Rio de Janeiro; Brasília: INL,1978.

SANTOS, Tarcyane Cajueiro dos Santos. **A solidão difusa das sociedades da (in)comunicação**. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3442, acesso em: 12/05/2015.

CIDINHA DA SILVA, CRÍTICA DA MÍDIA

Marcos Fabrício Lopes da Silva*

Nos livros *Cada tridente em seu lugar* (2007) e *Racismo no Brasil e afetos correlatos* (2013), Cidinha da Silva tece críticas importantes a respeito do fazer midiático. A escritora dedica um conjunto especial de crônicas no intuito de discutir a democratização dos meios de comunicação, a qualidade de conteúdo realizado pelos agentes de difusão e a virtude ética necessária para alcançar consistência e pluralidade na cobertura midiática. É possível perceber nas argumentações de Cidinha da Silva o desejo legítimo por uma formação informativa e opinativa que, de fato, viabilize o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura, incluindo, nessa relação, a indústria do entretenimento e sua responsabilidade direta pela diversão pública, em termos recreativos e educativos.

Na crônica "TV a gato", integrante do livro *Cada tridente em seu lugar*, Cidinha da Silva alerta para a *censura econômica* que impede o acesso ampliado aos conteúdos produzidos pelos canais fechados: "você sabe que às vezes o pessoal da favela faz gato não é só pela falta, mas também pela revolta" (2010, p.25). A autora observa a falta de preocupação das empresas de comunicação do ramo em atender a população residente em favelas, cuja linha de interesse também passa pelo consumo de informações e opiniões transmitidas pela TV por assinatura. Outro ponto a ser discutido refere-se aos preços abusivos cobrados pelas empresas de comunicação, dificultando a vida do público para adquirir um pacote de canais fechados. Trata-se, nesse sentido, de atitudes discriminatórias, em matéria de atendimento ao consumidor e, principalmente, de preservação à cidadania no tocante ao direito fundamental da comunicação. Em oposição ao quadro de *desigualdade informacional*, a comunidade residente em favelas apela para a "TV a gato", fazendo *gambiarras* para, enfim, obter uma programação mais alternativa, considerando o convencionalismo predominante nos conteúdos transmitidos pela TV aberta. A respeito dos temas aqui arrolados, Cidinha da Silva assim se posiciona:

* Professor da Faculdade JK, no Distrito Federal. Doutor e Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Jornalista, formado pelo Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Poeta, autor dos livros *Dezlokado* (2010) e *Doelo* (2014). Pesquisador do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA/FALE/UFMG.

> Gato de TV a cabo você deve achar que é luxo, pois talvez nem você tenha (TV a cabo ou um gato de TV a cabo) em sua residência. Mas, veja bem: assim como um vivente tem direito à água potável, tem também direito à programação televisiva de qualidade. Para obtê-la, no Brasil, é preciso pagar uma assinatura. Suponhamos que você possa pagar. Ocorre que a empresa prestadora do serviço acha que o lugar onde você mora não é digno dele. E você, além de perguntar-se onde mora a lógica capitalista da empresa, faz o quê? Os meninos fazem gato. E quer saber do que mais, quem gosta de miséria é intelectual, já disse o Joãozinho Trinta (2010, p. 25).

A escritora destaca na referida atitude – a *TV a gato* – como expressão de uma luta dos mais desassistidos pelo acesso à comunicação midiática de qualidade. O público residente em favela também tem interesse em adquirir o *patrimônio imaterial* da cultura comunicacional, principalmente o de matriz transformadora, capaz de promover e estimular, lúcida e ludicamente, o esclarecimento popular. Afinal de contas, como já alertava o grupo *Titãs*, na canção *Comida* (1987): "Bebida é água!/Comida é pasto!/Você tem sede de quê?/Você tem fome de quê?/A gente não quer só comida/A gente quer comida/Diversão e arte/A gente não quer só comida/A gente quer saída/Para qualquer parte".

Como pano de fundo, encontra-se na citada crônica de Cidinha da Silva a busca de dispositivos sociais arrojados para se opor à *clientelização do cidadão*, fenômeno este que também se faz presente na oferta seletiva de difusão midiática. Nesse sentido, o restrito acesso à programação veiculada pela TV a cabo afronta o texto constitucional em seu artigo 220: "A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição". A censura econômica se coloca como impeditivo para a livre comunicação. Estar fora da TV por assinatura é ficar excluído dos principais fluxos de informação. Desconhecer os conhecimentos divulgados naquela modalidade de comunicação informacional é amargar uma nova ignorância.

A crítica da mídia desenvolvida por Cidinha da Silva também se manifesta argutamente em *Racismo no Brasil e afetos correlatos*. Por exemplo, na crônica "Thatcher x Cher", a escritora apresenta fatores nocivos que corroem o jornalismo ético de qualidade: o imediatismo e a falta de historicidade. Sobre o primeiro item, a opinião da autora apresenta um saber de síntese ímpar: "tempos sombrios de velocidade da informação desacompanhada da qualidade de compreensão" (2013, p. 35). A respeito do segundo quesito, Cidinha critica a alienação social oriunda, dentre outros fatores, da cobertura superficial da mídia: "os jovens, também como resultado do culto à história dos grandes e vencedores, têm cada vez mais dificuldade para conectar o presente em que vivem a fatos da história recente" (Idem). Estes apontamentos dialogam diretamente com as advertências reflexivas feitas pelo poeta Gustavo

de Castro, em *Os ossos da luz* (2007), e pelo filósofo Walter Benjamim, em *Experiência e pobreza* (1933).

Castro, incrivelmente sucinto, salienta, no poema "Mídia", que "a prensa é inimiga da perfeição" (2007, p.59). Parodiando o dito popular, o poeta aproxima pressa à prensa, no sentido de repercutir o alerta de que os parâmetros informativos e opinativos da mídia perigosamente se respaldam pela agilidade voraz, prejudicando argumentações mais profundas e dialéticas para favorecer apontamentos mais generalizados, preconceituosos e vazios. Bússola da opinião pública, a imprensa vem se distanciando cada vez mais deste papel social, ao promover, por conta da *síndrome da novidade*, o vulgar, rejeitando, assim, o importante. A respeito, Benjamim lamentava com pesar: "ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-la muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a miúda do 'atual'" (1994, p.119).

A promoção de *celebridades vazias* exemplifica o afã midiático de promover modismos como se fossem verdadeiros feitos. Com *desconfiança sábia*, Cidinha da Silva demonstra como a imprensa não economiza espaço para promover *nulidades*. A escritora, na crônica "Os mortos", foi direto ao ponto: "celebridade não é pessoa, é espetáculo ambulante, e quando bom e eficaz, eterniza-se em *business*" (2013, p.66). Como produtos do *jornalismo de intimidade*, as celebridades se comportam como *medalhões* de assuntos sem relevância pública. Para explicar a origem do termo *sociais*, representando exibição da vida cotidiana, da esfera "celebridade", o historiador americano Daniel Boorstin, autor do livro *The image: a guide to pseudo-events in America* (1962), relaciona o conceito, surgido entre os séculos 18 e 19, com a modernidade. Antes desse momento, não se falava em "celebridades", mas em ídolos, famosos e heróis, que recebiam essa designação por seus feitos. Se os heróis tinham mérito por terem realizado um grande feito, a celebridade, muitas vezes, possuía apenas certa fotogenia que lhe garantia a visibilidade, mesmo com o mérito e a relevância política esvaziados. Portanto, as celebridades protagonizam o suprassumo midiático do mundo narcísico das imagens: a publicidade do *eu*, a autopromoção ou – usando uma terminologia afeita aos modismos atuais – o *marketing pessoal*.

Preocupados demasiadamente em manejar as estratégias que lhes conduzirão aos píncaros do prestígio e do reconhecimento social, as celebridades devem fazer de tudo para agradar, amoldando-se aos meandros da festa de máscaras que anima o salão da cordialidade e

da simpatia. Eis “o preço da admiração”, termo que também intitula uma das mais divertidas crônicas de Cidinha da Silva acerca do assunto: “nos tempos supermodernos aplicam-se os pressupostos celebrativos a qualquer pessoa que tenha o mínimo de visibilidade e ela é esvaziada da condição humana para transformar-se em alguém que atende às vontades do público soberano” (2003, p.63). Mais vale “ser percebido” do que “perceber” – eis a linha de conduta daqueles que sofrem com a “sede de nomeada”, conforme ressaltava Machado de Assis, no alto de sua inteligente ironia expressa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Além de criticar o mercado midiático das celebridades, Cidinha da Silva, em “A PEC das Domésticas, os grilhões e as madames”, parte para o enfrentamento inteligente dirigido à cobertura tendenciosa da mídia que, majoritariamente, defendeu os interesses patrimonialistas dos setores mais abastados, mesmo diante da legítima causa referente ao reconhecimento formal dos direitos trabalhistas das domésticas. Postura conservadora e racista que, infelizmente, reverbera o engodo da mentalidade escravocrata ainda vigente. Com a palavra, a escritora:

> São 77 anos de organização sindical das trabalhadoras domésticas, iniciada por Laudelina de Campos Mello, em Santos, na busca de 34 direitos garantidos à maioria das demais categorias de trabalhadores. São 70 anos de atraso em relação às conquistas da CLT. São cerca de 8 milhões de domésticas em todo o país, incluindo adolescentes e crianças; destas, em torno de 6 milhões não têm carteira assinada e não ganham sequer um salário mínimo.
>
> Entretanto, mesmo diante desses números, os jornais estão consternados com o “desamparo” das patroas e patrões, e se apressam em esmiuçar todos os direitos da classe patronal frente aos insuspeitos novos direitos como trabalhadoras (ironia da História) conquistados pelas domésticas. Qualquer semelhança aos debates prévios à extinção formal da escravatura não são mera coincidência.
>
> [...]
>
> O giro da roda num país racista sempre emperra nos privilégios da branquitude. A bola da vez é o trabalho doméstico que passa a ter direitos similares aos dos demais trabalhadores apenas no século XXI, e são ainda questionados. Eita pessoal ranheta, não larga o osso nem a poder de marreta! (SILVA, 2013, p.41-42).

Há que se destacar também no exímio empenho de Cidinha da Silva como crítica da mídia suas reflexões sobre a indústria comunicacional do entretenimento e sua atuação direta no oferecimento da diversão pública, tanto em parâmetros educativos como em termos recreativos. Entre os novelos e as novelas que marcam as páginas da vida, a escritora mostra as máscaras nas linhas e a verdade entre as linhas confeccionadas pela teledramaturgia

brasileira. Por exemplo, foi reforçado em uma novela global de grande sucesso o estereótipo dirigido à população em favelas. A respeito, Cidinha da Silva, na crônica "A favela em *Salve Jorge*", salienta que:

> A autora de *Salve Jorge* está esculachando a favela. Poxa, é uma moçada jovem que não trabalha, não estuda e só tem quatro ou cinco tipos de ações: batem perna, batem boca e gritam, postam coisas na internet, tomam sol na laje e dançam, do funk ao pagode. De quebra, fecham com o pessoal do movimento e planejam subir na vida arrumando marido rico (2013, p.144).

Em contrapartida, na opinião de Cidinha da Silva, *Lado a lado* foi um marco novelístico para o reconhecimento dos feitos da comunidade negra no Brasil. O casal Zé Maria e Isabel, interpretados, respectivamente, por Lázaro Ramos e Camila Pitanga, ofereceu inúmeros exemplos de inteligência, sensibilidade, beleza, ética, solidariedade, coragem, trabalho, perspicácia e empreendedorismo. Ao analisar os capítulos de *Gabriela*, Cidinha da Silva chama a atenção para a interpretação de Juliana Paes que confere complexidade à protagonista do romance de Jorge Amado. Além disso, a escritora destaca, ainda, a *desconstrução* do machismo de plantão que impõe um padrão simplório aos afetos: "Houve quem reclamasse de que o turco comia Gabriela com os olhos, ao invés de comê-la como se devia. Tolinhos! Nacib não é bobo e come Gabriela como ela gosta, não como a testosterona imbecilizada prescreve" (SILVA, 2013, p.49).

No tratamento crítico do programa global *Esquenta*, Cidinha da Silva saboreia os leitores com uma formulação conceitual bastante perspicaz: trata-se do "sociologuês". O sociologuês "é a mudança conservadora, a transformação pelo alto, velha conhecida" (SILVA, 2013, p.51). Em outras palavras, partindo do melhor que há em nossa fortuna metafórica de cunho popular: "é o ponto de mutação em que a Coca se revela Fanta" (SILVA, 2013, p.51). Conforme o parecer lúcido de Cidinha da Silva, "a diversidade torta", apresentada no programa de Regina Casé, revela "a miscigenação subordinada, a mistura, nome popular e contemporâneo que até hoje não conseguiu provar sua efetividade para os pretos, tampouco diminui os privilégios dos brancos" (SILVA, 2013, p.51). A escritora, com bom humor, aproveita a oportunidade para fazer um pedido ao garçom: "nem Coca, nem Fanta, uma garapa, por favor". Uma garapa: bem mais saborosa do que "uma boa média" (SILVA, 2013, 51).

Encontra-se presente na crônica "Preconceito racial, discriminação e racismo, distinções de letramento" um dos grandes problemas que prejudicam as práticas de

entretenimento em matéria de expressão de alteridade voltada para a promoção da diversidade: “O que mais me desagrada é a forma como a expressão preconceito (sequer é o preconceito racial) tem dissimulado a força da discriminação e do racismo ao longo da trama. Meus amigos dizem que é por ação de Ali Kamel, orientação global. Tenho dúvidas, a mim parece mais a ausência de letramento racial” (SILVA, 2013, p.100). Pior: parece-nos que ambos os fatos, midiaticamente falando, estão terrivelmente combinados.

Ali Kamel, diretor de jornalismo da *Rede Globo*, é autor do livro *Não somos racistas* (2006), cujo subtítulo aponta bem qual é o objetivo geral da obra: “uma reação aos que querem nos transformar numa nação bipolar”. O escritor defende a ideia de que compomos uma nação predominantemente mestiça e que o racismo existe como manifestação minoritária e não institucional, sendo a pobreza o principal problema do país. Pretende criticar as reivindicações do movimento negro e os projetos de adoção de cotas raciais nas universidades públicas brasileiras. Trata-se, a nosso ver, de um remendo *neogilbertofreriano* voltado para o elogio à mestiçagem brasileira, tese que possui caráter ideológico, ao tentar esconder o racismo existente no país e a exclusão do negro ao longo dos cinco séculos de formação do Brasil. Tal posicionamento torna-se reflexo da “ausência de letramento racial”, conforme bem notou Cidinha da Silva. Visando à superação desse problema, a escritora, à luz de importante questão racial e étnica, nos ajuda a compreender como se comportam o preconceito e a discriminação racial:

> O preconceito e a discriminação racial são parte de um todo chamado racismo, um sistema ideológico espraiado e arraigado em instituições e corações, que esvazia da humanidade seus alvos, os serviliza e constrói privilégios para aqueles que exercem o poder. O preconceito racial, então, diferente de outros tipos de preconceito, motivados hipoteticamente pelo desconhecimento, está a serviço da manutenção de um sistema de poder, de exploração que, no Brasil, tem cristalizado o lugar de mando dos brancos em detrimento dos negros. A discriminação racial, por sua vez, é o braço ativo do racismo, é o que define a eficácia de seu *modus operandi* (SILVA, 2013, p.43).

Destacamos e comentamos, então, neste artigo, as principais críticas de Cidinha da Silva compromissadas com a apuração ética dos meios de comunicação. A qualidade argumentativa presente nos mencionados textos da escritora colocam Cidinha da Silva como notável pensadora da mídia, em termos críticos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.1.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BOORSTIN, Daniel. **The image**: a guide to pseudo-events in America. New York: Vintage Books, 1962.

CASTRO, Gustavo de. Mídia. In: **Os ossos da luz**. Brasília: Casa das Musas, 2007. p. 59.

KAMEL, Ali. **Não somos racistas**: uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Cidinha da. **Cada tridente em seu lugar**. 3.ed.rev. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

_____. **Racismo no Brasil e afetos correlatos**. Porto Alegre: Conversê Edições, 2013.

TITÃS. Comida. In: Jesus não tem dentes no país dos banguelas. 1987. LP. Faixa 2.

“REMINISCÊNCIAS” E “VERDE LAGARTO AMARELO”: APROXIMAÇÕES ENTRE CAROLA SAAVEDRA E LYGIA FAGUNDES TELLES

Maria do Rosário Alves Pereira*

O objetivo deste trabalho é traçar um breve paralelo entre dois contos de duas escritoras contemporâneas: “Reminiscências”, de Carola Saavedra, publicado na obra *Do lado de fora* (2005), e “Verde lagarto amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, publicado em *Antes do baile verde* (1999). Primeiramente, faz-se necessário esclarecer sob que ponto de vista considera-se o termo “contemporâneo” neste trabalho, a saber, aquele cunhado por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009). Isso porque é comum atribuir-se a esse vocábulo a pecha de tudo aquilo que pertence aos dias atuais. Se levássemos em consideração meramente a data de nascimento dessas escritoras, por exemplo, já teríamos um impasse: Lygia nasceu em 1923, e Carola, em 1973. Seriam ambas contemporâneas? Há uma distância temporal considerável entre ambas, o que pressupõe que experiências e influências literárias, históricas e culturais distintas perpassem a obra delas. No entanto, isso não impede, é claro, que, com suas respectivas especificidades e interesses, a literatura dessas autoras possa dialogar de alguma forma, com perspectivas narrativas semelhantes, como tentaremos demonstrar.

Agamben inicia o seminário (do qual o livro é fruto) propondo a seguinte reflexão: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” Como primeira tentativa de resposta a essa questão, ele parte de uma anotação de Roland Barthes sobre o contemporâneo em um de seus cursos no Collège de France no qual este sintetiza a questão: “O contemporâneo é o intempestivo”. Para explicar tal afirmação, o filósofo italiano se vale de uma publicação de 1874 de Nietzsche, “Considerações intempestivas”, em que se percebe o desejo de “acertar as contas com o seu

* Pofª Dra. CEFET-MG

tempo, tomar posição em relação ao presente". Nietzsche situa a sua "contemporaneidade" em relação ao presente num movimento desconexo e numa dissociação. Afirma Agamben:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias (...) (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Julgamos oportuno retomar essa definição porque as escritoras contempladas neste trabalho encontram-se exatamente nessa relação crítica com seu próprio tempo. Em Carola Saavedra, por exemplo, o urbano e as personagens que o integram compõem um cenário que conduz o leitor a refletir sobre os percalços e a fugacidade com que as relações são tratadas; em Lygia, nota-se que a escritora "percebe e apreende seu tempo" como ninguém, uma vez que tanto a história quanto os costumes e, mais ainda, comportamentos sociais vão sendo desvelados na tessitura textual. Contemporâneas, portanto, não apenas no sentido corriqueiro do termo, mas, sobretudo, no sentido filosófico que nos é trazido com propriedade por Agamben.

Os contos selecionados aqui, além de se debruçarem criticamente sobre seu próprio tempo, apresentam personagens e situações que se aproximam. "Reminiscências" narra o encontro de dois amigos que não se veem há dez anos. O narrador-personagem, Guilherme, desde o início assinala seu desconforto nessa situação:

> Henrique falava rápido e atropelado; algo sobre a fauna dos Pirineus, os melhores dicionários de suaíli ou o último filme do Wim Wenders, eu já nem sabia mais. Começava a me arrepender de ter aceitado o convite. (SAAVEDRA, 2005, p. 9)

Assim começa o conto: entrevê-se tensão já na primeira cena. O "falar rápido e atropelado" da personagem indica o nervosismo que permeia o ambiente, cada vez mais hostil. A história, narrada em primeira pessoa, só permite apreender um ponto de vista, o que é comum nesse tipo de narração. Aqui se encontra a primeira semelhança com o conto lygiano, que trata do encontro de dois irmãos. A história também é narrada em primeira pessoa por Rodolfo, e também um desconforto permeia a cena. Em "Verde lagarto amarelo", o mal-estar se instaura na escrita desde as primeiras linhas. Indagado se estava sozinho, Rodolfo reflete: "Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que *sempre* estou sozinho." (TELLES, 1999, p. 18) A solidão é um fantasma a rondar a personagem, assim como, no conto de Carola, o leitor vai percebendo essa mesma solidão na vida das personagens.

Diálogos permeados por silêncios e não ditos acontecem em ambos os textos. Cabem aqui as palavras de Fábio Lucas: "ora tensos, ora dramáticos, ora cômicos [os diálogos] (...) ajudam o leitor a conceber as personagens, que se apresentam de modo diversificado, com as naturais oscilações de temperamento e de juízo de valores". (LUCAS, 1999, p. 15) Ainda que a assertiva se dirija apenas à obra lygiana, certamente a colocação é pertinente também para o texto de Saavedra. Enquanto os amigos de "Reminiscências" tratam inicialmente de banalidades – na verdade, praticamente só Henrique fala –, Rodolfo e Eduardo, os irmãos de "Verde lagarto amarelo", trazem à cena o passado familiar, visto com uma ótica negativa sob o ponto de vista de Rodolfo, o narrador-personagem, segundo o qual o irmão sempre tivera o afeto da mãe, diferentemente dele. No conto de Carola, também há um momento em que o passado vem à tona, trazendo autorreflexão para as personagens.

Henrique apresenta uma empáfia, uma suposta superioridade e conhecimento de todas as coisas, sempre pronto a impressionar o amigo quieto, quase mudo. Isso, no entanto, é um comportamento antigo que permanece. O ar professoral que, antes, despertava admiração, agora irritava. E a tensão cresce até o momento em que as máscaras caem:

> - Você não mudou nada – disse finalmente, e olhando-o com desprezo, como se quisesse magoá-lo – o mesmo teatro de sempre, o mesmo personagem. [E o outro responde:]
>
> - E você, Guilherme, meu querido amigo, você mudou? Ou melhor espera, deixa eu tentar adivinhar (...) bom, olhando assim pra você... você mudou sim, eu me arriscaria até a dizer que você casou, não casou? (SAAVEDRA, 2005, p. 15)

As convenções sociais: Guilherme afirma ter se casado, ter uma filha e trabalhar em uma financeira. Uma vida normal, dentro dos padrões consagrados pela sociedade. O outro, tradutor, viajava o mundo; esse nomadismo é marca de quem não tem raízes, não se fixa em lugar algum nem em ninguém. Bastante diferentes um do outro, cada qual seguira sua vida. Subentende-se que eram muito amigos antes, mas que, em algum momento, algo de muito precioso se quebrara entre eles. Guilherme ameaça ir embora, e agora, numa outra postura, sem a antiga afetação, Henrique quase suplica para que ele fique:

> - Eu fiquei surpreso e feliz com o seu telefonema (...), vou te confessar que durante anos eu esperei esse telefonema, em todos os lugares. Às vezes mesmo na França, na Suécia, na Índia, eu ficava no hotel, na pensão, onde eu estivesse, imaginando que a qualquer momento o telefone iria tocar e seria você do outro lado da linha, dizendo que queria me ver, ou qualquer coisa parecida, assim como antigamente. (...) Que bom que você está aqui agora, é isso que importa, (...) você continua o mesmo homem maravilhoso de anos atrás, igual, igual, igual. Meu Deus, como você é bonito! (...) sempre foi, mas agora os anos parece que te deixaram mais sério, não, mais sério não, mais interessante, eu diria. (SAAVEDRA, 2005, p. 17)

Paira uma leve ambiguidade que não é solucionada no conto: o que teria acontecido para que ambos se separassem? Teriam eles se envolvido amorosamente no passado? Seja como for, o afeto se rompera, sem possibilidade de retorno. Sentimentos ambivalentes, de atração e repulsa, parecem cooptar Guilherme que, mais de uma vez, faz o movimento de ir embora, mas permanece, estático, mesmo não gostando de estar ali. Vale lembrar, inclusive, que o convite parte dele, é ele quem liga para Henrique, que, por sua vez, insiste para que se encontrem em seu *apart*.

Em "Verde lagarto amarelo", Eduardo, o filho teoricamente preferido pela mãe, chega sem avisar. Não há nenhum convite por parte de Rodolfo, o irmão escritor, que se enclausura, sempre cheio de complexos, inclusive em relação a seu corpo, já que era obeso desde a infância. Escrever é o único gesto que o particulariza em meio à multidão. Ao contrário de Henrique, parece ser admirado pelo irmão mais novo, e isso o incomoda. Os dois conversam sobre literatura e relações familiares, e Rodolfo esconde sutilmente seus escritos sobre a mesa, mas o irmão os encontra: "Seu novo romance?... Posso ler, Rodolfo? Posso?" Ele não permite que o irmão os leia, mas se surpreende ao final do conto, pois Eduardo, agora, também arriscava-se na carreira de escritor, invadindo o único espaço que o singularizava perante a família e a sociedade: "Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física." (TELLES, 1999, p. 27) Afinal, era "obeso, mal vestido, malcheiroso", mas era escritor, ou seja, conservava um *status*; na escrita encontrava uma forma de manifestar sua identidade. Esse território, agora, pertencia também ao outro.

Nota-se que ambas as autoras demonstram apreço pelas minúcias, pelos detalhes; é a frincha, a fresta tão mencionada nos textos de Fagundes Telles. Gestos e objetos aparentemente insignificantes compõem a cena e auxiliam a construção de sentidos. Em "Reminiscências", fumar e beber são gestos típicos de Henrique, que se esforça para impressionar o amigo e finge certa naturalidade. A personagem bebe vinho, bebida que remete à Última Ceia cristã; e, possivelmente, aquele seria o último encontro dos antigos amigos. No conto "A ceia", de Lygia Fagundes Telles, uma ex-mulher pede um encontro final com o antigo companheiro, agora prestes a se casar com uma moça mais jovem. Também o vinho é a bebida que compõe a cena. Em "Verde lagarto amarelo", ao servir um cafezinho, Rodolfo fica com a xícara de asa quebrada; afinal, após a morte da mãe, ficara com os despojos do espólio familiar, ainda que Eduardo tenha insistido para que ficasse com algo

mais. A asa quebrada é um símbolo quase imperceptível do lugar de subalternidade ocupado por Rodolfo.

O conto "Do lado de fora", que fecha a coletânea de mesmo nome, parece sinalizar para os pormenores e as ambivalências da escrita de Carola: o olhar do espectador em relação ao dentro e ao fora do ônibus, que vai passeando pela cidade, remetem ao dentro e ao fora de cada uma das personagens expostas no livro. O observador atento, o narrador observador deste conto capta flashes de vida, da sua própria e da de outros personagens, às vezes desconhecidos ou anônimos. Instantes de vida passam ligeiros como num piscar de olhos.

Assim também é a escrita de Lygia Fagundes Telles e Carola Saavedra: ambas tentam perscrutar o que vai na intimidade de cada personagem, revelando, ao mesmo tempo, diferentes formas do próprio ser humano se posicionar. Um trecho de uma entrevista de Saavedra publicada no jornal *Rascunho* sintetiza bem essa questão:

> A literatura nos dá muitas possibilidades. Há alguns dias, eu estava conversando com um amigo, professor de literatura, e pensávamos nisso. Perguntei a ele: "Por que as pessoas estudam literatura? (...) E esse amigo me falou: "Elas vão às aulas porque querem encontrar respostas. Querem saber como viver melhor, com mais sabedoria". Achei interessante. Porque minha ideia do que buscar na literatura é justamente o contrário. Na realidade, a literatura não nos dá respostas. (...) A literatura faz uma pergunta. O livro é quase uma esfinge, ele apresenta um enigma para o leitor. Ali, o leitor vai procurar as suas respostas. Mas o interessante é que não existem respostas. O interessante é a pergunta. (Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/carola-saavedra/>.)

Certamente, muitos e notáveis são os questionamentos que a leitura dessas escritoras pode nos suscitar. E essa é a força de sua literatura: instigar o leitor, propondo-lhe, quem sabe, novas formas de pensar e de ver o mundo, mesmo que essas formas se estabeleçam a partir de perguntas, algumas, aparentemente, insondáveis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Cult** – Revista brasileira de literatura, São Paulo, Ano II, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.

SAAVEDRA, Carola. **Do lado de fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MATERNIDADES RECONSTRUÍDAS, UM PROJETO: A MÁTRIA, A MÃE E A LÍNGUA DE TERESA MOURE.

Maria Fernanda Garbero*

"Pero cualquiera se lo disse, que me viene con eso

de que parezco la letrista de un cantante hispano-americano.

Vale, tío. Cómo decía Celso Emilio?

"La realidade existe / porque existe la palavra /

Si no sabes decir larga es la noche /

tampoco sabrás que existe el alba.."""

Pensamento de Clara, personagem de *A xeira das árbores.*

O parto sempre me pareceu algo bastante curioso. Mais que um momento único por que todos passamos, no passado, marcando um começo de vida e um inesperado e desconhecido ensaio final - futuro inscrito na aporia da morte – convenço-me de sua potência reiterativa, cíclica e, por que não, convencional. Lembro que a primeira vez que li *El entenado,* do escritor argentino Juan José Saer, a reflexão do narrador luzia como uma nova maneira de pensar a maternidade, tema presente em grande parte de minhas pesquisas, sobretudo nos estudos referentes às Madres de Plaza de Mayo.[1] Naquela passagem do mencionado livro, a personagem ao falar e escrever suas memórias, muitos anos depois de tê-las vivido, nos diz: "Não se sabe nunca quando se nasce: o parto é uma simples convenção.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e pesquisadora convidada do Centro de Memoria Madres de Plaza de Mayo, em Buenos Aires. E-mail: nandagarbero@gmail.com

[1]GARBERO, Maria Fernanda. Las Madres de Plaza de Mayo: à memoria do sangue, o legado ao revés". Tese de doutorado, UERJ, 2009.

Muitos morrem sem ter nascido; outros nascem apenas, outros mal, como abortados."[2] (SAER, 1983, p.45). E, entre partir e chegar, é desse parto que parto de algumas interrogações sobre essa irredutível relação entre os sujeitos imbricados nesse nascimento atemporal, não datado, capaz de traduzir-se em mudanças.

Parir, assim, seria um ato mútuo e não restrito ao término da gestação: a mulher nasce como mãe, pela vida daquele a quem chamará – ou não – de filho, uma vez que a palavra mãe depende de uma realização construída dessa relação, na qual ambos se reconhecem ligados pelo que consideramos uma das expressões de maternidade. Uma criança entregue à adoção, por exemplo, precisará de um repertório bastante distinto para pensar essa presença ausente: uma (des)conhecida que se insere nas heranças do corpo e sublinha um legado de abandono. No entanto, se adotada por outra mulher e com ela aprender a palavra mãe, novamente, o parto se confirmará como uma mera convenção, como nos propõe 'o enteado', personagem de Saer. Como um jogo dos contrários, nossos filhos, naturais ou não, nos parem como mães.

A construção desses papéis também ocorrerá com a paternidade, porém, sem apagar a figura do pai nesse projeto, falarei da mãe e dos filhos/filhas da mãe. O pai entrará, afinal sua presença, efetiva nessa construção ou figurativa na concepção, definirá importantes representações simbólicas socialmente compartilhadas, a começar pelo verbo, pela criação e pelos nomes que desse legado decorrerão, como a pátria e as suas configurações de poder político.

Escolher falar da mãe e, com efeito, pensar em suas representações linguísticas evocam alguns questionamentos acerca das projeções que partem da noção de maternidade, tais como a língua e suas implicações em reconhecimentos identitários. Afinal, para toda pátria – e aqui já começa uma série de complicações totalizantes, das quais não compartilho, muito menos sugeriria endossar – há uma língua oficial, que poderá coincidir com o que se considera sobre a noção de língua materna. Se, apenas como hipótese, redesenhássemos essa correlação, partindo de outra mirada, poderíamos propor que para toda mátria haveria que se definir uma ou várias línguas diferentes, e com isso não redefiniríamos apenas os nomes, mas sobretudo nossa relação com o que mãe e pai encenam nesse jogo/joio da pertença.

[2] Texto original: No se sabe nunca cuándo se nace: el parto es una simple convención. Muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados.

Transgressor? Sim. Mas, em muitos casos, minimamente restitutivo, como é o que vemos acontecer na proposta literária da escritora galega Teresa Moure, sobre quem pretendo falar e, desde já, me valho de algumas licenças concedidas pelo olhar literário, para pensar numa hipótese que chamo de matria, inicialmente marcada pela escolha de uma língua em lugar de outra(s).

Nascida na Espanha franquista, provavelmente Teresa Moure nasceu "espanhola", indo a escolas onde a língua da alfabetização era o castelhano como língua oficial espanhola, assistindo a programas televisivos e vendo todas as representações de seu lugar de origem, a Galiza[3], também em espanhol. Mais que uma mera repetição aqui propositalmente pensada, não é possível dissociar a violência presente na rasura, ou melhor, no apagamento/proibição da língua galega nesse contexto. Somente em 1981, seis anos após a morte do general fascista Francisco Franco, é que será aprovado o Estatuto de Autonomia, reconhecendo o galego como língua oficial daquela região, ao lado do castelhano. Sobre isso, Xoán Lagares argumenta que:

> o galego conquista algum espaço no contexto oficial autonômico, e o seu conhecimento se torna pela primeira vez na história realmente útil para a promoção social, mas em âmbitos ainda muito limitados, restritos à função pública da Autonomia ou ao mundo da cultura oficial. Fora desses âmbitos, para a maior parte das funções sociais que tem a ver com o mercado de bens e de serviços, a língua de prestígio continua sendo o espanhol, sem que efetivas intervenções políticas sejam destinadas a mudar essa situação. (LAGARES, 2011, p.103)

Com efeito, entrar num estudo sobre as narrativas de Teresa Moure, partindo desse aspecto não é gratuito, uma vez que os dois romances aqui presentes não foram publicados primeiramente em espanhol, e a versão nesta língua figurará como uma tradução da própria autora, posterior à galega. Curiosamente, o livro de 2004, cujo título original é *A xeira das árbores*, em sua edição traduzida ao castelhano, em 2006 pela editora catalã Ronsel, aparece com dois nomes: na capa, *La jornada de las mujeres-árbol*. Na lombada, *Ritmos de mujeres-árbol.* Menos um equívoco editorial que uma discordância de termos e sentidos entre jornadas e ritmos, prefiro a imagem proveniente das xeiras, em que a noção de um trabalho que dura no tempo sem interrupção parece traduzir-se com mais amplitude na composição de Clara, protagonista do romance, e suas relações com os trabalhos de tradutora e mãe, tarefas que se confundem ao lermos os encontros nelas traçados.

[3] Por uma escolha linguística coerente com os projetos da escritora em estudo, usarei a forma empregada pelos galegos do reintegracionismo, assim, opto por Galiza, em lugar do castelhianismo Galicia. Sobre isso, falarei mais detalhadamente no decorrer deste trabalho.

A narrativa transcorre num intervalo de 24 horas, entre o som do despertador de um dia ao do outro, compondo a sinfonia estridente de uma rotina irredutível nesse cenário de árvore, o que Clara explica como uma metáfora das raízes, logo, plasmada nos três filhos – todos homens – que cria sozinha. No romance de 2014, a proposta de duração diária também aparece e, assim como no de 2004, várias vozes nos contam os enredos, marcando pontos de vista diferentes e confirmando a perspectiva polifônica de ambos os textos.

E, se é por um entrecruzamento de vozes que temos acesso às diferenças entre as experiências narrativas das personagens, é pelo enclave de duas línguas – a da escrita primeira e a da tradução como texto decorrente – que encontramos uma ponte de empoderamento entre a imagem da mulher e língua galega. Neste ponto, reconhecer o caráter minorizante, que sublinha tanto a condição feminina como a língua em questão, parece-me uma contundente metáfora para pensar nas recolocações simbólicas que essas duas figuras implicam, ainda mais quando potencializadas pela relação com o trabalho que Clara desempenha: a tradução, ora compreendida como um encontro com a língua do outro; caminho que conduz o exercício da alteridade e os arranjos de sentidos construídos.

Ao investir em uma composição narrativa predominantemente feminina, a despeito de um cenário com mais personagens masculinas, Teresa Moure abre espaços para a leitura de uma maternidade que se constrói em conflitos, contudo, ainda que vista pela narradora como um embuste ao reconhecer-se como uma "mãe impostora" (MOURE, 2006, p.37), é o caminho empreendido para refazer as memórias familiares falidas. A gestação de três filhos de pais ausentes e diferentes desvela uma aposta de afeto onde é da ausência paterna que será possível reparar as violências de um pai que, mesmo no leito de morte, continua responsável pelas escolhas de Clara, bem como pelo suicídio de sua mãe. É dessa memória que se desenha o quadro da dor, a lembrança acionada em agonia, desvelando um cruzamento do passado no presente, capaz de trazer consigo um recorte da fragilidade de determinados padrões familiares.

Assim, a tríplice maternidade nos propõe uma leitura de projeto, cuja responsabilidade unilateral na criação dos filhos reivindica novos espaços/olhares para ser e exercer outras famílias. Sem avós ou outros parentes próximos, ela só pode contar com algumas poucas amigas, com as quais redefine uma perspectiva de laços afetivos ora investidos na vontade, não na consanguinidade, sendo esta restrita apenas aos seus filhos, os

frutos de mulheres-árvore. Nessa nova configuração parental, a hierarquia dá lugar a uma releitura da adoção. A potência da *philia* e de sua correlação com a escolha sobrepõe-se a qualquer indicação de dever familiar, logo, é dentro do lar que um cenário mais plural dá forma à transgressão entre as dicotomias do que podemos considerar *oikos* e *polis*, respectivamente, os espaços divergentes capazes de garantir a permanência da mulher e do homem em esferas de poder bastante distintas.

Uma década depois, *Uma mãe tão punk* não só confirma uma reconfiguração dos laços familiares, como também subverte na linguagem com a ideia da "casa" de que provém. Se em 2004 temos a primeira escrita em galego oficial, a narrativa de 2014 aposta num projeto de reintegração, no qual a "língua mãe" dessa escritura não será o galego, nem o espanhol, mas sim uma língua escolhida como caminho de ruptura entre os falantes de galego e os traços castelhanistas que entraram com o tempo, apartando-os dos laços com o português. Não sendo nem a língua de Rosalía de Castro, nem a de Fernando Pessoa, será a de um grupo que, por escolha, acredita na potência política de uma ortografia que os torne efetivamente independentes dos apetrechos folclóricos trazidos a reboque pela empresa espanholista. Mais que imaginada, essa comunidade se concretiza ao questionar o cenário homogeneizante imposto pelo castelhano, bem como o cadinho destinado à ortografia oficial da língua galega. Nessa perspectiva, é impossível não questionar a (in)sustentabilidade das noções de língua(s) materna(s) e pátria, duas categorias complicadíssimas postas em cena neste projeto de literatura e, por que não, fazer político.

Entretanto, antes de pensar propriamente nessas implicações, vale lembrar de um texto de Moure, publicado no jornal digital galego *Praza Pública*, em 02 junho de 2013. Intitulado "Sobre encrucilhadas, normas ortográficas e independência", o artigo transita entre a carta aberta, o desabafo e o manifesto, ao traçar um panorama atual dos conflitos que envolvem as questões da língua e seus espaços de ressonância e reconhecimentos de identidades e autonomia:

> A encruzilhada natural que nos obriga a decidir entre galego-português e galego-castelhano resolve-se ao lhe darmos uma leitura em termos políticos: o galego-português nega-se, não seja que nos declaremos independentes; não seja que sonhemos com sermos algo distinto do galeguinho torpe e parvalhão. *A valentia de tantas assinaturas da língua galega, de mulheres e homens que escrevem fora das subvenções, fora das grandes editoriais, fora do stablishment da cultura, fora do que ouviram de crianças, fora de toda convenção, a valentia, digo, não pode ficar pairando no ar.* (MOURE, 2013, p.171, grifo nosso).

Mais adiante, ao simbolicamente posicionar-se na encruzilhada “escrevo isto desde a encruzilhada, no momento anterior de empreender o caminho”, Moure aposta não num lugar hifenado por trânsitos de poderes, mas num espaço que pode ser preenchido por significados mais decisivos para um desejo de independência, um ponto cego. A encruzilhada, como exemplo de “não-lugar” (AUGÉ, 2002), se abre ao mesmo tempo como uma imagem de impasse e escolha, onde o entroncamento de quatro caminhos implica a seleção de uma via em detrimento das outras. Logo, o percurso abrigará agentes distintos, ao que ela antecipa com a declaração: “Não me hão acompanhar os grandes poderes; haverá que afrontar as críticas maldizentes de quem goza ao conhecer que alguém se bota deliberadamente nas margens. Haverá que lembrar Diógenes.” (MOURE, 2014, p.173)

Galego oficial, castelhano e português na “encruza” com galego à portuguesa. Nem lisboeta, nem demarcado por uma ortografia de base espanhola. Há que se criar um lugar para reconhecer uma grafia de alteridade, ainda deslegitimada pela pecha da bastardia, cujas paternidades camoniana ou cervantina entram com fervor nesse processo. Logo, é da imagem da mulher-mãe que o bastardo se redefine como parte constitutiva desse projeto:

> E entendei-me bem, como tantos excessos argumentais se cometeram, dum lado e do outro da encruzilhrada, a escolha neste tempo não é já mais um problema de restaurar a ortografia de dieito em lugar de uma bastarda. Não tal. As mulheres sabemos bem que as filhas bastardas são tão filhas como as outras: só um sistema de crenças baseado em valores burgueses e patriarcais poderia fazer essa diferença entre o legítimo e o ilegítimo. (MOURE, 2013, p.171-172)

E, para isso, nada mais potente que a elaboração de uma personagem que se isola do mundo social para viver na imundice. Ei-la: Sara, a mãe tão punk, a juíza que rompe com os valores burgueses para escandalizar o público com seu mal cheiro e sua lucidez às avessas, somente justificada por uma comparação ao caminho de Diógenes, o filósofo grego que teria encontrado na miséria os autênticos valores da virtude. Propositalmente, ao mencionar o filósofo mendigo em seu artigo para o jornal eletrônico, Moure compartilha seu lugar à margem dessa sociedade a que ela se refere como burguesa e patriarcal, onde Diógenes busca um homem honesto incessantemente com sua lamparina e Sara escandaliza a todos com seu abandono. Como uma terceira margem, o espaço da língua surge na utopia, como uma imaginação concreta e escrita de futuro revisionista sobre um presente silenciado e um passado traduzido pela violência do poder normatizador.

Mas como falar e ser ouvido quando se dissocia da língua oficial e se desloca rumo à margem imaginária? Para isso, a ruptura é um imperativo que, ao não conjugar o discurso totalizante, emerge em formas alternativas de combate, e a literatura, penso, talvez seja o melhor lugar para (re)escrever uma realidade diferente e mais poética.

A língua vogante: cenas de um projeto.

As referências a uma necessidade de cisão com os padrões burgueses e patriarcais trazem um interessante mote para o questionamento já anunciado neste trabalho, a respeito da totalização e das violências que costuram o termo "pátria". Falar disso em relação à Espanha parece ainda mais complicado, uma vez que o país conta com 5 línguas oficiais (euskara, catalão, galego, aranês e castelhano) e outras tantas "modalidades linguísticas"[4], como é o caso do aragonês, por exemplo. Violenta, como toda perspectiva homogeneizadora, a noção de pátria espanhola abarca um compilado de lugares comuns que qualquer criança, aprendiz de espanhol como língua estrangeira nos cursinhos de ensino, conseguiria reconhecer: a tourada, a paella, a castanhola, o flamenco e um pasteurizado de sotaque madrilhenho, bem como os nomes de Julio Iglesias, Alejandro Sanz e, no passado, o folclórico Gipsy Kings (que, aliás, surgiram na França e não na Andaluzia, como muitos chegaram a pensar), são vendidos ao mundo como o mapa de um país que, não tão distante da realidade dos países latino-americanos, converge muito mais diferenças que similitudes entre suas regiões, em diálogo com o que Hugo Achugar propõe sobre essa redução, e aqui me parece muito mais apropriado pensar nessa questão em comparação com a América do que em relação a outros países da Europa:

> A América Latina é um dos campos de batalha onde os diferentes sujeitos combatem pela construção de seu projeto em função de suas memórias particulares. (...) Sendo assim, tanto a avaliação dos diferentes passados como a proposta dos diferentes futuros e o posicionamento em relação ao poder determinam o tipo ou os tipos de América Latina que permitem construir os respectivos "nós" – inclusivos e excludentes – a partir do que se fala. (ACHUGAR, 2006, p.57)

Quando pensamos na Galiza, neste cenário heterocrômico, algumas distâncias ainda se inscrevem com mais força, pois a distinção que há entre ela e as outras regiões, atribuindo-

[4] De acordo com a constituição de 1978, modalidades linguísticas representa o termo empregado para as outras línguas que ainda não foram reconhecidas pelo governo nacional como oficiais de suas respectivas regiões de fala.

lhe imagens que reforçam um estereótipo do homem e da mulher galego(a) como atrasado, arraigado a costumes e a práticas ultrapassadas e, sobretudo, mais pobre em relação ao restante da "pátria espanhola". Ah, e como bem lembrou a autora em seu texto no *Praza*, caudatário das "benesses" da União Europeia, afinal, como argumenta Achugar, "a qualificação do deslocado, ou do lugar de desprezo e do não-valor, é produzida por outros e não pelo sujeito da enunciação mesmo que ele termine por assumi-la, com ou sem orgulho, de forma submissa ou insubmissa" (ACHUGAR, 2006, p. 14).

Bem, "até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão a glorificar o caçador", como nos lembra o ditado africano, talvez serão por caminhos como as narrativas de Moure que poderemos nos encontrar com um historiador como Diógenes, que prefere a margem, e se reconhece mais no leão abatido que no caçador prepotente.

Entretanto, o leão não cabe na conformação discursiva sobre a pátria. Ele e todos que com ele foram abatidos serão devorados. Sendo pessoas, são bastardas; o filho/filha incômodo(a) que deflagra a fenda e a fraqueza da instituição familiar, sempre precisando ser escondido, silenciado e, se possível, transformado em ninguém. Nessa lógica, se o pai lhe nega o reconhecimento, inevitavelmente, a despeito de quaisquer propostas de abandono, a mãe sabe que o pariu. Acolher e criar são, mais uma vez, frutos de uma escolha que conjugará mais o afeto que o dever.

Ainda que a palavra mátria não apareça em nenhum texto de Teresa Moure, parece-me bastante oportuna a hipótese de transgressão que dela se projeta, agregada ao protagonismo das mulheres em suas narrativas escritas numa língua adotada por ela e pelos que com ela dividem esse projeto e a voz que falará pelo leão. Neste momento, rompe-se com a perspectiva subalterna, questionada por Spivak, ao falar, já que é no momento em que isso acontece que ele, o subalterno, muda de condição. Não me parece, ainda, inocente pensar que isso se torna possível quando se coincide na voz que, nesse caso, só pode ser em galego-português e pela boca/mão de uma mulher. E, mais uma vez pensando em Achugar e sua proposta de voz latino-americana, o "balbucio" pode nos servir mais que o discurso legitimador do outro – o outro caçador – sobre nós. À representação da narrativa da pátria, a aposta na inversão desses valores como fomento de uma memória mais restitutiva.

A língua, assim, desvela uma imagem de escritura-parto, em que a adoção de uma ortografia alternativa à oficial sugere um movimento de independência aos padrões, à lei e, por que não, ao pai. Essa figura não somente perderá espaço simbólico de poder, como ganhará uma representação ausente, apagada e sempre violenta. Com exceção dos filhos, os homens-pais são dispensados da importância depositada numa comunidade ficcional onde as mulheres não criam, nem recriam, qualquer desejo de matriarcado, pois este lugar não as aparta das violências do *oikos*, de seu ambiente doméstico que só pode lhe causar, como acontece com Clara, uma "dermatite de dona de casa". Fugir disso, também implica em incendiar essa casa, como Sara, a juíza mendiga, a mãe punk, a suicida que dá fim à vida muito antes de queimar-se em meio a seu amontoado de lixo.

A Helena caberá a tarefa de limpar a casa incendiada da sogra e dispor aos sobreviventes dessa família os detritos responsáveis pelo "exílio" de Sara em seu lar-lixão. Mais uma vez, é pela voz de uma mulher que teremos acesso às memórias que tecem a violenta cena familiar e responsabilizam por esse fracasso Pedro, o filho mais velho de Sara, esposo de Helena, a voz ausente que demarca a asfixia do contexto social em que se instalam todas as personagens. Sobre a filha mais nova, Alba, o encontro com uma perspectiva de afeto presente também na composição de Clara, de *A xeira*, se revela num jogo de desejos que não coadunam uma proposta dependente de companheirismo via companhia masculina. Essas mulheres protagonistas de ambas as narrativas se projetam na "sororidade", palavra que transgride a dicionarizada e masculinizante "fraternidade" para reivindicar uma irmandade entre mulheres, emergindo como uma rubrica restitutiva de nosso histórico problema de gênero.

Independentes, mulheres, língua e escritura redefinem uma espacialidade que, à margem, inicia seu vogar. Logo, é da potencialidade de recomeço que o passado se confirma como um quadro de contínuas anulações, o qual precisa ser revisto e reescrito com outro código e, claro, outras vozes. No entanto, com essa voz, um projeto imaginado também ecoa e, retomando o que Achugar propõe sobre o discurso intelectual latino-americano, o qual se mostra pungente na legitimação às avessas, ou seja, mais sonoro no balbucio que no intento repetidor da língua hegemônica (no caso a que se refere, o inglês), não me parece despropositada a relação entre este estágio como metáfora de emancipação e sua perspectiva para Roman Jakobson, no que toca ao que o teórico russo considerou acerca do "ápice do balbucio".

De acordo com as hipóteses de Jakobson, durante essa fase, a criança é capaz de produzir – e não reproduzir – quaisquer sons contidos nas línguas faladas. É com a aquisição de uma língua única, nativa, que ocorreria uma espécie de atrofia parcial, perdendo sua capacidade fônica livre e irrestrita para ingressar numa determinada norma. Assim, como decorrência de uma maior e mais elaborada linguagem, o bebê ao ter contato com a língua que se comunicará com sua comunidade falante, a começar pela casa, experiencia a primeira limitação. Do mar de possiblidades por que vogava em seu balbucio, a necessidade de uma fala compreensível atraca o sujeito também a uma conformação identitária. Sobre isso, Heller-Roazen argumenta:

> Talvez a perda de um arsenal fonético ilimitado seja o preço que a criança deva pagar para obter os documentos que concedem cidadania na comunidade de uma língua específica. As línguas dos adultos retêm alguma coisa do balbucio infinitamente variado do qual emergiram? Se for esse o caso, seria apenas um eco, pois, onde há línguas, a emissão desordenada do bebê já há muito desapareceu, ao menos na forma que uma vez possuía na boca do infante que ainda não podia falar. Seria apenas um eco de uma outra fala e de algo outro que a fala: uma ecolalia, que guardasse a memória do balbucio indistinto e imemorial que, ao ser perdido, permitiria a todas as línguas existirem. (HELLER-ROAZEN, 2010, p.9)

Ecos de outra fala, o português que dá forma ao projeto político-literário de Moure, ao se instalar numa terminologia hifenada, o galego-português, contudo historicamente mais genuína que a grafia espanholizada, o galego oficial, engendra um desejo de ruptura que se gesta nos textos e nas falas dos reintegracionistas, como são reconhecidos os falantes que adotam essa identidade de confronto com a tradição imposta. Como uma língua palimpsêstica, o português define novas margens para essa escrita, na qual a memória é reparação e porvir.

Uma conclusão breve e em simultaneidade

Falar de língua, "alocada" há tempos na literatura, é circular por um espaço de conforto e incômodo. Talvez mais o primeiro que o segundo, pela possibilidade de pensar em questões que, pelo viés literário, me permitem entrar em um caminho com aquele olhar do viajante que transita ansioso por novas paisagens e disposto a conhecer as diferenças que compõem tal/tais espaço(s). Do incômodo, não perco de vista um certo receio de me apropriar indevidamente de conceitos que a literatura e, sobretudo a ficção, me despiram de tanto rigor. Entrei e, ainda distante de dar isso como concluído para mim, (en)saio.

Ao tomar contato com as obras em galego de Teresa Moure, escritora bastante reconhecida no cenário das letras galegas, o que mais me chamava a atenção para a crítica era a conformação da personagem mãe e as leituras que essas mulheres construíam ao questionar, em si, uma propensão à entrega materna. Entre conflitos, filhos e mães desconstruíam padrões familiares para escreverem histórias afetivas mais livres e menos violentas. Em 2013, com a entrevista no *Praza*, ao meu desejo de compreender essas expressões de maternidade somou-se a tentativa de ler – pela literatura e seus aportes teóricos – essa despedida de certo lugar de conforto para situar-se, voluntariamente, nessa margem do confronto, que também implica a adoção de – e por – um novo público disposto a cruzar mares em descobrimento. Da encruzilhada ao trajeto por um caminho incerto, eu, brasileira, me encontro com uma escritura que coaduna a melhor potência da provocação e do desconcerto, como percursos de uma escrita que desvela a memória do leão abatido, ou melhor, do galego e da galega que, logo ao balbucio, ouviram as imposições de uma língua e de uma identidade que não respondem ao desejo de cidadania dos reintegracionistas.

Por agora, apenas concluo que, se Fernando Pessoa nos dizia "minha pátria é língua portuguesa", e Caetano Veloso nos cantava que "a língua é minha pátria, e eu não tenho pátria, tenho mátria, tenho frátria", Teresa Moure nos recoloca: não pertencemos a nenhum sistema de pátria porque falamos sua língua oficial. Mas podemos ter uma língua de pertencimento e redefinirmos nosso lugar nesses espaços. Mais mátria ou mesmo "sororátria", em virtude do protagonismo que as mulheres representam neste projeto de revisão, o que encontramos em sua narrativa recente é um desejo de acolhimento ao que fora silenciado, ningueniado. Com efeito, uma ortografia de ruptura – ou reintegração – é o caminho da encruzilhada escolhido para falar, resgatar e renascer as histórias de sua xente/gente[5].

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

GARBERO, Maria Fernanda. **Las Madres de Plaza de Mayo: à memoria do sangue, o legado ao revés**. Tese de doutorado em Literatura Comparada, UERJ, 2009.

[5] Respectivamente, as formas grafadas em galego oficial e em galego-português.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias**. Sobre o esquecimento das línguas. Tradução de Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LAGARES, Xoán Carlos. "O Galego em seu labirinto: uma breve análise glotopolítica". In: **Revista Letras** n.42, p. 97-128. Junho de 2011.

MOURE, Teresa. **La jornada de las mujeres-árbol**. Tradução de Teresa Moure. Barcelona: Ronsel, 2006.

_____. "Sobre encrucilhadas, normas ortográficas e independência." In: Xornal Dixital Praza Pública, 02/06/2013. Acessado em 25/04/2015. Disponível em http://praza.gal/opinion/981/sobre-encrucilhadas-normas-ortograficas-e-independencia/

_____. **Uma mãe tão punk**. Lisboa: Chiado Editora, 2014.

SAER, Juan José. **El entenado**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008.

SIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Gulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, 2010.

A LEVEZA NA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

Maria Inês de Moraes Marreco*

O que eu quero contar é tão delicado quanto a própria vida.
E eu quereria poder usar a delicadeza que também tenho em mim, ao lado da grossura de camponesa que é o que me salva.

Clarice Lispector, "A descoberta do mundo",

(LISPECTOR, 1999, p. 113)

A crônica é a mais antiga forma da expressão escrita desde os primórdios do registro do conhecimento, mas deve conter suavidade mesmo que falando de situações difíceis. Ibrahim Felippe Heneine acredita que na crônica:

> Os componentes sensorial, emocional e afetivo devem estar presentes, em maior ou menor dose, conforme a narrativa. Para sensibilizar o leitor, se os houver. Uma pitada de ironia, um grão de sal, dá maior sabor em certos casos. Sarcasmo nunca. Rebaixa o cronista e enfeia o fato cronicado. (HENEINE, 1998).

Desses componentes, com realce para a ironia já nos tinha falado o maior dos cronistas brasileiros de todas as épocas, Machado de Assis, para quem, o gênero se caracteriza por ser "um confeito literário sem horizontes vastos", "uma frutinha do nosso tempo" ou "um tecido invisível em que se pode bordar tudo".

Segundo Nádia Gotlib:

> Sem condições de resistir ao trabalho jornalístico, pressionada por questões financeiras, Clarice começa a escrever crônicas para o Jornal do Brasil, em colaboração que se estende por sete anos: de 19 de agosto de 1967 até 29 de dezembro de 1973. (GORLIB, 2013, p. 466)

A Clarice-cronista rendeu à autora a conquista de público vasto e diferenciado, apesar de que, tenha também, trazido à tona questionamentos de ordem identitária. Clarice confessa que na crônica, seu "eu" não consegue escapar, sente perder, de certa forma, sua

* Mestre e Doutora em Literaturas de língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC - Minas; Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG; Pós-doutoranda pelo Centro Ibero-Americano, USP e membro do Grupo de pesquisa Letras de Minas, Belo Horizonte - MG. mimarreco@yahoo.com.br

intimidade secreta. Nos textos publicados como crônicas, que Clarice teve a coragem e a ousadia de dizer que eram "apenas", sua escrita pode ser vista, também, como uma espécie de diário. Afirma Nádia Gotlib:

> Aí estão seus afazeres domésticos e literários, como romancista, contista, cronista. Aparecem aí as pessoas que a rodeiam mais proximamente. Aí comparecem as leitoras das crônicas, que com ela "dialogam" através de cartas. E o convívio com outros artistas: escritores, pintores, escultores. (GOTLIB, 2013, p. 469)

Aí aparece também a Clarice em diálogo consigo mesma. Porém, a atividade de cronista foi de fundamental importância em sua vida. Sua nova postura narrativa trouxe-lhe grande público. A Clarice-cronista era solta, leve e rica em temas que interessavam às mais variadas gamas de leitores.

Não que tivesse sido fácil para ela assumir o novo gênero. Pelo contrário, Clarice se preocupava com sua pessoalidade: "Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal", disse certa vez em crônica:

> Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. (LISPECTOR, 1999, p. 137)

Para ela, na crônica, o "eu" é inevitável. E nesse caso, Clarice assume sua identidade, se revela, fala dos filhos, da casa, da cidade, das conversas com os taxistas, com os empregados, com os amigos, da música, do cinema, das artes em geral.

Diante da necessidade de produzir, na falta de assunto, Clarice lançava mão do que tinha, já que sempre questionou a especificidade do gênero:

> Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. (LISPECTOR, 1999, p. 112-113)

Entretanto, não foram poucos os obstáculos que a escritora teve que enfrentar. Por exemplo: as críticas negativas. Nádia Gotlib conta sobre uma delas, inclusive feita por um amigo e incentivador de Clarice – Paulo Francis, que ao se referir às suas crônicas, salientou:

“Ela de repente precisou sobreviver como jornalista. Suas crônicas eram um desastre, ilegíveis. Claro, ela não era jornalista. Continuou fazendo literatura.” (GOTLIB, 2009, p. 393)

Sim, Clarice continuava a fazer literatura. E é justamente esse “fazer literatura” que entretece suas crônicas, tanto com silêncio, solidão, amargura, vazio, angústia, como com amor, beleza, pureza, sonho e leveza. É esse “fazer literatura” que permite a existência da qualidade literária de seus textos.

Embora saibamos da densidade do texto de Clarice Lispector, proporemos neste trabalho o enfoque na leveza que trazem muitas de suas crônicas, ora nas figuras humanas, ora nos corpos celestes, ora nas cidades, mas essencialmente, retirando o peso da estrutura da narrativa e da linguagem que, por vezes, percebe-se na escrita clariceana.

Na busca da impiedosa energia que move a história da humanidade e da sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático, ora aventuroso, há diferenças difíceis de superar. Mas, se identificarmos as adversidades que nos são infligidas, talvez encontremos um meio de fugir da lenta petrificação que não poupa nenhum aspecto da vida.

Busco, pois, na mitologia justificativa para tema tão instigante. E pergunto: quem, além de Perseu, escaparia ao inexorável olhar de Medusa, decepando-lhe a cabeça e voando com sandálias aladas? O herói que resistiu olhar para a face da Górgona, fixando-se na imagem refletida em seu escudo de bronze. Esse que, ao decapitar o Medonho Semblante, liberta-a das amarras que a prendiam às tenebrosas profundezas do mundo, paradoxalmente, tornando o monstro mais vivo depois da morte. Fascinante no que tange à provocação que causa pela mistura da beleza e do horror, uma espécie de talismã que salva e mata ao mesmo tempo. E para realizar tal façanha, sem se deixar petrificar, se sustenta sobre o que há de mais leve: as nuvens e o vento.

Medusa, conforme o espírito mítico, representa o Outro na sua absoluta diferença, assustadora em sua negatividade soberana. Nesse jogo de duplos, cujo tema do reflexo é essencial, tudo leva a crer que o espelho tenha sido uma verdadeira arma: o indivíduo se tornava vítima do próprio reflexo. Perseu foca no que se revela pela visão indireta – a imagem capturada no espelho.

Façamos, pois, uma relação do mito com a arte de escrever de Clarice Lispector no processo da escrita da crônica. Não nos deixemos porém, ser envolvidos pela pressa que envolve os mitos, deixemos que eles se perpetuem em nossa memória, examinando detalhes, meditando sobre seus significados, sem sair de sua linguagem imagística. Talvez possamos concluir que neles reside a literalidade da narrativa, sem nos perdermos nas inúmeras interpretações que se impõem do exterior.

Para Bernard Dupriez, pelos mitos, como narrativa simbólica, se instaura o equilíbrio dos valores espirituais ou sociais, fornecendo a interpretação da existência. Não há dúvida de que os mitos querem nos dizer alguma coisa. Assim como, não há dúvida do que Clarice Lispector busca alcançar por intermédio de suas crônicas.

Sabe-se que representar uma ideia de leveza, buscando exemplos na contemporaneidade, é missão árdua, já que o peso da vida, intrínseco em toda forma de opressão, aprisiona cada vez mais a existência em suas malhas. Parece que Clarice, em algumas de suas crônicas, deseja, à maneira de Perseu, voar para outro espaço, quando sente que o reino humano lhe parece condenado ao peso. E, se para Perseu o reflexo é essencial, também o é para a escritora.

Não se trata de fuga para o sonho ou o irracional, e sim de uma consideração do mundo sob outra lógica, outra ótica, outros meios de conhecimento.

Penso então em Clarice quando afirma: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas.” (LISPECTOR, 1999, p.347)

“Apenas”, a palavra certa para expressar a leveza do conteúdo de uma crônica. Nos dicionários, além de outros significados, vamos encontrar “levemente”, carregada de sugestões que me abstenho de interpretar ou tecer comentários para não corromper seu exato sentido.

E, se para Perseu o reflexo é essencial, também o é para a escritora. Cito a crônica intitulada – “A surpresa”:

> Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

> Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (LISPECTOR, 1999, p. 23)

Na busca da realidade através do espelho encontram-se aspectos visíveis que demonstram as qualidades poéticas de Clarice: o mistério, a delicadeza, a inocência.

No século XIX já dizia Machado de Assis que o conto era gênero difícil, embora aparentasse facilidade. Em patamar semelhante insere-se a crônica. E, como afirmou o "Bruxo", "essa mesma aparência lhe faz mal". Estaria Clarice Lispector discordando de Machado de Assis, quando se refere à dificuldade do gênero, classificando-o como "apenas"? Ou suas considerações sobre a crônica estariam em sintonia com as do grande escritor? Também para ela "apenas" seria uma questão de aparência? O que, absolutamente, não desvalorizaria a importância do texto, mesmo que esse representasse apenas um momento especial de algum acontecimento, lugar ou situação.

Penso em outra crônica: "Suíte da primavera Suíça":

> Inverno de Berna em túmulo a se abrir – e eis o campo, eis mil ervas. Folhas novas, folhas, como vos separar do vento. Um espirro e depois outro, espirros da primavera, resfriada e atenta atrás da vidraça. Fios de aranha nos dedos, o poço revelado no jardim – mas que perfume de aço novo vem das miúdas flores amarelas e amarelinhas. Folhas, folhas, como vos separar da brisa. Onde me esconder nesta aberta realidade? Perdi meus cantos de meditação. Mas se ponho vestido branco e saio... na luz ficarei perdida – e de novo perdida – e no salto lento para o outro plano – e como encontrar nesta minha ausência a primavera? (LISPECTOR, 1999, p. 39)

O mundo de Clarice se compõe de qualidades, de atributos, de formas que definem a diversidade. Assim, quando descreve o inverno de Berna, os campos de mil ervas, as folhas, as miúdas flores amarelas e amarelinhas, o vento, os espirros, os fios de aranha nos dedos, que podem ser entendidos como leveza se pensados como produto da delicadeza com que as aranhas com suas patas pequeninas se põem a tecer a teia, o perfume, ou o "salto lento", que é o próprio símbolo da leveza, da agilidade e sobreleva qualquer peso.

Tal conceito é, então, demonstrado pela leveza do pensamento. A imagem visual de um fio de aranha, por exemplo, pode ser vista como contrastante ao peso do mundo, deixando transparecer a leveza de seu modo de ver o mundo, que se cria no processo da escrita. Quem sabe fundamentada na filosofia ou como algo que, com meios linguísticos e próprios da escritora, independem de qualquer doutrina filosófica que se almeja adotar.

Em Clarice, um tema pouco leve como o inverno de Berna e um túmulo a se abrir, se dissolve numa entidade impalpável como o vento, o espirro e o perfume, deslocando-se entre o sensitivo e o intelectivo.

Na crônica "O vestido branco", a mensagem é o próprio texto poético. Clarice se dirige ao leitor, usando como utensílio da escrita o vestido branco:

> Acordei de madrugada desejando ter um vestido branco. E seria de gaze. Era um desejo intenso e lúcido. Acho que era a minha inocência que nunca parou. Alguns, bem sei, já me disseram, me acham perigosa. Mas também sou inocente. A vontade de me vestir de branco foi o que sempre me salvou. Sei, e talvez só eu e alguns saibam, que se tenho perigo tenho também uma pureza. E ela só é perigosa para quem tem perigo dentro de si. A pureza de que falo é límpida: até as coisas ruins a gente aceita. E têm um gosto de vestido branco de gaze. (LISPECTOR, 1999, p. 82)

Branco, gaze, inocência, pureza – instrumentos que assumem o significado da palavra. Clarice ao registrá-los no texto assume sua predileção por estas palavras-chave, concentrando cada qual com uma função específica. O branco e a gaze evocam um movimento leve, de transparência e do tecido vaporoso, esvoaçante. Tanto que Clarice, no final da crônica, ao encontrar no guarda-roupa um vestido branco de pano grosso, duvidou de sua pureza, assinalando para o peso do tecido em contraste com o peso da gaze.

Não é por acaso que Clarice se inspira na inocência e na pureza, encontrando nessas palavras motivo que exprimam a leveza e extraindo da língua as possibilidades sonoras e emocionais, ao evocar sensações para transmitir a ideia de um mundo melhor, onde pela pureza da inocência seja possível acreditar no futuro da humanidade.

Há uma crônica de Clarice, "Estado de graça – trecho", cujo despojamento da linguagem, exemplifica a leveza de forma que os significados são canalizados verbalmente, assumindo consistência rarefeita:

> Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.
>
> O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

> E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. [...] A verdade do mundo é impalpável. (LISPECTOR, 1999, p. 91)

E assim por diante. a cronista coloca "o estado de graça" como uma espécie de amostragem das belezas da vida. Em Clarice "o estado de graça" adquire uma realidade concreta, torna-se "uma bem-aventurança física", da mesma forma que concreto é o corpo, que se transforma num dom, existindo "materialmente". Nessa crônica Clarice quase não deixa seu leitor se dar conta da consistência, apenas de seus efeitos.

Logo, o conceito de leveza demonstra também: a leveza do pensamento, da frivolidade, da "doçura do ar", da tepidez do vento, do concreto, do abstrato, enfim, do "tudo", como relata a cronista em "Primavera ao correr da máquina":

> Os primeiros calores da nova estação, tão antigos como um primeiro sopro. E que me faz não poder deixar de sorrir, sem me olhar ao espelho, é um sorriso que tem a idiotice dos anjos.
>
> Muito antes de vir a nova estação já havia o prenúncio: inesperadamente uma tepidez de vento, as primeiras doçuras do ar. Impossível! impossível que essa doçura de ar não traga outras! diz o coração se quebrando.
>
> Impossível, diz em eco a mornidão ainda tão mordente e fresca da primavera. Impossível que esse ar não traga o amor do mundo! repete o coração que parte a sua secura crestada num sorriso. E nem sequer reconhece que já o trouxe, que aquilo é amor. Esse primeiro calor ainda fresco traz: tudo. Apenas isso, e inclusive: tudo. (LISPECTOR, 1999, p. 33-34)

Se quiséssemos escolher nesse fragmento um símbolo votivo para saudar a grandeza da escrita clacieana no que tange ao amor, escolheríamos esse: "aquilo é amor". Sentimento que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que a gravidade detém o segredo da leveza.

E lembro Calvino:

> ... devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso. (CALVINO, 1990, p. 27)

Façamos, pois, da literatura o campo de confronto: de um lado a linguagem como elemento sem peso, flutuando sobre as coisas, do outro, comunicando o peso à linguagem, dando-lhe espessura e concretude das coisas e das sensações.

À luz do que vimos, gostaria de chamar a atenção para a preocupação de Clarice Lispector em desfazer a imagem de mensageira da aspereza, do hermetismo e da intolerância, que foi construída a sua volta. A crônica "Um telefonema" ilustra tal argumento:

> O telefone tocou, eu atendi, chamaram por mim. Em geral pergunto quem é porque nem sempre estou disposta a ser chateada.
>
> Mas dessa vez alguma coisa na voz, doce e tímida, me fez dizer que era eu mesma que estava ao telefone. Então a voz disse: sou uma leitora sua e quero que você seja feliz. Perguntei: como é o seu nome? Respondeu: uma leitora. Eu disse: mas eu quero saber seu nome para poder dizê-lo ao desejar que você seja feliz. Mas foi inútil, ela não tinha sequer diante de mim a vontade de aparecer como pessoa que é. Era o anonimato completo. Mas para você, de quem nem ao menos sei o nome, quero que tenha alegrias e que, se já não é casada, que encontre o homem de sua vida. Peço também que não leia tudo o que escrevo porque muitas vezes sou áspera e não quero que você receba minha aspereza. (LISPECTOR, 1999, p. 73)

Tema desprovido de leveza, como um julgamento errôneo a nosso respeito, se dissolve em situações impalpáveis, que se deslocam do sentimento à realidade, do coração à mente, dos olhos à voz. A sinceridade, "desejar que você seja feliz", desprovida do interesse de levar vantagem, "o anonimato completo". Nada mais leve do que a constatação de um sentimento sincero a nosso respeito, do desejo puro e simples de transmitir a quem se admira aquilo que realmente é verdadeiro. Isto sim é o verdadeiro texto poético, dissolvendo o peso da matéria numa espécie de amostragem da leveza do mundo.

A riqueza de recursos de Clarice Lispector e sua extraordinária versatilidade nos apresentam inúmeros exemplos. Em "Fios de seda", a escritora recorre a Henry James, classificando-o de hermético e lamentando por ter que se tornar hermética para seus leitores, justificando-se: "Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são tão fáceis." (LISPECTOR, 1999, p. 194) A seguir cita James numa crônica em segmento traduzido por ela:

> Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida do ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em *revelações*. (LISPECTOR, 1999, p. 194)

Eis a contraposição de que falamos, mais uma vez explícita no texto clariceano: a delicadeza dos "fios suspensos na câmara do consciente", versus o peso de uma enorme aranha no inconsciente. Uma narração de um raciocínio ou um processo psicológico, no qual

elementos sutis e imperceptíveis comportam alto grau de abstração. Por exemplo, onde começa e onde acaba uma experiência; sua complexidade e sensibilidade, etc.

E volto a Ítalo Calvino: "Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras." (CALVINO, 1990, p. 30) é o caso da crônica "Chorando de manso", uma imagem figurativa da leveza:

> ... eu o vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viril que eu sentia uma alegria de criação. Não é que eu o quisesse para mim assim como não quero a Lua nas suas noites em que ela se torna leve e frígida como uma pérola. Assim como não quero para mim um menino de nove anos que vi, com cabelos de arcanjo, correndo atrás da bola. Eu queria em tudo somente olhar. O homem olhou um instante para mim e sorriu calmo: ele sabia quanto era belo, e sei que ele sabia que eu não o queria para mim, ele sorriu porque não sentiu nenhuma ameaça. [...] Tive então vontade de chorar de manso." (LISPECTOR, 1999, p. 279-280)

Clarice traduz a felicidade inatingível com imagens e extrema leveza: um homem extraordinariamente bonito, uma alegria da criação, a lua, cabelos de arcanjo, sorriso calmo, chorar de manso. Expressões que têm o poder de comunicar sensação de leveza, de calmo encantamento.

Em suma, a leveza é nas palavras de Calvino "uma entidade triplamente caracterizada: 1) é levíssima; 2) está em movimento; 3) é um vetor de informação." (CALVINO, 1990, p. 24)

Levíssima, está em movimento e é um vetor de informação. Tentarei ilustrar melhor essa ideia com a crônica "Nada mais que um inseto":

> Custei um pouco a compreender o que estava vendo, de tão inesperado e sutil que era: estava vendo um inseto pousado, verde-claro, de pernas altas. Era uma esperança, o que sempre me disseram que é de bom augúrio. Depois a esperança começou a andar bem de leve sobre o colchão. Era verde transparente, com pernas que mantinham seu corpo em plano alto e por assim dizer solto, um plano tão frágil quanto as próprias pernas que eram feitas apenas da cor da casca. Dentro do fiapo das pernas não havia nada dentro: o lado de dentro de uma superfície tão rasa já é a outra própria superfície. [...] E andava com uma determinação de quem copiasse um traço que era invisível para mim. Sem tremor ela andava. Seu mecanismo interior não era trêmulo, mas tinha o estremecimento regular do mais frágil relógio. [...] Pois era um ser oco, um enxerto de gravetos, simples atração eletiva de linhas verdes. Como eu? Eu. Nós? Nós. Nessa magra esperança de pernas altas, que caminharia sobre um seio sem sequer acordar o resto do corpo, nessa esperança que não pode ser oca, nessa esperança a energia atômica sem tragédia se encaminha em silêncio. Nós? Nós. (LISPECTOR, 1999, p. 318-319)

Desde Lucrécio, em sua grande obra, *De rarum natura*, tomamos conhecimento do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve, e de que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos. E, com isso, o grande poeta quis nos advertir que podemos evitar que o peso da matéria nos esmague. É ai que excede a qualidade do texto de Clarice Lispector: a leveza do andar da esperança sobre o colchão, da esperança que caminharia sobre um seio sem acordar o resto do corpo, com pernas que mantinham seu corpo num plano alto, solto e frágil, pernas como fiapos, mas que andavam com determinação, sem tremor. Pernas levíssimas, em movimento, e certamente, deixando-se mostrar como vetores de informação, questionando-nos: somos assim? Frágeis, ocos, ou não? A magra esperança de pernas altas, não pode ser oca. E as nossas esperanças?

Em Clarice tudo adquire a consciência da identidade. O peso das coisas, mesmo quando de coisas leves, assinala o peso da leveza com responsabilidade, assim como, faz da linguagem veículo condutor da sensação de concreção das coisas e dos corpos. Extrai da língua todas as possibilidades emocionais, o que pode evocar de sensações, emprestando solidez corpórea até mesmo à abstração. E tudo isto numa linguagem despojada, canalizando os significados pela verbalização até assumirem consistência rarefeita.

Para encerrar cito as últimas linha da crônica "Lição de piano", na qual Clarice, conta, que certa vez o maestro Ernani Braga, do Conservatório de Música de Recife, disse que ela tinha dedos frágeis, ao que retrucou: "E meus dedos não são frágeis. Eu tenho uma força, eu sei. E minha força está na suavidade de meus dedos frágeis e delicados." (LISPECTOR, 1999, p. 52)

Se a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios, gostaria que conservassem na memória, agora que lhes falei de Clarice Lispector, sua força na suavidade e na delicadeza, impondo-se também como a brilhante cronista da leveza.

REFERÊNCIAS

BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

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

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HENEINE, Ibrahim Felippe. **Crônica, artigo, ensaio**. In: Estado de Minas, 02/02/1998.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo: crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

OUVINDO VOZES EM METADE CARA, METADE MÁSCARA

Marianna Guimarães Alves*

"A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização." (Graça Graúna)

Com a chegada dos europeus em um continente visto por eles como atrasado, onde um dos parâmetros de análise era a tradição predominantemente oral dos autóctones, esses logo trataram de dominar tudo que podiam: terras, povos, línguas e almas. Impuseram limites, idiomas, uma religião e a escrita, fazendo crer que sua cultura era a mais correta e inquestionável. O primeiro momento foi marcado, genericamente, por surpresa e paralisação dos indígenas perante uma força desconhecida. Uma das hipóteses mais explicativas para a aceitação inicial indígena é a crença de serem os europeus a reencarnação de um deus, como confirma a seguinte passagem: "os habitantes autóctones do continente 'descoberto' por Colombo tiveram que recorrer em um primeiro momento, para classificar os intrusos, à ideia mítica do retorno de alguma divindade"[1] (LIENHARD, 1990, p. 50).

Depois de perceber toda a destruição que vinha afetando a tradição autóctone e, sobretudo, a discórdia que segregava cada vez mais os povos, fazendo com que a força da coletividade, que alimenta a alma indígena, resistisse, em muitos casos, como uma memória longínqua e cada vez mais reduzida, os indígenas tentaram reaver o poder que tinham sobre sua história (lida como compartilhamento social e não meramente pessoal).

Entretanto, o que não era tão evidente num ângulo interno, mas que se tornou alarmante no momento de retomada da cultura autóctone foi o alto nível de transformação. Como forma de conhecer e dominar a tradição dos povos nativos, para que através dessa

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciada em Letras-Português/Espanhol/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2014). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
Endereço eletrônico: mariannaguia-letras@yahoo.com.br

[1] "los habitantes autóctonos del continente "descubierto" por Colón tuvieron que recurrir en un primer momento, para clasificar a los intrusos, a la idea mítica del retorno de alguna divinidad".

sabedoria pudesse ser feito um controle mais preciso sobre o outro, os europeus captavam, através da escritura, a sabedoria indígena calcada na oralidade. Registravam graficamente o conhecimento ancestral que norteava a tradição autóctone para que com isso pudessem concatenar estratégias de ação na transformação destes povos.

Martin Lienhard, em seu livro intitulado *La voz y su huella*: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988), escreve sobre este evento: "Com a realização dos objetivos imediatos (a progressiva perda de autonomia das sociedades indígenas, sua desestruturação interna e sua definitiva reestruturação sobre as bases coloniais), estas investigações iam perdendo sua utilidade prática"[2] (LIENHARD, 1990, p. 103). E complementa no decorrer do argumento que "As autoridades coloniais não tinham já porque se interessar nas 'antiguidades' destes setores definitivamente vencidos e assimilados."[3] (Idem: 105), afirmando, com base nessas informações, que o ato de registrar já não era mais tão importante para os europeus e que em dado momento as memórias dos narradores pré-hispânicos estavam petrificadas devido ao mergulho no contexto contemporâneo de documentação.

Este importante trabalho de Lienhard, num levantamento histórico-social, nos elucida sobre as aptidões e aquisições gráficas dos povos pré-hispânicos. Corrobora a questão dos códigos autóctones já existentes como forma de registro antes da chegada dos europeus no continente americano e traça os percursos atingidos e superados até a compreensão indígena da escritura europeia.

A partir do século XVI, com o advento das cartas de Titu Cusi Yupanqui e Guaman Poma de Ayala, passou-se a pensar em um discurso literário autônomo que, nas palavras de Martin Lienhard,

> Pela primeira vez, aqui, os depositários da memória e da consciência coletivas deixam de ser os eternos 'informantes' ou os redatores de escritos ao estilo europeu para converterem-se nos autores, materiais ou ao menos intelectuais, de um texto

[2] "Con la realización de los objetivos inmediatos (la progresiva pérdida de autonomía de las sociedades indígenas, su desestructuración interna y su definitiva restructuración sobre las bases coloniales), estas investigaciones iban perdiendo su utilidad práctica".
[3] "Las autoridades coloniales no tenían ya por qué interesarse en las "antiguallas" de estos sectores definitivamente vencidos y asimilados".

> próprio no sentido cabal da palavra, em sujeitos de uma prática literária radicalmente nova. A escritura, sentida primeiro como um trauma, se usa agora, quiçá algo euforicamente, como uma arma contra os opressores, como um meio para falar-lhes de igual para igual.[4] (LIENHARD, 1990, p. 83)

Por este fragmento e com base no exposto a respeito da documentação da memória indígena através da oralidade notamos a importância da consciência coletiva. Se antes os "informantes" autóctones recorriam a esta coletividade para ilustrá-la em registros gráficos na historiografia indo-hispânica – funcionando apenas como um instrumento mediador entre as duas culturas – em prol dos interesses intrusos, agora é possível falar em uma autoria indígena que problematiza o lugar de enunciação e as questões sociais que envolvem esta coletividade. Em outras palavras, antes se escrevia sobre os indígenas com base em relatos de um representante maior e agora eles se tornaram donos de seu discurso e, mais que isso, escrevem por si e por todos os outros setores que representam.

Atualmente, esta capacidade de 'falar' de igual para igual através da escritura é lida como "vingança", utilizando o termo de uma importante escritora remanescente de tribo potiguara, Graça Graúna. Vingança num contexto contemporâneo de apropriação da arma colonizadora – a escrita – para que, com ela, se possa conscientizar indivíduos não indígenas das diversas histórias que contradizem ou complementam a História (entendida como una e linear), incluindo vozes silenciadas e decisivas para nossa formação atual.

Retomando a muito ilustrativa epígrafe deste trabalho, na qual Graúna considera que "a literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização" (GRAÚNA, 2013, p. 15), verificamos que a força da coletividade permanece em uma "confluência de vozes". Além disso, em uma análise mais profunda do trecho, notamos uma importância histórica, temporal e espacial desta configuração literária pelo significante fato de realizar-se como tal. Sobrevive de vozes

[4] "Por vez primera, aquí, los depositarios de la memoria e de la conciencia colectivas dejan de ser los sempiternos 'informantes' o los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores, materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual".

outrora caladas pelo domínio da escritura, que se adaptaram ao exílio da escrita na memória de seus descendentes para, através da palavra escrita, se fazerem ouvir.

Sobretudo, é importante que ressaltemos o aspecto traumático que fora desenvolvido em boa parte das relações escriturais e principalmente intersociais das culturas autóctones e europeias na América Latina. Um fato que ilustra muito bem o confronto entre a voz e a letra, representados respectivamente pelos personagens anteriormente mencionados, é o episódio de Cajamarca, em 1532.

O evento consiste no "diálogo" travado entre o Inca Atahuallpa e o padre Vicente Valverde, sobre o qual o importante escritor peruano Antonio Cornejo Polar discorre criticamente. Em *Escribir en el aire*, o autor apresenta as diversas versões para este mesmo fato, argumentando sobre a incomunicação entre a oralidade e a escritura nos momentos iniciais de descoberta.

O trágico fim do Inca Atahuallpa é ocasionado por sua incompreensão das letras e dos mecanismos de um livro (sagrado para os europeus), entregue pelo padre, que requeria a sujeição do indígena às leis cristãs. Por ter acreditado inicialmente que o livro falava e, após verificação, não "ouvir" nada do mesmo, o Inca arremessa o livro ao chão, desencadeando a revolta dos colonizadores e sua morte.

Após o ocorrido em Cajamarca, o diálogo tomou várias versões orais e escritas. Mas o importante é ressaltar que a escrita, nesse contexto, não possuía importância somente cultural, mas detinha poder e domínio como acontece até a atualidade; e o referido livro não aparecia somente como instrumento de comunicação, mas sim como um objeto sagrado capaz de transformar as crenças e valores alheios.

Utilizamos brevemente este caso para destacar a valorização e a importância da oralidade e da escrita na construção da identidade cultural e literária latino-americana. Além disso, a escrita foi uma importante estratégia de conquista territorial e, consequentemente, temporal, já que prevalece ideologicamente sobre a voz. Ademais, queremos, através deste fato histórico, evidenciar que a problemática dicotomia ainda é discutida no presente e, por mais que tenha havido uma apropriação indígena desta arma opressora, a tradição oral se faz presente em muitas páginas dessas outras histórias como forma de manter um elo com a ancestralidade e marcar a preocupação com a palavra.

Na apresentação do livro *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara, o escritor indígena Daniel Munduruku escreve a respeito desse protagonismo indígena e da apropriação dos códigos "civilizatórios". Em seu texto, o autor discorre sobre a transformação dos meios de comunicação indígenas, sem deixar de marcar em seu discurso a influência que a oralidade exerce sobre a escrita. Vejamos:

> Daqueles primeiros líderes muito se viu e ouviu, mas pouco se leu. O povo brasileiro viu seu trabalho e ouviu suas palavras; viu o seu sangue escorrer pela covardia das emboscadas armadas, pelos que eram atingidos pelas balas de suas palavras; viu suas danças embaladas pelas denúncias de desrespeito; ouviu suas músicas, lamentos de resistências; viu gestos, atitudes, dignidades, verdades; ouviu murmúrios, queixas, lamentos, choros e rituais de quem briga para sobreviver.
>
> Agora é hora de ler as palavras que foram ditas ao papel. Palavras que chocarão, trarão vertigens, denúncias, tristeza, verdades, realidades. Realidades sombrias, frágeis, únicas. Realidades marcadas pela dor, pela alegria, pela esperança, pelo sucesso. Realidades ditas pela poesia, pela prosa, por números, por nomes. Realidades mostradas com as singularidades das 'visões indígenas' (MUNDURUKU, 2004, p. 15-16).

Para o autor, a possibilidade de expressar através da literatura a voz indígena é uma forma de "dar esperança para a gente nativa de nosso país" e, pensando nisso, foi criada a série "Visões indígenas", dirigida por ele: "para dar vazão ao pensar, ao sentir, ao viver dos povos indígenas brasileiros" (MUNDURUKU, 2004, p. 16).

Se para Graça Graúna a literatura indígena contemporânea é um lugar utópico e de confluência de vozes silenciadas e exiladas, Daniel Munduruku classifica o "movimento indígena" como "um primeiro exercício de expressão da própria dor; um momento de liberdade, ainda que ilusório; um átimo de futuro" (Idem, p. 15). Nas duas perspectivas notamos um similar direcionamento: a expectativa de libertarem-se dos centenários preconceitos através do que é transmitido por suas escrituras e a idealização de um futuro comprometido com o respeito às diversidades culturais.

Os autores indígenas contemporâneos têm consciência de a escrita ser uma ação transformadora e utilizam-na em favor de suas comunidades e culturas para que, através disso, tanto os indígenas quanto os não indígenas possam conhecer e respeitar as origens e tradições dos primeiros habitantes. Graúna diz que esta literatura tem procedência na rebeldia que nasce

também da exclusão, no desejo de liberdade e autonomia, no compromisso de denunciar anos de violência e submissão (GRAÚNA, 2013, p. 169).

Uma das mais importantes contribuições críticas e literárias sobre a situação indígena no resgate do passado, reconstrução do presente e visão de um melhor futuro é da escritora, também remanescente de tribo potiguara, Eliane Potiguara. Eliane Lima dos Santos, conforme seu registro de nascimento, é um exemplo não só de remanescentes dessas culturas indígenas sobreviventes, mas de uma grande parcela indígena que se apropriou das letras, dos números e dos códigos sociais do colonizador para, através deles, disseminar a cultura de seu povo.

A escolha do título deste trabalho se baseia nas diversas vozes que ressoam através da prosa e dos versos de Potiguara, pois até mesmo nos momentos em que a autora discorre sobre a sua vida e de seus familiares, reconhece em si a presença de seus parentes indígenas, acreditando que sua história de sobrevivência é comum para diversos outros indivíduos que carregam a herança ancestral dos primeiros habitantes do continente americano.

Nas palavras de Graça Graúna,

> O espaço de multissignificação que é *Metade cara, metade máscara* sugere um conjunto de vozes tecido à luz do conhecimento ancestral, das tradições indígenas e, ao mesmo tempo, revela a estreita relação entre mito e poesia, história e memória, lugar e nação, identidade e alteridade. (GRAÚNA, 2004, p. 17)

Através das palavras de Graúna, podemos observar, desde já, que o livro mais conhecido de Eliane Potiguara, *Metade cara, metade máscara*, é considerado um espaço de multissignificação por seu "conjunto de vozes" e pelas mais variadas relações conflituosas e complementares. É através da leitura que percebemos a força da coletividade e concluímos que o registro das narrativas indígenas (baseada nas dores e memórias ancestrais) é o que fortalece as histórias na contemporaneidade, fazendo com que nosso imaginário esteja sempre ciente das vozes outrora caladas que gritam agora sua sobrevivência em tom de liberdade.

Em um dos primeiros relatos de *Metade cara, metade máscara*, o narrador denuncia o assassinato do "índio X" e a consequente migração de sua família amedrontada. Embora seja esta uma narrativa específica de violência, somos alertados, no início do texto, de ser aquele "não um caso particular, mas um caso comum a milhares de brasileiros, migrantes indígenas". Neste relato em terceira pessoa, onde mais tarde percebemos se tratar da história ancestral da própria autora por dissolver-se em marcas de primeira pessoa sobre o mesmo

assunto, observamos uma tentativa de impessoalidade, como se deixasse uma brecha para que outros "índios X" e outros migrantes compulsórios pudessem se reconhecer na narrativa.

Na frase introdutória do capítulo podemos assegurar ainda mais esta ideia quando o narrador diz que "muitas famílias indígenas foram separadas pelas invasões estrangeiras. Invasões do passado, invasões do presente, invasões do futuro" (POTIGUARA, 2004, p. 23). Portanto, por mais que a afirmativa seja exemplificada posteriormente com a história de um personagem específico, ela pode ser interpretada como uma realidade comum a muitos indígenas.

Embora o narrador tenha afirmado que o caso do "índio X" não é particular por existir muitas histórias semelhantes, ele complementa dizendo também não ser um caso comum, pois este, agora, em específico, é conhecido por nós, leitores diversos, e não só pelos parentes indígenas. Segundo o narrador, "a diferença é que [a história narrada] está sendo visibilizada, quando a esmagadora maioria de famílias indígenas violentadas [...] permaneceu calada, enferma, enlouquecida" (Idem, p. 28. Modificações nossas). Com a divulgação dessa história e com a ideia mencionada no último fragmento, o narrador, agora evidenciado em primeira pessoa do plural, busca uma mobilização, afirmando ser essa uma "causa que estamos levantando" (POTIGUARA, 2004, p. 29).

Além de evidenciar o abuso sofrido por muitos indígenas, de esclarecer a comunhão das histórias e alertar sobre o silêncio de várias famílias - por medo e vergonha - que dificulta uma possível transformação, o narrador se empenha em defender os interesses indígenas, principalmente os das mulheres e crianças. Pelo breve fragmento acima podemos perceber que o narrador não está sozinho, sua voz transmite outras vozes que partem, linguisticamente, de dois lados: em uma primeira hipótese consideramos que ao abraçar uma "causa" o indivíduo se dispõe a lutar por si e/ou por vários outros que possuem interesses em comum; a ele é passado o compromisso de representar parte de um conjunto ideológico e reivindicatório. Em uma segunda perspectiva, podemos interpretar o plural do verbo 'estar', flexionado em primeira pessoa, como real participação de outras vozes reivindicativas juntas a do enunciador.

Em uma mescla de pessoas e casos, em associações entre personagens e biografia e em um reconhecimento das características ficcionais que a literatura permite na elaboração de um texto, ficam evidentes algumas semelhanças entre o que se diz sobre o outro e o que se

escreve sobre si, em *Metade cara, metade máscara*. Não caberá a nós desenvolver sobre os aspectos estilísticos do livro neste trabalho, mas vale ressaltar que esta multiplicidade de faces e modos narrativos permite que mais vozes sejam identificadas nessa audição mediada por letras.

A respeito do "índio X", personagem que induz a identificação de vários outros indígenas com seu assassinato e com a consequente migração de sua família por medo, são desenvolvidos mais comentários, principalmente sobre o destino de sua família. Em uma das ocorrências, a autora (agora em uma espécie de relato autobiográfico) discorre sobre um encontro consigo mesma e revela o parentesco com um homem possuidor da mesma história sobre a qual se baseou para a criação do personagem de seu livro – o "índio X":

> porque antes já havia incorporado inconscientemente a sabedoria de minha mãe, minhas tias indígenas e principalmente minha avó, Maria de Lourdes, filha do guerreiro indígena desaparecido, no início do século XX, refletido no que *conto* no início do livro. (POTIGUARA, 2004, p. 89) [grifo nosso]

Ao afirmar o ato de incorporação de uma sabedoria ancestral, a narradora-personagem assume que seu discurso não é autêntico – assim como nenhum outro –, mas sim influenciado por muitas outras vozes participativas de sua vida. A palavra sublinhada representa o que para nós é uma marca de oralidade, associada ao fato de falar ao papel e ser ouvido através dele, pois o verbo utilizado remete à ação de contar, em uma informalidade mais comum nos discursos orais, sem a necessidade de fixar em um papel a narrativa.

Dessa forma, 'contar' é uma das principais tarefas dos escritores indígenas contemporâneos, pois resume a manifestação oral tradicional deste povo e, ao mesmo tempo, assume a função de registro gráfico para transmitir a outras gerações esta sabedoria ancestral. Portanto, vale retomar a ideia de coletividade que é passada pela palavra indígena e esclarecer o que representa este novo meio de divulgação dos conhecimentos nativos – a escrita:

> A noção de coletivo não está dissociada do livro individual de autoria indígena; nunca esteve, muito menos agora com a força do pensamento indígena configurando diferenciadas(os) estantes e instantes da palavra. Ao tomar o rumo da escrita no formato de livro, os mitos de origem não perdem a função, nem o sentido, pois continuam sendo transmitidos de geração em geração, em vários caminhos: no porantim, no traçado das esteiras e dos cestos, na feitura do barro, na pintura corporal, nas contas de um colar, na poesia, na contação de histórias, e outros fazeres identitários que os Filhos e as Filhas da Terra utilizam como legítimas expressões artísticas, ligando-as também ao sagrado. (GRAÚNA, 2013, p. 172)

A literatura indígena contemporânea, por mais que tenha se manifestado através da escrita, possui uma raiz oral, firmada nas tradições e origens de seu povo. Revela-se pela confluência de vozes apagadas e silenciadas pela colonização. E agora, com a possibilidade de retomada da palavra em tempo e espaço, em instantes e estantes, não perde sua força coletiva que fez com que muitas comunidades indígenas sobrevivessem por tanto tempo de ataque.

Pelo fragmento, podemos entender que a manifestação literária indígena é uma forma de ligação com o sagrado (assim como outras manifestações artísticas apresentadas). É um compromisso firmado entre o autor e sua cultura de transmitir a outras gerações os conhecimentos, crenças e mitos, legitimando a tradição autóctone. É o individual falando pelo coletivo e o coletivo se firmando no individual, o que Graúna identifica como "auto-história" e define ser "um ancorar-se nas raízes próprias do seu povo para se reconhecer sujeito da história, da própria história" (GRAÚNA, 2013, p. 135).

Metade cara, metade máscara transmite a revolta pelas diferenças civis e preconceitos sociais. Denuncia o abuso sofrido pelos indígenas há mais de quinhentos anos e propõe mudanças no cenário brasileiro para estes povos. Ademais, defende os direitos das mulheres e crianças, principalmente indígenas, por acreditar que as primeiras carregam o mistério da ancestralidade e as segundas são a esperança de um futuro melhor. Estimula a fala das populações marginalizadas acreditando que "a voz dos oprimidos ecoam igualmente, em qualquer parte do mundo. E temos que ouvi-la para que a justiça se faça a qualquer momento da história" (POTIGUARA, 2004, p. 47).

No poema "Brasil", de Eliane Potiguara, há uma tentativa de desconstrução da imagem do indígena criada pelo "homem branco" e, sobretudo, uma busca por resposta ao preconceito que permanece até a atualidade pelos estereótipos convencionados, considerados discrepantes e incabíveis no padrão projetado à sociedade brasileira. A voz do poema defende sua inocência dizendo ser história e origem; reconhecendo-se pertencente ao povo que a ignora e resistente ao massacre que a isola. Ouçamos um trecho:

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?

Não sou violência

Ou estupro

Eu sou história

Eu sou cunhã

Barriga brasileira

Ventre sagrado

Povo brasileiro.

Ventre que gerou

O povo brasileiro

Hoje está só...

A barriga da mãe fecunda

E os cânticos que outrora cantavam

Hoje são gritos de guerra

Contra o massacre imundo.

(POTIGUARA, 2004, p. 34-35)

Por este breve fragmento, podemos notar que o eu-poético encarna em sua fala uma ancestralidade, reconhecendo-se como raiz étnica de uma nação que o despreza e afirmando-se não somente povo brasileiro, mas ventre que gerou o povo brasileiro; dizendo-se história e negando o perfil violento que lhe é associado. No poema há uma mescla de vozes: de um "eu" que fala por muitos, de uma "mãe" que gera histórias e de um coletivo que outrora cantava e agora solta gritos de guerra. Sobretudo, há uma voz principal que questiona seu estereótipo marginalizado na sociedade envolvente, destacando as características vistas como problemáticas e enfatizando, no trecho citado, que o que se discute pertence, de certa forma, ao promotor deste preconceito.

Temos, portanto, uma importante contribuição do/para o protagonismo indígena, no qual perguntas e respostas podem ser lançadas em um cenário que por muito tempo rejeitou a possibilidade de atuação autóctone e remanescente. Aproveitando-nos, mais uma vez, das palavras de Graça Graúna para corroborar estas colocações, "apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência" (GRAÚNA, 2013, p. 15).

Dessa forma, podemos afirmar, com base nas ideias apresentadas, que na literatura indígena contemporânea há uma confluência de vozes marcadas entre a oralidade e a escrita e o passado e o futuro. Sobretudo, que ela é calcada não somente na sobrevivência de um povo subjugado, mas também na transformação que os autores indígenas visam proporcionar à história, incluindo nela as vozes de seus antepassados excluídos e proporcionando aos ascendentes a liberdade de expressão de crenças e valores.

"No palco da história, os "novos tempos" marcam as fronteiras provocando no indivíduo uma busca incessante por seu lugar no mundo. O chamado "progresso" agride, fragmenta, desloca traçando caminhos contrários aos sonhos das sociedades indígenas" (GRAÚNA, 2013, p. 25). Talvez por isso a esperança no futuro, por ver um passado tão massacrado e um presente tão desanimador. Cabe-nos acreditar que mais vozes tomarão espaço e mais batalhas serão vencidas para que tenhamos conhecimento das palavras indígenas não somente por trabalhos exilados como este, mas pelos livros didáticos de nossas crianças, pelos compêndios das diversas áreas do saber e pela memória natural de todos nós, habitantes dessa terra invadida.

REFERÊNCIAS

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Peru: Editorial Horizonte, 1994.

GRAÚNA, Graça. Identidade indígena: uma leitura das diferenças. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004. p. 17-21. (Série Visões Indígenas/ direção de Daniel Munduruku).

_____. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella**: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988). Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1990.

MUNDURUKU, Daniel. Visões de ontem, hoje e amanhã: é hora de ler as palavras. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004. p. 15-16. (Série Visões Indígenas/ direção de Daniel Munduruku).

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004. (Série Visões Indígenas/ direção de Daniel Munduruku).

ÁLBUM DE RETALHOS: A POÉTICA DA APROPRIAÇÃO EM ANA CRISTINA CÉSAR

Marli Aparecida Pizzi Mantovani [*]

> "Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta. Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo. Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco. Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem."
>
> (Ana Cristina César)

Nas malhas da intertextualidade

Ler Ana Cristina César é como recompor partes de um jogo de quebra-cabeça, é como folhear um álbum de retalhos, e em cada página encontrar uma literatura entrecortada com autores da tradição literária, é se deparar com um eu-lírico fragmentado em outros "eus".

A poética de Ana Cristina César não vai se limitar apenas a influências de autores, nem será apenas prática seguidora da modernidade. A relação que Ana Cristina estabelece com a apropriação de outros autores, de vozes, de gêneros textuais como cartas, diários íntimos, postais, é sempre pensada, trabalhada. Para uma poeta, que utiliza em seus poemas constante jogo de intertextualidade, as sutis apropriações, declaradas ou não, abrem caminho para se percorrer uma trilha e encontrar na poética de Ana Cristina um projeto que enfrenta a questão da autoria, nas constantes reflexões sobre sua poesia:

> Fico considerando se não roubei demais, mas nessa hora acordo
> Com um sonho incomodando como um sinal de alerta, um sonho
> Dentro do automóvel, cidade adentro, uma cidade sem muito
> Contorno, de noite, uma cidade grande (...) e um fala-fala que
> Não termina mais, uma consideração de caos e desencontros que
> Vai ficando confusa e de repente o carro para e eu estou entorpecida
> E seduzível e num ponto cego, e acordo com a aflição
> que bateu dentro do carro
>
> (CESAR, 1998a, p.136)

[*] Pós-graduada em Literatura pela PUC de São Paulo. ma_pizzi@yahoo.com.br

A propriedade do eu-poético em Ana Cristina Cesar

Ao fazer poesia, Ana Cristina César dá um grande passo para o outro. Isto desestabiliza o eu-poético que não é mais o único olhar que vê, que aprende, como ocorre em "Mocidade Independente":

> Pela primeira vez infringi a regra e voei pra cima sem
> Medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas?
> E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra
> Cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma
> Graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por
> Você, e furiosa: é agora, nesta contramão.
>
> (CESAR, 1998b, p.44)

A poeta parte de dentro da poesia para criar o diálogo entre o eu e o tu. Quer dar uma explicação e força a poesia a responder.

Qual a importância dessas relações de apropriação do outro na obra de Ana Cristina? O fato é que a escrita feita de leitura adquire tal intensificação e tal intencionalidade na obra de Ana, que sai da esfera das angústias da influência, sendo um princípio fundamental para a construção de sua poética. Aí é que se dá o salto qualitativo da poesia de Ana Cristina: trabalhando em cima dos "restos" da modernidade, começa a sair dela, falando de si, fingindo objetividade e distanciamento críticos.

A apropriação de poemas de outros escritores, bem como o confessional, o autobiográfico, as cartas, inserem-se na poética de ACC como marca de um estilo.

Uma das hipóteses para estas apropriações estaria no fato de a poeta utilizar este recurso como uma estratégia para despersonalizar o eu-poético, desestabilizando o sujeito-lírico. A poeta se despersonaliza, por meio dos fragmentos dos outros "eus", estabelece a intenção de dizer o que nunca foi dito, mas sabe que isso é impossível. Pois a poesia é o campo da linguagem, da criação.

A despersonalização do eu-lírico

A reflexão sobre a despersonalização que ocorre na poética de ACC pode ser analisada à luz da teoria de Fernando Pessoa. Para Pessoa, há quatro graus para a poesia lírica:

> O primeiro grau é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. A intensidade da emoção procede, em geral, da unidade do temperamento; e assim este tipo de poeta lírico é em geral monocórdio e os seus poemas giram em torno de determinado número de emoções. Por isso, é vulgar dizer-se que são poetas do amor, ou da saudade, ou da tristeza. (PESSOA, 1966, p.67)

Não seria este o caso de ACC, pois não se pode catalogar sua poesia como a poeta da dor, a poeta da morte, a poeta da vida, da angústia etc.

Há, na poeta Ana Cristina, um turbilhão incontido de emoções. Como se observa no poema:

> Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três
> Por quatro.
> Exatamente o meu peito está superlotado.
> Os ditos dele zumbem por detrás.
> Na batida dou com figurinhas de outras dimensões.
> Nesta hora grave a mais peituda, estirada no sofá,
> encara fixamente a mulher da máquina.
> (Junto a lista lacônica das férias: mudança,
> Aborto, briga rápida com A, tensão dramática
> Em SP, carta para B – pura negação -,
> Afasia com H, tarde sentida no castelo.)
> (...)
> Nesta volta e meia vira e mexe acabo achando ouro na sacola.
> Fabulosas iscas do futuro.
> (...)
> Papai, mamãe, a linha do horizonte.
>
> (CESAR, 1998a, p.76)

Neste poema, é possível notar a fragmentação do eu-lírico; na primeira "volta e meia" que a poeta dá na sacola, o que surgem são sentimentos negativos: aborto, briga, tensão dramática; e o que seria pior para um poeta – a afasia – que significa a perda do poder de expressão ou comunicação da palavra falada ou escrita.

Na outra "volta e meia" dada na sacola, a poeta encontra "ouro", o lado positivo do pensamento do eu-poético: "fabulosas iscas do futuro", sorriso, a figura do pai e da mãe, desejo, amor.

Seguindo a linha de raciocínio de Fernando Pessoa:

> o segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, que seja, tem a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, o que o distingue do poeta do primeiro grau. Este será também tipicamente um poeta lírico, no sentido vulgar do termo, mas já não será um poeta monocórdio. Os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os, todavia o temperamento e o estilo. Poderá escrever um poema de amor ou de guerra com igual relevo. (PESSOA, 1966, p.67)

Também não será este o caso de Ana Cristina, que entrelaça, em sua poética, diversos gêneros, entremeados por diversas vozes:

> Final de uma ode
>
> Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de
> Inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente
> Dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das
> Mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de
> Maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando
> Gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento.
> (...)
> Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel
> Tóxico do tempo.
>
> (CESAR, 1998a, p.91)

No poema "Final de uma Ode", novamente, o turbilhão de emoções se apossa do eu-lírico, a ironia se converte em dor: "eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento". A poeta dá o novo tom à ode, não há musicalidade, a prosa impera no poema. A poeta se dirige a interlocutores: " Sacudo a cabeça e o tronco/mas de maneira curta entendem?". Há o desejo expresso de se dividir em outros: "quisera dividir o corpo em heterônimos".

Para Fernando Pessoa:

> O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente, porque os compreende. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade

> espiritual, da sua coexistência. Escreve poemas dramáticos que não são dialogados, mas monólogos que revelam almas diversas. (PESSOA, 1996, p.68)

Neste grau, também não se encaixa a poeta, sendo sua poesia extremamente dialogada:

> [...]
> O que morre.
> Estou morrendo, ela disse devagar,
> Olhos fixos, ordenei .Não se vá assim.
> Minha vida fechou duas vezes
> Antes de fechar. Sei
> Que aquela planta
> Cresce de modo tortuosos.
> Há retornos, ela respondeu. As amendoeiras caem na lagoa
> (CESAR, 1998b, p.177)

De acordo com Fernando Pessoa: "O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive os estados de alma, que não tem diretamente. (PESSOA,1966,p.68)

Esse é o caso da poesia de ACC, como se observa em:

> Fisionomia
> Não é mentira
> É outra
> A dor que dói
> Em mim
> É um projeto
> De passeio
> Em círculo
> Um malogro
> Do objeto
> Em foco
> A intensidade
> De luz
> De tarde
> É outra
> No jardim
> É outra a dor que dói.
> (CESAR, 1998b, p.121)

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com a Verdade, não se propõe simbolizar um sentir ou existir. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom.

O redimensionamento do eu poético representa, portanto, a possibilidade de renovação da própria linguagem.

Conclusão

"O poema é um espaço possível de liberdade" (CARA, 1985, p.50). Esse "poder de dizer tudo" significa para o eu lírico a própria liberdade.

A fragmentação constante referente aos cortes e às múltiplas vozes que invadem a poética de Ana Cristina César cria uma obra conflituosa, dissonante, questionadora, voltada para a mobilização do outro.

"Escrevo in loco, sem literatura", afirma ACC. Esta frase condensada revela toda sua práxis de escritora. A poeta estabelece um novo modo de ler-escrever, não para destruir, mas para reformular e criar a crítica de sua própria construção poética.

REFERÊNCIAS

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1998a.

_____ **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Ática Instituto Moreira Salles,1998b.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. Série Princípios. São Paulo: Ática,1998.

PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de Teoria e Crítica Literária**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. nº 2. Ed. Lisboa: Editora Ática,1966.

O ESPAÇO CONFIGURANDO CORPOS FEMININOS EM *O ANO DO DILÚVIO*, DE MARGARET ATWOOD

Melissa Cristina Silva de Sá[*]

Publicado em 2009, *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood, apresenta a visão de um amanhã distópico num futuro que desconcertantemente lembra nosso próprio presente. A sociedade ultra capitalista retratada no romance valoriza a ciência acima de qualquer forma de arte ou cultura, propondo um desenvolvimento científico que se pauta em desvios éticos envolvendo alterações genéticas e experimentos em humanos. Essa ficção especulativa acentua as complicadas relações entre corporações privadas que governam a vida das pessoas em nome da segurança e as pessoas pobres, aqueles que vivem às margens da sociedade. Além disso, o romance propõe uma discussão de como os corpos femininos podem ser configurados pelos espaços que ocupam no sentido que esses são apresentados e representados de acordo com as especificidades de cada espaço.

O Ano do Dilúvio pode ser lido como um complemento ao romance de 2003 de Atwood, *Oryx e Crake*. Os dois romances apresentam o mesmo frame narrativo e os mesmos personagens. No entanto, os jovens privilegiados que são os protagonistas de *Oryx e Crake* são apenas personagens secundários em *O Ano do Dilúvio*. Esse último romance concentra-se no ponto de vista daqueles desprovidos de poder e excluídos da sociedade já que não têm dinheiro ou influência nas altas esferas. A narrativa em grande parte se dá na paisagem desolada dos Pleeblands – os restos das antigas cidades – que funcionam como um laboratório aberto para corporações privadas e como um reduto de ações ilegais dos CorpSeCorps, a força-tarefa privada que substituiu a polícia. O glamour da boa vida dos cientistas em *Oryx e Crake* é drasticamente contrastado à atmosfera de pobreza e exploração de *O Ano do Dilúvio*.

Não é coincidência que este ponto de vista das margens seja apresentado pelos olhos de mulheres. Toby e Ren são as protagonistas do romance e também as principais vozes no

[*] Melissa Cristina Silva de Sá é professora no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG) nas áreas de Inglês e Literatura. É Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e desenvolve pesquisa sobre a autora canadense Margaret Atwood desde 2010. Belo Horizonte, Minas Gerais. melissacdesa@gmail.com.

mesmo. Cada sessão do livro foca em uma dessas duas mulheres, apesar de suas experiências muitas vezes se mesclarem durante a narrativa. As reminiscências de Toby e Ren são divididas em duas partes principais: a vida antes e depois de uma praga fatal ter destruído a maior parte da vida humana na Terra. Esse artigo foca em suas vidas antes da praga e em como diferentes espaços nesse cenário interferem nos corpos femininos e em como essas mulheres se relacionam com esses corpos.

Existem três espaços principais no romance: os decadentes e violentos Pleeblands, morada dos pobres, os murados e exclusivos Compounds, onde os ricos e cientistas influentes vivem, e o prédio dos Jardineiros de Deus, o centro de um grupo religioso eco-cristão. As experiências de Toby e Ren se manifestam nesses três espaços e seus corpos são percebidos diferentemente e configurados diferentemente em cada um deles. Meu objetivo é ressaltar a relação entre corpo e espaço, como o espaço molda o corpo, e pontuar as mudanças nos corpos femininos sofridos por conta do espaço em que estão inseridos.

J. Brooks Bouson faz da relação entre gênero e violência e suas consequências o ponto central de seu artigo sobre o romance de Atwood. Ele defende a ideia de que as duas protagonistas, Toby e Ren, são respectivamente feminista e pós-feminista, uma vez que Toby reage e abomina a violência de gênero que sofre, mas Ren decide participar dessa violência quando se torna uma prostituta. O crítico discute como mulheres são vistas como produtos no romance, uma visão que muito se relaciona com a discussão dos corpos femininos que me proponho a desenvolver: espaços de alguma forma configuram corpos.

A ideia de carnificação, de transformar corpos femininos em carne, é analisada extensivamente no texto de Bouson com um foco na figura de Blanco, o estuprador de Toby, que frequentemente compara mulheres a carne. O ambiente tanto dos Pleeblands quanto dos Compounds é representado como sexista, apesar de operarem de forma diferente. Enquanto nos Pleeblands mulheres sofrem violência física, nos Compounds elas têm que lidar com a pressão de ser jovem e bonita para sempre, frequentemente buscando cirurgia plástica e modificações genéticas para atingir esse objetivo. Nesses dois mundos, mulheres têm seus corpos afetados pelo espaço.

Bousoun tende a apontar para a ideia de que a violência de gênero sofrida pelas protagonistas é relacionada ao ambiente que vivem, mas o crítico não considera a relação direta entre corpo e espaço. Na minha leitura, levando os argumentos previamente

mencionados, os corpos femininos são apresentados e representados diferentemente nos três espaços do romance. Para minha discussão, tocarei na questão da objetificação desses corpos nesses espaços.

Considero o corpo de acordo com a noção de Judith Butler da materialidade do corpo: o corpo é subjugado a normas regulatórias que são linguisticamente, historicamente e culturalmente construídas. Nesse sentido, corpos são citacionais porque são construídos pela constante referência que se faz a eles.

Considero espaço de acordo com a geógrafa Doreen Massey que define espaço como um produto não apenas da organização econômica, mas também de relações sociais, incluindo as de gênero. Massey reconhece que a dificuldade em definir espaço, mas advoga por uma destruição da dicotomia espaço/tempo que vai contra o senso comum de definir espaço como algo que não é tempo. Usando a ideia de Massey de que a organização de uma sociedade no espaço interfere em como essa sociedade funciona, eu ressalto minha ideia de ligar o espaço ao corpo. Sendo o espaço algo também político, ele certamente afeta corpos e o modo como eles são apresentados e representados.

O espaço é um fator importante na construção das relações de gênero e de identidade. Isso porque o espaço, de acordo com Massey, veicula mensagens simbólicas que são gendradas. O espaço então pode reduzir a mobilidade dependendo da mensagem gendrada transmitida e aqueles que ocupam esse espaço sem seguir essa mensagem são alvo de violência e exclusão.

Mensagens gendradas seriam então um dos fatores que constituem o corpo de homens e mulheres. Recebendo essas mensagens simbólicas, os corpos são postulados como femininos ou masculinos. É possível estabelecer aqui uma conexão entre as ideias de Butler e Massey. Os corpos femininos são regulados por normas uma vez que, novamente de acordo com Butler, a materialidade é subjugada a normas regulatórias. Essa noção se aproxima da discussão de Massey e optei por usar sua terminologia, levando em consideração sua proximidade com os conceitos de Butler.

Seguindo a linha de raciocínio de Massey, é possível relacionar a ideia de que um espaço gendrado, que convém certas mensagens e exclui aqueles que não as seguem, por consequência estabelece que certos corpos não pertencem a certos espaços. Esses corpos que

não se adaptam à norma de determinado espaço se tornam alvo de violência, abuso e rejeição. Tornam-se corpos marginalizados que sofrem constantemente a pressão de se adequar à norma ou abandonar o espaço.

Se considerarmos que o espaço não apenas ajuda a construir o gênero, mas também a identidade, esses corpos que agem de forma diferente das mensagens simbólicas transmitidas por certo espaço também carregam uma identidade que é formada na contra mão do que é esperado pelo espaço. Assim, um corpo marginalizado num determinado espaço perde sua identidade no sentido que este não se sente pertencente ao espaço que ocupa.

É possível dizer então que o espaço configura o corpo feminino uma vez que é um dos fatores de sua construção e constrição. Os diferentes discursos sobre gênero em espaços diferentes ditam o modo como corpos femininos devem ser e se comportar. Além disso, os corpos que não seguem as expectativas são marginalizados, colocados sob pressão, brutalizados e postos sob a constante ameaça de modificação para adequação à normal. Nesta apresentação, irei mostrar como os espaços do romance *O Ano do Dilúvio* interferem nos corpos das duas protagonistas levando em consideração os aspectos mencionados.

O Ano do Dilúvio apresenta, como comentado anteriormente, três espaços em que as protagonistas transitam. O primeiro são os Pleenblands, onde as massas vivem em um ambiente de pobreza e violência. Além disso, o espaço funciona como um laboratório para as corporações privadas que realizam testes em pessoas e, uma vez que não há polícia estatal no romance, não há regras de segurança, apenas a prevalência daqueles com dinheiro:

> Os líderes das gangues pagavam os CorSeCorps para serem negligentes. Em troca, os CorSeCorps deixavam as gangues realizarem seus sequestros e assassinatos ... . Eles também realizavam desovagem de corpos. ... Durante os dias áureos do Secret Burguers, existiam pouquíssimos corpos em terrenos baldios (ATWOOD, 2009, p.33).

Essa atmosfera sem lei, em que esse tipo de acordo é de conhecimento comum da população, gera um senso de insegurança porque literalmente qualquer coisa pode acontecer aos habitantes desse espaço. A violência passa a ser normalizada. Quando a narradora Ren, quando criança, anda pelos Pleeblands, ela observa: "... o terreno baldio estava vazio. Sem viciados, sem pivetes, sem mulheres mortas nuas". Os Pleeblands são o espaço em que a violência parece ser a regra.

É interessante o modo como a jovem Ren ressalta “sem mulheres mortas nuas”. Na verdade, os Pleeblands veiculam uma mensagem clara em relação a corpos femininos: eles são carne. Mulheres são vistas como objetivos para o prazer masculino e quando não são mais usadas, são descartadas em terrenos baldios sem nenhum tipo de punição ou horror. Quando Toby, em sua juventude, ouve em seu trabalho que Dora, uma funcionária que estava sendo violentada pelo patrão, Blanco, foi encontrara morta esquartejada, sua reação imediata é perguntar se Blanco fora o assassino. Sua colega de trabalho então diz: “Claro que foi ele. Ele está se gabando disso”. Mulheres são as vítimas mais fáceis nesse espaço que configura seus corpos como carne descartável.

O segundo espaço apresentado no romance é Edencliff Rooftop Garden, o quarte-general do grupo religioso eco-cristão os Jardineiros de Deus. O grupo prega a igualdade entre homens e animais, indo contra o consumo de proteína animal e o uso de qualquer coisa que não tenha sido reciclada. Toby vai viver com eles depois que foge de seu chefe abusivo e Ren mora lá na infância, quando sua mãe rica foge com um amante para fazer parte do culto. As duas protagonistas inicialmente não aceitam o credo dos Jardineiros, mas são afetadas por ele e carregam as consequências de terem vivido no espaço dos Jardineiro ao longo de suas vidas. E essas consequências são visíveis em seus corpos.

Toby gradualmente começa a perceber como espaço regula seu corpo. Ela tem que usar túnicas longas e escuras e é instruída a deixar seu cabelo crescer. Quando pergunta por quê, uma das mulheres diz que essa é “a preferência estética de Deus”. Esse espaço também regula o corpo feminino, mas diferentemente dos Pleenblands, a mensagem veiculada é de que as mulheres são corpos sexualmente inativos. Inclusive, Lucerne, a mulher rica que fugira com o amante, tem seu corpo visto como inadequado, e é constantemente caracterizada pelos outros como uma tola, alguém a se ter pena. Ela é excluída porque não corresponde à mensagem simbólica do espaço dos Jardineiros.

O último espaço apresentado no romance são os Compounds. Estes funcionam como cidades muradas e privadas, construídas e mantidas por diferentes companhias. Os habitantes de um Compound são funcionários da empresa: cientistas e investidores. Esse espaço possui complicados procedimentos de segurança e as pessoas não podem entrar ou sair sem um passaporte. Além do mais, os Compounds têm sua próprias escolas, shoppings e hospitais de modo que as pessoas não precisam sair. Dessa forma, a divisão entre aqueles que têm e

aqueles que não têm, como Frederic Jameson ressalta em seu breve estudo do romance, é ressaltada.

Quando Ren e sua mãe Lucerne voltam a viver nos Compounds, Ren considera a opulência e a artificialidade desse espaço em relação à pobreza vista no mundo exterior dos Pleeblands. A mensagem que o espaço transmite é de que tudo e todos são decoração; algo fabricado e exposto como uma bela reprodução de algo real.

Nesse novo espaço, a adolescente Ren tem que adaptar seu corpo à nova situação: "Uma vez que eu estivesse ajustada – ajustada era palavra que eles usavam, como se eu fosse uma alça de sutiã". Ren sente que seu corpo está errado, cheira e sente de forma errônea. Diferentemente de sua mãe que facilmente volta à vida dos Compounds, Ren não consegue deixar seu corpo ser configurado pelo espaço. No espaço dos Compounds, mulheres são tratadas como adornos e seus corpos são regulados para agirem dessa forma. O corpo de Ren não corresponde às expectativas e ela é relegada à garota exótica na escola: alguém diferente, até mesmo engraçada, mas que não deve ser levada a sério.

Espaços constroem mensagens diferentes e essas mensagens diferentes que são veiculadas moldam o corpo. Em *O Ano do Dilúvio*, as duas protagonistas têm seus corpos configurados pelo espaço em que vivem. O espaço, então, muda seus corpos, forçando-os a se ajustar às normas de um determinado espaço. Quando um corpo não é o que espaço requer, ele é ou excluído ou forçado à adaptação. Ren e Toby ilustram bem essa ideia: enquanto Ren é excluída dos espaços porque seu corpo não condiz com a mensagem veiculada em determinado espaço, Toby é capaz de lidar com as modificações que seu corpo sofre ao longo de suas experiências em diferentes espaços. As experiências dessas mulheres em diferentes espaços é marcada no corpo.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **The Year of the Flood**. New York: Doubleday, 2009.

BENNET, Tony, Lawrence Grossberg and Meaghan Morris. **New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society**. London: Blackwell, 2005.

BERGTHALLER, Hannes. *In* "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**, v.91, n.7, 2010. p. 728-743.

BERRY, Gregory. Rev. of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood. **Organization and Environment**. 30 Jun 2010.

BOUSON, J. Brooks. *In* "´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**, v.46, n.9, 2011. p. 9-26.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**: On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 2011.

GLOVER, David, and Cora Kaplan. **Genders**. 2a edição. New York: Routledge, 2009.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and Women: The Reivention of Nature**. New York, Routledge, 1991. p. 149-181.

HILLIER, Paul. *In* "Critical Dystopia and Science Fiction in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*." Weblog. **Paul Hillier**. 29 Nov 2011.

HOOGHEEM, Andrew. "Secular Apocalypses: Darwinian Criticism and Atwoodian Floods." **Mosaic**, v. 45, n.2, 2012. p. 55-71.

JAMESON, Frederic. "Then You Are Them." Rev. of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood. **London Review of Books**. 10 Sep 2009.

LE GUIN, Ursula K. Rev. of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood. **Guardian** 29 Aug 2009.

MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. London: Polity Press, 1994.

WINTERSON, Jeanette. "Strange New World." Rev. of *The Year of the Flood*, by Margaret Atwood. **The New York Review of Books**. 20 Sep 2009.

A POESIA EM TRÂNSITO: UMA LEITURA DE *PASSAGEIRA EM TRÂNSITO* DE MARINA COLASANTI

Milene Moraes*

Eu regressarei ao poema como à pátria, à casa
Como à antiga infância que perdi por descuido
Para buscar obstinada a substância de tudo
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

Sophia de Mello Breyner Andresen

Pretende-se, neste trabalho, apresentar uma leitura do livro *Passageira em trânsito* de Marina Colasanti, volume lançado em 2009 e que rendeu à autora o prêmio Jabuti, um dos prêmios mais importantes do Brasil, de melhor livro de poesia, em 2010. Tal prêmio, aliás, já foi recebido pela autora em outras ocasiões, dentre elas, pelo livro de crônicas *Eu sei mas não devia* (1992), pelo volume de poemas *Rota de colisão* (1993) e pela publicação infantil *Breve história de um pequeno amor* (2014). Logo, vê-se que estamos diante de uma autora reconhecida pelo público-leitor e pela crítica como uma das vozes mais importantes de sua geração. Dona de uma vasta produção, somando mais de 40 obras publicadas, a literatura de Marina é marcada pela diversidade, visto que a autora trafega, com maestria, tanto pela literatura infantil quanto pela adulta. Encontra-se, no interior de sua obra, além de textos de ficção infanto-juvenil, crônicas, contos e minicontos, ensaios jornalísticos, poesia e mais recentemente, textos de caráter memorialístico. Tal diversidade reflete a destreza dessa autora que, com aguçada sensibilidade, apresenta-nos, em suas obras, temas e reflexões tão importantes como a situação feminina na sociedade, o amor, a arte e os problemas sociais brasileiros. Mesmo nos livros infantis, numa linguagem muito criativa e inovadora em que mescla o tom narrativo com o lírico, Marina não deixa de nos apresentar questões sérias e relevantes como as relações familiares e amorosas, a inveja, o egoísmo etc.

Em *Passageira em trânsito*, Marina nos expõe a perspectiva de alguém que ela própria afirma ser, uma itinerante, um ser em constante movimento. Em entrevista concedida quando

* Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, atualmente, professora substituta de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG. Endereço eletrônico: milla_let@hotmail.com

do lançamento do livro (informação verbal) [1], a autora indicou que essa personalidade foi construída graças a sua história de vida. Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara, na Eritréia, então colônia da Itália. Ainda bem pequena, viveu em outra cidade africana, Trípoli, na Líbia. Com apenas três anos, foi com a família para a Itália, em plena Segunda Guerra. Em 1948, seus pais vieram para o Brasil e foram morar no Rio de Janeiro, cidade onde a autora reside até hoje. Assim sendo, estamos diante de uma escritora que possui naturalidade italiana e nacionalidade brasileira, de alguém que nasceu e passou parte da infância e pré-adolescência sob o signo do deslocamento. Tal perspectiva é o ponto de vista, o fulcro dominante no livro em questão.

É assim que o próprio título, *Passageira em trânsito*, já nos insere na atmosfera específica dos textos que encontraremos, pois boa parte do livro é composta de poemas escritos durante viagens da autora, tanto que, em muitos deles, é possível constatar, ao final, o ano e o local em que foram compostos. Vibra, assim, nas páginas do livro, um cosmopolitismo[2] inato à própria Marina, e uma perspectiva sempre original acerca dos lugares por onde passou e, também, da existência humana. Logo, encontramos, nesse conjunto de poemas, explicitamente, uma poesia de viagem, uma poesia composta (e) *em trânsito*. De resto, tal perspectiva do trânsito, também diz respeito ao próprio ato da leitura, já que, ao iniciar a leitura de um livro, nós, os leitores, também estamos em trânsito, estamos, ali, de passagem, até o momento da leitura da última página. Nessa viagem pelo livro, vamos construindo o sentido do texto lido e, vamos, também, modificando nossa subjetividade, ou seja, os livros que lemos participam da nossa construção subjetiva e afetiva e, ao ler, nos revemos, nos atualizamos, nos construímos. Vale a pena citar que essa idéia da atualização humana via leitura já foi trabalhada e exposta por Pierre Levy em *O que é o virtual?*, texto no qual, para o autor, toda leitura é um encontro, um momento único, um caminho sempre inédito sendo percorrido pelo leitor, já que "(...) a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido." (LEVY, 1996, p.35).

[1] Em entrevista concedida, a autora confirma que há uma questão biográfica envolvida nisso, pois ela nasceu e cresceu "em movimento" e só se sente bem em movimento.

[2] Tamanho é o cosmopolitismo que encontramos, no interior do livro, poemas compostos, também, em italiano, idioma de nascimento da autora.

Comecemos, então, a acompanhar essa dupla viagem, de vida e de poesia, dessa *passageira em trânsito* e, ao aceitar esse passeio, comecemos pelo princípio, antes mesmo desse vôo se iniciar, com o avião ainda na pista de decolagem. É assim que, o primeiro poema do livro, nos anuncia o vôo que tão logo está prestes a partir, e já nos indica que esse eu lírico está, assim como nós, pronto para dar início a uma viagem. Trata-se do poema "E logo":

> Taxia na pista
> o avião que me leva.
> Do lado de fora do campo
> os muitos vagões de um comboio
> avançam nos trilhos.
> Duas forças se lançam
> no mesmo sentido
> irmãs opor segundos,
> e logo
> o avião se desprende do chão
> as rodas se escondem no ventre
> o avião faz-se ave.
> Abaixo
> o trem lentamente se torna
> um traço de lápis
> no verde.(COLASANTI, 2009, p.11)

Assim, começamos nossa volta ao mundo, junto de nossa viajante, que nos apresenta essa belíssima imagem de avião-ave que hesitante na pista termina por alçar seu vôo. Do alto, os sinais na terra apresentam-se pequenos, miúdos instrumentos com os quais se escreve a paisagem, o trem se transforma num leve traço traçado por um lápis que também traça os próprios versos do poema.

O olhar itinerante dessa voz poética vai, a partir de então, nos revelando sabores, melodias, cores, e cenas espalhados pelo mundo por onde ela verseja e trafega. No entanto, como seria de supor, os poemas do livro não se apresentam como meras descrições das belezas ou exotismo dos lugares pelos quais Marina passou. A sua poesia não é um espelho ou um mero relato, simples representação e inventário de informações/descrições acerca desses países e cidades visitados. A poesia de Marina conversa com esse mundo e guarda relações íntimas com o universo, com a essência das coisas sobre as quais se debruça. Por isso, podemos dizer que a poesia de Marina não representa, mas nos *apresenta* esse real, pois como salienta Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*: "O verso (...) não representa, apresenta. Recria, revive a nossa experiência do real" (PAZ, 2012, p.115).

Por isso, é possível perceber um olhar extremamente perspicaz dessa voz poética que flagra mínimos detalhes desses lugares e, através deles, apresenta-nos profundas reflexões sobre a vida, o tempo, as relações e as contradições sociais. É desse modo que encontramos, por exemplo, um poema como "Da cabeça aos pés", em que o eu lírico nos expõe uma cena na qual é possível perceber a existência das antigas tradições trespassada pela força da globalização ao focar o simples detalhe dos pés dos monges coreanos:

> Os monges
> na Coréia
> se vestem de neblina
> finos trajes cinzentos
> que o vento vaza.
> A poder de ferro e goma
> o linho se faz casca
> crisálida
> etérea carapaça
> e as pregas ganham precisão de aço.
>
> Das altas golas emergem
> as cabeças raspadas
> lisas como pedras de rio
> as mãos se ocultam nas mangas
> mas os pés
> traiçoeiros
> entregam tênis de marca. (COLASANTI, 2009, p.20)

Para surpreender detalhes como esse, o viajante precisa estar equipado com um agudo senso de observação, seu olhar precisa funcionar como uma espécie de antena que capta sinais os mais diversos[3]. Aproveitemos a imagem da "antena" e citemos outro poema em que o eu lírico nos mostra, com muita sutileza crítica, a existência, nesse mundo globalizado e cosmopolita, da presença de "novos deuses", e é para eles que as antenas se viram sequiosas de sinais. É lá, nessas paragens distantes, que essa nova fé, a fé do progresso, a fé na informação se situa, agora, é lá "Onde fala a fé":

> Em Cairo,
> assim como os fiéis se
> voltam para Meca,
> nos terraços
> nos telhados
> no alto dos edifícios

[3] Vale recordar uma afirmação célebre do poeta Erza Pound em *ABC da Literatura*, quando ele indica que os artistas são a antena da raça, o que nos chama a atenção para o agudo senso de observação dos artistas que, muitas vezes, antecipam, em suas obras, reflexões acerca de questões históricas e sociais nos possibilitando afirmar tratar-se a arte de uma forma de conhecimento da realidade.

as antenas de televisão se voltam
numa única direção
para melhor captar as mensagens
dos novos deuses.(COLASANTI, 2009, p.107.)

Ainda no que concerne a essas contradições e tensões sociais que podem ser evidenciadas em alguns poemas do livro, é significativo citar "Sangue goteja" em que a visão de uma mesa na qual as caças eram depositadas, num castelo na França, faz o eu lírico se recordar de outras carnes, de carnes colhidas na selva das ruas de uma cidade como o Rio de Janeiro como resultado da violência cotidiana a que estamos expostos e condicionados. Assim, por meio dessa associação, a autora nos apresenta, de forma poética e eminentemente crítica, um tema como a banalização da morte nos grandes centros urbanos brasileiros:

No *château* de Villandry
a guia nos mostra a mesa
que recebia a caça colhida no bosque
carne quente sobre
mármore frio.

No Rio
a carne colhida na Linha Vermelha
Amarela
Na selva das ruas
se atira fria em qualquer canto
ou se desova
ainda morna
no escuro baldio.(COLASANTI, 2009, p.111.)

É por meio desse olhar arguto sobre o mundo, um olhar que anseia por chegar com paixão ao âmago do desconhecido, como esse que é atirado ao esquecimento em um terreno baldio, que a voz poética efetua o seu *trânsito* pelo mundo. Neste sentido, vejamos um trecho do poema "Código genético" no qual o eu lírico se indaga acerca do seu próprio olhar sobre esse desconhecido, esse outro de diferente genética e etnia, visto que a voz poética assume o seu olhar agora "amulatado" e afirma ser o seu rosto, "os nossos rostos" bem diversos dos europeus

Pergunto-me se os europeus
se vêem como eu os vejo
eu que sou eles
mas com olhar agora amulatado.
Por trás do vidro observo
os que comem e bebem no bistrô

e vejo os mesmos rostos
os mesmos dedos finos e
alongados pescoços que
ainda há pouco vi
entre molduras
nas galerias do Louvre.
Ao contrário dos nossos
-tão mutantes-
os rostos europeus estão parados
há séculos forjados por idênticas formas
fotos de um passaporte que
respeita fronteiras.(COLASANTI, 2009, p.40.)

Para o eu lírico, os rostos dos europeus estão parados no tempo, não se modificaram, estão paralisados assim como nos quadros vistos nas galerias dos museus. Tal perspectiva só pode ser percebida graças ao olhar diferencial de quem vem e vê de fora, de quem é o *outro* nesse cenário. Dessa forma, colocar-se na condição de viajante, daquele que descobre e desbrava o desconhecido, é colocar-se no lugar permanente de um outro, pois quando viajamos, nos deparamos com o que nos é estranho. Por isso, é preciso ser humilde e estar aberto para as novas experiências, já que, muitas vezes, é preciso aprender um novo código comportamental, linguístico e cultural. Desse modo, viajar é conhecer, é lançar-se às descobertas e, neste sentido, viajar também é se conhecer, estar *em trânsito* é ter uma rara oportunidade de autoconhecimento. Vejamos, então, como o deslocamento propicia a abertura para as reflexões acerca de si mesmo num poema como "Oxímoros na madrugada" no qual essa voz poética capta, por meio de combinações contraditórias de pensamentos e palavras, a sua força frágil diante da vida que já se anuncia próxima de um fim:

Tão parada
Essa Lua em movimento
tão argento
esse mar que cor não tem
tão próxima da morte eu
ainda tão viva
tão pequena e tão frágil
e tão forte.(COLASANTI, 2009, p. 38.)

Percebe-se que, ao assumir o estar *em trânsito*, essa passageira poética nos oferece, também, uma poesia que nos remete, sobretudo, ao próprio caráter transitório da vida e de nós mesmos, à perene precariedade de nosso presente e de nossa condição. Tal perspectiva pode ser captada em outro poema no qual a proximidade do fim da vida é metaforizada numa noite

escura[4]. Assim sendo, antes que acabe a noite, a vida precisa ser celebrada com a leitura de um bom poema como esse próprio "Antes que"

> Preciso ler um bom poema antes
>
> de dormir
> antes que a noite encerre o
> diários inventário de lembranças
> antes que o sono cale boca e olhar, antes
> que o prumo caia
> horizontal.
> Preciso ler um bom poema antes
> que seja tarde
> que fique escuro
> que chegue o frio.
> Ler um bom poema
> antes que a morte venha
> e escreva o seu.(COLASANTI, 2009, p.49.)

Trata-se de uma peça metalingüística que coloca em evidência a urgência da necessidade de ler um poema, urgência esta que a anáfora da expressão "antes que" ajuda a construir. Ao tematizar a própria leitura e escritura de um poema, observa-se que a própria morte é vista como uma poeta, uma compositora de destinos, que compõe, com nossas vidas, com o trânsito de nossas vidas, um singular poema. Recordemos, neste sentido, Octavio Paz que nos alerta para algo muito próximo quando indica que o homem é o inacabado e que, exatamente por isso, faz poemas, cria imagens por meio das quais se conclui sem nunca se concluir, pois "ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser por completo e realizando-se assim em seu não acabamento." (PAZ, 2012, p.275).

Desse modo, o tema da viagem se amplia no livro para além do caráter geográfico abarcando a própria vida que se mostra uma viagem rumo a um fim certeiro, porém ainda secreto, visto que não sabemos nem o quando nem o onde, esse nosso poema final, esse nosso inacabamento, se dará por completo. É neste sentido que, por meio da viagem empreendida pelo mundo, pelas palavras, pelo mundo das palavras, em *Passageira em trânsito*, Marina nos

[4] A própria escolha da imagem de uma "noite escura" para representar a passagem da vida não nos parece algo ocasional. Vale recordar, neste sentido, o poema "A noite escura da alma" de São João da Cruz, poema no qual o eu lírico narra a jornada da alma desde a sua existência carnal até a união com Deus.Tal caminho empreendido é referido, no poema, como "Noite Escura", pois a escuridão representaria as dificuldades da alma em desapegar-se do mundo e atingir a luz representada pela união com o Criador.

apresenta, também, uma viagem ao redor de si. Daí o aparecimento, no livro, de poemas com algum teor biográfico e memorialístico. Sempre com aguçada sensibilidade, Marina nos revela detalhes de sua vida familiar, como a lembrança de seus pais que se casaram às vésperas da Segunda Guerra Mundial, de sua avó que costurava numa sala antiga na frente de uma janela, da percepção do crescimento das duas filhas. Desses papéis e "lugares" dos quais fala nossa poeta, ressalte-se, sobretudo, o seu lugar de esposa, pois em vários poemas a temática amorosa aparece. Convém recordar que a autora é casada, com o também poeta e escritor Affonso Romano de Sant'Anna, há mais de 40 anos e, é, inclusive, para ele, que ela dedica o livro com os seguintes dizeres: "Para Affonso, que comigo partilha a dupla viagem de vida e poesia". Assim sendo, Marina traz à tona cenas gratuitas colhidas no cotidiano e que inspiram reflexões acerca do amor e da vida de casados como em "Os outros":

> À mesa do restaurante
> sentados frente a frente
> você e eu
> lemos.
> Os outros nos olham
> e pensam:
> que casal indiferente.
> Enganam-se.
> É lendo juntos
> cada um no casulo do seu livro
> que você
> e eu
> mais nos amamos.(COLASANTI, 2009, p.72.)

Diante de uma cena como essa apresentada no poema, um casal sentado num espaço público à mercê de olhares e considerações alheios, somos lançados a uma questão complexa quando se fala de amor e da demonstração de afeto na vida social. Trata-se da necessidade de encarar, de aceitar o fato de que, por mais que a sociedade - representada no olhar invasivo sobre a cena, no poema em questão - reitere e difunda a idéia de que os amantes precisam estar sempre conectados, aqueles que se amam são e serão, de certo modo, impenetráveis um ao outro, enigmas que se sentam um diante do outro, desconhecidos um do outro como tão bem nos indicam as palavras de Roland Barthes: "[...] o outro é impenetrável, raro, intratável; não posso abri-lo, chegar até sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce não o saberei nunca" (BARTHES, 1981, p.134). Contudo, tal evidência não impede que o encontro amoroso se dê e seja intenso e revelador, pois é reconhecendo essa condição que os amantes, cada um no casulo do seu livro, no abrigo de sua intimidade, conhecem e se conectam a esse lugar sempre aberto e desconhecido que é o outro:

> Não é verdade que quanto mais se ama mais se compreende; o que a ação amorosa consegue de mim, é apenas uma sabedoria: não tenho que conhecer o outro; sua opacidade não é de modo algum a tela de um segredo, mas sim uma espécie de evidência, na qual fica abolido o jogo da aparência e do ser. Experimento então essa exaltação de amar profundamente um desconhecido, que o será sempre: movimento místico: tenho acesso ao conhecimento do desconhecido (BARTHES, 1981, p.134/135)

Outrora o tema amoroso aparece, como no poema "De língua macia", por meio de uma voz poética que observa uma cena, o amado lendo na cama, e tal quadro nos revela não só a passagem do tempo sobre o corpo do outro, mas também o transforma na imagem de uma cariátide, figura humana que ornamentava as fachadas dos edifícios na Grécia, sustentando-as:

> Meu homem está nu
> lendo na cama.
> Sessenta anos
> e seis
> tem esse homem.
> E no entanto
> é cariátide sentada
> que o tempo aflora
> como aflora a pedra
> e que
> no meu olhar
> lhe lambe
> a pele.(COLASANTI, 2009, p.43.)

É possível perceber que perpassa, por esse poema, uma imagem sensual, pois tal cena é captada pela sinestesia de um olhar que lambe a pele do amado observado. Esse viés sensual e delicado também aparece em outros poemas de temática amorosa. Vale citar, nesse sentindo, o poema "Sem que se veja" no qual um simples gesto, imperceptível por seu amado, serve de mote ao poema por meio do qual o eu lírico surpreende a confluência do amor e do desejo:

> Meus dedos
> metidos na fresta que
> os rasos botões me concedem
> alcançam a pele do peito,
> o peito do homem que é meu.
> De pé
> distraído
> mal sente meu toque
> no abraço que o toma por trás.
> Tão leves os dedos,
> tão fundo
> e tão breve,
> no tato
> o encontro entre amor e desejo.(COLASANTI, 2009, p.100.)

É por meio dessas imagens, dos pequenos detalhes da vida a dois captados por um olhar aguçado que podemos perceber, também, um verdadeiro território sentimental pelo qual a voz poética trafega. Vejamos outro poema em que a dádiva do amor - na imagem carnal do toque amoroso - e da beleza que floresce no jardim - é percebida e, por tamanha abundância de felicidade, a voz poética louva e agradece:

> Fartura
> Eu agradeço, Senhor,
> as três orquídeas roxas
> no jardim
> e as mãos do meu amor
> nas minhas coxas.(COLASANTI, 2009, p.59.)

É em momentos como esse, também, que a voz do eu lírico nos sugere a voz de um diário íntimo recheado de impressões e reflexões e nos quais, somos atingidos mais pelo que não está manifestado de forma explícita no poema do que pelo que é dito expressamente. Trata-se de um olhar e de uma voz poética reveladores das belezas e surpresas da vida, da viagem, da *viagem-vida* e que, muitas vezes, são perspicazes não pelo que indicam, mas pelo que sugerem e insinuam em algumas imagens poéticas criadas sagazmente pelas palavras que, por sua vez, também nunca nos dizem tudo, visto que "em toda palavra há qualquer coisa que fica por exprimir" (AGAMBEN, 2012, p.88).

Observa-se que a perfeita comunhão e simbiose existente entre amado e amada também é experimentada por nossa viajante com o seu entorno na medida em que essa voz poética capta e se deixa penetrar, com igual amor e volúpia, tanto pelo corpo do amado quanto pela vida que grita ao seu redor, prenhe de intensidade e de amplitude como pode ser percebido no poema "Essa amplidão":

> Abertas pernas neste fim de tarde
> não é apenas teu corpo que me invade
> deitado sobre o meu.
> Essa amplidão lá fora entre montanhas
> o ouro dos ipês, as quaresmeiras,
> o chamar-se dos cães, os
> sons distantes
> tudo me adentrar e lambe
> como água
> tudo me acaricia
> tudo me expande.(COLASANTI, 2009, p.121.)

Desse modo, em *Passageira em trânsito*, o corpo do poema surge, também, como manifestação da intimidade, da sensualidade vista sob a ótica feminina, ele nos oferece sensações, dados sensíveis que ajudam a configurar essa realidade que é feita de linguagem e de palavras. Assim sendo, percebe-se que esses poemas, de temática amorosa e sensual, utilizam um tipo especial de linguagem, uma linguagem desejante, uma linguagem que toca o outro, que acaricia o outro, uma linguagem própria dos enamorados ou como quer Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*: "A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos nas pontas das palavras." (BARTHES, 1981, p.64).

Percebe-se, em alguns desses poemas de temática amorosa, que as cenas/imagens são colhidas no cotidiano e, a partir delas, o eu lírico nos apresenta os fragmentos e as reflexões acerca tanto de sua vida sentimental quanto da vida humana. Aliás, tal movimento, o olhar sobre o cotidiano como premissa para atingir uma questão de caráter existencial, também ocorre em vários poemas. Leia-se, nesse sentido, um poema como "Batalha, ao fim":

> Os dedos do meu homem percorrem o cachorro
> caçando carrapatos.
> Pequenos sanguívoros
> escondidos na floresta dos pêlos
> acabarão mortos por água ou fofo
> lançados na lareira ou na privada
> quando apenas buscavam alimento.
> Este é o destino do ser vivo
> ser caçado e caçar na luta por comida
> batalha
> ao fim, sempre
> perdida.(COLASANTI, 2009, p.88.)

Ao nos apresentar o destino inevitável de todo e qualquer ser vivo que, mesmo numa batalha contínua pela sobrevivência, jamais poderá livrar-se de sua sina - a perda da batalha e o fim mortal - Marina coloca em cena, mais uma vez, a transitoriedade de tudo representada pela morte. Se viver é estar *em trânsito*, a morte é o fim natural desse fluir da vida. Assim, essa constatação aparecerá mais uma vez em um poema de teor biográfico chamado "Minhas filhas vida acima". Nesse singelo e pungente poema, a voz poética de Marina nos revela a transformação das jovens de outrora em mulheres maduras que "com o calcanhar no chão", e de "saltos altos", conduzem, agora, a vida adulta:

Minhas filhas não têm mais
vinte anos
e há muito
já não trançam mais os cabelos.
Usaram saltos altos antes do tempo
ganharam bicicleta
depois carro
e enfim puseram calcanhar no chão.
Agora crescem sem baixar bainhas
levando a vida às costas
vida acima.
Eu as olho do alto com ternura
estendo a mão
mas não escapo à sina
elas sobem a encosta
eu vou descendo a quina. (COLASANTI, 2009, p.103.)

Esse processo, a travessia da vida, é percebido pelo olhar da mãe que se sabe cada vez mais perto e distante dessas filhas, pois enquanto as jovens sobem a "encosta" levando a vida às costas, numa tarefa de Sísifo, a mãe, diante da missão cumprida, desce a quina da vida. Assim, a autora nos revela os liames delicados do amor e da maternidade e a própria condição mortal de todos nós. Todavia ao reconhecer a possibilidade da morte, o eu lírico parece tratá-la como um acontecimento natural, sem mostras de pesar. A morte é encarada como parte natural da vida, como algo que está incluído em nós, posto que o viver já contém o morrer e isso não torna a morte algo negativo como bem nos recorda Octavio Paz: "A morte não é uma falta na vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para frente, avançar em direção ao estranho, e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos." (PAZ, 2012, 2012, p.157.). Para o crítico, entre a vida e a morte, entre o nascer e o morrer, a poesia nos abre uma possibilidade, pois ela "recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência." (PAZ, 2012, p.163.). Desse modo, a poesia oferece o vislumbre dessa totalidade, de uma vida que contém a morte, uma vida que se reconhece finita sem que isso lhe retire o prazer e a alegria de ser vivida. A poesia concede vida ao poeta, por isso as impressões colhidas na relação familiar e a descoberta efetuada por essa voz lírica materna, de que seu fim está próximo e ocorrerá antes do das filhas, não parecem ser vistos com sofrimento, mas reconhecidos como parte fundamental da trajetória dessa *passageira em trânsito*.

É assaz significativo que o último poema do livro seja intitulado "Colheita" e represente, num livro cujo poema inicial apresenta uma voz poética pronta para a decolagem, o final da jornada, o regresso de nossa passageira a casa:

> Trago para casa
> um poema,
> a viagem já
> valeu a pena.(COLASANTI, 2009, p.123.)

Essa organização da obra numa estrutura circular, tal como outras obras de outros escritores modernos[5]nos revela mais um traço da modernidade e singularidade desse livro e nos remete ao que Octavio Paz menciona em *O Arco e a Lira* ao indicar que a figura que melhor representaria o poema é, justamente, o círculo:

> A figura geométrica que representa a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, ziguezagueante, mas sempre para a frente e com uma meta precisa. (...) O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final também é um princípio que volta, repete e se recria. (PAZ, 2012, p.75).

Desse modo, ao contrário da prosa, uma construção que, ainda que de forma não totalmente linear, pode ser associada a uma linha reta, ao poema é inerente uma espécie de autossuficiência na qual o fim é também um princípio que se volta sobre si mesmo e se recria constantemente. Por isso, a nossa viajante divide e celebra conosco, no último poema do livro, a vitória de sua colheita e a construção desse universo próprio e autossuficiente que é a poesia. Ao marcar o seu retorno para casa com um poema, o eu lírico nos mostra, também, que a viagem continua mesmo após o seu regresso, pois é a viagem da própria palavra poética, a poesia também está em *trânsito*, e essa voz poética nos indica isso por meio da escrita de um poema, morada do poeta, esse ser que constrói, habita e trafega pela sua pátria virtual, a poesia.

Desta forma e, por fim, a autora consegue transpor para o papel e para a tessitura poética um vasto território construído sobre múltiplos temas, interesses e sensações. Desse modo, ler este livro é cartografar essa poesia em seus recortes de vida, memória, história, sentimentos e reflexões. Ler *Passageira em trânsito* de Marina Colasanti é viajar, é colher, nos interstícios dos poemas, a própria vida que se desenha, suas conexões, seus contornos, é

[5] Para citar alguns exemplos, temos o célebre poema de Mallarmé, *Un coup de Dés*, cujas primeiras palavras também são as últimas e o livro mais experimental de James Joyce, *Finnegans Wake*, no qual a frase inicial é uma continuação da última.

captar a obstinada substância de tudo, as linhas e fronteiras de uma vida sem mapas, aberta ao mundo, ao real e à intensidade das experiências pessoais e poéticas. Vamos embarcar?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COLASANTI, Marina. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COLASANTI, Marina. Entrevista concedida ao programa "Leituras". Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VVnLCI9DOj8#t=131> Acesso em: 01 maio 2015.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COM ARES DE CHRONICA: A PRODUÇÃO PERIODÍSTICA DE MARIA EMILIA LEMOS

Mirian Cristina dos Santos[*]
Maria Ângela de Araújo Resende[*]

O objetivo deste artigo é analisar a produção periodística da escritora Maria Emilia Lemos na revista paulistana *A Mensageira* (1897-1900), principalmente textos publicados em sua coluna "Com ares de Chronica", observando-se a forma como a autora proclamava apelos em prol da emancipação feminina. Para isso, as considerações teóricas acerca da crítica feminista, Holanda (1993) e Showalter (1994), atentando para as peculiaridades da escrita por mulheres; História da imprensa no Brasil, sobretudo para a imprensa paulistana, por meio dos estudos de Eleutério (2004); e considerações a respeito dos estudos em arquivos, através de Cury (1998), uma vez que as pesquisas em jornais antigos exigem tratamento específico, considerando textos, contextos e o momento histórico, serão necessárias.

A revista *A Mensageira* era editada por Presciliana Duarte de Almeida. Incentivava a participação das mulheres no espaço público, em nível social, cultural e profissional, a fim de proporcionar a elevação intelectual da mulher e "estabelecer entre as brazileiras uma sympathia espiritual"[1] (*A Mensageira*, N. 1, 15 de outubro 1897, p. 1). As palavras de Presciliana ratificam a consciência da cronista sobre o papel da imprensa nesse projeto e apontam para a formação de uma "comunidade imaginada" (ANDERSON, 1989). Atenta ao "espírito do seu tempo", Presciliana convoca suas leitoras, a partir do local, para o exercício de uma "simpatia espiritual", que seria mediada pela leitura e pela escrita.

A Mensageira foi publicada de outubro de 1897 a janeiro de 1900. No primeiro ano de circulação, a revista possuía periodicidade quinzenal e, no segundo, passou a ter uma circulação mensal. O número de páginas no primeiro ano foi constante (16 por edição), enquanto o segundo variou entre 16 e 24 páginas, sem financiamento por anúncios

[*] Doutoranda em Letras, Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Agência de fomento: Capes. Professora de Redação e Literatura do Ensino Fundamental II na Rede Municipal de Ensino de Conselheiro Lafaiete, MG. E-mail: cristinamirian@yahoo.com.br.
[*] Professora Dra. Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, UFSJ.
[1] Optamos por manter a grafia da época.

publicitários. As seções mais recorrentes eram: “Carta do Rio”, “Selecção”, “Notas pequenas”, “A Mensageira” e “Com ares de Chronica”. *A Mensageira* foi consultada em uma edição fac-similar, editada em 1987 – portanto, noventa anos após a publicação do primeiro número da revista – pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

A editora da revista, Presciliana Duarte de Almeida, nasceu em Pouso Alegre, MG, em 1867. Casada com o poeta e filósofo Sílvio de Almeida, já era conhecida no meio literário antes do surgimento da revista paulistana. Além de ter colaborado em periódicos da época, Presciliana publicou os seguintes livros de poesia: *Rumorejos* (1890), *Sombras* (1906), *Páginas Infantis* (1908) e *Vetiver* (1939). Em *A Mensageira*, Presciliana publicou artigos, editoriais e poemas, usando o seu próprio nome; além de outros poemas, biografias e crítica literária sob o pseudônimo “Perpétua do Valle”. Em 1909, a poetisa colaborou na fundação da Academia Paulista de Letras, tornando-se membro em 1910. Presciliana morreu em 13 de junho de 1944, aos 80 anos, na cidade de Campinas (VASCONCELLOS, 2004).

Em relação a Maria Emilia – nome pelo qual era identificada nas páginas de A Mensageira – pouco se sabe até o presente momento. A escritora foi incluída por Presciliana Duarte de Almeida entre as principais escritoras brasileiras do *fin de siècle*, mesmo antes de publicar seus artigos em *A Mensageira*. Contudo, não há informações biográficas ou bibliográficas a seu respeito. Sabemos apenas que seu lugar de enunciação é Minas Gerais graças a uma nota da própria Maria Emilia, publicada no número 3 da revista, para retificar uma informação divulgada por Almeida, que confundira seu sobrenome.

Portadora de uma “penna arida”, conforme ela própria se definia, Maria Emilia estimulava as mulheres, através de seus artigos, a lutarem pela emancipação, pelo trabalho e participação na vida pública. Em seus artigos, que não possuíam uma localização fixa dentro da revista, a escritora trazia a público os anseios e necessidades comuns às mulheres de seu tempo, contribuindo, assim para a luta feminista. Dessa forma, eram recorrentemente levantados temas como educação, emancipação, liberdade, trabalho e profissões liberais, sobretudo em sua coluna “Com ares de chronica”.

Mediante pesquisa acerca da produção intelectual de Maria Emilia Lemos, tomamos como alusão as perspectivas dos estudos feministas contemporâneos relacionados à “escrita de mulheres”. De acordo com Hollanda (1993), na releitura da produção de mulheres em livros, periódicos e suplementos literários, tal vertente atenta para a produção textual feminina em um

trabalho investigativo e interpretativo que busca "resgatar" uma quantidade significativa de textos "esquecidos" ou apagados por uma crítica literária e cultural androcêntrica.

Diante de inquietações centradas em produções femininas oitocentistas, um olhar sobre a história da imprensa produzida por mulheres torna-se relevante. Conforme observado por Gotlib (2009), o pensamento feminista no Brasil nas últimas décadas do século XIX foi marcado pelo fortalecimento da imprensa feminina, pela luta em prol da educação e do acesso ao mercado de trabalho para as mulheres, sobretudo em profissões liberais. A maioria das escritoras oitocentistas, além de preconizar a atuação da mulher como mãe e esposa, procurava educar outras mulheres, com vistas a capacitá-las como educadoras dos filhos e da família (MAGALDI, 2007).

Em "O lugar de emancipação da mulher no periodismo paulista" (1888-1930), Maria de Lourdes Eleutério (2004) analisa revistas dedicadas à mulher, que foram publicadas em São Paulo no período delimitado. Em sua análise de revistas paulistanas, Eleutério se propõe observar o lugar reservado à mulher e as aspirações femininas no período entre séculos. Para isso, a autora dividiu seu artigo em três vertentes. Em um primeiro momento privilegiou revistas de caráter moralizantes, aquelas voltadas para a formação e entretenimento das moças, através de colunas voltadas para beleza, moda, etiquetas e conselhos domésticos. A partir disso, as que se propunham promover a sociabilidade foram contempladas. Nessas, a divulgação de bailes e festas, cursos e literaturas para as moças era recorrente. Já em um terceiro momento, atentando para o advento da Proclamação de República, 1889, Eleutério considera o crescimento do número de revistas voltadas para a educação e emancipação das mulheres, apontando a colaboração de algumas escritoras de destaque da época.

Nesse último grupo, revistas como *A Mensageira* são contempladas, uma vez que sua temática estaria voltada para a educação e o desenvolvimento intelectual das mulheres, conforme indicado no subtítulo da revista, *Revista literária dedicada á mulher brazileira,* e nas palavras de Júlia Lopes de Almeida, uma de suas colaboradoras assídua: "Esta revista, dedicada ás mulheres, parece-me dever dirigir-se especialmente ás mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, á reflexão, ao trabalho (...) será para as mulheres um apoio forte e um conselho generoso e bom" (*A Mensageira*, N. 1, 15 de outubro 1897, p.4). De fato, mediante análises, percebemos que foi isso que a revista representou, uma vez que serviu de trampolim

para a publicação inicial de textos de uma série de mulheres, que viram naquelas páginas incentivo para a suas primeiras escritas.

Artigos com ares de chronica

Em onze textos n'*A Mensageira*, Maria Emília publicou dois artigos e nove textos que compunham sua coluna "Com ares de chronica". Em todos, percebemos um tom didático e direto, não havendo diferenças significativas entre os textos da coluna e os outros dois textos. Todos possuem um tom franco e uma argumentação bastante direta e contundente.

Para discutirmos o gênero utilizado por Maria Emilia, recorremos à definição de crônica, já que o título faz referência explícita a esse gênero jornalístico-literário. A crônica não é um gênero fácil de ser caracterizado, devido à falta de um formato específico. Por isso, a constante confusão entre a crônica e outras modalidades textuais como críticas, contos e artigos jornalísticos. Coutinho (2004) destaca outro fator diferenciador: a possível literariedade da crônica. Devido à hibridez do gênero, a crônica "somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária" (p. 123). Coutinho compara os cronistas literários aos poetas, alegando que os poemas narrativos possuem um certo "ar de crônica". Essas características, de certa forma, assinalam a dificuldade de definição do gênero textual empregado por Maria Emilia.

Uma outra escritora d'*A Mensageira*, Maria Clara da Cunha Santos, explorava a crônica em sua coluna "Carta do Rio" com o talento e a elegância dos grandes cronistas da época. Maria Clara, apesar de nomear sua coluna como carta, fazia um uso peculiar desse gênero, pois tanto a sutileza, o tom descomprometido e o humor, quanto os temas do cotidiano, a rapidez e a temporalidade (Cf. CANDIDO, 1992) se faziam presentes. Diferentemente, a coluna "Com ares de chronica", de Maria Emilia Lemos, embora manifestasse em seu título o termo "crônica", possuía uma diferença significativa em termos de estilo e temáticas que tradicionalmente caracterizariam uma crônica.

Ao discutirmos as "crônicas" de Maria Emilia, referimo-nos a um tipo de texto mais engajado e explícito, que não utiliza personagens ficcionais nem traz informações sobre questões variadas do cotidiano. Sua temática era constante da primeira à última crônica: a emancipação feminina. Em "Com ares de chronica", a argumentação era um fator decisivo e primordial; por isso sua prosa soaria "árida", tais quais os conselhos de uma amiga

apreensiva. Até mesmo os "puxões de orelha" por maus comportamentos eram devidamente justificados por alguém que ansiava por mudanças sociais. Dessa forma, seus textos atuavam muito mais como artigos de opinião do que como crônicas em seu sentido literal. A interpelação ao leitor, uma característica da crônica – também era uma estratégia de Maria Emilia. Em alguns momentos, a escritora convocava um leitor específico: "precavenham-se as escriptoras solteiras contra essa guerra de certos jornalistas" (*A Mensageira*, N. 8, 30 de Janeiro 1898, p. 123). Fazendo uso da retórica, pedia uma resposta: "Que tal? Não é um bonito surto de imaginação poética?" (*A Mensageira*, N. 8, op. cit.). Em outras crônicas, despedia-se com um velado pedido de desculpas pela aridez do assunto tratado: "(...) descanço ás leitoras" (*A Mensageira*, N. 20, 31 de julho de 1898, p. 309).

O título da coluna parece revelar uma estratégia da cronista na medida em que a escolha por desse gênero textual não fechava, mas abria a definição: "Com ares de chronica". Após ler seus textos, o título parece dizer que não se trata de uma crônica, mas de algo que possui apenas traços ou um "certo ar" de crônica. Constatamos, portanto, um recurso persuasivo interessante, na medida em que lida com um gênero de forma flexível – "desalinhadas crônicas" – e se protege contra possíveis críticas dos cronistas da época.

O feminismo de Maria Emilia: nada de exaltações! (?)

Questões centrais na agenda feminista ao final do século XIX, como a educação, a emancipação, o trabalho, a família e a maternidade eram discutidas nas crônicas de Maria Emilia. As cartas de Minas Gerais – que constituem a seção "Com ares de Chronica", de *A Mensageira* – eram escritas em tom de conversa com as leitoras, as quais eram convocadas para a luta:

> Queremos a igualdade da mulher tal como é descripta pelo imortal e bom Legouvé, igualdade na differença, igualdade que póde existir sem prejuízo de nenhuma das duas metades do gênero humano, igualdade que eleva a mulher e prova em favor do homem. Concorda? Então passemos adiante (*A Mensageira*, N.3, 15 de novembro 1897, p. 43).

Portadora de uma prosa direta, Maria Emilia imprimia nas páginas da *Revista literária dedicada a mulher brazileira* as principais marcas das lutas feministas de seu tempo. Considerando-se que a "revista se preocupa com o aperfeiçoamento moral da mulher" (*A Mensageira*, N.3, op. cit.), suas crônicas sempre traziam temas condizentes com a proposta editorial de Presciliana Duarte de Almeida: a emancipação e educação da mulher.

Na passagem citada, a referência a Legouvé antecipa questões presentes em uma série de artigos publicados na revista, de autoras como M. Rennotte, Presciliana Duarte de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho, que, inspiradas em Legouvé, argumentavam a favor da conquista da educação e da emancipação das mulheres. A maioria dos textos de Maria Emilia apresentava a educação feminina como temática central, afirmando que o público "quer sempre uma idéia que interesse, sinão a todos, pelo menos a grande numero de leitores" (*A Mensageira*, N.3, op. cit).

Havia uma preocupação recorrente em dialogar e comentar artigos de outras escritoras da revista. Em crônica publicada em um simbólico 15 de Novembro, de 1897, Maria Emilia mencionava o primeiro editorial da revista, escrito por Presciliana Duarte de Almeida, e a congratulava pela publicação do periódico, utilizando-se da crônica para "dar-lhe os mais festivos emboras pela iniciação na vida jornalística" (*A Mensageira*, N.3, op. cit). A escritora também destacava a presença e o estilo de duas das principais colaboradoras da revista: "Podermos por instantes ouvir a prosa incomparável de Julia Lopes ou a conversação engraçada de Maria Clara" (*A Mensageira*, N.3, op. cit.). Considerando essa intertextualidade – estratégia intertextual empregada não apenas por Maria Emilia, mas também por outras escritoras publicadas na revista –, compreendemos *A Mensageira* como um intercâmbio de discussões que engendrava, ao final do Oitocentos, "redes de associação intelectual entre as mulheres" (HOLLANDA, 1993, p. 17).

Essa rede seria composta por mulheres que escreviam de diferentes estados brasileiros: do Sul, Revocata de Melo, Julieta de Melo Monteiro e Delminda Silveira; de São Paulo, Presciliana Duarte e Francisca Júlia; do Rio de Janeiro, Maria Clara, Júlia Cortines, Áurea Pires e Julia Lopes de Almeida; de Minas Gerais, Maria Emilia e Stella Lentz; do norte, Ignez Sabino, Francisca Clotilde e Edwiges R. de Sá Pereira; entre outras. Essas escritoras possuíam como ideal comum a emancipação feminina. Esse traço perceptível possibilitava à revista *A Mensageira* ocupar um papel de "porta-estandarte do movimento feminista no Brazil", segundo a escritora feminista portuguesa Guiomar Torrezão (*A Mensageira*, N. 12, 31 de março 1898, p.189).

Entre os aspectos de destaque na luta empreendida pela revista há uma ênfase na busca da "igualdade na diferença". Essa máxima era recorrentemente repetida, evidenciando a luta por direitos civis e políticos para as mulheres – direitos que fossem iguais aos dos

homens, mesmo que se perpetuassem diferenças de gênero. Consoante com tal proposta, as autoras reivindicavam um ideal de emancipação feminina por meio da educação seguindo exemplos singulares. Além de estrangeiras como a escritora francesa Madame de Stael e a mártir Joanna D'arc, as colaboradoras da revista sempre se lembravam das mulheres ícones da luta pela emancipação feminina no Brasil, como Myrthes de Campos.

Embora seguisse essa vertente da igualdade na diferença – em consonância com a proposta editorial de *A Mensageira* e com outras escritoras como Julia Lopes, Guiomar Torrezão, Presciliana Duarte e Maria Clara da Cunha Santos –, Maria Emilia se mostrava bastante cautelosa e sensata em seus argumentos, pedindo contenção e bom-senso:

> (...) o immortal poeta e grande democrata Vitor Hugo (...) proclamava, entre delirantes aplausos da multidão, o "direito da mulher como igual ao do homem"; direito esse que temos deixado profligar e que, mesmo quando queremos defender, desvirtuamos algumas vezes pelo exaggero das theses. Nada, portanto, de exaltação (*A Mensageira*, N.3, 15 de novembro 1897, p. 43).

Esse apelo para um feminismo moderado era relevante naquele momento em que ocorria uma grande resistência à emancipação feminina, pois as escritoras "que elogiavam o lar e a família podiam ser vistas como uma prova das aptidões intelectuais femininas e [de] uma emancipação feminina moderada" (HAHNER, 1981, p. 89). Essa estratégia possibilitaria uma maior aceitação de ideias feministas pela sociedade em geral, ou ao menos uma menor resistência. Já a perspectiva das feministas mais incisivas, que não abriam mão de um posicionamento conflituoso e engajado, poderia implicar uma perda de credibilidade das escritoras d'*A Mensageira* perante seu público.

Abolição da escravidão da mulher: responsabilidade social

Na sua primeira crônica, Maria Emilia convocava suas leitoras às responsabilidades sociais: "a posição negligente de tutelada deixará de existir quando a mulher comprehender que sobre seus hombros pesam também as responsabiliaddes sociaes" (*A Mensageira*, N. 2, 30 de outubro 1897, p. 17). Aqui, as obrigações para com os filhos, com o marido e com a pátria ainda estão presentes, porém há um incentivo à participação pró-ativa das mulheres na família e na sociedade para a melhoria da condição feminina.

Quando recordava os dez anos de abolição da escravatura, Maria Emilia associava a libertação dos escravos à tão sonhada emancipação feminina:

> Desde os mais tenros dias de minha infância, revoltei-me contra a escravidão dos negros e contra o captiveiro da mulher! Nunca pude reconhecer o privilegio do branco nem o privilegio do homem! Nós todos, que pensamos e sentimos, que soffremos e amamos, que trabalhamos e luctamos pelo desenvolvimento da humanidade, cada qual á medida de suas forças, temos direito a essa divina graça – a liberdade! Ella é essencial a toda alma, como o ar a todo ser (*A Mensageira*, N. 15, 15 de maio 1898, p. 230).

Mais uma vez, as ideias da cronista se mostravam condizentes com a proposta editorial da revista, pois Presciliana Duarte de Almeida e Maria Clara da Cunha Santos participaram das campanhas abolicionistas sul-mineiras. É importante ressaltar que a participação feminina nas campanhas abolicionistas se diferenciava da masculina, pois as mulheres eram responsáveis, sobretudo, por promover atividades filantrópicas para angariar fundos para as campanhas abolicionistas, como a venda de doces e flores. Algumas realizavam concertos de piano, outras participavam das reuniões como cantoras. Porém, algumas delas foram um pouco além do esperado e criaram associações abolicionistas, proferiram palestras e publicaram protestos em jornais. Dentre estas, destacamos Francisca Senhorinha da Mota Diniz e Maria Amélia de Queiroz, que fizeram declarações públicas acerca da abolição (Cf. HAHNER, 1981). Esta última, inclusive, foi homenageada com a publicação de sua foto n'*A Familia*, em virtude de sua colaboração no periódico e de sua atuação junto a movimentos abolicionistas, conforme mencionamos anteriormente.

Em sua negação do privilégio do homem branco, a cronista se inscreve como um sujeito idealista e "humanista", defensor da liberdade para todos os seres humanos, independentemente do gênero ou etnia. Essa liberdade significaria muito mais do que o direito ao livre-arbítrio garantido por lei. Para Maria Emilia, a liberdade seria condição *sine qua non* de sobrevivência.

Além de destacar a relevância da atuação da Princesa Isabel na luta abolicionista, Maria Emilia se lembrava de outros personagens caros à abolição e, ao listar alguns homens, lembrava-se de uma mulher, Luiza Regadas. Contudo, a cronista destacava, principalmente, que a Princesa teria sido a principal responsável pela abolição:

> A victoria do abolicionismo, no Brazil, teve á sua frente o coração generoso, a grande magnanimidade de uma mulher – a Princeza Izabel. Só os espíritos pirrhonicos poderão negar-lhe a parte que lhe coube na campanha da regeneração social. A ella coube assignar a lei de 28 de Setembro de 1871, que emancipava o berço dos captivos;

> a ella ainda coube a gloria de apressar e ultimar a grande reforma! (*A Mensageira*, N. 15, 15 de maio 1898, p. 230).

A exaltação acrítica à Princesa como a grande responsável pela abolição da escravatura nos parece estratégica, pois indica a necessidade de Maria Emilia louvar a participação de uma mulher em um importante acontecimento histórico e, dessa forma, instituir um modelo positivo para as leitoras. Assim, por mais que a Lei Áurea resultasse de pressões políticas que o Império vinha sofrendo ao longo de décadas – a exemplo da pressão diplomática inglesa –, a cronista omitia esse detalhe, pois o importante era destacar que a Lei 3.353 fora assinada por uma mulher.

Para erguer ainda mais o nome da Princesa, a cronista recorreu às palavras da professora Maria Guilhermina Loureiro de Andrade, autora de História do Brazil:

> (...) sendo a lei da liberdade dos escravos sanccionada a 13 de Maio, no meio das mais enthusiasticas demonstrações de jubilo de povo, que alcatifou de flores as ruas por onde tinha de passar o carro da piedosa princeza, a cujos esforços, não há negar, se deve aquelle grande acontecimento tão cedo e tão pacificamente alcançado. (ANDRADE, 1894 apud *A Mensageira*, N. 15, 15 de maio de 1898, p.230).

O fato de Maria Emilia ter recorrido "a voz de Maria de Andrade, a notável professora brazileira" (*A Mensageira*, N. 15, op. cit.) como estratégia argumentativa legitimava um argumento – bondade da Princesa – questionado por muitos. Os "espíritos pirrônicos" censurados pela cronista certamente não concordariam, também, que a abolição vinha "tão cedo", ou que fora "pacificamente alcançada", como destacava a professora Maria de Andrade. De fato, a abolição da escravatura certamente foi resultado de um processo lento e gradual, tanto que anos antes uma série de leis com fins abolicionistas já haviam sido aprovadas.

Temos, então, uma cronista de uma revista dirigida por mulheres citando uma historiadora que, por sua vez, exalta a atuação da Princesa Isabel. Nessa espécie de "rede", o próprio uso do livro História do Brasil, de Maria de Andrade, como fonte de referência, constitui outra estratégia de valorização da participação pública de mulheres.

Contra os defensores do lar: em busca de autonomia

Além da educação das futuras gerações, Maria Emilia se preocupava também com o "presente" das mulheres, sobretudo em relação a uma área bastante controversa: o trabalho no espaço público. Nesse campo de confronto, a escritora defendia a atuação pública da "mulher intelectual" – termo que incluiria, além de escritoras, as profissionais liberais – em reação à argumentação dos "defensores do lar", que declaravam que a intelectual não seria boa dona de casa:

> Por que poderá o homem ser literato sem abandonar seus deveres de empregado publico, como Machado de Assis e Arthur Azevedo; sem esquecer os seus livros de jurisprudência, como Lucio de Mendonça; sem deixar a sua cadeira de professor, como Silvio de Almeida, Arthur Lobo e Carlos Laet; sem faltar ao seu serviço no commercio, como João Luso; e a mulher terá que forçosamente de abandonar a casa porque nas horas que lhe ficam de seus lazeres escreve um soneto ou faz uma tira de prosa? É preciso muito capricho de imaginação para crer em tal (*A Mensageira*, N. 8, 30 de janeiro 1898, p. 123).

Já nas primeiras linhas dessa crônica, percebemos um tom de indignação. Maria Emilia chamava para a conversa uma leitora em particular, a que lia os diários das grandes cidades. Somente esta poderia compartilhar de tamanha repulsa, visto que são nesses jornais que estariam estampados os preconceitos em relação à mulher escritora.

Os exemplos de homens que trabalhavam em vários campos do conhecimento e ainda publicavam em jornais e revistas refutavam a tese dos "defensores do lar" de que a literata não seria boa dona de casa. Maria Emilia discordava do preconceito segundo o qual, como consequência das mulheres "terem profissões liberais, ficará o lar abandonado, perecerá a família" (*A Mensageira*, N. 8, op. cit.). Da mesma forma que os intelectuais conseguiam desempenhar ambas as funções, as mulheres também dariam conta de escrever e cuidar do lar.

Segundo a cronista, a guerra dos "defensores do lar" era ainda mais forte em relação ao exercício de profissões liberais por mulheres. Se esses já criticavam a mulher de letras, o exercício de uma profissão liberal por uma mulher era inimaginável e, quando ocorria, inaceitável. A escritora defendia que os pais deveriam apoiar suas filhas, principalmente fornecendo-lhes uma educação adequada que lhes proporcionassem um futuro promissor e, até mesmo, autônomo:

> Todavia, é em nome do lar, é em nome da grandeza de amor, é em nome do altruísmo da mulher, que todo homem sensato deve presumir suas filhas com uma educação sólida e uma profissão que garanta sua subsistência independentemente do casamento (*A Mensageira*, N. 8, 30 de janeiro 1898, p. 123).

A formação em uma profissão liberal traria a possibilidade de uma independência econômica para as mulheres, inclusive em relação ao marido. Assim, Maria Emilia via o acesso à educação profissional como uma possibilidade de um casamento feliz, pois as mulheres poderiam casar por amor e não por interesse. Dessa forma, teriam autonomia para escolher um marido e não precisariam ficar presas a um casamento fracassado por não disporem de condições financeiras para se manter após a possível separação:

> A mulher preparada assim para a vida, confiando em si mesma, só verá no casamento essa felicidade incomparável da família, e do amor, só se casará por affeição, não terá de ceder diante das circunstancias, como no systema social até hoje estabelecido, em que a mulher, ame ou não ame, encontre ou não o seu ideal, tenha ou não o coração preso á imagem de um noivo morto, há de, irremediavelmente, ou casar-se, violentando os seus mais santos sentimentos, ou então resignar-se á triste condição de viver de favores, dependendo do canto alheio e sobrecarregando os parentes (A Mensageira, N. 8, op. cit.).

A educação deixava, portanto, de ter como finalidade principal o mero suporte para a educação dos filhos e filhas, pois seria voltada para a autonomia, de cunho prático, não mais para fins estéticos e morais. Uma instrução emancipadora capaz de prover o sustento e a autonomia:

> Eduquemos nossas filhas com a soberania e coragem para viverem por si, sem nos esquecermos de que a mulher, como o homem também, só encontra maior somma de felicidade no aconchego da família. Mas, não as condenemos a estabelecer esse lar sem a base fundamental do sentimento, nem a viver como parasita (*A Mensageira*, N. 8, op. Cit.).

A denominação de algumas mulheres como parasitas nos remete à situação de submissão e dependência em que muitas mulheres da época viviam. Dependentes financeiramente dos pais ou maridos – por necessidade ou para ter vida sossegada, como afirmava Maria Emilia –, as mulheres geralmente sobreviviam sob a tutela masculina. Para a autora, a mulher também seria capaz de se sustentar ou auxiliar no sustento da família, principalmente em momentos difíceis. Nesse sentido, os "defensores do lar" deveriam pensar nas profissões liberais para a mulher como mais um meio de garantir o bem e o sucesso da família:

> Demais, a mulher feliz, a mulher casada por amor, não está sujeita a enviuvar, a ter de sustentar com o seu trabalho os filhos extremecidos? Não está sujeita a ver o esposo impossibilitado de trabalhar em conseqüência de um incommodo qualquer? Em taes emergências a profissão da mulher não é a garantia do lar e do amor? (*A Mensageira*, N. 8, 30 de janeiro 1898, p. 123).

Maria Emilia finalizava sua argumentação afirmando que nem mesmo a mulher casada estaria totalmente livre da necessidade de trabalhar e garantir seu sustento e de sua família. Assim, independentemente da situação financeira, o trabalho serviria de recurso em uma possível eventualidade.

No início da crônica, a escritora considerava as ideias contrárias ao trabalho feminino como inaceitáveis "em pleno século das luzes, quase a entrada do século vinte" (*A Mensageira*, N. 8, op. Cit.). Naquele momento em que o "progresso" despontava, haveria a necessidade de mudança de valores e rompimento de paradigmas antiquados. Maria Emilia finalizava sua crônica considerando as ideias dos "defensores do lar" como retrógradas e estacionárias: "Não, os retrógradas preguem suas doutrinas estacionárias, mas por Deus, não nos venham dizer que é em nome do amor e em defesa do lar!" (*A Mensageira,* N. 8, op. Cit.).

Considerações finais

Nos primeiros textos publicados n'*A Mensageira,* Maria Emilia destacava, sobretudo, a necessidade de uma instrução mais prática para a mulher, e enfatizava os consequentes benefícios dessa instrução para a família e para a nação. Além disso, criticava a opressão sofrida pelas mulheres, chegando a associar emancipação feminina e abolição da escravatura.

Apelos em prol da educação feminina permearam todas as suas publicações, em consonância com a proposta da revista paulistana *A Mensageira*. Nesse sentido, dois ideais de educação fizeram-se prementes: a educação para a família e a proposta de uma educação emancipadora. O primeiro tipo de instrução caminhou na mesma linha dos ideais propostos pelos primeiros jornais escritos por mulheres, em que a mulher instruída educaria melhor seus filhos. Já a proposta de uma educação emancipadora visava à possibilidade de inserção de mulheres no mercado de trabalho.

Em relação à cartilha feminista, Maria Emilia considerava a luta por melhores condições para as mulheres como uma questão de responsabilidade social, pois as feministas

estariam lutando tanto pelo futuro de suas próprias filhas quanto pela "sorte" das mulheres em geral. Nesse sentido, seu discurso feminista estaria ligado ao feminismo liberal, defendendo o *status* da "mulher moderna, burguesa, atenta aos valores de seu tempo" (MARSON, 2010, p. 80). Nesse sentido, seus apelos por mudanças seriam mais moderados, e essa moderação estaria associada, principalmente, a uma questão de atuação estratégica e negociada, um "feminismo possível" (DeLUCA, 1999). Talvez a produção das feministas liberais funcionasse "dentro do discurso 'masculino', mas trabalhe 'incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito' (SHOWALTER, 1994, p. 37).

Já em relação à emancipação feminina, recorrentemente almejada pela cronista, na mesma direção de outras escritoras de *A Mensageira*, recorria a modelos de mulheres exemplos do Brasil ou do exterior para conscientizar as mulheres acerca de papéis que poderiam ocupar na sociedade. Contudo, por mais que lutasse pela educação, trabalho e independência das mulheres, em diversos momentos Maria Emilia reafirmava o discurso tradicional vigente, considerando o casamento e a maternidade como forma essencial de felicidade tanto para a mulher como para o homem.

REFERÊNCIAS

A MENSAGEIRA: Revista literaria dedicada á mulher brazileira (1897-1900). São Paulo: Imprensa Oficial do estado/Secretaria de Estado da cultura, 1987. Edição fac-similar.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional.** São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura No Brasil**. São Paulo: Global, 2004, vol. 4.

CURY, Maria Zilda Ferreira. O *Diário de Minas* e a renovação cultural em Belo Horizonte. In: **Horizontes modernistas**: **o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autentica, 1998, p. 21-64.

DeLUCA, Leonora de. **O feminismo possível de Julia Lopes de Almeida (1862-1934)**. In: *Cadernos Pagu*, n.12, 1999, p. 277-299.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. O lugar da emancipação da mulher no periodismo paulista (1888-1930). In: **Revista iberoamericana**, Pittsburgh, v. 70, n. 208, p. 653-663, 2004.

GOTLIB, Nadia Batella. **A literatura feita por mulheres no Brasil**. Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_gotlib.htm.> Acesso em: 07/05/2009.

HAHNER, June Edith. **A mulher no Brasil**. Civilização brasileira, 1978.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas Brasileiras - Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. **Lições de casa:** discursos pedagógicos destinados à família no Brasil. Belo Horizonte: Argvmentvum, 2007.

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

VASCONCELLOS, Eliane. Prisciliana Duarte de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do século XIX.** Florianópolis: Editora Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, p. 407-428.

AMIZADES IMPROVÁVEIS: OS LAÇOS DE IRMANDADE ENTRE PERSONAGENS FEMININAS EM *A MERCY* DE TONI MORRISON

Natália Fontes de Oliveira[*]

> *Existe um movimento na sombra do sol que agora já está velho. Ali, logo ali. Vindo da borda do mundo. Uma perturbação perturbante que não é um falcão ou tempo chuvoso, mas uma mulher escura, de todas as coisas. Minha irmã, minha eu-farfalhante, como a vida.* (MORRISON, 2008, p. 33) [1]

Mulheres, ao longo da história, unem-se para lutar contra a vitimização. Durante os séculos dezessete e dezoito nos Estados Unidos, por enfrentarem uma sociedade escravocrata e patriarcal, laços de irmandade geravam oportunidades para as mulheres buscarem fortalecimentos emocionais e sociais. Este trabalho além de argumentar como a obra *A Mercy* de Toni Morrison retrata amizades entre personagens femininas desafiadoras da ideologia sexista e racista predominante na época, também investiga como a irmandade entre as personagens femininas as auxiliam na superação de opressões sociais e raciais. Essa pesquisa analisa as especificidades dos laços de irmandade que Rebekka e Florens criam ao longo de suas viagens. A Inglesa Rebekka é vendida pelos pais para o Jacob, um comerciante inglês que começa fazer uma fortuna na colônia americana. Florens é uma criança americana, de descendência africana, que também é vendida para o Jacob pelo portugues D'Ortega, dono de Florens e de sua mãe. Rebekka precisa atravessar o Atlântico e Florens necessita percorrer longos caminhos pela floresta para realizar sua incumbência. Ambas não escolhem realizar essas viagens, mas escolhem criar laços de irmandade garantindo sobrevivência e fortalecimento para atingir possíveis objetivos. As amizades construídas entre personagens ao longo das viagens marcam o caráter maleável e poderoso de irmandade entre as personagens femininas. Mesmo que seja uma aliança temporária, tais laços auxiliam as personagens durante suas jornadas e possibilitam empoderamento das mesmas.

[*] Doutora, Profa. UFMS. Aquidauana, Mato Grosso do Sul. e-mail: natalia.fontes@ufms.br

[1] There is movement in the shadow of a sun that is old now. There, just there. Coming from the rim of the world. A disturbing disturbance that is not a hawk nor stormy weather, but a dark woman, of all things. My sister, my me- rustling, like life.

Audre Lorde argumenta que "existe uma pretensão de homogeneidade de experiências encompassada pela palavra irmandade que de fato não existe" (1994, p. 189).[2] Nesse sentido, para evitar construções simplistas e homogeneizadoras, esse estudo não defende uma única experiência característica de laços de irmandade. Ao contrário, as especificidades de cada interação é analisada e a diversidade desses relacionamentos é enfatizada. bell hooks argumenta que ao invés de adotarmos uma visão utópica de laços de irmandade, é importante concentrarmos nos laços reais de irmandade estabelecidos entre mulheres, ou seja, uma visão sustentada pelas intenções das partes envolvidas nessas relações (2000, p. 16). É necessário realçar e compreender a heterogeneidade das experiências de mulheres e os contextos específicos de cada interação para que os laços de irmandade sejam entendidos como um aspecto positivo na vida dos envolvidos. Estabelecer objetivos irreais para laços entre mulheres, como, por exemplo, um empoderamento imediato e completo ou a extinção de patriarcado instantâneo, pode causar a impressão de que laços de irmandade não produzem aspectos positivos ou até mesmo que são inexistentes. Ao observarmos o contexto social, histórico e cultural, aliado às experiências e a pontos de vista das mulheres envolvidas, percebe-se que os laços de irmandade apresentam diversos aspectos positivos em suas vidas.

Essa pesquisa visa estimular discussões literárias que "articulam estratégias e modos-de-ser que estão comprometidos com mulheres negras, mas também com outros grupos de pessoas, que estão comprometidos com a ativismos antirracistas e antissexistas" (QUASHIE, 2001, p. 203-204).[3] A obra *A Mercy* é a base para a análise literária em questão que tem o comprometimento ao combate de qualquer forma de discriminação. A escolha da obra baseia-se no fato de que a mesma ilustra a complexidade dos laços entre personagens femininas, assim como a possibilidade de uma aliança renovadora que desafia racismo e o patriarcado no início da colonização dos Estados Unidos.

A obra *A Mercy* de Toni Morrison, escrita em 2009, retrata a colonização dos Estados Unidos durante o século dezesseis, com os capítulos alternando entre um narrador em primeira pessoa, na voz de Florens e um narrador em terceira pessoa, que narra a vida de quatro mulheres, todas compradas pelo Jacob, que se encontram na fazenda do mesmo. Essa

[2] "There is a pretense to homogeneity of experience covered by the word sisterhood that in fact does not exist."
[3] "Articulate strategies and ways-of-being that are committed to Black women, but also to other groups of people, who themselves are committed to antiracist, antisexist, and other liberation activisms."

pesquisa concentra nos laços de amizades criados em viagens por duas personagens, a Rebekka e a Florens.

Ao longo da narrativa, os laços estabelecidos entre as personagens femininas as ajudam na sobrevivência em uma sociedade patriarcal e escravocrata. A travessia de Rebekka pelo Atlântico não é fácil, uma vez que ela viaja sem retorno para um lugar desconhecido e para casar-se com um homem também desconhecido. Entretanto, as alianças feitas ao longo da viagem ajudam as personagens femininas em diversos aspectos e, no caso específico de Rebekka, os laços de irmandade estabelecidos no navio à ajuda enfrentar o desafio do desconhecido e lidar com o fato de ter sido vendida pelos pais para casar-se na colônia.

A bordo do navio *Angelos*, outras sete mulheres, assim como Rebekka, são as últimas a ingressar uma vez que a ordem de entrada dos passageiros era diretamente relacionada à classe social e poder aquisitivo. Mulheres sem família e pobres eram discriminadas por gênero e classe: "Rebekka aprendeu que elas foram separadas dos homens e das mulheres de classe média e alta, e foram dirigidas ao espaço escuro mais abaixo do navio, ao lado dos animais" (2009, p. 81).[4] Essas mulheres, à margem do luxo do navio, são direcionadas à um pequenino espaço onde "qualquer um maior do que 1 metro e meio tinha que se curvar e abaixar a cabeça para se mexer" (2009, p. 81).[5] Sem outra alternativa elas se submetem às condições degradantes do navio. Apesar de Rebekka ser branca em uma sociedade escravocrata, ela ainda é confinada por outros aspectos de identidade, como sua condição socioeconômica. Assim, como ratificado pela pesquisadora Susan Friedman, existem vários aspectos de identidade que podem ser marginalizados (1998). Nesse caso Rebekka sofre discriminação de gênero e classe.

Mesmo confinadas a um pequeno espaço e ao lado dos animais, as mulheres reclusas nesse espaço entram em si mesmas a força para fazer a travessia. Cada mulher tem uma história própria para contar:

> Anne foi despachada por causar desgraça à família. Judith e Lydia eram prostitutas condenadas a escolher entre a morte e o exílio. Lydia acompanhava sua filha Patty . .

[4] "Rebekka learned soon as they were separated from males and the better-classed women and led to a dark space below next to the animal stalls."

[5] "Anyone taller than five feet hunched and lowered her head to move around."

> Elizabeth era a filha, ou pelo menos ela dizia, de um importante representante comercial . . . Dorothea era uma ladra e sua sentença foi a mesma das prostitutas. Somente Rebekka tivera sua passagem paga indo-se casar. (2009, p. 82)[6]

Todas eram Inglesas, mas suas experiências e motivos para a viagem eram os mais diversos.

Apesar das peculiaridades das experiências de cada uma, elas começam a interagir e apoiam-se uma na outra: "Juntas elas tornam a passagem mais leve, fizeram da travessia uma viagem menos horrível que teria sido se elas não estivessem juntas" (2009, p. 82).[7] Tornaram suas experiências no pequeno espaço escuro no nível mais baixo do navio em uma experiência positiva através dos laços de irmandade que gera solidariedade e confiança. Dorothea, por exemplo, "removeu seu sapato e mexeu seus dedos do pé para tirar os pedacinhos de lã de entre os dedos . . . e . . . Trocando o sapato riu para Anne" (2009, p. 83)[8] e logo perguntou à Anne: "é comportamento, o motivo que sua família te enviou ao mar?" (2009, p. 83).[9] Anne, a mais quietinha e tímida responde desconfortavelmente: "Eu estou indo visitar um tio e uma tia" (2009, p. 83).[10] Todas suspeitam que tal resposta é apenas uma desculpa, elas respeitam o silencio da Anne, mas ao mesmo tempo tentam descontraí-la. Lydia várias vezes zomba e imita o jeito mais recatado da Anne provocando uma reação da mesma, até que ela grita: "Vacas!" (2009, p. 83).[11] Nesse instante todas as mulheres caem em gargalhadas, inclusive a Anne, que se sente mais a vontade com as outras mulheres. Através dos laços de irmandade, as personagens femininas aproximam-se e começam a entender a realidade de cada uma. Elas transformam a travessia do Atlântico em uma viagem de laços de irmandade que preza solidariedade e carinho e que consequentemente as ajudam a superar as condições precárias do espaço em que são confinadas.

Ao longo da viagem, comida é um fator que contribui para a interação e aproximação entre as personagens femininas. Rebekka oferece um queijo e as outras mulheres,

---

[6] "Anne, had been sent away in disgrace by her family. Two, Judith and Lydia, were prostitutes ordered to choose between prison or exile. Lydia was accompanied by her daughter, Patty… Elizabeth was the daughter, or so she said, of an important Company agent . . . Dorothea, was a cutpurse whose sentence was the same as the prostitutes. Rebekka, alone, her passage prepaid, was to be married."
[7] "Together they lightened the journey; made it less hideous than it surely would have been without them."
[8] "removed a shoe and wiggled her toes . . . Then . . . Replacing the shoe, she smiled at Anne."
[9] "Is behavior the reason your family put you to sea?'"
[10] "I'm visiting my uncle and aunt.'"
[11] "Cows!"

manifestando-se em gratidão, decidem fazer um evento em torno do momento: "ah, que amor! Vamos tomar chá!" (2009, p. 84).[12] Cada mulher contribui com alguma coisa para realizar o chá:

> Judith espalhou sua toalha na tampa de uma caixa. Elizabeth pegou de sua maleta uma chaleira e um par de colheres . . . Lydia esquentou água em uma caneca em cima da lâmpada . . . tanto Judith quando Dorothea tinham rum escondido em suas bolsas. (2009, p. 85)[13]

Juntas criaram uma comunidade, uma irmandade, onde compartilham o pouco que têm. Com os laços de irmandade elas se sentem valorizadas e dignas, pois tal aliança gera respeito e solidariedade mútua. Elas decidem realizar um chá, que é um evento simbólico, uma vez que tal prática era comum apenas às mulheres de classe alta. Sentem-se merecedoras de tal evento e ao mesmo tempo transgredem as regras de boa etiqueta do chá inglês ao adicionarem rum à ocasião. Inconscientemente "começam a imitar o que para elas eram gestos e manias de rainhas . . . e cada uma, incluindo a garotinha de 10 anos, levantou o mindinho num angulo para frente" (2009, p. 84-85).[14] Os laços de irmandade permitem que as personagens femininas se sintam amadas e ao se sentirem importantes, comportam-se como tal, imitando gestos de rainhas. Durante esses dias "deplorável era o espaço em que elas se curvavam, mas independentemente era uma escuridão que o passado não as assombrava e o futuro não as pressionavam. Mulheres de e para homens, nesses pequenos momentos elas não era nenhuma coisa nem outra" (2009, p. 85).[15] Sozinhas no navio, sem dependerem ou terem que responder a qualquer figura masculina, essas mulheres estão livres para serem elas mesmas, dividirem seus pensamentos e experiências, e durante pouco tempo esquecerem que são apenas mulheres pobres em uma sociedade sexista e classista.

As mulheres no navio ajudam a Rebekka enormemente: "as suas astucias de pubs, seus saberes enlaçados pelas suas poucas expectativas que tinham dos outros e alto nível de aprovação pessoal, o riso fácil, encantava e encorajava à Rebekka" (2009, p. 82).[16] As atitudes

---

[12] "aw, lovely. Let's have tea."
[13] "Judith spread her shawl on the lid of a box. Elizabeth retrieved from her trunk a kettle and a set of spoons . . . Lydia heated the water in the kettle over the lamp . . . both Judith and Dorothea had rum hidden in their sacks."
[14] "began to imitate what they thought were the manners of queens . . . each of them, including the ten-year-old, lifted her little finger and angled it out."
[15] "Wretched as was the space they crouched in, it was nevertheless black where a past did not haunt nor a future beckon. Women of and for men, in those few moments they were neither."
[16] "Their alehouse wit, their know-how laced with their low expectations of others and high levels of self-approval, their quick laughter, amused and encouraged Rebekka."

dessas mulheres auxiliaram Rebekka a se sentir forte para enfrentar a nova vida sozinha: "Se antes ela temia sua vulnerabilidade feminina, depois de viajar sozinha para um país estrangeiro para casar com um desconhecido, essas mulheres sanaram seus anseios" (2009, p. 82).[17] As incertezas e insegurança sentidas por Rebekka, desaparecem com a irmandade estabelecida entre os personagens ao longo da viagem, levando-a a acreditar que encontrará forças para enfrentar o desafio. Todas as personagens se beneficiam pelos laços de amizades estabelecidos durante a travessia do Atlântico. A divisão do pouco de comida disponível ilustra o carinho e solidariedade reciprocamente sentidos. Essa aliança, apesar de temporária, cria a oportunidade para que elas busquem forças para alcançar um empoderamento e gozar de uma liberdade, mesmo que temporária.

Embora Patricia Hill Collins "considere o relacionamento de irmandade limitado a mulheres negras" (2000, p. 29),[18] diversos autores como bell hooks, Carol Boyce Davies e Kevin Quashie, defendem que irmandade pode existir entre mulheres de diferentes raças e etnias, uma vez que são frequentemente sujeitas a opressão e descriminação (2000, 1994, 2001). Audre Lorde encerra seu artigo *Idade, raça, classe e sexo: Mulheres redefinindo a diferença, em um tom positivo*: "Aguçamos autodefinição por expor a si mesma no trabalho e na luta junto com aqueles que definimos diferente de nós mesma, apesar de compartilhar os mesmos objetivos (1984, p. 195).[19] Nesse sentido é necessário discutir como a irmandade permite uma aliança entre personagens femininas de raças e etnias diferentes, auxiliando as mesmas a lutarem pelos mesmos objetivos: combate à discriminação de raça, gênero, e classe. Os laços de irmandade são fortalecidos pela diversidade e as personagens femininas encontram irmãs em pessoas que menos esperavam.

Outra viagem marcante da obra *A Mercy* é a jornada de Florens pelas florestas e caminhos de Nova Iorque em busca do Ferreiro, o único que sabe como curar a Rebekka, que está gravemente doente. Florens viaja sozinha, e como mulher negra na condição de escrava sua trajetória não é fácil, uma vez que não pode caminhar pelas estradas, e precisa encontrar caminhos alternativos pelas matas evitando risco de ser encontrada e abusada. Os capítulos

[17] "If she had feared her own female vulnerability, traveling alone to a foreign country to wed a stranger, these women corrected her misgivings."
[18] "considers the relationship of sisterhood limited to black women."
[19] *Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference*. "we sharpen self-definition by exposing the self in work and struggle together with those whom we define as different from ourselves, although sharing the same goals."

destinados a sua viagem, são narrados por ela mesma, com uma mistura de flashbacks e projeções para seu futuro, sempre com anseios de viajar sozinha. Durante sua busca, após vários dias dormindo encostada em troncos de árvores, Florens está exausta e decide buscar abrigo em um pequeno vilarejo para passar a noite, escrevendo: "Eu decido bater na porta da maior casa, uma casa que teria um serviçal dentro . . . É a única casa que está acessa na vila, então eu decido ir lá" (2009, p. 106).[20] Ela buscou uma casa que pudesse ter outras pessoas em situação marginalizadas com a esperança de alguém lhe ajudar. Vale observar que Florens está escrevendo sua história, por isso a linguagem é um tanto direta e informal. Assim que Florens bate na porta, de dentro da casa aparece a Widow Ealing. Para a surpresa de Florens não era uma empregada e ela a descreve como: "muito mais alta que a senhora ou Lina e tem olhos verdes. O resto dela é um vestido marrom e um chapéu branco. Cabelo vermelho o contorna" (2009, p. 106).[21] Florens está impressionada pela aparência e pela vestimenta da Ealing. Diferentemente da plantação de onde residia, nessa comunidade a religião cristã é muito presente nas vidas das pessoas. Ealing hesita em ajudar a Florens e questiona: "Quem há lhe enviado, ela pergunta . . . Ela olha para trás de mim para esquerda e direita e pergunta se eu não tenho proteção ou companhia . . . ela estreita o olhar e pergunta se eu sou dessa terra ou de outro lugar . . . cristã ou pagã" (2009, p. 106-7).[22] A viúva hesita por não conhecer Florens e nunca se mostrou tão surpresa ao abrir a porta. Mesmo correndo risco de criar problemas com o resto dos moradores da vila, que são extremamente religiosos e preconceituosos, Ealing deixa Florens entrar.

Apenas depois de comer algo e observar a sala, é que Florens percebe a presença de outra menina entre elas. A menina se levanta e Florens observa: "Ela fica de pé e manca até a mesa onde a vela queima. Segurando à altura da cintura ela levanta sua saia. Eu vejo sangue escuro descendo pelas suas pernas. Perante a luz derramada em sua pálida seus ferimentos parecem ser jóias vivas" (2009, p. 108).[23] Ealing percebe a surpresa de Florens e diz: "Essa é

[20] "I decide to knock on the door of the largest house, the one that will have a servant inside . . . It is in the single lit house in the village so I choose to go there."
[21] "much taller than Mistress or Lina and has green eyes. The rest of her is a brown frock and a white cap. Red hair edges it."
[22] "Who hath sent you she asks . . . She looks behind me left and right and asks if I have no protection, no companion . . . She narrows her eyes and asks if I am of this earth or elsewhere . . . Christian or heathen."
[23] "She stands then and limps to the table where the lamp burns. Holding it waist high she lifts her skirts. I see dark blood beetling down her legs. In the light pouring over her pale skin her wounds look like live jewels."

minha filha Jane. Esses ferimentos talvez vão salvar sua vida" (2009, p. 108).[24] Jane é discriminada na comunidade porque o formato do seu olho é diferente: uma má formação congênita que os membros da comunidade a julgam como sendo uma bruxa ou demônio. A única esperança de Ealing para provar que sua filha é humana, é fazendo-a sangrar, todo dia chicoteando as pernas de sua filha para a mesma sangre novamente, pois as autoridades acreditavam que apenas humanos sangravam.

Pela manhã, em conformidade com o ritual, as autoridades da comunidade chegaram à casa de Ealing para observar a Jane e ter certeza que ela sangrava. Para surpresa de Jane, acostumada a sempre ser julgada e castigada pelos vizinhos, ela não é lembrada, nem mencionada, uma vez que todos ficam surpresos ao ver Florens. Impressionados com Florens, uma mulher negra e com pouca vestimenta, cada um reage de uma forma ao choque: "uma das mulheres cobre seus olhos e dizendo Deus nos ajuda. A garota pequenina geme balança para frente" (2009, p. 111).[25] Florens percebe o desespero de todos e afirma que tem uma carta escrita por sua dona, Rebekka, que lhe garante autorização para viajar sozinha em busca do Ferreiro. Ela coloca a carta sobre a mesa mas apenas Ealing tem coragem de encostar na carta. A carta explica que Florens viaja apressadamente para encontrar o Ferreiro e salvar a Rebekka com ajuda de qualquer pessoa que cruzar o caminho de Florens para que a mesma consiga completar sua viagem. No mesmo instante ainda perplexos todos saem da casa para discutir o que será feito com Florens.

Nesse ponto Florens e Jane se encontram sozinhas. As duas percebem que se encontram em situações semelhantes de descriminação, seja pela cor da pele ou pelo formato de seu olho. hooks argumenta que marginalidade pode ser "um espaço de possibilidade radical, um espaço de resistência" (2000, p. 150).[26] Laços de irmandade permitem que Florens e Jane optem por uma aliança que desafia os paradigmas sociais que confinam as mesmas. Ambas sabem a dor de serem marginalizadas e nesse momento elas encontram força na outra para lutarem contra essa vitimização. Jane chama Florens para saírem pela porta dos fundos e a leva para fora da vila, mostrando o caminho a ser trilhado. Florens escreve: "Nós vamos a um riacho . . . A filha Jane me entrega o pano com os ovos. Ela explica como eu vou ir"

[24] "This is my daughter Jane . . . Those lashes may save her life."
[25] "One of the women covers her eyes saying God help us. The little girl wails and rocks back and forth."
[26] "the site of radical possibility, a space of resistance."

(2009, p. 144).[27] Essa cena demonstra que independente do tempo, o laço de irmandade pode ser intenso e verdadeiro, entre personagens femininas muito diferentes em aparência, porém parecidas na luta contra vitimização. Jane se coloca em risco para ajudar Florens e não hesita em nenhum momento. Ela sabe o quanto é prejudicada e reprimida pelas autoridades da vila e admirando a força e a coragem de Florens decide agir da mesma maneira. Quashie afirma que tal conexão "é uma aliança politica e união espiritual" (2001, p. 207).[28] A irmandade entre Florens e Jane é possível porque elas se identificam uma com a outra, marginalizadas, elas percebem que só podem contar com si mesmas. hooks defende que a irmandade pode ser marcada por uma solidariedade política entre mulheres (2000), o que ocorre com Florens e Jane uma vez que a aliança entre as mesmas ilustra a união de suas lutas contra vitimização. Angela Davis afirma que "laços de irmandade entre mulheres negras e brancas era sim possível e desde que estabelecida em chão firme pode dar luz à conquistas de fazer a terra tremer" (1982, p. 104).[29] O laço de irmandade entre Flores e Jane é possível devido a união de forças para lutarem contra a vitimização, e apesar de temporária, tal união ilustra a possibilidade de irmandade entre personagens femininas de diferentes raças e etnias.

Na obra *A Mercy*, os laços de irmandade ajudam as personagens femininas em diversos aspectos durante suas viagens. Durante a travessia do Atlântico, mulheres colocadas à margem do navio, se unem e se fortalecem. Ao ser influenciada positivamente por esses laços de irmandade, Rebekka adquire coragem necessária para encarar o desconhecido. Em sua jornada pelas matas de Nove Iorque, Florens encontra cumplicidade em Jane, uma garota branca desconhecida. O laço de irmandade entre Florens e Jane ilustra como personagens femininas de raças e etnias diferentes se unem na luta contra a vitimização. Os laços de amizade estabelecidos em contexto pouco provável de solidariedade, mesmo que por um período curto, mostra como tal união auxilia personagens femininas na busca de empoderamento.

[27] "We come to a stream . . . Daughter Jane hands me the cloth of eggs. She explains how I am to go."
[28] "it is an alliance, a political and spiritual union."
[29] "Sisterhood between black and white women was indeed possible and as long as it stood on a firm foundation it could give birth to earthshaking accomplishments."

REFERÊNCIAS

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2000.

DAVIES, Carole Boyce. **Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject**. New York: Routledge, 1994.

DAVIS, Angela. **Women, Race, and Class**. London: The Women's Press, 1982.

FRIEDMAN, Susan. **Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter.** New Jersey: Princeton University Press, 1998.

HOOKS, bell. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics.** Boston: South End, 1990.

HOOKS, bell. **Feminism is for Everybody: Passionate Politics**. London: Pluto, 2000.

LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. LORDE, Audre. (org.) **Sister Outsider.** California: Crossing Press, 1984.

MORRISON, Toni. **A Knowing So Deep. What Moves at the Margins: Selected nonfiction**. DENARD, Carolyn (org.) Mississippi: University of Mississippi Press, 2008.

MORRISON, Toni. **A Mercy**. New York: Alfred A. Knoff, 2009.

QUASHIE, Kevin Everod. The Other Dancer As Self: Girlfriend Selfhood in Toni Morrison's *Sula* and Alice Walker's *The Color Purple*. **Meridians: Feminism, Race, Transnationalism** v. 2, n. 1, 2001. p. 187-217. Disponível em: <www.ebscohost.com/host> Acesso em: 15 Jan 2015.

FILOSOFIA TRANSVERSA: ÉTICO-POÉTICA EM A MULHER *QUE MATOU OS PEIXES* DE CLARICE LISPECTOR

Pablo Vinícius Dias Siqueira*

Toda vez que leio Clarice é assim que acontece: ouço música e sinto música em cada palavra dita, sussurrada, cantada por ela. Leio e ouço um novo acorde a cada frase, a cada parágrafo um novo refrão se desfaz e jamais se repete e assim encontro palavra e letra de música, escritura-partitura, diálogo e dueto. Além dos livros e dos quadros, eu conheço todas as canções que Clarice compôs. Ouço a música que ela escreve e então eu danço, danço e leio, leio e fico soado lendo, e às vezes até corro lendo Clarice.

Leio e ouço *A mulher que mantou os peixes* e é inevitável dançar o final de uma canção que harmoniza o bocejo das manhãs, a tarde que se espreguiça até ficar escura, a noite que arfa encantada com as próprias estrelas que não existem mais.

Os pequenos mistérios das horas são desafiados pela descoberta quase mansa de que a morte é algo que antes vivemos, que antes fazemos, matamos e morremos antes mesmo de morrer. O argumento que Lispector esboça é o rastro da pequena morte, frequente e multíplice, ordinária e potente, tão inédita quanto disfarçada.

A mulher que mantou os peixes é um conto *on-the-road*, uma trilha selvagem de bifurcações e desvios humanos e não-humanos de um caminho que é trilhado no momento exato de cada passo-pegada.

E nessa direção, confiança e confissão são em um momento ponteiros, nem dois nem grande nem pequeno, magnetizados por tudo que passa, que para, e também que não volta. Depois, ou antes, agulha alada de costurar abismos voando atrás do tempo, revelando distâncias e despedidas epidérmicas.

---

* Pablo Vinícius Dias Siqueira é mestre em Literatura/Estudos Literários com ênfase em literatura e filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES (2013) e doutorando em teoria literária pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (dissertação e tese sobre Clarice Lispector). Possui prêmios como contista, cronista, poeta e performer. Vive na capital mineira de Belo horizonte. E-mail: pablodiassi@yahoo.com.br.

O desencontro que é a vida, busca imprescindível, criação de um sentido que se perfaz no compasso dos dias, em movimento de eclusa, com o encontro que é a morte, entendida aqui não como mero oposto da vida, mas como criação da vida, a morte é uma ficção da vida: Clarice trata da morte como acontecimento e do instante de vida que há na morte, jamais equalizando-a com paralisia ou permanência. Morte como instante de vida é justamente afirmação de singularidade, ou seja, exibir a minha capacidade de inventar a vida no momento em que tudo parece desastre e fatalidade.

Assim faço da morte, e da minha morte diária, um realização, e não um fado. Clarice assume a morte e vive a morte. O que só é possível fazer quando se assume de vez a vida e assim vive-se até a morte. Portanto, é a ação do pensamento o que se coloca em cena em cada gesto que se realiza apenas através de certa atitude poética diante de si. Por isso, a tônica do conto está dada na seguinte sentença: "uma história de amor e ódio misturados num só coração" (LISPECTOR, 2010, p. 37). É na base de uma criação híbrida e de uma ficção indecidível que a autora, nesse coração-caldeirão, aproxima o que foi segregado à distância: amor e ódio, vida e morte, humano e não-humano, passado e presente, invenção e memória.

Pois sim: Clarice afirma, com alento e candura, e ainda assim toda crua, que alguns de nós precisam morrer, alguns de nós querem morrer e todos: todos nós morremos um dia – mas como morremos diariamente. E nesse sentido, não espanta constatar que ao pensar a morte e o crime, Lispector trate, em última e primeira instância, de autonomia e rebeldade. E rebeldade é a lealdade ao caráter irreverente da insubmissão. *A mulher que matou os peixes* é uma conquista singela de libertar a morte das amarras binarias e dicotômicas da mera vida, que, prova Clarice, não é mais e apenas a vida *zoé* que nega justamente a vida *bios*, e por esta é negada; mas sim a vida que só se entende no mundo como e por oposição ao outro. Esta, sim, morre para sempre por conceber apenas a vida que oprime a morte, acusando-a de extrema supressão da vida.

Por isso, justamente, o animal nesse conto é cumplice do animal humano, ambos secretos, rebeldes mortais infiltrados na vida, espiando. O humano se reconhece animal e realiza o devir que subverte a própria experiência da pequena morte, atingindo, quem sabe, a pequena vida, essa que acontece no cotidiano. O animal é simplesmente capaz e por isso pleno de espanto – vida é espanto, morte é espanto. É justo esse entendimento em disposição que transforma travessia em transversia. Um movimento que se faz jamais em direção oposta,

mas sim em outra direção. [1] Porém, às vezes o que mais espanta é ameaça de morte tanto quanto a ameaça de alguma vida:

> Sabem o que aconteceu? Foi o seguinte: de noite Jack ficava no nosso jardim defronte de casa e ele era tão metido a importante que passou a vigiar a rua inteira, sem ninguém pedir. Quando uma pessoa passava lá longe na rua, ele latia tanto que acordava toda a vizinhança. Até que uma madrugada um vizinho veio de pijama para nossa casa e disse que estava cansado de não dormir e que, se Jack ficasse conosco, ele ia dar um tiro nele. O vizinho estava muito zangado, e eu vi que ele mataria mesmo. Para salvar a vida de Jack, demos ele a uma família muito boa que morava num sítio e onde Jack podia latir à vontade (LISPECTOR, 2010, p. 32-33).

Assim, por tratar de questões de vida e morte, questões éticas relacionadas ao biopoder e ao anátomo poder, [2] pelo viés da ficção, pode-se pensar *A mulher que matou os peixes* como uma ficção ético-poética. [3] Desse modo, a ficção de Clarice é absolutamente distante das questões morais e da norma, pois se existe moral em Clarice, é a moral dos poetas: uma moral sem conduta, sem repetição, sem ladainha; uma moral sem virtudes perfiladas, uma moral de qualidades espontâneas, incapaz da disciplina condicionada e estanque, posto que é uma moral visionaria.

Ora, ético-poético, então, é o modo de agir assumido que pensa o conhecimento como atitude e comprometimento festivo com as relações, cingidas pelo lugar arado como sociedade, e que são construídas dentro do cotidiano ou expostas ao tempo cru do agora e do acaso.

---

[1] O animal em Clarice, de modo mais aberto, passeia sobre os rastros de Jacques Derrida no ensaio *O animal que logo sou* (2002). Como o tema que enfrento tenta, em vão, escapar do animal em *A mulher que matou os peixes*, já que tanto a ética quanto a poesia bem como vida e morte aparecem nesse conto através do animal, então, preciso lembrar e destacar que, pessoalmente, entendo que Clarice compreendia o animal como um ser capaz e repleto de potencias das quais ela mesma vivia e absorvia o devir selvagem de vários modos.

[2] Aqui faço referência, de modo subjacente, às ideias e aos conceitos desenvolvidos por Michel Foucault em *Microfísica do poder* (2012) em que o biopoder é o controle sobre a vida e o anátomo poder é controle sobre o corpo. Lispector não desenvolve tais questões de modo conceitual, evidentemente, mas apresenta ambas ao tratar da vida ora vendida, ora manipulada dos animais domésticos e silvestres que, escravizados pelo desejo humano, delatam o animal humano como esse que exerce brutalmente o poder e controle sobre a vida do outro e de quem entra em contato com esse outro.

[3] O conceito de ético-poética é tratado de modo mais aberto no ensaio *Filosofia prática* (2014) de Marcia Tiburi. Aqui, tentei elaborar de modo mais direto esse conceito que, como afirma Tiburi, tem total relação com a literatura e a poesia. Desse modo, pensei a ético-poética com Clarice Lispector, considerando o que a autora, no conto em questão, apresenta como ético e como poético.

Essa atitude ético-poética entende a alegria como ápice da reflexão e se realiza principalmente por meio da linguagem, desmantelando sobretudo o pensamento binário, as meras inversões, as ideias dicotômicas que adubam as morais de rebanho e cerceiam, feito cães pastores, a diversidade intrínseca ao modo em questão. Dentro de uma postura assumida como ético-poética, o pensamento é íntimo da ação, o que faz da reflexão mais categórica o transversal absoluto da mera abstração. Friso com todas as cores possíveis que digo *o transversal absoluto* e não *o oposto absoluto* pois pensar de modo oposto seria repetir o mal de oposição. Ora, este modo de agir ético-poético é o ato de resistência em relação à automatização da ação, alienação do gesto, ansiedade de uma prática bulímica e é também é a rebelia total que enfrenta o pensamento em série viciado em sistemas e a compulsividade intelectual solipsista, duas grandes elipses farpadas cuja interseção inibidora de pensamentos próprios é justo a religiosidade cientifica fundamentalista.

A conquista subjacente a esta postura ético-poética é uma proximidade da vida e do mundo por meio dos *afectos* [4] pois o pensamento é vivido como potencialidade afetiva, polinizando autonomia com aquilo que entra em contato. E refiro-me a *afecto*, diferente de afeto, no sentido deleuziano de experimentação e não de uma interpretação, porém, o afecto ético-poético não se desvincula da subjetividade, posto que é um afecto político, mas é ainda uma potência de vida, de afirmação.

A mulher que matou os peixes é, enfim, entre tantas coisas, o diário sem datas de uma vida assumidamente ético-poética, portanto, também de uma morte transversal que nos impele ao contato com o que em nós é absolutamente original, singular e único: a poesia. E nos permite pensar a morte espontânea e rasgada, a morte que é, para Lispector, o poema. Pois, os caminhos de Clarice são profanos e avessos, poéticos, não-religiosos e não-lineares. A morte é apenas morte dos organismos. A vida não morre.

[4] O conceito de afecto cresce de um amplo diálogo com Baruch Spinoza promovido por Gilles Deleuze. No Brasil, o principal mediador desse diálogo é o também filósofo Daniel Lins que se aprofunda em tal conceito nos ensaios *Deleuze, juízo e verdade* (2005) e *Expressão. Deleuze em Espinosa, Espinosa em Deleuze* (2007). No presente ensaio, tentei, ao modo deleuziano de rabear conceitos, apresentar uma leitura íntima de afecto considerando os três filósofos.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org). **Fazendo rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LINS, Daniel. **Deleuze, juízo e verdade**. São Paulo: Annablume, 2005.

LINS, Daniel. **Expressão. Deleuze em Espinoza, Espinoza em Deleuze**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

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

TIBURI, Marcia. **Filosofia prática**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

O CORPO (DES) MASCARADO: AS DUAS FACES DE MARIA APARECIDA

Patrícia Lopes da Silva*

A semana de Arte Moderna, em 1922, é considerada o marco inicial do modernismo brasileiro. Entretanto, a tentativa de renovação ocorrida durante esse período foi fruto de duas décadas anteriores. Na época não houve uma grande repercussão na impressa, mas com o passar dos anos ganhou notória importância histórica. O reflexo da Semana de Arte Moderna perdurou as décadas seguintes e, de certa forma, está relacionada com a arte em geral na atualidade.

Afrânio Coutinho classifica o modernismo em três períodos sucessivos entre 1922 a 1930, período em que é concentrada toda renovação na poesia; 1930 a 1940 período dos romances e 1940 a 1950 período em que surgem os críticos do Modernismo. Para o crítico, o Modernismo não foi uma simples revolução, e sim, um movimento, pois se guiou mais por uma "estética" do que por um "estado revoltado e revolucionário", discordando assim, do título da conferência dada por Mário de Andrade em 1942, no qual afirmava que o Modernismo não se tratava de "estética", e sim de um estado de espírito revolucionário. Para Coutinho, esse estado revolucionário só poderia ser aplicado à Semana da Arte Moderna.

O crítico Antônio Candido menciona que "[…] a partir de 30 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza" (CANDIDO, 1989, p.204). Nesse período, o romance passou a relatar os problemas sociais, o homem nordestino, perspectivas regionalistas, os marginalizados com função de denúncia. Em outras palavras, a literatura trouxe uma profunda consciência social refletindo uma sociedade em "crise", representando a dialética humana. Ainda segundo esse crítico, havia também produções literárias voltadas para os centros urbanos; as décadas de 30 e 40 foram momentos de renovação dos temas, entretanto, os escritores não estavam preocupados com a renovação

* SILVA, Patrícia Lopes. Mestre em Letras Estudos/Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES, Montes Claros- MG, pattyeloren@hotmail.com.

estilística. As produções literárias que foram consideradas "a grande novidade" e que se destacaram a partir de 1930 eram as que giravam em torno da própria linguagem literária, registrava-se a presença também de uma narrativa intimista e psicológica de autores como Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso.

Alfredo Bosi classifica o romance moderno a partir de 30 em quatro tendências, conforme o grau de conflito entre o herói e o seu mundo: o *romance de tensão mínima* caracteriza-se pelo fato de que as personagens ficam em segundo plano– é a natureza que as condiciona; a esse exemplo temos Jorge amado ou Érico Veríssimo; já a tese d*o romance de tensão crítica* propõe que o herói contrapõe-se à natureza e ao meio; como exemplo, Bosi cita José Lins do rego e Graciliano Ramos. Por sua vez, o *romance de tensão interiorizada* é classificado pelo conteúdo memorialista, intimista e de autoanálise (exemplos: Otávio de Faria, Lúcio Cardoso); por último, *os romances de tensão transfigurada* no qual o herói tenta ultrapassar o conflito pela transmutação mítica ou metafísica, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A esse processo de transmutação metafísica, alguns críticos dão o nome de *epifania*.

Clarice Lispector surge no cenário literário brasileiro num momento de auge dos escritores regionalistas, em que havia estrita relação entre o homem, a seca e a miséria, já na publicação de estreia com *Perto do coração selvagem*, em 1944, a autora desperta em alguns críticos a sensação de estranhamento, de surpresa, pois o romance contrariava a palavra de ordem dos intelectuais da época. Para Antonio Candido, no referido romance, "o tema passava em segundo plano e a escrita em primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno feito" (CANDIDO, 1989, p. 206).

De modo geral, a produção literária ou não de Clarice Lispector é objeto de pesquisa sobre diversos olhares nos mais variados campos de análise. A autora, durante muito tempo, escreveu sob os pseudônimos de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares para os jornais "Comício", "Correio da Manhã" e "Diário da Noite".

Acreditamos que há relação entre os textos jornalísticos e literários. Claudia Nina, em Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas, diz que Clarice Lispector, ao escrever as crônicas no caderno B, do Jornal do Brasil, trouxe para o texto jornalístico uma linguagem mais pessoal e conectada com os leitores, estilo conservado no livro de contos, Clarice, mantém, de certa forma, o mesmo padrão de escrita dos textos (literários) escritos para o jornal, fator que reflete significativamente no conjunto dos contos que compõem *A via*

crucis do corpo. Com essa proximidade entre as diferentes representações, a autora leva o leitor a refletir sobre si, sobre o mundo, sobre a vida.

A via crucis do corpo é composto por treze contos e nota prévia da autora, no qual Clarice Lispector dá voz a sujeitos e ações "da marginalidade". Personagens que fogem do modelo alienante da sociedade ocidental. Há nessas narrativas algo que não é tristemente cotidiano, ou que somente perpassa o espaço doméstico, e ambições frustradas. Há corpos que gritam, corpos que são consumidos e que buscam a liberdade de criação.

Na coletânea o duplo gira em torno de mulheres/homem que exploram suas imagens a fim de encontrar a satisfação pessoal, incomodados com a vida, projetam-se no outro (o mesmo), vivem experiências diferentes das costumeiras. Tem-se personagens como Carla/Luísa, Celsinho/Moleirão do conto "Ele me bebeu", Maria Aparecida/Cidinha do conto a "Língua de P", Ruth Algrave/Miss Algrave do conto "Miss Algrave" que tinham a necessidade de serem libertos, rejeitando as amarras de uma sociedade hipócrita, repressora e Clarice, magnificamente, retrata o ser mulher na sociedade usando a escrita para infringir qualquer tipo de convenção ou padrão. Nas "regras" do fazer literário, a mulher poderá ter o controle do seu próprio corpo, mesmo que para isso tenha que "usar" /criar/fabricar um novo ser. Mulheres que simbolizam a irrupção do desejo recalcado, a evasão para o onírico parece ser uma maneira de superar uma realidade insatisfeita.

No conto "A língua do P", a maquilagem é um agente transformador, pois a protagonista utiliza esse artifício de maquilar-se para disfarçar ser uma prostituta, ou seja, simular outra realidade, uma nova mulher no mesmo corpo.

Maria Aparecida, apelidada de Cidinha, professora de inglês que morava em Minas Gerais, resolveu fazer uma viagem para outro país para aprimorar seus conhecimentos. Primeiro teria que ir para o Rio de Janeiro de trem para depois pegar um avião e partir para os Estados Unidos. Na apreciação, da origem do nome, tem-se o significado vindo do cristianismo, pois Maria Aparecida era a mãe de Jesus, evocando a pureza, indica o caminho de inocência percorrido até então pela personagem.

A viagem de trem até o Rio de Janeiro não foi como ela esperava porque entraram no vagão dois homens que lhe tiraram o sossego:

> Eles olharam para Cidinha. Esta desviou o olhar, olhou pela janela do trem. Havia um mal-estar no vagão. Como se fizesse calor demais. A moça inquieta. Os homens em alerta. Meu Deus, pensou a moça, o que é que eles querem de mim? Não tinha resposta. E ainda por cima era virgem. Por que, mas por que pensara na própria virgindade? (LISPECTOR, 1974, p.66).

Através do olhar malicioso, desperta na protagonista o sentimento de medo que entende a má intenção dos homens, deparando-se com o risco real e iminente, percebe sua limitação, pensa na sua virgindade, caso os homens desconfiassem que ela fosse virgem poderiam tentar aproveitar-se sexualmente dela.

Os dois homens começaram a conversar por meio da língua do "p", Maria Aparecida fingiu não entender, mas conhecia a brincadeira inocente de criança, que naquele momento foi de extrema importância e descobriu que os homens queriam currá-la no túnel, por isso tomou a decisão de fingir-se de prostituta porque os homens supostamente não aprovariam esse tipo de comportamento feminino. Inicialmente, tira um cigarro da bolsa e começa a fumar, mas não resolve. Então

> levantou a saia, fez trejeitos sensuais — nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma — abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados— Tápá dopoipidapa. Está doida, queriam dizer. E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar (LISPECTOR, 1974, p. 68).

Nesse momento, Cidinha começa a simular ser uma mulher diferente do que "realmente" era, deixou aflorar trejeitos que talvez estivessem adormecidos, permite-nos propor alguns questionamentos sobre sua personalidade, pois toda cópia supõe-se um original, cabível de indagar entre a personagem e a mulher criada por ela, sua transformação posterior em prostituta, quem seria a cópia? Quem é o duplicado? Segundo Rosset, a ilusão psicológica – em que o ser humano precisa de outro eu para poder dar sustentação a sua própria personalidade, está "no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro". (ROSSET, 1999, p. 78). O eu e o outro se confrontam, o mundo social com o mundo particular, o desdobramento como a sombra do eu caminhando com o original juntos e entrelaçados.

Freud, em seu texto *O 'estranho'* (*Das Unheimlich*) de 1919, expõe algumas considerações acerca da duplicação. O psicanalista diz que o 'estranho' a princípio está vinculado ao que provoca medo.

Para Freud, abrem-se dois novos rumos para se desvendar a ligação da palavra estranho. Primeiramente, seria descobrir o significado da palavra 'estranho' e a segunda direção, seria reunir as propriedades de pessoas, coisas, impressões, experiências, situações que despertam nas pessoas sentimento de estranheza.

Para tentar propor uma teoria, o psicanalista faz um estudo das raízes semânticas das palavras *unheimlich* e seu oposto *heimlich*. E sustenta na etimologia alemã, uma vez que as palavras possuem ambivalência entre *unheimlich* (não familiar) e *heimlich* (familiar). Para Freud, esta ambivalência está, além da raiz semântica, na possibilidade desse estranhamento ser algo conhecido, comum, "o estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1969, p. 277), ou seja, as palavras *unheimlich* e *heimlich* não deixam de serem ambíguas, pertencem ao mesmo conjunto de ideias, não são contraditórias, mas são diferentes. É a partir desse fenômeno linguístico e de alguns textos literários que Freud baseará seus pressupostos.

Um dos exemplos citados por Freud é o autor E. T. A. Hoffman que, para o psicanalista, empregou repetidas vezes o artifício psicológico nas suas narrativas, principalmente no conto "O Homem de Areia". O importante para a nossa discussão é que Freud, ao analisar o que é 'estranho', desvela o tema do desdobramento. Para o autor, Hoffman, em seus contos, aposta numa série de duplicações, seus temas destacados são de estranheza com características inquietantes entre os opostos, de modo que as personagens são dúbias, ora diabólicas, ora são benfeitoras e facilmente atribuídas a causas infantis de castração. O medo da castração é à base da angústia. Esse conto principia as angústias da infância de Nathanael[1], personagem do conto, a angústia da castração e o complexo de Édipo estão no embasamento do temor de Nathanael; a aflição pela perda dos olhos que poderiam ser arrancados pelo Homem de Areia é relacionado com a angústia da castração.

[1] Em certas noites, sua mãe costumava mandar as crianças cedo para a cama, prevenindo-as de que o Homem de Areia estava chegando (...) quando indagada sobre o homem de areia sua mãe negava que ele existia. Já a babá dizia que o homem era perverso e se as crianças não fossem para a cama, ele jogaria um punhado de areia nos olhos delas, de modo que estes saltavam sangrando a cabeça (FREUD,1969, p. 290).

Assim, Nathanael conduz seus complexos, seus traumas para alguns elementos "reais" como, por exemplo, a figura de horror do oculista Giuseppe de Coppola[2], os globos oculares fora de órbita, óculos como partes decepadas. Segundo Freud, em O Homem de Areia, esses medos de Nathanael poderiam ser considerados arbitrários ou sem sentido se relacionados com os olhos e a castração, entretanto tornam-se compreensíveis quando substituímos O Homem de Areia pela figura do pai de Nathanael, de cujas mãos é esperada a castração. Deste modo, "a referir o estranho efeito do homem de areia à ansiedade, pertencente ao complexo de castração" (FREUD, 1969, p. 291), pode ser apreendida essa ideia de que um fator infantil poderá ser responsável por sentimentos de estranheza.

Na definição de estranheza, está contida a ideia da repetição, ou seja, "o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna"* (FREUD, 1969, p. 300), algo que deveria estar oculto, mas veio à tona. Portanto, o sentimento de estranheza, conforme Freud, está relacionado com o fenômeno do duplo, algo recalcado retorna como duplo, configurando como desconhecido, porque se tornou inconsciente e ao mesmo tempo familiar.

Retomando o conto "A língua do P", diante da suposta tragicidade, Maria Aparecida "tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente" (LISPECTOR, 1974, p. 68). A personagem sofreu um processo de transformação, ficando deslumbrada com a situação. A estranheza está contida na contradição de comportamento, pois Cidinha era uma mulher reprimida e representar uma prostituta seria ficar acenando como uma alma penada; mais próximo de uma alucinação, é antes de tudo, a figura simbólica da repetição. A prostituta é entendida aqui como retorno ao recalcado, o estranho intrinsecamente ligado à norma, ao caráter pulsional. Há dois polos antagônicos: uma Maria Aparecida recalcada, severa, que se vestia com apuro, e a outra sensual, que se maquilava e cantarolava, ambas no mesmo corpo.

Ao nosso ver, uma reflete a outra: a primeira representa o recalque, um discurso social; a segunda, a visão conturbada da vida pecaminosa. A personagem desdobra-se num processo de identificação, em que não há demarcação entre o eu e o outro. Freud postula que

[2] Personagem do conto que é um oculista itinerante italiano.

> o fenômeno do duplo, que aparece com todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento (...). O sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self) ou substitui seu próprio eu (self) por um estranho, em outras palavras há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self) e finalmente o retorno constante da mesma coisa (FREUD, 1969, p. 293).

Diante de tais fatores, não se sabe, de fato, se Cidinha era realmente a santinha, e se a outra, a mulher criada, escondia o que ela realmente queria ser. Nesse instante, há uma representação da morte da mulher certinha, cheia de pudores; cai a máscara que encobria o comportamento cotidiano, imposto por fatores sociais e culturais que a condiciona a ser aquilo que a sociedade esperava.

Cidinha construiu uma identidade forjada de modo que culminou na "desordem" de seu comportamento. O desdobramento do eu fez reverberar alguns aspectos reprimidos de sua personalidade que talvez ela não quisesse enfrentar, gerando uma divergência da imagem que ela tinha de si, "tão desconhecida ela era de si mesma" (LISPECTOR, 1974, p. 68).

Quando Cidinha começa a se comportar dessa maneira, os homens acharam graça, riram do comportamento da moça, parecia uma palhaça, entretanto, o que os homens consideraram como sendo algo louco, foi um jogo de aparência, um artifício criado por Cidinha, no qual ela assume os próprios desejos que estavam escondidos, guardados secretamente.

A protagonista do conto foi encarcerada, ficando três dias numa prisão, não soube explicar para a polícia o que acontecera, entretanto, a personagem tinha percorrido um caminho de autoconhecimento e, ao sair da cela,

> tomou o próximo trem para o Rio. Tinha lavado a cara, não era mais prostituta. O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa (LISPECTOR, 1974, p.69).

O ato de ser encarcerada reporta-nos à ideia de libertação, simboliza uma nova forma de ver/ estar no mundo exterior. Cidinha saiu da prisão encoberta de incertezas, pois percebera depois dessa experiência que era uma puta. No discurso do narrador, podemos perceber as marcas dos postulados freudianos. Nesse descobrir-se acontece um sentimento de estranhamento que está relacionado com o desconhecido, algo que se repete, mas que é ao mesmo tempo familiar. Entretanto, a protagonista não encontrou amparo para nova tentativa

de reinventar-se, Cidinha perdeu-se novamente, "não lhe era permitido" ter um comportamento desenvolto enquanto ser social, comportar-se como prostituta foi tornar real, trazer à tona o outro, apenas mascarando-se, fazendo do outro o seu lugar de refúgio, o que se justifica praticamente ao longo de todo o texto, pois tudo é perdido para que Maria Aparecida voltasse a viver.

Ao sair da prisão, ao ler uma notícia do Jornal *O Dia*, percebeu que escapara da morte e que outra mulher fora morta no trem, mostrando-nos que a vida é finita e o destino, insensível.

Segundo Vilma Arêas, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* a solução encontrada por Clarice Lispector ao finalizar o conto foi inteligentíssima, pois o tema seria escabroso e foi contornado de forma lúdica pela referência à brincadeira de criança, a língua do p usada por marginais, e que a personagem identificou, porque também costumava brincar dessa maneira quando era criança. Outra jovem foi posta em seu lugar, num caricato final, atribuído ao destino implacável.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. **Com a ponta dos dedos**. In: A via crucis do corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**; co-direção Eduardo de Faria Coutinho.-6.

FREUD, S. O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: artenova, 1974.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais**: A crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM,1999.

ARMADILHAS DO MACHSIMO E EMPODERAMENTO FEMININO NO SÉCULO XIX: O IDEAL FEMININO EM DOIS ROMANCES INDIANISTAS COETÂNEOS

Paulo José Valente Barata*

Definindo conceitos: sobre a necessidade de um discurso feminista

> *Se privou [a mulher] de narrativas, ou textos, tramas ou exemplos com os quais poderiam tomar o controle sobre – o controle de – suas vidas*[1]. (Heilbrun)

Na contramão do que se estabeleceu como literatura oficial, a obra produzida pelas mulheres do período oitocentista tem gerado apenas muito recentemente interesse de estudiosos das mais diversas áreas. Estudar as suas obras oferece campo de análise diversificado e leituras específicas sobre como viram aquela sociedade.

Essa literatura oficial mostra-se, portanto, excludente. Nesse aspecto, Compagnon (2010, p. 43) valida a discussão ao determinar que "uma avaliação (um valor, uma norma) está invariavelmente incluída em toda definição de literatura e, consequentemente, em todo estudo literário [...]. Uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigido em universal." Portanto, o cânone determina o que se vê/lê como literatura, a partir de uma relação entre poder e representação.

Obviamente, em uma sociedade excludente, a sua literatura também o será. Assim sendo, é perceptível que a aferição de valor de dada obra deriva da vontade e da representatividade de dado grupo detentor do poder, que exclui negros, homossexuais, pobres e mulheres; lógica que se aplica perfeitamente à literatura oitocentista.

---

* Mestre em Letras – Estudos Literários. Graduado em Letras – Língua Portuguesa e em Comunicação Social – Jornalismo. Professor de Literatura na Universidade do Estado do Pará. Belém, Pará. Endereço eletrônico valente.paulo@globomail.com

[1] Se les ha privado de narrativas, o textos, tramas o ejemplos con los que podrían tomar el control sobre — el control de — sus vidas"

Segundo Giulia Colaizzi (1990), a prática cultural do discurso está articulada a esse complexo sistema de poder que representa. No referente ao patriarcado, portanto, podemos compreender que se trata de um complexo princípio de poder e representação em que o homem torna em universais as suas vontades e concepções por meio de um discurso que o descreve. E parece ser a literatura um veículo forte para a reprodução e propagação deste poder por ele atribuído e legitimado.

Assim, o poder da palavra, do discurso nunca é neutro e, em uma sociedade eurocêntrica e falocêntrica cumpre um papel bem determinado, o de representar um grupo específico dentro do que se estabeleceu como norma de conduta. Ou seja, reproduzir parâmetros pré-estabelecidos, nesse caso, segundo a ótica masculina.

Retomando Foucault (1996), temos que as verdades não são absolutas, mas sim, construções históricas, assim, aquilo hoje abalizado como verdadeiro nem sempre o foi e a literatura está nesse panorama. Aquilo que se considera literatura hoje pode não ter alcançado o mesmo *status* em outros contextos. Textos considerados menores, como os da produção feminina oitocentista, hoje protestam o seu lugar junto aos canônicos, ou seja, à seleção dos literários.

Portanto, quando se compreende o que há por trás dessas seleções, dos mecanismos de manutenção de um *status quo* literário que perpetua um poder masculino também político, percebe-se a importância de questionar tais valores regulamentadores do gosto, do que se manteve como representante da cultura, exemplar e perene.

Nessa seara, referindo-se exclusivamente ao caso da representação feminina, as mulheres foram imaginadas e concebidas pelo olhar do outro, do homem, adequando-se à vontade masculina regulamentadora do gosto e que, a seu bel-prazer, erigiu "uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc" (ZOLIN, 2009, p. 327).

Assim, não tendo o poder de se representar, à mulher coube, por algum tempo na literatura brasileira, ver-se segundo o olhar alheio, adequar-se a esse olhar. Desse modo, a escrita, para uma mulher em pleno século XIX brasileiro pode representar subverter uma norma, um papel que lhe fora imposto, o *modus operandi* daquela literatura.

Em outras palavras, é posicionar-se. É romper com o lugar de objeto – vitrine da vontade de escritores homens, impassível – e assumir o lugar de sujeito – agente que fala de um lugar específico, o lugar de mulher. E produzir-se trabalhos sobre essas obras é questionar a suposta universalidade do cânone que, via de regra, prestigiou homens, brancos, heterossexuais, de classe-média-alta.

Só é possível desnudar a suposta imparcialidade do cânone e reconfigurá-lo após a análise atenta da exclusão/dos excluídos para, assim, compreender que a sua construção se dá de forma ordenada para manter uma ideologia, um padrão.

A partir desse princípio, entendemos que cabe à crítica feminista a possibilidade de desconstrução de tais leituras, a fim de reverter os estereótipos que aprisionaram essa mulher, contestando, assim, a aparente neutralidade desse discurso. Ou, como afirma Elódia Xavier

> Diante dessa realidade, a crítica feminista, hoje academicamente reconhecida, se apresenta como possibilidade de desconstrução de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária.
>
> O feminismo instaurou um modo particular de ver o mundo, que revela o princípio arbitrário, não natural da realidade; masculino e feminino, em sua historicidade dinâmica, passam a ser identidades sociais, configuradas ao longo de processos de significação. O estudo das relações de gênero não só desvela o arbitrário desta construção, como também aponta para a hegemonia de um gênero sobre o outro (In: Ramalho, 1999, p. 16).

É sobre isso que tratamos aqui: a maneira como discursos naturalizam construções sociais como se não fossem arbitrárias. A partir do romance *D. Narcisa de Villar*, de autoria de Ana Luísa de Azevedo Castro, percebemos o modo como os papeis ditos masculinos e femininos e naturalizados em outros romances coetâneos são contestados pela narradora da obra. Com a leitura do referido romance, ainda percebemos o questionamento da ideia de que o gênero masculino é superior ao feminino.

Sem perder de vista a estrutura patriarcal em que o romance está inserido e representa, ainda refletimos acerca das armadilhas do machismo que busca estabelecer entre os sexos uma relação de dependência da mulher em relação ao homem como se fosse demonstração de cuidado e amor, vide a relação entre Ceci e Peri, do romance *O Guarani*, que abordaremos mais a frente.

Da necessidade de repensar essas práticas tidas como naturais, mas que não passam de construções socioculturais, a necessidade do contradiscurso feminista, que empodere as mulheres, as suas lutas e as represente, tirando-as do anonimato de seus lares, nos quais foram postas pelo patriarcado, e validando a sua representatividade na esfera pública do discurso.

Coliazzi (1990), chama a atenção ao fato de que por meio desse discurso, atribuímos ao substantivo 'Homem' (com letra maiúscula) aquilo que pretensamente defina a humanidade, os valores que serviria aos dois sexos, mas que, na verdade, autenticam apenas as vontades masculinas.

> Ao mostrar como o Homem coincidiu de fato com os 'homens', sujeitos fisicamente masculinos, a teoria crítica feminista pôs em questão a vontade de universalidade e totalidade nesta concepção de Sujeito. [...] A ideia deste sujeito (masculino) como Uno, ou seja, como um princípio de organização e controle estável e unificado, só foi possível porque sua negatividade foi refutada e deslocada a um segundo termo, a Mulher, cuja função (vital) dentro do sistema de significação nunca foi assumida como tal[2] (p. 14-15).

Conforme posto, o homem só assume o lugar de totalidade por deslocar do centro da discussão o seu oposto, a Mulher. Quando os estudos literários questionam esses valores, buscam analisar, dentre outras possibilidades, as escolhas de enredos e desenvolvimento de personagens ao longo das narrativas. Ou seja, que lugar ocupa uma personagem feminina em uma obra escrita por uma autora.

Uma mulher empoderada, livre – ou tentando livrar-se – do jubilo masculino consegue expressar com mais propriedade o lugar em que fora posta e a idealização que sempre simulara. De seu lugar de fala, pode delatar o patriarcado/sexismo que a aprisionara por séculos e, posteriormente, subvertê-lo.

Essa luta feminista é uma busca por um lugar de representação, de empoderamento. Compreendemos este conceito como uma forma de contestar os limites impostos a grupos historicamente marginalizados, que buscam a emancipação pessoal e, posterior poder do

[2] Al mostrar cómo el Hombre ha coincidido de hecho con los "hombres", sujetos físicamente masculinos, la teoría crítica feminista ha puesto en cuestión la voluntad de universalidad y totalidad implícita en dicha concepción de Sujeto. [...]. la idea de este sujeto (masculino) como Uno, es decir, como un principio de organización y control estable y uniflcado, sólo fue posible porque su negatividad fue rehusada y desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función (vital) dentro del sistema de significación nunca fue asumida como tal.

discurso que emancipa, quebrando regras impostas. Ou, como pondera Zolin (2009), a crítica feminista

> tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. 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 (p. 217).

Uma vez empoderadas, as mulheres puderam ressignificar os papeis que cumpriam socialmente. Portanto, é possível destacar as ações feministas como parte deste processo de empoderamento feminino.

Segundo Lorena Fries (2000) a luta feminista, à vista disso,

> denuncia a subordinação das mulheres como aspecto constitutivo de um sistema social: o patriarcado, conceito que atrela a situação da mulher na família com relações sociais de dominação mais amplas. Assim, o patriarcado situa historicamente a subordinação e habilita as mulheres para a ação política, ou seja, para a mudança de sua situação. Posteriormente, torna-se mais complexa a análise ao dar conta do caráter de construção social e cultural que assume as diferenças entre homens e mulheres além da formulação do conceito de gênero (p. 45).[3]

Parafraseando Fries, temos que o feminismo problematiza a luta das mulheres para além do espaço doméstico, denunciando maneiras mais complexas e diversificadas de dominação masculina. A literatura dialoga com esses dois fins: representou o sistema patriarcal ao propor situações cabíveis e se tornou mais um elemento que servira à reprodução do olhar masculino da sociedade.

Tal processo aludido anteriormente é extremamente significante, pois, uma vez livre para produzir, pôde a mulher expressar-se além das diretrizes que marcaram a produção masculina. Não podemos esquecer que o gênero romance moderno é libertário por definição, o que dá mais livre-arbítrio para essa escrita feminina. É somente por meio da conquista desse lugar que ela se empodera.

---

[3] denuncia la subordinación de las mujeres como aspecto constitutivo de un sistema social: el patriarcado, concepto que conecta la situación de la mujer en la familia con relaciones sociales de dominación más amplias. Así, el patriarcado sitúa históricamente la subordinación y habilita a las mujeres para la acción política, es decir para el cambio de su situación. Posteriormente, vuelve más complejo el análisis al dar cuenta del carácter de construcción social y cultural que asumen las diferencias entre hombres y mujeres y arriba a la formulación del concepto de género.

Simone de Beauvoir (2008) afirma que:

> Foi pelo trabalho que a mulher cobriu, em grande parte, a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser um parasita, o sistema baseado na sua obediência desmorona-se; entre ela e o universo não há necessidade de um mediador masculino (p. 503).

Podemos, então, chegar à conclusão de que é pelo trabalho de escritora que muitas mulheres encontraram rota de fuga da imposição masculina e assumiram um discurso com todo o poder de representação e construção social que este tem, assegurando-lhes a liberdade para extinguir o sistema criado pelos homens.

Nesse sentido, escrever faz parte do processo de empoderamento feminino, uma vez que questiona o lugar assumido pelas mulheres nas discussões acerca da produção literária nos oitocentos.

Leitura do romance *D. Narcisa de Villar*

> *Machismo não significa necessariamente que o homem bate na mulher, nem que a prende em casa. [...]. Pode manifestar-se apenas pelo olhar, pelos gestos ou pela falta de atenção. Mas a pessoa que está do outro lado percebe-o com toda a clareza e sente-se diminuída, desafiada ou ignorada*. (Casteñeda)

Observar as narrativas do século XIX é atestar que as ideias de ‘homem’ e de ‘mulher’ são construções sociais, categorias culturais e não uma concepção inata. Assim, pertencer a uma ou a outra categoria implica falar de um lugar e, a depender de qual lugar se fala, implica em uma forma de discurso específica, logo, de poder ou não-poder.

Retomando Simone de Beauvoir e sua célebre frase: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade” (2008, p. 13), temos que ser mulher é adequar-se a uma ideia prévia, construída culturalmente, logo, não biológica. A literatura, igualmente construída socialmente, reproduz esses parâmetros e ainda serve a que se naturalize uma ideia de feminino e de masculino. Em obras como o romance *D. Narcisa de Villar*, porém, há a subversão de tais padrões.

O romance é narrado pela ótica de uma narradora que a ouvira diretamente da Mãe Micaela, uma espécie de índia que guarda alguns segredos da famosa Ilha do Mel, onde habita um espírito maligno, espaço em que havia ocorrido o desfecho da história de amor entre Narcisa, portuguesa, branca; e Leonardo, indígena.

O fato de ser escrito por uma mulher e ter uma narradora sintetizando a lenda que lhe fora contada por uma personagem feminina atribui um caráter que contesta alguns estereótipos comuns em personagens de outras obras coetâneas.

Ana Luísa de Castro, a autora da narrativa, santacatarinense, participou de uma sociedade literária em que discursava sobre os direitos da mulher escritora, foi ainda professora e diretora de uma escola para moças e veio a se casar no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1869.

No seu romance, a narradora inicia-o recorrendo a alguns clichês do próprio gênero romance como o *capitatio benevolentia*, em que se clama pela consideração do leitor; a descrição detalhada do espaço da narrativa; a definição do caráter das personagens de modo maniqueísta. Quanto às apresentações, a narradora opta por desenhar as personagens masculinas, à exceção de Leonardo, como violentos, sanguinários, e déspotas, dispostos a manter D. Narcisa *sub judice*. Enquanto que as personagens femininas são mostradas como sofredoras, em um primeiro momento; e guerreiras, posteriormente, subvertendo a lógica do patriarcado.

> Os senhores de Villar tinham, é verdade, belo exterior, mas, também um não sei que de cruel sarcástico em suas fisionomias, que desagradava, além disto sua conversação tratava somente de planos gigantescos, futuras riquezas, e engrandecimento pessoal.
>
> Nem uma palavra só de caridade, compaixão ou afeição que denunciassem outros sentimentos que não fossem a cobiça naquelas almas ambiciosas, ali era ouvida. (CASTRO, 1990, p.30)

O modo como a narradora expõe os irmãos de Narcisa determina o olhar do leitor para a obra, uma vez que enumera atitudes reprováveis e alerta à falta de atos de ‘caridade’ ou ‘compaixão’. Em mão oposta, Castro delineia Narcisa:

> 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 do que oito. Sua

> fisionomia era doce e meiga; parecia que a dor a tinha tocado muito cedo, porque seu sorriso era sempre 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, e por fim acostumou-se a não ver mais seus irmãos (CASTRO, 1990, p.25).

Quanto à apresentação de Leonardo, o modo como a narradora o introduz na obra já mostra uma sensibilidade em construir uma personagem além do ideal romântico de homem viril e guerreiro, tal qual propunha José de Alencar ao desenhar Peri.

No romance de Ana Luísa de Castro, Leonardo foge ao padrão de homem 'protetor', 'forte', 'guardião', 'violento' almejado por essa sociedade sexista e reforçado pelos valores do amor romântico surgido neste período a partir do ideal de amor cortês do medievo (cf. LINS, Regina Navarro. 2012).

Castro opta, então, em um primeiro momento por apresentar a devoção de Leonardo por Narcisa, tal qual Peri por Ceci, mas a semelhança fica por aí, conforme excerto abaixo:

> Sua doçura [de Leonardo], humildade e obediência o tornavam tão digno aos olhos de sua ama [Narcisa], que cada dia ela se ocupava com mais ardor da tarefa de o educar. Quanto aos sentimentos que inspirava ao menino as ações de sua senhora, chegavam à idolatria (Castro, 1990, p. 26).

E posteriormente,

> Somente então, somente naquele dia, depois que vira a moça sair pela primeira vez de sua casa, para ser representada a um estranho, foi que ele descobriu todo o fogo de amor que o abrasava. – Amava-a. [...]
>
> Comparado esse belo moço cheio de graças, de franqueza e de coração puro, com o terrível coronal [prometido em casamento a Narcisa], que tinha a seu lado, sua alma fugia espavorida de seu peito e ia refugiar-se no seio de seu companheiro de infância (CASTRO, 1990, p. 33).

Não apenas por deixar claro já no início da narrativa o amor que sente Leonardo por Narcisa, mas também por descrevê-lo como um homem de 'coração puro', dentre outros adjetivos que são enumerados ao longo do romance, a narradora cria uma personagem que ressignifica o que se havia naturalizado como masculino.

A título de curiosidade, retomemos outro caso da produção alencariana: Fernando Seixas, protagonista de *Senhora*, ama Aurélia, mas não se permite expressar esse amor antes que o faça Aurélia, sequer admite para si tal sentimento. Também não podemos esquecer que

ele se casa para manter um *status quo* de macho alfa e representar esse papel social. É mesmo Aurélia quem declara a situação de vendido de Fernando a sua necessidade de ter um marido para apresentar à sociedade:

> Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza pôr este momento. (ALENCAR. *Senhora*. s/d, p. 229)

Marina Castañeda (2006), pesquisadora mexicana, ao discutir a diferença entre sexo e gênero – aquele biológico e este construído – apresenta que assim como se aprende a ser mulher, o ser homem também é uma construção familiar e social, não havendo uma natureza masculina, mas sim, elementos que culturalmente são atribuídos ao masculino de modo a forçar os homens a cumpri-los.

> O significado de ser homem, o significado de ser mulher, a masculinidade e a feminilidade constituem o gênero: algo que se acrescenta ao sexo. Sexo e gênero nem sempre coincidem completamente: pode haver mulheres com traços considerados 'masculinos' e homens com traços considerados 'femininos', sem que por isso deixem e ser mulheres e homens. (CASTEÑEDA, 2006, p. 69)

Ou seja, aquilo que se considera masculino pode ser um traço da personalidade de uma mulher e o inverso também se aplica. A noção que se estabelece de masculino é muito restrita, ou como quer Adiche (2015, p. 29), "Nossa definição de masculinidade é muito estreita. Abafamos a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. Ensinamos que eles não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis".

No romance *corpus* dessa análise essa inversão de valores se dá a partir do posicionamento das personagens centrais a partir do momento em que os irmãos de D. Narcisa – o patriarcado – agem e a prometem em casamento a outro homem que não Leonardo, prática comum no segundo reinado (cf. Telles, 2000).

Prometida por seus irmãos para o coronel Pedro Paulo, Narcisa primeiramente reage silenciosamente, frustrando seus planos de amar livremente Leonardo e; posteriormente, nega o marido e luta ao lado de Leonardo para concretizarem esse amor, chegando ao ponto de tentar salvá-lo, entrepondo-se entre este e seus irmãos.

> O noivo desejado [pelos irmãos de Narcisa] se apresentou em sua casa com as mesmas pretensões do seu antigo camarada: era ele o coronel Pedro Paulo, rico nobre e de bom nome, que de tão longe vinha pedir a mão de D. Narcisa de Villar; esta aliança que vinha achar tão forte apoio na vontade de D. Martim, o fez dispor de sua irmã, como senhor, e não era preciso para a *conclusão desse negócio* o consentimento inútil, como pensava ele, de uma menina que mal sabia o que fazia. Demais, sua irmã, criada no isolamento, havia adquirido o caráter dócil e brando das pessoas só acostumadas à obediência. (CASTRO, 1990, p.39- 40)

Interessante destacar que até este ponto Narcisa ignora o acordo já firmado entre os homens de sua família e o coronel citado e até os preparativos para seu casamento. Porém, quando toma ciência do matrimônio em curso, Narcisa reage, enfrenta os irmãos e renega o lugar de submissa e se torna sujeito e não mais objeto daquela trama ali exposta:

> − 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, senhor, 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.
>
> Estas palavras surpreenderam a D. Martin, que não menos admirado estava da transformação que vira na jovem D. Narcisa, apresentando um contraste tão repentino. (CASTRO, 1990, p. 66-67)

É importante frisar que o romance não começa desenhando D. Narcisa como decidida e forte, o que talvez chocasse um público mais afeito a outro perfil de feminino. Ocorre uma transformação gradual com a qual ela passa a apoderar-se de sua vontade e lutar

por seu amor e por seu destino, ignorando e desobedecendo aos irmãos, elemento que representa o patriarcado naquele contexto, como já citamos.

Neste ponto, julgamos necessário destacar a comparação entre D. Narcisa de Villar e o romance indianista de José de Alencar, *O Guarani*. Em ambas as narrativas há o amor entre uma portuguesa e um indígena, guerra entre índios e povos portugueses, porém o modo como os seus respectivos narradores conduzem a história leva-nos a perceber que ser escrito por uma mulher agrega um caminho particular e subverte padrões reiterados pelo narrador alencariano.

Na tentativa de descrever uma personagem masculina supostamente ideal como é Peri, o narrador alencariano desqualifica Ceci, reduzindo-a a um ser dependente constantemente dos cuidados do indígena, o que Casteñeda (2006) classifica como armadilha do machismo, pois, travestido de cuidado e proteção, reitera que as mulheres necessitam de tutela masculina para subsistir socialmente, sem que tais cuidados deixem de ser uma forma de poder, o protegido é sempre mais frágil, fraco, portanto, submisso, ainda que Peri se submeta às vontades de sua amada.

> Existem muitas maneiras de desqualificar alguém, e todas elas representam uma manobra de poder. Numa sociedade autoritária, a desqualificação é o pão de cada dia, porque é uma maneira muito eficaz de colocar as pessoas em seu lugar: mulheres, empregados, crianças, alunos... a desqualificação é muito mais humilhante que um simples insulto, isto é, uma declaração explícita sobre as deficiências que uma pessoa quer assinalar em outra (CASTEÑEDA, 2006, p. 108)

Ainda em conformidade com as palavras da autora mexicana, poderíamos classificar Ceci como uma personagem que, mesmo em posição socialmente superior a de Peri; é desqualificada em função de seu gênero, ou seja, por ser mulher, tem a sua vida nas mãos do índio, tornando-se incompetente em gerir e cuidar de si para que Peri o faça. Basta salientarmos que a moça passa das mãos e da casa de seu pai aos cuidados do índio. É preciso que ela se apague para que Peri se sobressaia.

Quanto aos protagonistas masculinos percebemos que, enquanto Leonardo luta junto com D. Narcisa e até deixa-se salvar por ela, sem ter que provar a sua masculinidade; Peri assume a necessidade de prová-la reiteradamente, desde os episódios inicias da narrativa em que luta com uma inça até o final quando a salva em uma embarcação.

Dessa observação reiteramos a conclusão de que assim como não se nasce mulher, parafraseando Beauvoir, não se nasce homem. Os dois indivíduos da espécie humana vão além de seus aspectos biológicos, aprende-se e se ensina a ser 'homem' e a ser 'mulher', conforme um ideal social.

> É como se os homens devessem provar sua masculinidade reiteradamente como se o fato de pertencer ao sexo masculino não bastasse.
>
> [...]
>
> O homem não nasce, faz-se, e o machismo é apenas um entre outros tipos possíveis de masculinidade, e baseia-se em relações de poder econômicas, sociais e políticas, que se transmitem de geração em geração. Não se trata, portanto, de uma característica 'natural' do homem. (CASTAÑEDA, 2006, p. 27)

Leonardo tem na figura materna a sua referência de cuidado e de ternura, características que ele apresenta para com Narcisa. Logo, não aprende o machismo como modo de ser do masculino. Peri, por outro lado, inserido num contexto sexista, reproduz e perpetua tais valores.

O que está em jogo, então, é o que significa ser homem e o que significa ser mulher no século XIX. Os referidos romances propõem modos distintos de sê-los, o que deixa claro que as construções se dão de modo social e são apreendidas. Portanto, ser mulher e escrever como mulher demarca um lugar social distinto da apreensão do que sejam esses papeis sociais sob a ótica masculina.

Ainda sobre a construção de Leonardo, percebemos que Ana de Castro não o constrói como um perfeito cavaleiro medieval travestido de indígena como outros romances indianistas o fizeram. Leonardo é falho, mais complexo sob esse ponto de vista, o que o engrandece é exatamente o seu amor por D. Narcisa. Não idealizar a figura de Leonardo é deixar claro que aquela obra é sobre Narcisa, sobre uma mulher e suas lutas, é questionar qual o lugar do feminino naquela obra e naquele contexto.

Ainda que o faça de modo persistente, ou seja, voltar-se para a personagem feminina como o centro do romance, Ana de Castro não se mostra panfletária, o que nem seria um problema, visto que ela está no início de uma apropriação do poder de falar de si, de expressar-se. A autora opta por conduzir o fio narrativo defendendo uma ideia, porém sem perder de vista que o faz por meio de um texto literário, de um romance.

O final da obra, extremamente romântico, marca o final do embate entre o amor – aspecto que idealiza como feminino – lembremos a frase popular que reitera que mulheres fazem amor e homens, sexo – contra o patriarcado. Castro opta por encerrar a sua narrativa mostrando Narcisa vencida por seus irmãos-algozes.

Esse final nos parece dos mais acertados com a ideia de não ser panfletário, mas problematizar a questão da reclusão feminina e submissão ao masculino, no século XIX. Se o caminho tomado fosse outro e Narcisa conseguisse vencer os irmãos, a obra certamente seria distinta da que analisamos, menos verossímil com o contexto e deixaria de problematizar o embate ali proposto. Em outras palavras, conta-se o drama dos vencidos, pela ótica dos vencidos como poucas vezes se fez no período.

> - 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)

D. Narcisa morre por ter se interposto entre seu amado, já sacrificado para que ela sofra essa perda, e seus irmãos. Morre ainda por ter protestado contra a 'honra' e a 'nobreza', valores patriarcais que, por isso mesmo, são 'leis' como asseveram os irmãos antes de executá-la.

Ser silenciada é relatar, denunciar o lugar da mulher naquele contexto. Como dizemos antes, não se trata de uma obra panfletária, antes é uma obra literária, mas que dialoga bem com o seu contexto e problematiza uma construção social.

Nesse ponto, temos mais que simplesmente o término de uma obra em prosa, temos a consciência de qual o lugar que almejava a figura feminina naquele contexto representado. Ainda retomando os estudos de Zolin (2009, p. 329), a literatura de autoria feminina serve aqui para que a ficção sirva como pano de fundo de algo bem maior, a desconstrução de uma mentalidade patriarcal, visto que essa produção feminina acabou "engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão que a ideologia patriarcal relegou a mulher".

D. Narcisa, a protagonista, a princípio, não se mostra consciente de tal lugar, porém se observarmos a forma como a narrativa é construída e tendo em mente que nos é contada após

o seu desfecho, percebemos que a narradora tem plena consciência do que faz e de qual posto ocupa na desconstrução de lugares-comuns da ficção oitocentista.

Assim, podemos considerar que escrever como mulher faz a diferença nessa produção. Enquanto, ainda que não se confirme, Peri e Ceci terminam juntos com ele salvando-a, D. Narcisa e Leonardo morrem. A morte deste não se dá única e exclusivamente por se amarem, mas por quebrarem as leis do patriarcado, desafiá-lo e subvertê-lo. A eles é destinada a pena mais grave por ter rompido com uma lei social: a pena de morte.

Tal morte corrobora com o perfil de vencidos por uma força que se mostrava superior à deles, o patriarcado. No entanto, o mesmo sistema vencedor é desenhado de modo a ser contestado, combatido, destruído, deixando clara a função de desconstrução do patriarcado e empoderamento feminino propostos pela narradora.

REFERÊNCIAS

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

ALENCAR, José de. Senhora. In: **Perfis de Mulher**. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d, 5ª edição, vol. 7, p.226-229.

_____. **O Guarani**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BLOOM, Harold. **The western canon***:* the books and the school of the ages. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**: legenda do tempo colonial pela Indígena do Ipiranga. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da teoria** - Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COLAIZZI, Giulla. "Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate". In: _____. **Feminismo y Teoria Del Discurso**. Madrid: Cátedra, 1990.

FOUCAULT, Michel. "The order of discourse". In: RICE, P; WAUGH, P. **Modern literacy theory***:* a reader. 3 ed. Londres: Arnold, 1996, p. 236-251.

FRIES, Lorena. "Los derechos humanos de las mujeres: aportes y desafios". In: HERRERA, Gioconda. **Las fisuras del patriarcado, Reflexiones sobre Feminismo y Derecho.** Quito: Editora FLACSO, 2000, p. 45-64.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor** – vol. 2. Do Iluminismo à atualidade. Rio de Janeiro: Best-seller, 2012.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: Mary Del Priore (org.). **História das Mulheres no Brasil.** 5 ed. São Paulo: Unesp; Contexto, 2000.

ZOLIN, Lúcia Osana. "Crítica feminista". In: _____ & Bonnici, Thomas (orgs.). **Teoria Literária** – abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p.217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. "Literatura de autoria feminina". In: _____ & Bonnici, Thomas (orgs.). **Teoria Literária** – abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p.327-336.

MÃE STELLA DE OXÓSSI E O ARQUIVO DA ORALIDADE AFRO-BRASILEIRA

Pedro Henrique Souza da Silva[*]

A escritora afro-brasileira Mãe Stella de Oxóssi faz parte de uma cultura ligada à ancestralidade e à tradição oral, iyalorixá de uma das casas de candomblé mais tradicionais de Salvador, o *Ilê Axé Opô Afonjá.* Foi iniciada nos mistérios do culto aos orixás por Mãe Senhora no dia 12 de setembro de 1939, aos quatorze anos de idade, recebeu o *orukó* (nome)[1] de *Odé Kayodê* (o caçador de alegrias). E em 19 de março de 1976, foi escolhida para ser a quinta *iyalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá*.

Estreou na literatura em 1988, com a publicação do livro *E daí aconteceu o encanto*, em parceria com Cléo Martins, no qual a autora rememora as raízes do Opô Afonjá e de suas primeiras iyalorixás. Mãe Stella conta ainda com os volumes *Meu tempo é agora* (1993) uma espécie de livro-manual para a formação de seus filhos-de-santo; *Òṣósi* - O Caçador de Alegrias (2006),uma seleta dos ìtans (narrativas míticas) de Oxóssi, orixá para o qual foi iniciada. Em 2007, lançou *Provérbios*, uma coletânea de ditos iorubanos e brasileiros acompanhados das interpretações da escritora. Livro destinado ao público infantil, *Epé laiyé* - terra viva (2009) narra a história de uma árvore que ganha pernas e vai lutar pela construção de um mundo que respeita o meio-ambiente. Em 2012, publicou o volume *Opinião* – uma reunião de crônicas selecionadas entre as que a iyalorixá assinou no jornal soteropolitano *A Tarde*. E, em 2014, um conjunto comentado de provérbios oriundos de diversos saberes religiosos – do candomblé ao hinduísmo – intitulado *Abrindo a arca*, ao todo o volume reúne 89 provérbios – idade de Mãe Stella no período da composição do impresso. Cabe destacar a mais recente empreitada da escritora a Animoteca, um ônibus-biblioteca, que funciona como uma espécie de extensão do *Ilê Axé Opô Afonjá* que percorre – principalmente – as periferias da capital baiana e consiste num espaço de reflexão (meditação) que atende leitores de todas as idades.

---

[*] Pedro Henrique Souza da Silva é graduando da Faculdade de Letras da UFMG; bolsista de iniciação cientifica pelo Probic/FAPEMIG e pesquisador do Neia/UFMG. Email phssilva6@gmail.com

[1] No contexto da religiosidade afro-brasileira, o indivíduo recebe, ao ser iniciado, um nome pelo qual será identificado dentro de sua comunidade. Dessa forma esse "novo nome" representa a ligação com o *ancestre*, principio motriz do Candomblé.

Engajada na luta pela afirmação e defesa da cultura do povo negro no Brasil, Mãe Stella recebeu diversas honrarias, dentre elas o Prêmio Jornalístico Estadão na condição de fomentadora cultural, em 2001; e os títulos de Doutor *Honoris Causa* da Universidade Federal da Bahia em 2005 e da Universidade do Estado da Bahia, em 2009, ao completar setenta anos de iniciação no Candomblé. Foi também laureada com a Comenda Maria Quitéria, da Prefeitura de Salvador, com a Ordem do Cavaleiro, do Governo da Bahia e com a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. E em 2013, foi eleita por unanimidade para a Academia de Letras da Bahia, onde tomou posse da cadeira número 33 – já ocupada pelos escritores Castro Alves e Ubiratan Castro de Araújo.

Seu processo de escrita está diretamente relacionado ao repertório das narrativas oriundas das culturas africana e afro-brasileira. De modo que em sua literatura vive a tensão entre oralidade e escrita. Partindo desse ponto, é possível compreender a relação dos seus escritos e os mitos ancestrais – que são legados do continente africano preservados no Brasil – , desse modo, as narrativas da escritora culminam nos antigos reinos da outra margem do Atlântico, nos quais a tradição – transmissão – oral faz parte de um dos multifacetados processos da pedagogia negro-africana. Acerca disso, afirmou Manoel Marcos Rodrigues das Neves ao descrever os contos de Mestre Didi,[2] que em sua função iniciática não podem:

> [...] ser desvinculados da relação interpessoal (narrador/ouvinte) nem definidos pelas ações individuais do ler e do escrever, que instauram a dicotomia dos sentidos e recalcam a presença concreta do narrador no momento da narração e dos sujeitos implicados no processo de produção de sentidos (NEVES, 1995, p. 91)

Destarte, na cultura nagô o conhecimento é transmitido – e, por conseguinte registrado – na relação "narrador/ouvinte", pela qual um elaborado arcabouço simbólico é performado pela(o) mestra(e) griotte (griô). Logo, nesse contexto, a palavra extrapola a sua carga semântica e assume a função de transmitir o *àṣẹ* (força vital, princípio motriz das religiões de matriz africana). Pois, "o *àṣẹ* dado pela Mãe ao seu filho-de-santo é imprescindível no processo iniciático" (SANTOS, 2010, p. 31), no entanto a escrita se torna uma importante

[2]Mestre Didi – Deoscóredes Maximiliano dos Santos – foi um dos decanos da literatura afro-brasileira. Nascido e criado na Bahia, formado pelas práticas e tradições orais dos terreiros de candomblé, é um dos principais guardiões da cultura negra milenar e um dos maiores símbolos da mesma no Brasil. Publicou os livros Contos Negros da Bahia (1961), Contos de Nagô (1962), Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi (1976), Contos de Mestre Didi (1981), Contos negros da Bahia e Contos de nagô (2003) e Porque Oxalá usa ekodidé (2007). Artista plástico, faz de suas esculturas – como de seus livros – ferramentas da tradição da qual

ferramenta da preservação da religiosidade negra no Brasil, de modo a possibilitar aos afrodescendentes o acesso a espaços antes bem demarcados pela classe hegemônica (branca – masculina – cristã), dentre eles a Academia de Letras da Bahia.

Com um olhar de cronista, a escritora Mãe Stella narra de modo singular a experiência religiosa e o cotidiano de sua comunidade. Por isso, seus livros trazem na ficção rastros de sua vivência, ao passo que narram o fantástico do cotidiano do candomblé, no qual os deuses da natureza presentificam a resistência frente à constante "civilização" do discurso dominante que busca silenciar a ontologia e a epistemologia do negro como é perceptível pela narrativa "há pau que traça pau...", extraída do volume *E daí aconteceu o encanto*

> Xangô dançava tranquilamente.
>
> No melhor da dança, determinou a um Ogã que lhe trouxesse três rolos de linha: uma preta, uma vermelha e uma branca. Entoando cantigas, desenrolou os novelos, um a um.
>
> O barulho das patas dos animais estava mais e mais perto; sentia-se o cheiro dos cavalos. Filhas de santo entravam em pânico, pensando no pior: surra dos policiais, atabaques furados, saias rasgadas.
>
> Aconteceu o encanto; os soldados se embrenharam mato a dentro e "nada de conseguirem achar o barracão do candomblé"; continuou a festança, com atabaques e fogos, comidas, bastante aruá e muita alegria (AZEVEDO; MARTINS, 1988, p. 23-24).

Cabe ressaltar que o texto descreve um período no qual os candomblés eram perseguidos pela sociedade e a repressão policial era comum, nesse contexto as casas de culto afro-brasileiro precisavam ser registradas junto às delegacias de costumes, assim como os bordeis e cassinos da época. Daí advém a expressão "jogo de búzios", para se referir às consultas feitas a Ifá, além disso, os terreiros precisavam adotar o "sincretismo" [3] como prática religiosa.

Porta-voz de uma cultura ancestral, a literatura de Mãe Stella de Oxossi rememora a tradição dos antigos mestres griôs africanos que são ao mesmo tempo poetas, historiadores e contadores de estórias. Portadores de uma memória singular, tais mestres são legítimos "arquivistas da sociedade africana". (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.197).

[3]Cf. "Iansã não é Santa Barbara" manifesto de 1983 contrário ao sincretismo religioso assinado pela autora.

Como iyalorixá a escritora ocupa a posição de uma griotte responsável por semear os saberes diaspóricos, orientando sua comunidade e formando novos filhos. Portanto, vemos em Mãe Stella a figura do "Arconte" que, conforme Derrida, são os "guardiões" do "arquivo", concomitante a isso, "cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêutica. Tinham o poder de interpretar os arquivos" (DERRIDA, 2001, p.12-13). Assim, como guardiã de uma tradição firmada na ancestralidade, a escritora faz de sua fala (e escrita) uma ferramenta de constante (re)constituição de um "arquivo" negro milenar, transformando e produzindo novas interpretações dos mitos ancestrais legados do continente africano. Talvez por isso em sua literatura a griotte e a acadêmica se fundem em uma "prosa nagô", pautada numa linguagem simples e concisa que busca dizer muito em poucas palavras, envolvendo o leitor que se vê transportado às rodas de conversas com os mais velhos, tão comuns nos terreiros de Candomblé.

Por fim, sem marcar passo nos clichês retóricos que hierarquizam a oralidade e a escrita, a sacerdotisa utiliza-se da segunda como uma importante ferramenta para a preservação da religiosidade negra no Brasil. Logo, assim como Odé que ao caçar encanta, a escritora adentrou-se nas matas e florestas do mundo das letras (e palavras) e em seu regresso presenteia aos seus leitores com a alegria e a bonança características do seu orixá. Oké Arô! Okê Odé!

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Stella; MARTINS, Cléo. **E daí aconteceu o encanto**. Salvador: Edição das autoras, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História geral da África. v.1:**Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

NEVES, Manoel Marcos Rodrigues das. Um narrador oral na sociedade contemporânea. In: **Cadernos de Pesquisa**. Belo Horizonte: NAPq/ FALE-UFMG, 1995.

OXÓSSI, Mãe Stella de. *Òṣósi*: **O Caçador de Alegrias**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

SANTANA, Marcos (Org.). **Mãe Stella de Oxóssi**: estrala nossa, a mais singela! Salvador: Pimenta Malagueta Editora / Egba, 2014.

A CIÊNCIA (DES)GENERIFICADA:

FEMINISMO E FICCIONALIDADE HISTÓRICA EM *A ASSINATURA DE TODAS AS COISAS*, DE ELIZABETH GILBERT

Rafaela Kelsen Dias*

> *Tenha a certeza, cara amiga, de que muitas ciências e artes magníficas e dignas de nota foram descobertas por meio da compreensão e da sutileza das mulheres, tanto na especulação cognitiva, demonstrada pela escrita, como nas artes, manifesta em trabalhos manuais. Vou lhes dar inúmeros exemplos.*
>
> (Christine de Pizan)

Introdução

O debate crítico literário na contemporaneidade está intimamente condicionado à instabilidade que circunda a própria existência do sujeito pós-moderno. Assim como ocorreu com diversas áreas do saber, após o desmantelamento do racionalismo e coerência cartesianos, pensar a literatura hoje implica reconhecer a perda do lugar distinto por ela outrora ocupado e, mais do que isso, demanda que se vislumbre a sua condição enquanto ocupante de um "não-lugar" (SOUZA, 2002, p. 24). Como tantas outras formas de arte, hoje, a escrita literária passa a ser questionada enquanto entidade autônoma e o seu estudo paralelamente reclama e depende de um olhar crítico interdisciplinar capaz de abarcar as inúmeras problemáticas político-sociais alavancadas no cenário contemporâneo.

Embora refutado por parte da ala conservadora, preocupada com a perda de uma "especificidade identitária", esse entrecruzamento dos estudos literários com outras vertentes de pensamento tem se mostrado particularmente benéfico para o entendimento de e interferência em diversos conflitos socioculturais. Ao valer-se da produção intelectual

* Mestranda em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, Minas Gerais.

Endereço eletrônico: rafakelsen@gmail.com

produzida em ramos como a antropologia, a psicanálise e a sociologia, a crítica literária não apenas refuta a crença em uma neutralidade da representação, mas também instiga o uso do papel interventivo da literatura para a concepção de contra discursos capazes de desafiar poderes estabelecidos.

Tomando, portanto, como objeto de investigação o romance contemporâneo *A assinatura de todas as coisas* (2013), de Elizabeth Gilbert, pretende-se, por meio de uma análise intertextual entre estudos literários e crítica feminista, elencar modos como a literatura pode operar duplamente enquanto meio de ratificação e de contestação das normatizações de gênero. Para tal, serão delineadas primeiramente algumas das tendências da crítica literária pós anos 1960, tais como a propagação do pensamento interdisciplinar e o surgimento do Novo Historicismo e do Materialismo Cultural. A seguir será realçado o papel das narratologias e ficções feministas enquanto corolário dessas novas tendências. Já na terceira e derradeira seção do artigo, argumenta-se sobre a reverberação dessas contemporâneas configurações da crítica e da arte literária na estruturação dos personagens e no desenrolar da narrativa concebida por Gilbert.

I- A Literatura e a "Teoria"

Conforme relembra Jonathan Culler (1999), a partir dos anos 1960, com o advento dos Estudos Culturais, a crítica literária passa a incorporar textos extrínsecos ao campo dos estudos literários. Acionando as postulações sobrevindas de áreas tão diversas como "antropologia, história da arte, cinema, estudos de gênero, linguística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos de ciência, história social e intelectual e sociologia" (CULLER, 1999, p. 13) a crítica literária, a partir daí estabelecida, irá embasar seu pensamento no que o estudioso americano intitula simplesmente "teoria". No entendimento de Culler, tal difusão da "teoria" explica-se pela sua alta capacidade de fornecer interpretações eloquentes não só para questões textuais, mas também culturais.

Consequentemente, como destaca Eduardo Coutinho (2011), com a insurgência desse contexto onde reinam conceitos como inter e transdiciplinaridade, a literatura abandona a sua especificidade transforma-se em apenas mais um fator no grande aglomerado que compõe as práticas culturais: "Os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber" (p. 30). Apesar de temida por alguns dos críticos tradicionalistas, que

denunciam a falta de rigor e a desordem supostamente intrínsecas aos Estudos Culturais, Eneida Maria de Souza (2002) defende a percepção desse novo olhar crítico como reflexo natural do atual aniquilamento de absolutismos e continuidades tanto no campo teórico, quanto no restante da vida social:

> O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo? (SOUZA, 2002, p. 73)

Notadamente, essa nova apreensão do texto literário relaciona-se diretamente com os estudos de Julia Kristeva em sua *Introdução à Semanálise*, principalmente no que remete à noção de intertextualidade por ela cunhada. De acordo com a estudiosa (2005, p. 68), "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto". Instaurada, pois, essa conceituação, torna-se incoerente vislumbrar qualquer obra literária sem considerar as suas amarras a inúmeros outros campos do saber e às diferentes práticas sociais. Pode-se afirmar, assim, que o pensamento crítico literário doravante irá traduzir-se na constante busca de conhecimentos capazes de elucidar esse emaranhado de citações que perpassa o texto.

A intertextualidade, no entanto, não irá manifestar-se apenas por meio do pensamento crítico literário da pós-modernidade. Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon enfatiza que a intertextualidade, sob a forma da paródia, será uma das grandes tônicas também do fazer artístico pós-moderno. Especialmente por meio do gênero por ela intitulado "metaficção historiográfica", Hutcheon explica que a produção literária desse período é fundada numa íntima e paradoxal relação com o passado. Ao mesmo tempo em que sacraliza eras anteriores, ao retomá-las, a paródia pós-moderna também questiona a legitimidade do discurso histórico oficial ao assinalar que o passado "só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos" (HUTCHEON, 1991, p. 164).

Paralela a essa forte relevância da intertextualidade no cenário literário pós-moderno, devem-se destacar também as tendências emergidas pela influência de correntes como o Novo Historicismo e o Materialismo Cultural. Ao investigar as relações de poder manifestas em obras literárias, ao mesmo tempo em que se valem de uma concepção vasta e anti-hegemônica de cultura, essas duas perspectivas irão contribuir para a eclosão, no cenário da crítica

literária, de obras produzidas por grupos minoritários e marginalizados, tais quais mulheres, negros e imigrantes (BONNICI, 2009). Consolida-se, em suma, por meio dessas vertentes de pensamento, a figura que havia despontado já na instauração dos Estudos Culturais: o subalterno, o marginal, ou o "ex-cêntrico", como o designará Linda Hutcheon:

> (...) é para a década de 60 que nos devemos voltar se quisermos encontrar as raízes dessa mudança, pois foi nesses anos que ocorreu o registro, na história (Gutman 1981, 554), de grupos anteriormente "silenciosos" definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais (...) Na década de 60, muitas dessas questões foram bruscamente trazidas à tona, quando o político e o estético se fundiram na chamada contracultura (....) Os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativa e do "terceiro mundo" não formam movimentos monolíticos, mas constituem diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos (HUTCHEON, 1991, p.89-90).

II- Heroínas Recônditas

A instituição dessa dupla tendência na literatura pós-moderna – quebra do paradigma disciplinar e desvelamento do sujeito subalterno – irá transparecer-se de forma singular através da crítica literária de vertente feminista. Trazendo de inúmeras formas as discussões de gênero para o centro do debate literário, essa linha teórica ganha relevo com o surgimento das narratologias feministas. Diferente das narratologias estruturalistas, ocupadas com o estudo cientificista dos mecanismos que regem a narrativa, isolada de suas referencias sociais, as narratologias feministas, majoritariamente concebidas a partir dos anos 1980, debruçam sobre o texto um olhar sócio e culturalmente consciente. Inaugurados por textos como *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, de Nancy Miller, esses estudos analisam " os modos (historicamente contingentes) em que sexo, gênero, e/ou sexualidade condicionam ao mesmo tempo os próprios textos narrativos e as teorias através das quais leitores e intelectuais os analisam"[1] (LANSER, 2013, p. 1).

Logo, fundamentados no pressuposto de que as práticas de dominação e imperialismo cumprem-se não apenas nos níveis econômico e político, mas também por meio das manifestações culturais (SAID, 1994), essa perspectiva feminista investiga as valorações de gênero estabelecidas na estrutura narrativa, na composição dos personagens e na fortuna

[1] No original: 'the (historically contingent) ways in which sex, gender, and/or sexuality might shape both narrative texts themselves and the theories through which readers and scholars approach them."

crítica gerada a partir da obra analisada. Um dos grandes apontamentos de tais narratologias, por exemplo, é a repercussão das relações de gênero na caracterização da figura "herói". Conforme pontua Margery Hourihan (2005), a simples análise binária das qualidades do herói e de seus oponentes, ou das qualidades do herói e os atributos que são omitidas nas histórias, transparecem a cadeia de valores que a narrativa pretende difundir.

Não raramente, percebe-se que o personagem heroico, admirado e celebrado em narrativas de diversas civilizações, é manifestamente moldado em torno de atributos socialmente classificados como masculinos: "força física descomunal, proeza militar, ou poder político ou social (...)" (EDWARDS, 1984 apud CAMPBELL, 2009, p. 11) [2]. A instituição desses atributos como imprescindíveis à categorização do herói, consequentemente, delimita, por razões mesmo fisiológicas, a concepção de narrativas onde figurem heroínas. Deve-se salientar, como explica Campbell (2009), que, mesmo nas narrativas nas quais os protagonistas são mulheres, a relação heroísmo/feminino não se torna um pressuposto. A ideologia patriarcal que associa fatos grandiosos à noção de masculinidade, sob a perspectiva da estudiosa, é uma das maiores responsáveis para a exiguidade de heroínas na literatura ocidental, ou, pelo menos, para a rejeição das narrativas em que é a figura mulher o principal ícone de heroísmo.

Desse modo, embora a crítica e a literatura tradicionais ainda negligenciem a imagem da heroína, as narratologias feministas também tomam para si a responsabilidade de elencar e estudar as obras em que tal figura desponta. Extremamente dificultosa quando o corpus de referência são as narrativas do passado, ao tomar as obras da pós-modernidade, essa tarefa assumida pelos teóricos feministas torna-se mais acessível. Afinal, conforme aponta Peonia Guedes (2004), a apropriação e ressignificação de textos e conceitos canônicos é uma "das estratégias narrativas mais características da literatura pós-moderna" (p.8). Assim sendo, tem-se na contemporaneidade não só um maior número de obras em que subversivamente a figura heroica é assumida por personagens femininos, mas também se verifica uma intensa problematização dos signos que historicamente definem o heroísmo.

Para a compreensão do caráter subversivo de tais obras, é relevante notar que a simples eleição da figura feminina enquanto referente de heroísmo na narrativa não implica

[2] No original: "unusual physical strength, military prowess, or social or political power".

necessariamente a quebra de paradigmas sexistas. Se a personagem mulher apenas reproduz, em um corpo "feminino", os padrões físicos e comportamentais canonicamente associados aos feitos heroicos, não há contestação das normas de gênero, mas simplesmente a ratificação dissimulada dos conceitos e mecanismos que autorizam práticas misóginas (CAMPBELL, 2009). Afinal, conforme argumenta Hourihan (1997 apud CAMPBELL, 2009, p. 33), "o que os leitores são levados a inferir a partir dessas histórias é que, caso desejem que suas vidas e ações sejam notadas, as mulheres devem esforçar-se para se comportar da forma mais parecida possível com os homens" [3]. Por outro lado, quando os traços dogmáticos do herói são afastados, mas se privilegia a mulher como representante exclusiva de ideais como grandeza e dignidade, tem-se novamente a inauguração de uma política sexista, embora agora ginocêntrica, por meio da escrita.

Nesse sentido, a concepção de obras que almejem desmantelar as estruturas textuais e sociais que estabelecem a subalternidade feminina, implica atentar para o fato de que "a prática narrativa pode ser utilizada para interferir e influenciar a construção psicossocial e sociocultural do feminino" (GUEDES, 2004, p.9). Uma escrita coerente com a prática feminista, sob essa perspectiva, terá que meditar sobre as estratégias narrativas que, de fato, desafiem antigos paradigmas sociais ao invés de corroborá-los. Faz-se necessário, em suma, forjar renovadas maneiras de narrar, a fim de tornar perceptíveis os desejos das mulheres (HOMANS, 1994) e de abalar os referenciais que ainda associam o feminino a marcas como fraqueza, inferioridade e inaptidão intelectual.

III- A. Whitaker: o gênero assinalado

Todos esses apontamentos teóricos são relevantes para a compreensão de inúmeras obras produzidas na contemporaneidade, mas de forma especial, são basilares para a discussão do romance histórico *A assinatura de todas as coisas* (2013), de Elizabeth Gilbert. Desenrolada no século XIX, período em que diversos intelectuais, invariavelmente homens, foram celebrados por suas inovações no campo das ciências, a narrativa é um *buildunsgsroman*, que apresenta a história de Alma Whitaker. Filha do ambicioso botânico inglês, Henry, e da holandesa Beatrix (portadora de uma educação refinada e de um rigor

[3] No original: "The inference readers are likely to draw from such stories is that, if they wish their lives and deeds to be worthy of notice, women must strive to behave as much like men as possible."

singular) Alma nasce no ano de 1800 nos Estados Unidos. Rodeada por uma fortuna invejável, a filha dos Whitaker poderia ter a seu alcance a melhor educação destinada às mulheres de seu tempo. No entanto, dada a peculiaridade de seu ambiente familiar, análogo aos ensinamentos comumente destinados ao público feminino, em Alma e na sua irmã, Prudence, é instigado um empenho intelectual raramente estimulado mesmo em muito dos homens oitocentistas:

> [As] meninas Whittaker [recebiam], quatro dias por semana, lições alternadas de filosofia natural, latim, francês, grego, química, astronomia, mineralogia, botânica e história. Alma também recebia exercícios extras de óptica, álgebra e geometria esférica, dos quais Prudence — num raro gesto de misericórdia da parte de Beatrix — era poupada. Às sextas-feiras, se distanciavam da programação, já que um professor de desenho, um professor de dança e um professor de música as visitavam, para enriquecer o currículo educacional das meninas. De manhã, as meninas tinham que trabalhar junto com a mãe em seu jardim grego particular — um triunfo da matemática e da beleza que Beatrix tentava levar a cabo, com veredas e topiarias arranjadas segundo rigorosos princípios euclidianos de simetria (cheio de bolas, cones e triângulos complexos, podados, firmes e exatos). As meninas também tinham de dedicar várias horas por semana ao aperfeiçoamento de suas habilidades no bordado. No fim da tarde, Alma e Prudence eram convocadas a participar de jantares formais e entabular conversas inteligentes com convidados do mundo inteiro. (GILBERT, 2013, p. 45)

Tal formação, obviamente, não poderia fornecer à Alma outro destino que o engajamento intelectual. Já naturalmente inclinada ao pensamento científico, as condições proporcionadas no lar dos Whitaker permitem à Alma tornar-se, ao longo dos anos, uma das mais renomadas briologistas de seu tempo e, como indicaremos adiante, uma entre os poucos pensadores do mundo a atentar para os processos de seleção natural das espécies. Simultaneamente ao perfil intelectual de Alma, o enredo também delineia os conflitos pessoais da heroína frente às diversas normatizações e questionamentos empreendidos na era vitoriana em torno de assuntos como sexualidade, espiritualidade e escravidão.

Sob uma ótica feminista, a tônica de subversão dessa narrativa apreende-se já pelo histórico profissional de sua própria autora. Como Gilbert (2010) mesma declara em seu segundo livro de memórias, *Comprometida*, nos primeiros anos de sua carreira ela era apontada "como uma mulher que escrevia predominantemente para e sobre homens, [ou] exclusivamente sobre homens e masculinidade" (p. 11; 12). É justamente neste primeiro instante da carreira em que a autora recebe o maior reconhecimento da crítica literária[4].

[4] Seu primeiro livro ficcional, *Pilgrims* (1998), foi eleito um dos livros mais notáveis do ano pelo New York Times e venceu o prêmio Ploughshares. Seu primeiro romance, *Stern Men* (2000), venceu o prêmio Kate Chopin

Curiosamente, quando, em um segundo momento, a escritora decide engajar-se na reflexão de sua "feminilidade" através da escrita memorialística, ela e o livro onde empreende esse projeto, o *best seller* mundial *Comer, Rezar* e *Amar*, são relegados à sub-categoria "*chick-lit"*, algo como, "literatura para mulheres".

Logo, sete anos após, ao retomar a ficção com *A assinatura de todas as* coisas, um romance que tem como protagonista uma mulher, Gilbert aponta seu repúdio às discriminações de gênero estabelecidas no universo literário e recusa-se a retornar a uma "escrita da masculinidade", a fim de reaver o prestígio que possuía frente à crítica especializada. Além disso, ao considerarmos que Alma é não só uma protagonista, mas também uma heroína – e uma heroína não convencional – os rompimentos estabelecidos pela narrativa tornam-se ainda mais profundos. Conforme se pode perceber através da comparação que Alma estabelece entre sua própria aparência e a de sua irmã, o físico da cientista não condiz com nenhum dos padrões socialmente compartilhados de beleza:

> Começava a perceber algo pavoroso sobre si mesma, algo que nunca dantes tivera motivos para ponderar: *ela própria não era uma coisinha linda*. Foi só por meio da terrível comparação que de repente se deu conta disso. Prudence era delicada; Alma era grandalhona. Prudence tinha cabelos fiados com seda platinada; os cabelos de Alma tinham cor e textura de ferrugem — e cresciam, horrivelmente, para todos os lados, exceto para baixo. O nariz de Prudence era uma florzinha; o de Alma era uma batata em expansão. E assim em diante, da cabeça aos pés: um inventário muito triste. (GILBERT, 2013, p. 43)

Todavia, como pontuado pela própria autora, apesar de não compartilhar dos traços graciosos de heroínas como "Scarlett O'Hara, Anna Karenina, Madame Bovary, etc.", Alma não é destituída, em nenhuma medida, de sua magnitude (GILBERT, 2014). A concepção de uma heroína avessa a noções como beleza e sensualidade, nessa medida, constitui-se em estratégia narrativa para a contestação de paradigmas literários e de gênero. O valor de Alma, diferente do que é imposto socialmente, não pode ser mensurado através de sua fisionomia. A empatia entre leitor e heroína terá de dar-se por outros meios, ou, simplesmente pelo reconhecimento, na figura da protagonista, de uma realidade compartilhada pela maioria das mulheres: a da impossibilidade de satisfazer os ideais de beleza hegemônicos.

---

em 2001 e seu terceiro livro, *The Last American Man* (2002), foi um dos finalistas do National Book Award. (ELIZABETH, 2014)

Ao estudarmos a constituição psicológica e moral das personagens femininas de *A assinatura*, por sua vez, podemos apontar inúmeras outras transgressões às práticas reguladoras de gênero. Beatrix, por exemplo, prioriza as atividades que estimulem o pensamento crítico das filhas aos cerimoniais que garantam às meninas Whitaker um "bom casamento". Já irmã de Alma, Prudence, após casar-se renuncia à vida luxuosa na propriedade dos pais para, por meio de atos corajosos e repreendidos, apoiar e propagar a causa abolicionista. Tal força e comprometimento político-intelectual ampliam-se quando consideramos a mente privilegiada de Alma. Detentora de muitos dos atributos convencionalmente relacionados à masculinidade, como razão e diligência, Alma consegue publicar seus primeiros artigos científicos já na adolescência, embora tenha que fazê-lo sob a assinatura de "A. Whitaker" (estratégia essencial, a fim de não revelar aos seletos leitores a existência de uma mulher por trás de argumentos sólidos).

Deve-se destacar também que, em singular desafio à história oficial da Ciência, a qual corriqueiramente oculta os feitos de pesquisadoras mulheres, Gilbert dá ares de metaficção historiográfica a sua narrativa[5] ao conceder a Alma lugar de destaque em um dos maiores debates teórico-científicos oitocentistas. Embora jamais divulgue seus escritos, ao final de sua carreira, Alma Whitaker figurará entre dois homens renomados da comunidade científica – Charles Darwin e Alfred Russel Wallace – na percepção de um fenômeno extraordinário: a seleção natural das espécies.

> A história que Alma queria contar era a seguinte: o mundo natural era um espaço de brutalidade severa, em que espécies grandes e pequenas competiam para sobreviver. Nessa luta pela existência, os fortes permaneciam; os fracos eram eliminados. Não era em si uma ideia original. Cientistas usavam a expressão "a luta pela sobrevivência" havia décadas. Thomas Malthus a utilizava para descrever as forças que moldavam as explosões e quedas demográficas ao longo da história. Owen e Lyell também faziam uso dela, em suas obras acerca de extinção e geologia. A luta pela sobrevivência era, no mínimo, uma questão óbvia. Porém, a história de Alma tinha uma reviravolta. Ela levantara a hipótese, e passara a crer, que a luta pela sobrevivência — quando ocorrida no decorrer de vastos períodos — não apenas definia a vida na terra: ela criava a vida na terra. A luta era o mecanismo. A luta era a explicação por trás de todos os enigmas biológicos mais importunos: diferenciação de espécies, extinção de espécies e transmutação de espécies. A luta explicava tudo. (GILBERT, 2013, p. 218)

[5] Valemo-nos aqui da concepção de metaficção historiográfica estabelecida pela cunhadora do termo, a estudiosa Linda Hutcheon (1991). Segundo o entendimento da autora, tal gênero, o qual aglomera "fatos históricos" e ficção, corrobora a concepção da História como construto discursivo.

Curiosamente, a natureza sóbria e cientificista de Alma é justamente confrontada pela subjetividade e delicadeza do homem com quem se casa, o pintor de litografias, Ambrose Pike. Se Alma foi educada para crer que a "beleza é um desvio da exatidão" (GILBERT, 2013, p. 36), a personalidade de Ambrose caminha exatamente na direção contrária: o artista expressa, a todo instante, sua sensibilidade aos mistérios do universo e busca incessantemente a união com um criador maior, através de ações tão abstratas como o mesmerismo e a renúncia ao mundo material. A abstração que caracteriza Ambrose chega a tal ponto que este se recusa a consumar o casamento com Alma, sob o argumento de que havia intencionado apenas uma união espiritual com a pesquisadora. Tem-se, nessa relação de Alma e Ambrose, portanto, uma inversão dos papéis de gênero. A razão é contestada como qualidade essencialmente masculina e a sensibilidade como atributo exclusivo das mulheres.

Neste ponto da narrativa, cabe também notar as violações empregadas pela protagonista no terreno da sexualidade. Apesar de sempre assombrada pelas normatizações de uma sociedade vitoriana, Alma é introduzida aos prazeres corporais já na adolescência através da prática da masturbação. Após o contato com "livros proibidos" da vasta biblioteca dos Whitaker, a jovem estudiosa sente o chamado para conhecer o próprio corpo e explorá-lo, enquanto cientista que é. Da mesma forma, após alguns meses de casada, sem que o marido de fato consume a união, Alma decide ela própria interpelar Ambrose, a fim de reclamar seu direito ao prazer sexual. Conforme indica o enredo, embora o esposo morra expatriado no Taiti, sem jamais garantir a Alma tal prerrogativa, a estudiosa, guiada por sua agência, irá desfrutá-lo ao menos uma única vez no encontro com Amanhã Cedo, o taitiano que se tornara amante de Ambrose:

> Pegou a mão dele. Pôs os dedos em sua boca, como uma criança. Ele deixou. Não a rechaçou. Em seguida, ela pegou em seu pênis (...). Precisava tocá-lo de modo mais íntimo: ele era a única pessoa que havia tocado em Ambrose. Ela não pediu permissão a Amanhã Cedo para tocá-lo; a permissão vinda do homem, velada. Estava tudo entendido. Ela desceu por seu corpo grande, quente, e enfiou seu membro na boca.
>
> Esse ato era o que mais vontade tinha de realizar na vida. Tinha desistido de tantas coisas, e nunca tinha reclamado — mas não poderia, ao menos uma vez, realizar esse? Não precisava estar casada. Não precisava ser bonita, nem desejada pelos homens. Não precisava estar rodeada de amigos e frivolidades. Não precisava de uma propriedade, uma biblioteca, uma fortuna. Havia tantas coisas de que não precisava. Não precisava nem que o terreno inexplorado de sua arcaica virgindade fosse finalmente escavado, na idade exaustiva dos cinquenta e três anos — embora soubesse que Amanhã Cedo lhe faria esse favor, caso ela quisesse.

> Porém — nem que fosse apenas por um instante de sua vida — ela precisava *disso*. (GILBERT, 209-210).

Analisados todos esses aspectos, apreende-se, na estrutura narrativa de *A Assinatura de todas as coisas* e na composição da protagonista desse romance, uma constante tentativa de quebra dos arquétipos de gênero. Conforme a própria heroína reflete ao final, a sua vida, sob a perspectiva do senso comum, poderia ser rotulada como um grande infortúnio: sem marido, nem herdeiros e sem ter alcançado nem uma pequena parcela do reconhecimento compatível a seus trabalhos científicos. Todavia, Alma não se rende a ótica de uma sociedade em que o casamento é o destino último da mulher e na qual a independência intelectual é um direito concedido com reservas às representantes do sexo feminino. Diferentemente da maioria de suas contemporâneas, Alma Whitaker regozija-se pelo seu imensurável acesso a um bem que, somente após décadas de lutas, a maioria mulheres pôde ter como garantia: o direito ao conhecimento.

IV- Considerações Finais

Ao longo desse artigo delinearam-se algumas das tendências da crítica literária pós-difusão dos Estudos Culturais, tais quais o Novo Historicismo, o Materialismo Cultural e as Narratologias Feministas. Destacou-se também como tais correntes e estudos contribuíram para a afirmação da figura do subalterno na literatura e para o questionamento, no caso específico das Narratologias Feministas, dos arquétipos e hierarquias de gênero empreendidos em textos narrativos. Valendo-se de tal aparato interdisciplinar, por fim, argumentou-se sobre a constituição de um posicionamento antissexista em relação ao discurso da Ciência e às normatizações da era vitoriana no romance *A assinatura de todas as coisas*, de Elizabeth Gilbert.

A partir de tais procedimentos pode-se compreender que, no cenário atual, em que as causas das minorias são cada vez mais discutidas de forma franca, literatura e crítica literária não podem eximir-se de sua influência e função social, junto a inúmeros outros campos do saber. Ainda que a avocação de tal "função" contribua para retirar os últimos véus da "aura literária", ela também possibilita que, ao se depararem com narrativas engajadas como a de Gilbert, pesquisador e leitor sintam-se convocados a transpor as limitações de binarismos como fato e ficção, natureza e cultura, homem e mulher, e, de forma particular, subalternidade

e dignidade humanas. Acredita-se, portanto, que, somente à medida que assumir a instabilidade de seu *status* disciplinar no cenário intelectual pós-moderno, a literatura compreenderá definitivamente o seu papel no confronto às inúmeras desigualdades sociais, entre elas, aquelas justificadas em razão do pertencimento de gênero.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Caitlin Anne. **Heroes and heroines:** a feminist analysis of female child protagonists in the epic fantasies of George Macdonald, C.S. Lewis, and Philip Pullman. 2009. 116f. Dissertação (Mestrado em Artes) – The University of British Columbia, Vancouver, 2009.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: OURIQUE, J.L.P; CUNHA, J.M. dos S. e NEUMANN, G. R. (orgs.). **Literatura:** crítica comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária:** uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

ELIZABETH GILBERT. [s.l.], 2014. Disponível <em: http://www.lyceumagency.com/elizabeth+gilbert.aspx> Acesso em: 21/05/15.

GILBERT, Elizabeth. **A assinatura de todas as coisas** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GILBERT, Elizabeth. **Comprometida.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

GILBERT, Elizabeth. **Topic of the day:** WOMEN'S BEAUTY IN LITERATURE... [s.l.], Jun. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/GilbertLiz/photos/pb.227291194019670.-2207520000.1408141337./656675847747867/?type=3&theater> Acesso em: 07/08/2014.

GUEDES, P. V. . A busca de identidade numa obra em que se misturam Arte, História e Ficção: os discursos e intertextos de MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA, de Tracy Chevalier. **Saúde, Sexo e Educação**, Rio de Janeiro, v. 34/35, p. 6-13, 2004.

HOMANS, Margaret. Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative. **Narrative**, Columbus, v. 2, n. 1, jan., 1994.

HOURIHAN, Margery. **Deconstructing the hero:** literary theory and children's literature. New York: Routledge, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANSER, Susan S. "Gender and Narrative". In: Hühn, Peter et al. (eds.). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/gender-and-narrative>. Acesso em: 12 Ago. 2014.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism.** New York: First Vintage ed; 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: UMA PERSPECTIVA IDENTITÁRIA E FEMINISTA EM *AMERICANAH*

Rafaela Pereira[1]

Sempre acreditei, porém, que por mais escuras que sejam as nuvens, há sempre uma claridade, mesmo que minúscula, e é para este ponto que devemos olhar.

(Wangari Maathai)

Falar sobre literatura africana tem se tornando um assunto relevante, devido às novas vozes contemporâneas que estão surgindo. Uma delas é a de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora que está se destacando como importante autora anglófona desta nova geração cuja obra, *Americanah* (2013), é o objeto de estudo deste artigo. A escrita de Adichie contempla temáticas que merecem discussões, por envolver a figura feminina e a forma como é construída em suas histórias, tendo como tema central assuntos referentes à mulher, além de outras questões como a identidade, a imigração (na condição de mulher e africana), o racismo e o feminismo. Partindo do pressuposto de que a tradição canônica privilegia um público majoritário masculino, tanto na autoria como no protagonismo, torna-se necessário voltar o olhar para aquela produção. Para tal estudo, foram inseridas teorias de Paul Gilroy, sobre o conceito de identidade; de Nilma Lino Gomes, sobre o cabelo como símbolo da identidade negra; de Du Bois sobre o negro América. Tais teorias constituem uma gama de argumentação que são propícias são para ilustrar como muitas impressões tidas como arcaicas ainda estão enraizadas na sociedade atual.

A literatura africana na contemporaneidade

Ainda persiste uma crença de que a literatura produzida na África tem sempre como ênfase a guerra, a fome, as doenças e epidemias, e os índices de pobreza. Não se pode negar que o destaque para as atrocidades que assolam o continente ainda se encontram muito

[1] Rafaela Pereira é graduanda do curso de Letras, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É também bolsista de Iniciação Científica do CNPq, vinculada ao PIBIC-AF (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica nas Ações Afirmativas) e integrante do Grupo de pesquisa Literafro do Neia (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade). E-mail: rafaelletrasufmg@gmail.com

presentes nas narrativas, porém, muitas vezes ocorrem de maneira questionável, principalmente quando se percebe um caráter sensacionalista em determinadas obras. Com a escrita de Chimamanda Ngozi Adichie, há uma preocupação que vai além do que a mídia está habituada a mostrar. Para falar sobre o seu país, a Nigéria, lugar muito presente em suas obras, ela constrói um ambiente cheio de conflitos, que passa a ser um subterfúgio para moldar as ações de suas personagens que acabam se desenvolvendo de diferentes formas dentro destes contextos.

Outro fator interessante é o ambiente universitário ser uma constante nas obras de Adichie. Em todas elas, a crise acadêmica torna-se um pano de fundo para exaltar os problemas vigentes na Nigéria, incluindo uma época em que eram constantes as greves de professores por causa do descaso do governo. É perceptível que o principal objetivo não é mostrar uma imagem defasada do país, mas apresentar uma crítica sobre muitas das heranças deixadas pelo capitalismo. Colonizada pelos britânicos durante o final do século XIX e início do século XX, a Nigéria conseguiu a sua independência em 1960. Desde então, o país enfrenta uma série de problemas sociais, inclusive de saúde e educação. Atualmente, é considerado um país de economia emergente e Adichie apresenta aos leitores dois lados da Nigéria: um mostrando o país em desenvolvimento econômico; e o outro mostrando que a nação ainda está presa ao tradicionalismo e preserva muitos dos traços culturais, como por exemplo, às constantes referências às línguas iorubá e igbo, a descrição de hábitos e como se dão algumas cerimônias, sendo muitas delas um misto da cultura do colonizador com a do colonizado. Inseridas num conjunto de condições que apresenta a mistura destas crenças, os problemas salariais dos professores universitários, a censura e a opressão política, as personagens femininas de Chimamanda Adichie tornam-se exemplos que exaltam a busca de alternativas para combater o tradicionalismo machista.

Sobre a autora

Nascida na Nigéria no final da década de 70, período em que o país ainda se encontrava sob a rigidez do regime militar, Chimamanda cresceu na cidade universitária de Nsukka, onde se situa a Universidade da Nigéria, e também o local em que iniciou os estudos em Medicina. Aos dezenove anos mudou-se para os Estados Unidos onde estudou Comunicação Social nas Universidades de Drexel e Connecticut. Fez estudos de Escrita Criativa na Universidade de John Hopkins e mestrado em Estudos Africanos na Universidade de Yale. Em 2008 foi premiada com um MacArthur Fellowship e depois ganhou uma bolsa

pelo Instituto Radcliffe de Estudos Avançados da Universidade de Harvard. Suas publicações são: *Hibisco roxo* (2003); *Meio sol amarelo* (2006); *The thing around your neck* (2009) e *Americanah* (2013). Além do seu talento com a palavra escrita, Chimamanda tem chamado à atenção também das mídias, em razão dos discursos e palestras promovidos pela *Ted Global Conference*, em que aborda várias polêmicas envolvendo questões raciais e de gênero, como faz em *O perigo de uma única história* (2008) e *Sejamos todas feministas* (2014). Neste, a autora destaca alguns pontos sobre atitudes que muitas vezes são direcionadas às mulheres de forma preconceituosa; no primeiro ela faz observações sobre a forma como boa parte da população mundial vê o continente africano e aqueles que vêm dele.

Americanah

Obra mais recente de Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah* foi publicada em 2013 e apresenta uma série de provocações que voltam à atenção dos leitores para a figura da mulher negra e africana na América. Sobre o título do livro, "americanah" é um termo que as nigerianas utilizam para se referirem à mulher que vai para a América e retorna com costumes americanos, inclusive falando um inglês sem sotaques, reclamando, fazendo comparações e desprezando tudo o que se refere à Nigéria. Ifemelu não se torna totalmente uma "americanah" porque não se livra dos sotaques presentes em seu inglês nigeriano e não tem a intenção de fazê-lo. Isto pode ser considerado como uma determinação da personagem em não se desfazer de um de seus traços culturais, que está no fator linguístico, e também como uma forma de não inferiorizar o seu idioma, já que a maioria dos imigrantes que ia para a América se esforçava para falar o inglês "mais limpo", sem sotaques, como uma forma de prestígio.

O romance se passa em Lagos, Londres e Estados Unidos, entre os anos 90 e 2010 e tem como principais personagens Ifemelu e Obinze, dois adolescentes que vivem o primeiro amor em tempos sombrios de um regime militar na Nigéria, que desencadeou diversas crises fazendo pessoas perderem o emprego, como aconteceu com o pai de Ifemelu. Ela e Obinze se apaixonam e vão para a universidade no mesmo período, mas a instabilidade política da Nigéria deixava uma incerteza sobre a possibilidade de continuarem os estudos. Devido às constantes greves nas universidades nacionais, Ifemelu muda-se para os Estados Unidos com o intuito de dar continuidade aos seus estudos. Incentivada por tia Uju, que morava lá, a jovem consegue visto de estudante e muda-se para o país acreditando que Obinze também iria, mas ele não consegue ir para a América. Mesmo com todas as dificuldades com as quais

convivia em seu país, foi nos Estados Unidos que Ifemelu se depara pela primeira vez com a pobreza. Com dinheiro escasso e precisando se manter no novo território, Ifemelu se vê obrigada a fazer coisas de que se arrepende depois, o que também a faz se afastar de Obinze, deixando uma lacuna de muitos anos sem se falarem. Durante este intervalo, Obinze vai para a Inglaterra e planeja conseguir um visto permanente tentando se casar por procuração, mas é pego pela polícia justamente no dia do casamento e deportado de volta para Lagos. Tempos depois, Obinze se torna um homem bem sucedido, com esposa e filho. Enquanto isso, Ifemelu vai se ambientando no novo país, tem outros relacionamentos amorosos, se destaca na academia e ao perceber que constantemente se deparava com a questão racial e outras amarguras, principalmente pelo fato de ser mulher, negra e imigrante, ela resolve criar um blog onde publica textos reflexivos sobre o cotidiano das mulheres negras e das africanas (denominadas de "negras não americanas") na América. Depois de quinze anos fora do seu país, Ifemelu procura por Obinze e ao encontrá-lo mantém contato com ele. Ao voltar, se depara com uma Nigéria diferente da que deixou e por isso terá que se redescobrir neste lugar que ainda guarda resquícios de uma sociedade desigual.

O narrador em *Americanah*

Americanah possui dois focos narrativos e um deles traz as reflexões de uma jovem nigeriana sobre suas experiências vivenciadas nos Estados Unidos. Muitas destas reflexões aparecem de forma provocativa nos textos que Ifemelu publica (escritos em primeira pessoa) em seu blog, cujo título é *Raceteeth* ou *Observações diversas sobre negros americanos por uma negra não americana.* Os títulos de Ifemelu são bem provocativos e os textos cheios de ironia e argumentos que descontroem a imagem do país norte-americano como um lugar perfeito. A princípio, esta imagem pode causar certo choque pelo fato de se estar habituado à imagem da África como um lugar inferior. Ifemelu não via os Estados Unidos como uma negação do seu país de origem, mas como uma oportunidade de continuar os seus estudos, pois temia que ficassem comprometidos por causa da crise vigente. De certa forma, ela estava convicta de que a América era um lugar de oportunidades, mas se assustou ao se deparar pela primeira vez com a situação de pobreza e com as condições desagradáveis que lhe foram apresentadas. Chimamanda molda a personagem de forma que ela não se torne uma figura estereotipada e permite aos leitores acompanharem o percurso de uma jovem que amadurece com os incômodos e com as crueldades com as quais se deparava. Muito habilidosa com as

palavras, a autora insere muitas das críticas nos textos de Ifemelu, dando mais voz e ação à personagem.

Nas primeiras páginas é possível fazer uma leitura acelerada, mas chega um momento que se torna mais lenta, pois os leitores começam a ser provocados a refletirem sobre as críticas que serão encontradas nas páginas seguintes. Isto pode ser considerado uma tática que o narrador utiliza para que nenhuma de suas provocações passe despercebidas, pois o(a) leitor(a) deve fazer parte deste universo de indagações.

"A América para o negro não americano"

No início do século XXI os Estados Unidos passou a vivenciar o que se chamou "o problema da imigração". Após o 11 de Setembro, a crise do terrorismo dominou a mente do governo americano que começou a se preocupar em proteger as suas fronteiras. Boa parte dos personagens do romance é de estrangeiros que são de algum país africano e uma observação sobre isso aparece no texto de Ifemelu "A América para o negro não americano". Para muitas pessoas oriundas de países africanos a noção deste adjetivo inexiste, até que elas vão para algum país fora do continente. Talvez esta seja uma justificativa para a autora sempre utilizar o termo " negro não americano", porém com um toque de ironia, para falar do estrangeiro. Ifemelu conseguiu permanecer na América, o que não aconteceu com Obinze na Inglaterra. Há vários momentos na narrativa que aparecem informações que indagam sobre os processos de legalização ou de permanência ilegal do imigrante e as formas utilizadas por ele, como o uso de documentos falsificados para não ser pego pela alfândega. Ifemelu não era uma imigrante ilegal, mas teve que utilizar documentos falsos para conseguir um emprego. Logo se nota que a América para o negro não americano pobre em *Americanah* é um lugar inóspito em que é preciso conhecer várias artimanhas para sobreviver em um local onde o racismo impera. Du Bois, em *As almas da gente negra*, livro que contém vários ensaios sobre a raça negra e que o intelectual desenvolve um trabalho através de suas experiências, ao fala sobre o negro americano:

> É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos dos outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir sua duplicidade – americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroce. (DU BOIS, 1999, p. 54).

Fazendo um paradoxo com as reflexões de Du Bois, feitas no final do século XIX, percebe-se que esta "consciência dupla" e a forma como o mundo vê o negro ainda é muito presente e não está restrito somente aos Estados Unidos. Em *Americanah*, personagens como tia Uju e as cabelereiras, por exemplo, enfrentam o dilema da consciência dupla, pois elas não querem desfazer totalmente dos seus traços culturais, mas à medida que se deparam com situações que interferem sobre a própria imagem, acabam aderindo à metodologias na tentativa de evidenciar as suas raízes o menos possível. Já a "sensação estranha" que Ifemelu tem é saber que a cor da sua pele e o seu idioma interfere no modo com outro a vê. Um exemplo disso é quando ela chega à universidade para fazer a matrícula e a pessoa que está na recepção a recebe falando pausadamente. Ifemelu fica intrigada ao perceber que o seu inglês estava sendo colocado à prova, como se a sua nacionalidade fosse um fator desmerecedor para falar bem. Por conseguinte, a língua também é um item utilizado para identificar a origem do imigrante. Pensando no inglês hoje, considerado a língua universal, ficou óbvio que não basta somente saber falar a língua, mas é preciso também conhecer as suas particularidades, o que vira uma das principais preocupações de todo imigrante que não quer correr o risco de ser menosprezado por causa da forma como conversa e Ifemelu é uma prova de que isso não é uma regra. A imagem do imigrante pode também ser uma forma que a autora utiliza para enfatizar sobre os africanos que estão decidindo voltar, devido ao crescimento econômico de seus países.

A simbologia do cabelo na construção da identidade

Falar em identidade é algo bastante complexo, principalmente quando se fala de culturas diversificadas. Em *Americanah* ela é percebida através de uma série de conflitos em que os sujeitos acabam voltando o olhar para si mesmo para entender as razões que determinam o quê e quem é diferente. A complexidade ocorre porque a noção de individualidade está relacionada a várias temáticas, como os demais tipos de preconceitos (racial, contra a mulher, o imigrante, principalmente quando este vem da África) e o comportamento do indivíduo vai depender da forma com ele apreende estas noções. É o que acontece com Ifemelu assim que ela chega ao território americano.

A concepção de "africano" e "negro" é algo que a personagem só passa a entender quando sai de seu país. Desde então, Ifemelu identifica uma série de fatores que ocorrem ora porque é mulher, ora porque é imigrante e principalmente porque é negra, adjetivo que não

fazia parte de seu vocabulário, pois tal palavra não pertencia ao campo semântico em que a jovem estava inserida. A noção de identidade se dá por divisão, por pertencimento tribal ou classe social, entretanto pessoas com pele mais clara conseguem mais privilégios. Em seu livro *Entre campos*: nações, culturas e o fascínio da raça (2007), Paul Gilroy, disserta sobre a forma como a humanidade se divide em diferente grupos identitários que, muitas vezes, ocorre por causa da cor da pele e discute sobre a distorção do conceito de raça, que há tempos vem apresentado polêmicas e controvérsias:

> O termo "identidade" alcançou em tempos recentes uma grande ressonância, tanto dentro como fora do mundo acadêmico. Ele oferece muito mais que uma maneira óbvia e de senso comum para se falar sobre individualidade, comunidade e solidariedade, proporcionando um modo para se entender a interação entre as experiências subjetivas frágeis e significativas. (GILROY, 2007, p.123).

Desta forma, tal conceito deve ser abordado com cautela, principalmente quando se trata de um sistema multicultural, como por exemplo, quando se refere a um indivíduo oriundo de alguma parte da África, que muitas vezes acaba nos moldes do senso comum, em que os habitantes de lá são vistos como inferiores ou como escravizados, reflexo de uma propagação estereotipada sobre os povos africanos. Mas é nítido que tais percepções começam com a divisão da humanidade em dois grupos: o de brancos e de negros. O processo de colonização contribuiu para que esta divisão se propagasse e a questão do individualismo africano está ligada a um molde único, o que torna problemática a definição daquele termo. Pensar nisso, permite uma análise sobre a personagem Ifemelu, que passa a entender então que a cor de sua pele, o seu cabelo, o sotaque presente em seu inglês nigeriano, os hábitos alimentares causam algum tipo de "estranhamento". Mas Ifemelu é uma garota que está informada sobre o que acontece do outro lado, é o que se percebe nas ironias em seus textos, detalhe que se torna relevante para o desenvolvimento da personagem no enredo.

Ao discutir sobre a identidade, é inevitável não falar sobre o cabelo afro. Componente importante que reflete sobre a individualidade dos negros, uma das primeiras cenas em *Americanah* se passa em um salão de beleza, onde Ifemelu está esperando para ter os cabelos trançados, nas vésperas do seu retorno para a Nigéria. O hábito de fazer tranças, *dreadlooks*, ou manter os cabelos crespos, torna-se um indicativo de que o indivíduo preserva traços da cultura a que pertence. Em vários momentos, Ifemelu vê o cabelo como um elemento de conflito. Um deles é quando sua tia Uju, que é médica, é selecionada para uma entrevista de emprego e se preocupa com a aparência:

> "Vou ter que desfazer as minhas tranças para a entrevista e fazer relaxamento no cabelo. Kemi disse que não devo usar tranças na entrevista. Eles acham que você não é profissional se tem o cabelo trançado."
>
> "Então não existem médicas de cabelo trançado nos Estados Unidos?" , perguntou Ifemelu.
>
> "Falei o que me disseram. Você está num país que não é o seu. Faz o que precisa se quiser ser bem-sucedido." (ADICHIE, 2013, p. 131-2)

Manter o cabelo trançado poderia ser um motivo para que Uju fosse eliminada na entrevista. Ifemelu começa a perceber o quanto isso pode ser comprometedor e como as mulheres negras não americanas estão convictas de que precisam abandonar determinados penteados para conseguirem um lugar na sociedade. Em sua tese de doutorado, Nilma Lino Gomes constrói uma argumentação acerca da rejeição, aceitação e ressignificação do corpo e cabelo negro e destaca que:

> Esse processo conflituoso do negro em relação ao seu corpo e a seu cabelo presente nos discursos dos clientes e das clientes que frequentam os salões étnicos e das próprias cabeleireiras e cabelereiros tende a ser interpretado como uma forma de negação desenvolvida pelo negro em relação à sua identidade. (GOMES, 2008, p. 126)

Ifemelu só percebe a dimensão disso quando se dá conta de que a maioria das negras americanas opta por usar o cabelo liso e que as negras não americanas acreditam que devem fazer como aquelas para não sofrerem rejeição. Tal ponto de vista vai se tecendo nos diálogos desenvolvidos no salão. Para muitos grupos defensores da manutenção da estética dos negros, pode ser uma forma de negação, o que gera outra polêmica que não será enfatizada aqui. Adichie, ao abordar o penteado afro, não enfatiza o modo certo ou errado, e muito menos defende a forma como o negro deve usar o seu cabelo. O que ela faz é criar situações que trazem reflexões sobre como a identidade do negro é definida pelo modo como utiliza o seu cabelo e como a personagem passa a ver como problema algo que antes não era.

Ao buscar o primeiro emprego, Ifemelu se preocupa com o seu visual. Acreditando que teria mais chances de ser aprovada, ela também resolve alisar o cabelo para mudar aparência dele. Vai à entrevista, mas não é chamada. É então que observa que por trás disto há algo mais profundo, o preconceito racial. Os textos de Ifemelu são bem elaborados e reflexivos. Em "Ofertas de emprego nos Estados Unidos – a principal maneira de decidir quem é racista" a dona do blog vai falar sobre o perfil dos racistas:

> Os racistas são brancos malvados de lábios finos que aparecem nos filmes sobre a era dos direitos civis. Esta é a questão: a maneira como o racismo se

> manifesta mudou, mas a linguagem não. Então, se você nunca linchou alguém, não pode ser chamado de racista. Se não for um mostro sugador de sangue, não pode ser chamado de racista. [...] Alguém tem de ter a função de decidir quem é racista e quem não é. Ou talvez esteja na hora de esquecer a palavra "racista". Encontrar uma nova. Como Síndrome do Distúrbio Racial. E podemos ter categorias diferentes para quem sofre dessa síndrome: leve, mediana e aguda. (ADICHIE, 2014, p. 341).

É então que ela começa a notar uma série de fatores cuja conclusão é a de que muitas vezes as pessoas negras são julgadas pelas suas características étnicas. Chega um momento em que contextualização se dá no período das eleições de Barack Obama. Por ser um candidato negro e caso fosse eleito, o primeiro presidente negro dos Estados Unidos, a população negra americana via no político uma possibilidade para acabar com os problemas raciais no país. O então presidente eleito e sua esposa, Michelle Obama, passaram a ser vistos como ícones para o fim da crise do racismo, algo que Ifemelu reflete em "Por que as mulheres negras de pele escura – tanto americanas quanto não americanas – amam Barack Obama" e em "Um agradecimento a Michelle Obama e o cabelo como metáfora da raça." Neste último, Ifemelu faz uma avaliação sobre o cabelo da primeira- dama e a forma como as mulheres americanas aparecem na mídia:

> A Amiga Branca e eu somos fãs de Michelle Obama. Por isso, outro dia, eu disse a ela: "Será que Michelle Obama pôs mega-hair? O cabelo está mais cheio hoje e fazer escova todos os dias deve danificá-lo". E ela disse: "Quer dizer que o cabelo dela não é daquele jeito naturalmente?". Só eu que acho, ou isso aí é a metáfora perfeita para a raça nos Estados Unidos? Cabelo. [...]. Quando você tem cabelo natural de negro, as pessoas acham que você "fez" alguma coisa com ele. [...]. Eu tenho cabelo crespo natural. Que uso em afros, tranças, trança de raiz. Não, não é uma coisa política. Não, eu não sou artista plástica, poeta ou cantora. Também não sou natureba. Só não quero relaxar o meu cabelo – já estou em contato com muitas outras substâncias cancerígenas no meu cotidiano. (ADICHIE, 2013, p.321-2)

Nesta passagem Ifemelu está mais madura e decidida em relação ao seu cabelo, ou seja, ela não o vê mais o como um problema de aceitação e, partindo desse pressuposto, elabora um conjunto de críticas sobre o que é e como ser negro no estrangeiro. O que ela chama de "metáfora da raça" é, na verdade, uma crítica à forma como celebridades negras aparecem na mídia. Muitas delas com penteados que fazem o expectador acreditar que o cabelo da personalidade é daquele jeito. Outro fator é o cabelo como uma questão política.

Sobre isso a personagem faz questão de enfatizar que muitas vezes as pessoas acreditam que, por utilizar o cabelo de forma natural, obrigatoriamente faça parte de algum grupo intelectual ou artístico, ou seja, é como se precisasse se veicular a alguma organização para se sentir "encorajada" para assumir a natureza do cabelo crespo.

O protagonismo feminino e as questões de gênero

Umas das principais marcas, até o momento, nas obras de Chimamanda Ngozi Adichie é a grande presença de figuras femininas, o que faz o termo feminismo estar muito ligado às suas obras. As personagens femininas construídas por Adichie são protagonistas, determinadas, com personalidades múltiplas e ampla atuação nas narrativas, permitindo aos leitores atentarem para os perfis das mulheres nigerianas. É o caso das personagens Olanna e Kainene, de *Meio sol amarelo*, irmãs gêmeas não idênticas, que representam os dois lados de uma Nigéria que está em meio a uma guerra civil, em que a república separatista de Biafra, uma região igbo, resolve separar o seu território da Nigéria. Nesse contexto, Olanna é uma moça da alta sociedade que se torna professora universitária e se recusa a participar do jogo de poder que seu pai lhe reservara em Lagos; já Kainene abraça a intenção do pai e convivendo no meio político envolvendo-se com o mundo das negociatas, representando a troca de interesses entre a política da nação. A forma como Olanna permeia neste contexto de guerra e de uma sociedade machista chama a atenção para a forma como a mulher nigeriana encara os inúmeros desafios pelo fato de ser mulher. Já em *Hibisco roxo*, a princípio, Kambili aparece como uma garota frágil, desencorajada e muito obediente ao pai, um homem severo e extremamente conservador. O ambiente em que a personagem está inserida é cheio de doutrinas impostas pelo pai, que destrói lentamente a vida dos membros da família com uma mistura de pavor, fé e superproteção. Ao mesmo tempo que os leitores vão se envolvendo com a narrativa de Kambili, percebe-se que ela não é uma menina frágil, mas uma pessoa que cresceu com uma visão diferente sobre o amor e a forma como ele pode ser concretizado. Em *Americanah*, através das observações de Ifemelu, têm-se as críticas sobre o outro lado de um país que apresenta problemas sociais e as hostilidades que o ambiente oferece para quem é estrangeiro.

Outra característica na obra de Adichie é que a personalidade das personagens se revela quando elas precisam encarar determinadas situações. Estas mulheres são moldadas com caraterísticas que lhes dão um aspecto singular, de pessoas que, mesmo com suas fraquezas, possuem uma razão para continuarem caminhando. É o que acontece com Kambili, Olanna, Kainene, Tia Ifeoma, a mãe de Obinze e a própria Ifemelu. Esta protagonização feminina pode ser um marco, já que as questões envolvendo as mulheres têm se tornando um assunto de bastante discussão.

Se considerarmos que no meio literário há uma maioria de autores homens, isso não é diferente quando o assunto é literatura africana. Por motivos culturais, ainda existem países onde o índice de analfabetismo entre as mulheres é muito grande, razão pela qual o número de mulheres escritoras ser menor, mas há nomes que merecem ser citados, como Paulina Chiziane, de Moçambique, Wangari Maathai, do Quênia, Isabel Ferreira, de Angola, Odete Semedo, de Guiné Bissau, entre outras. Sobre o conceito de feminismo, não há uma definição do termo na obra. O que se percebe é que a autora não se pauta em levantar uma bandeira definindo o que é o feminismo; o que ela faz é colocar situações em que a mulher é vista como um ser inferior e de que forma ela se desenvolve para conseguir um lugar de destaque, mas é nítida a defesa de argumentos em prol do direito de igualdade. Os leitores, então, são provocados muitas vezes a se perguntarem o que é o feminismo afinal. Porém, o narrador os induz a responderem o próprio questionamento.

Conclusão

Pensar sobre as novas literaturas que estão surgindo torna-se uma tarefa necessária para que se conhecer mais sobre as demais culturas, principalmente no que diz respeito às produções africanas, que podem também funcionar como um meio para denunciar e debater sobre as polêmicas ainda vigentes na sociedade. Depois de estarmos habituados a ver uma África de guerras e violências, temos a oportunidade de mudar o modo de ver com as novas produções, da mesma forma que se torna uma oportunidade de conhecer o que está além dos cânones universais. O trabalho de Chimamanda Ngozi Adichie apresenta um caráter singular que é a construção de personagens femininas que revelam um pouco de nuance desses conflitos. É satisfatório poder deparar com uma obra onde o protagonismo é bem elaborado em que a mulher pode conseguir o seu lugar de destaque de várias formas; é o que Adichie vem fazendo como escritora que está atenta sobre os problemas sociais e apresenta pontos críticos com maestria e sagacidade. Há muito ainda o que se discutir sobre questões envolvendo a mulher, mas percebe-se que as formas de discussões estão mais amplas e as abordagens no meio literário vem ganhando espaço e pode ser mais uma alternativa para que tais reflexões tenham maior alcance.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Nzozi. **Americanah**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1999.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MAATHAI, Wangari. **Inabalável**: memórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODRIGUES, Ângela L. "Anglofonia, literaturas em línguas africanas e limites da teoria pós-colonial". In: **Ipotese**. v. 14. n.2. Universidade Federal de Juiz de Fora, jul/dez de 2010.

MISTÉRIO E DESVELAMENTO: ANGÚSTIA COMO CLAREIRA EM *FLOR DA MORTE*, DE HENRIQUETA LISBOA

Renata Maurício Sampaio *

> *[...] A noite escura os olhos cega,/ os pés resvalam – que miséria! / Não há mais alma, a noite é escura, / a carne é fraca, tomba o corpo./ No escuro, no entanto, a mão tateia, / procura a lâmpada, suspende-a,/ e a luz se faz, alta e pura,/ sobre o corpo que tomba [...].*
>
> (Henriqueta Lisboa, 1985).

Em *Flor da morte* (1949), composição da poeta mineira Henriqueta Lisboa (1901-1985), florescem temas e motivos voltados à existência humana, o que constitui terreno fértil para reflexões sobre a postura que o eu lírico assume frente à inevitabilidade de sua finitude, já que referida obra pode ser compreendida como um lugar de expressão de desconforto, reveladora de um sujeito em crise[2].

Nos quarenta e dois poemas do livro - escritos entre 1945 e 1949, encena-se o drama que envolve vida e morte, por meio da exploração de elementos simbólicos, míticos, ambivalentes e duais, mas nem sempre opostos, tais como presença/ausência, luz/escuridão, mundo real/mundo ideal, dentre outros, criando incógnitas, disfarçando palavras e trazendo à tona um sujeito lírico preso à evanescência do tempo, angustiado diante da morte e dos porquês do existir, que visa ao deciframento de enigmas que circundam seu estar-no-mundo e sua existência despetalada.

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, câmpus Montes Claros - MG, Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, câmpus Belo Horizonte. Professora efetiva de ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – IFNMG – câmpus Pirapora – MG. Endereço eletrônico: renatamsampaio@yahoo.com.br

[2] Em dissertação de mestrado, intitulada *O ser de Flor da morte em cena: existência e crise do sujeito moderno*, realizamos uma leitura que associa e identifica o sujeito lírico de *Flor da morte* ao sujeito moderno em crise de identidade e de representação, em referência ao contexto do século XX.

Pensando *Flor da morte* como um "poema orgânico", nas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade, é possível realizar uma leitura a partir do diálogo com as teorias da filosofia existencial-ontológica[3] do alemão Martin Heidegger[4] (1888-1976), primordialmente no que diz respeito a temas que iluminam a compreensão da referida poética: o ser do *Dasein*, o ser-no-mundo, o ser-para-a-morte, o eterno e transcendental e a temporalidade fugaz, a angústia como combustível que movimenta o ser rumo ao absoluto, a morte e a consciência da finitude como possibilidades de abertura sempre presente ao ato de existir.

O cerne da questão de *Ser e Tempo* (2005)[5], de Heidegger, é o ser, a busca pelo seu sentido e sua verdade. A partir da fenomenologia hermenêutica, o pensador alemão chega ao *Dasein*[6] (ser-em-situação), que se encontra lançado no mundo de possibilidades, de escolhas, capaz de problematizar-se e questionar-se enquanto tal. Assim, o entendimento do ser, com base no ser-no-mundo do homem, tornou-se o esteio da filosofia heideggeriana, uma vez que esta apresenta a compreensão do humano a partir do seu próprio ser, e não mais intrinsecamente como atrelado ao racionalismo moderno, como outrora se propunha.

Alicerçando-nos nessa perspectiva, o processo de abertura e, portanto, de desvelamento, pelo qual passa o *Dasein* em busca da autenticidade, ocorre por intermédio do que se denomina de existenciais. O ser se compreende na medida em que conhece os referidos

---

[3] Como substrato ideológico, o existencialismo ajudou a construir o pensamento do século XX. Penetrou, inevitavelmente, na literatura, na qual deixou muitas marcas, inclusive na filosofia da linguagem.

[4] Imprescindível afirmar que não encontramos indícios nos escritos de Henriqueta Lisboa indicadores de que ela fora leitora de Heidegger, ainda que tenham sido contemporâneos. Portanto, o confronto entre a poesia e a filosofia se dará apenas no nível das ideias, sem conotações de que a poeta possa ter sofrido qualquer influência da filosofia existencialista.

[5] Obras da chamada "segunda fase" heideggeriana apontam para um caminho diferente do delineado em *Ser e Tempo*: a porta de entrada para o ser não é mais a existência humana, mas o fazer poético. Em sua famosa *Carta sobre o humanismo* (1984), destinada a Jean Beaufret, por exemplo, Heidegger explica que "A linguagem é a casa do ser". Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A poesia proporciona a epifania do ser, clarificando-o. Na verdade, o desvelamento é obra do próprio ser, e isso só é possível pela poesia. Entretanto, elegemos como alicerce de nossa análise a obra *Ser e Tempo* e as demais da primeira fase.

[6] O termo *Dasein* é uma resultante de dois elementos, uma palavra composta (Da-sein), "da" que significa "ai" e "sein" que significa "ser". Portanto Da-sein significa a existência e o ser-que-está-aí, ou ser-aí, ou ainda como outros interpretam, presença. Ou seja, a análise do *Dasein* é análise da existência e do ser. Por possuir traduções diversas, manteremos, neste trabalho, o original do termo em alemão, a fim de unificarmos a linguagem.

existenciais, dentre os quais estão a morte e a angústia, que revelam o modo de ser da existência, em meio à diversidade de circunstâncias inautênticas.

A angústia, com base nos pressupostos heideggerianos, é capaz de desarraigar o homem da inautenticidade. Este sentimento não é proveniente de uma circunstância ou mediação externa ao próprio *Dasein*, mas inerente a ele. Conforme Henri Arvon (1978): "A salvação só pode, pois, ser assegurada pela mediação da angústia que arranca ao 'ser' as suas máscaras mentirosas." (ARVON, 1978, p. 224). Este "ser" deve ser entendido como o que, vivenciando tal sentimento inexplicável e inquietante – a angústia –, é capaz de situar-se como existente no mundo numa condição de precariedade existencial, condição esta que pode remetê-lo à existência autêntica.

Assim, Heidegger compreende a angústia e o ser-para-a-morte como possíveis "despertadores" do ser, pelo fato de introduzirem certa desordem na ordem, de perturbarem a lógica do impessoal que comanda a vida cotidiana. A angústia, portanto, é estrutura fundamental que dá condição ao ser rumar à autenticidade, uma vez liberto do peso imposto pela cotidianidade e pelo impessoal.

Trata-se de um sentimento capaz de devolver o homem à sua totalidade, de modo a propiciar a tendência "[...] para o poder-ser mais próprio, ou seja, o ser-livre para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo." Como experiência reveladora, na angústia há uma "abertura privilegiada" do ser: "O angustiar-se abre, de maneira originária e direta, o mundo como mundo". (HEIDEGGER, 2005, p. 251-252).

Em *Reverberações* (1976), o verbete *angústia* é assim definido por Henriqueta Lisboa:

> ANGÚSTIA
>
> Em torno
>
> a clausura do roxo
>
> E um ressaibo de fel
>
> à boca. (LISBOA, 1985, p.413).

O que ameaça o sujeito não é algo que vem do mundo, do exterior, mas é algo que vem da própria mundanidade do ser, de sua interioridade como exigência de si mesmo. Assim, esse sentimento se apresenta como típico da existência humana, como um incômodo "ressaibo de fel", resposta da consciência do ser frente a um mundo imperfeito, aprisionador, ao ser humano enclausurado, como uma espécie limitada e de consciência nebulosa.

Paschoal Rangel (1987), em *Essa mineiríssima Henriqueta*, realiza interessantes análises acerca da poética de Henriqueta Lisboa. Ao comentar a obra *Azul Profundo* (1958), destaca que a poeta enche seus poemas de interrogações, originadas da estranheza ou da admiração frente ao mundo, e que podem revelar, simultaneamente, a grandeza e a limitação/ignorância que há em nós. Rangel, ao citar Kierkegaard, enfatiza:

> A gente enfia o dedo na terra para sentir o cheiro do lugar onde se está. Pois eu meto o dedo na existência, e ele não cheira a nada. Onde estou? Que quer dizer esse negócio – o mundo? Quem me arrastou a tudo isso e agora me deixa só? Quem sou eu? Como cheguei a este mundo? Por que não me inteiraram das tradições e costumes, mas ao contrário, me prenderam numa corrente, como se algum vendedor de almas me tivesse comprado? Como me tornei interessado na grande empresa que se chama mundo? Por que, afinal de contas, tenho de me sentir interessado? (KIERKEGAARD *apud* RANGEL, 1987, p. 32).

Se na cotidianidade o sujeito se sente em casa, num ambiente familiar, seguro e tranquilo de si mesmo, a angústia introduz a estranheza total, afasta a familiaridade que o *Dasein* tem tanto consigo mesmo como com os demais entes.

Heidegger destaca que, no desvelar original por meio do fenômeno da angústia, o sujeito é retirado da suposta tranquilidade que se revela no cotidiano e é atirado frente à sua condição de ser lançado e abandonado no mundo. Dessa maneira, a aparente calmaria perde-se na angústia e no espanto diante do abismo. O sujeito sente-se estranho junto às coisas mais próximas e comuns.

Então, no momento em que o homem toma consciência de *estar lançado*, de sua condição de ser abandonado, de sua solidão como ser-no-mundo, frente à sua qualidade original de ser-para-a-morte, do dever de se fazer ou reafirmar como *Dasein* a cada instante de sua existência, a angústia se precipita.

O sentimento de estranhamento frente a seu estar-no-mundo, exteriorizado pelas indagações "onde estou?", "quem sou eu?", por exemplo, bem como o ato de "meter o dedo

na existência" e a constatação de que ela "não cheira a nada", remete-nos a um sujeito agoniado, angustiado, em meio à sensaboria cotidiana, uma vez que esse "nada" caracteriza o modo de ser da angústia como suspensão que corresponde àquilo que falta.

Segundo o filósofo Benedito Nunes (1969),

> Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser. (NUNES, 1969, p. 94).

A angústia diante do "Nada" se identifica com o sentimento frente à consciência da própria finitude. Na antecipação da morte, indeterminada, mas certa, o *Dasein* se abre a uma ameaça contínua, proveniente de si próprio.

Conforme o mesmo autor, "[...] o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar tornar-se estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio". (NUNES, 1969, p. 95).

Quanto ao *Dasein* de *Flor da morte*, na qualidade de ser-para-o-fim e ser-de-projeto, este se constitui igualmente como ser de angústia, uma vez que "a angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo". (HEIDEGGER, 1986, p. 251).

Nessa perspectiva do não-dizer, os poemas de *Flor da morte* tocam no silêncio ao auscultar o mistério do ser. Trata-se de uma escrita que empreende uma reflexão sobre o estar-no-mundo, apontando para o estilhaçamento da possibilidade de dizer pelas palavras, uma vez que por esta sempre se chega a um silêncio angustiante cada vez maior.

O breve poema "Acidente" traz imagens que se abrem diante da palavra interceptada (pela morte) e da impossibilidade de expressão: "Quebra-se o púcaro de fino / cristal vibrante contra a lájea: / restam avelórios feridos. / Do vento escuto o balbucio / por entre os galhos das árvores. / Percebo-lhe o timbre, o ritmo. / Porém não as palavras: / interceptadas, interceptadas". (LISBOA, 2004, p.44).

O vaso frágil de fino cristal que se estilhaça contra a pedra pode ser lido como uma metáfora da vida que chega ao fim pela presença da morte, interceptadora de palavras. Leyla Perrone-Moisés (1990), em sua coletânea de ensaios intitulada *Flores da escrivaninha*, atesta que:

> na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.104).

Essa poética da carência e da impossibilidade de completude coaduna com as reflexões aqui realizadas acerca do sujeito moderno e contemporâneo: deseja-se algo que não se sabe o que é, fazendo-se a própria busca.

Portanto, significar o silêncio, restabelecer o sentido de significantes outrora vazios na busca do tempo que se perdeu denota o valor da palavra e da escrita para o ser angustiado, que abisma no vazio dos sentidos para fazer confluir todos os sentidos possíveis no silenciar definitivo da morte. Por essa razão, tem-se a sensação de que o não nominável e o inorgânico são mais belos que os significados comuns da realidade.

A perspectiva da angústia em *Flor da morte* configura uma experiência autêntica quando se manifesta como possibilidade original de clareira, retirando o mundo do *Dasein* e restituindo-lhe o ser. Face a face consigo mesmo, não há como escapar de si e fugir para o mundo. Na medida em que o sujeito está só consigo e que apenas ele mesmo pode realizar o seu ser, singulariza-se como ser-no-mundo, como ser livre capaz de assumir-se com propriedade ou impropriedade.

Quando a angústia se desvela, o mundo se oculta e o ser do homem vem à tona; o *Dasein* torna-se estranho na angústia; "[...] Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a presença na angústia: o nada e o 'em lugar algum'. Mas, estranheza significa igualmente 'não sentir-se em casa'". (HEIDEGGER, 1986, p.252).

O "não sentir-se em casa" revela uma originalidade e um privilégio para o sujeito deslocado de si e do mundo. A autenticidade apresenta-se, dessa forma, como "coragem para a angústia", como experiência reveladora.

O poeta Carlos Drummond de Andrade (1952), ao comentar a composição de *Flor da morte*, enfatiza que o livro é "meditação sobre a morte". Ao aproximar-se dos obscuros domínios do fim da existência, na tentativa angustiante de desvendar-lhe os mistérios, os poemas tratam da postura dos mortos, do nascimento da "flor da morte", da residência e da paisagem "sem limites" do morto; fala-nos do particular silêncio da morte, da cor de seus olhos, talvez garços. Apresenta-nos um saltimbanco a desenvolver no picadeiro suas brincadeiras com a morte, da beleza da morte de Ofélia, que desliza pelas correntezas; enfim, apresentam a riqueza de sugestões que a temática da morte envolve e desperta.

Nos poemas que compõem o livro, desabrocha um universo não raro tormentoso que nos conduz a uma atmosfera enigmática, sugerida no poema "Flor da morte", em que a morte é o "misterioso e rápido signo de tempestade no espelho", e o morto é alguém que "desvenda o segredo". Em "O véu", o sorriso do morto treme, "prestes a dar à luz um segredo"; em "Esta é a graça", os pássaros cantam sem saber o motivo, "com grave mistério de reposteiros"; em "Perspectiva", o mistério "suspira fundo" nas "subterrâneas jazidas".

Embora figure na maioria dos poemas a ideia de que a morte seja misteriosa, o sujeito lírico de "O mistério", iluminado pela angústia da existência, sugere o desvendar de um dos grandes segredos que parecia incompreendido, selado nas entranhas do inconsciente, impenetrável à razão humana: a constatação de que o maior mistério da existência é a vida, não a morte.

Na morte, não. Na vida.
Está na vida o mistério.
Em cada afirmação ou
abstinência.
Na malícia
das plausíveis revelações,
no suborno
das silenciosas palavras.

Tu que estás morto

esgotaste o mistério.

Ora a distância perseguias,

ora recuavas.

Era o apogeu ou o nirvana

que tateando buscavas?

Ah! talvez fosse a morte.

Não se sabia quando vinhas

nem quando partias. Eras

o Esperado e o Inesperado.

Grandes navios viajavas

com a mesma estranha gratuidade

com que ao planalto descias

por uma escada de nuvens.

Belo de inconstância e arrojo

com teu lastro de intuições,

a um apelo da noite

todo te entregavas, trêmulo

entre carícias e tempestades.

Que mundo vinha nascendo?

Ah! talvez fosse a morte.

Conheceste os suspiros,

o lento disfarce do sangue,

as rosas do espírito, as secas

rosas nos dedos trituradas.

Por uma solução ansiavas...

Ah! talvez fosse a morte.
Agora estás poderoso
de indiferença, de equilíbrio.
Completo em ti mesmo, forro
de seduções e amarras.
Nada te açula ou tolhe.
És todo e és um, apenas.
A plenitude da água,
da pedra, tens.
E és natural, és puro, és simples como
a água, a pedra. (LISBOA, 2004, p.11).

A experiência da angústia, nesse poema, figura como uma espécie de lampejo, como abertura para o ser, de forma a iluminar sua compreensão sobre a própria existência e a decifrar os arcanos que incomodam o sujeito lírico. Em "O poder silencioso", ao tratar sobre a morte e o silêncio em Henriqueta Lisboa, Donaldo Shüller (1992) afirma:

> Não há mistério na morte, não há mistério no silêncio; o mistério está na vida, tanto nas afirmações como na abstinência, na malícia de possíveis revelações, no suborno das palavras silenciosas. As palavras são misteriosas por sua própria natureza, ocultam o que desejam revelar; quando dizem, o não dito as excede; quando calam, deixam suspensa a eventualidade de algum sentido. É tão simples a morte! É tão ela mesma confrontada, no silêncio, com as palavras de múltiplos reflexos, sinais inequívocos de esquivas mensagens, estilhaços da unidade perdida. A morte restaura a verdade na unidade, silenciosa e plena, disposta além do que inapelavelmente se divide. E ela existe para os vivos com vagares, com propostas e enigmas de fera na jaula. (SHÜLLER, 1992, p.54- 55).

O mistério frente à morte somente pode ser sentido pelos que estão vivos. Parodiando as palavras de Goethe, questionamos: “se o olho não fosse solar, como ele poderia enxergar a luz?” (GOETHE, 1998, p. 324). Logo, se não fôssemos mortais por excelência, jamais poderíamos vislumbrar a possibilidade do morrer. Assim, os enigmas são indesligáveis do viver, do ser-no-mundo, posto que tudo à volta está marcado pela iminência da morte. Portanto, o mistério reside na vida, já que esta carrega em si a possibilidade de morrer a cada instante.

Drummond (1952), nesse sentido, afirma que é sobre o mistério da vida, e não exatamente sobre a morte, que os poemas de *Flor da morte* se debruçam: "Segue-se a descoberta de um dos muitos mistérios: o de que na vida, e não na morte, é que o mistério existe. Os mortos já o esgotaram." (ANDRADE, 1952, p.196).

Assim, no poema citado, o morto é o detentor do segredo não da morte, mas da vida e, por isso, o mistério esgota-se, enclausura-se e incomunica-se nele, que é um privilegiado.

A própria Henriqueta Lisboa já enunciara em uma das entrevistas que concedeu: “morrer é importante só porque faz parte do viver”. (LISBOA, 1971, p.96). Daí, em “O mistério”, chega-se à compreensão de que o grande enigma do homem é ele próprio. Conforme Paschoal Rangel (1987),

> E, quando, finalmente, a morte chega, indesviável, o ser-no-mundo, este homem misterioso, que se aproxima e foge, que volta e torna a partir, inconsequente entre arrojado e inconstante, quando a morte afinal se descobre para ele, ineludível, ele começa a ser ele mesmo, existente, existência autêntica. (RANGEL, 1987, p.90).

O processo misterioso do ser-no-mundo, indiscutivelmente estigmatizado como ser-para-a-morte, tateando o que lhe falta e sempre inconcluso, é um construir-se de enigmas acumulados, de aproximações e recuos, de fugas e quedas, em busca da autenticidade, na perspectiva heideggeriana.

Cabe ao sujeito, como ser livre, a decisão de dar à sua própria existência o sentido que melhor lhe convém. Segundo Benedito Nunes (2002), “A decisão (*Entschlossenheit*) é uma escolha, e, se isso ocorre, angustio-me. Mas na angústia libera-se o poder-ser mais próprio, mais autêntico do Dasein.” (NUNES, 2002, p. 22).

A liberdade em si é algo intrínseco ao ser, mesmo que ele não esteja consciente de ser ela o primeiro caminho rumo à autenticidade. Contudo, quando desconexa da consciência, esta liberdade não proporciona a libertação, mas mantém o ser preso na vivência do que é cotidiano.

Em *Flor da morte*, a angústia aponta o caminho para a liberdade do ser, ponto fundamental em todo processo de construção da existência autêntica. A consciência de ser-para-a-morte, despertada por esse sentimento, é o mecanismo-chave do processo libertador do sujeito frente à inautenticidade.

É a angústia que possibilita ao *Dasein* a coragem de deparar-se com o estado de facticidade em que se encontra. Por esta capacidade que lhe é inerente, o ser, com abertura e autonomia, consegue vislumbrar a morte como possibilidade da impossibilidade da sua existência, de modo a experimentar a dimensão da liberdade como algo próprio e intransferível.

Em suma, ao encenar sua angústia existencial e seu desconforto frente ao mundo caótico da modernidade, o sujeito poético de *Flor da morte* constitui-se um ser de conflito, que ocupa o entre-lugar da existência autêntica e inautêntica. Entretanto, esse sujeito limítrofe e desterritorializado salta da beira do abismo rumo à autenticidade sempre que se distancia da cotidianidade e intenta decifrar os enigmas decorrentes de seu estar-no-mundo, na perspectiva heideggeriana.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Henriqueta Lisboa”. **Passeios na ilha**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952, p. 195-199.

ARVON, Henri. **A Filosofia Alemã**: A Filosofia Existencialista. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Farbenlehre”. In: ____. **Werke**. München: DTV. v. 13, 1998, p. 314.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte II. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: M. Niemeyer, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LISBOA, Henriqueta. **Flor da morte**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

LISBOA, Henriqueta. "Angústia". In: _____. **Reverberações.** In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 413.

LISBOA, Henriqueta. **A comunicação lírica de Henriqueta Lisboa**. [Entrevista com Henriqueta Lisboa] Entrevista concedida a Edinalva Tavares. A Cigarra, Rio de Janeiro: 1971, p.96, Série Recortes, no AEM/UFMG.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

NUNES, Benedito. **O Dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha***:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RANGEL, Paschoal. **Essa mineiríssima Henriqueta**: ensaio de interpretação da obra de Henriqueta Lisboa. Belo Horizonte: O Lutador, 1987.

SHÜLLER, Donaldo. "O poder silencioso". In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.52-57.

ANA LUÍSA AMARAL LEITORA E TRADUTORA DE EMILY DICKINSON

Rhea Sílvia Willmer*

Ao nos depararmos com a presença da tradição literária na obra de Ana Luísa Amaral, verificaremos que a autora lida com a questão de uma maneira um tanto peculiar, pois ao mesmo tempo em que se filia a uma tradição estritamente masculina, a do "cânone literário", subverte este cânone, ao criar o seu próprio cânone, no qual escritoras mulheres têm a mesma importância que escritores do sexo masculino. Neste sentido, a observação de Elaine Showalter a respeito das teorias da influência literária numa escrita de mulher nos parece bastante pertinente:

> As actuais teorias da influência literária têm também de ser testadas em relação à escrita da mulher. Se o texto de um homem, como afirmaram Bloom e Said, pertence a um pai, então, o texto de uma mulher é não só pertença de uma mãe, mas de uns pais; confronta-se com precursores paternos e maternos e tem de lidar com os problemas e as vantagens de ambas as linhas das quais é herdeiro. Em *A Room of One`s Own*, Woolf afirma que "uma mulher, ao escrever, pensa o passado através das suas mães". Mas uma mulher, ao escrever, vai inevitavelmente pensar o passado através de seus pais também; só os escritores do sexo masculino conseguem esquecer, ou silenciar, metade do seu parentesco. (SHOWALTER, 2002, pp. 71-72)

Desse modo, ao mesmo tempo que se remete a Camões, Fernando Pessoa ou Shakespeare, a autora se remete a Emily Dickinson, Sylvia Plath e Maria Teresa Horta. Observamos que as críticas mais severas à formação de um "cânone literário" consideram que o proposto cânone é ditado sempre por aqueles que estão numa posição privilegiada e que perpetuam essa posição mediante suas escolhas. Por exemplo: as principais críticas ao cânone estabelecido por Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, de 1994, questionam que a maioria dos autores eleitos sejam homens, europeus, brancos, e originários das elites. Críticas que Harold Bloom rebate com certa ironia, dizendo que não se podem ler todas as obras literárias, que algumas devem ser tomadas por essenciais e que não há propósito em se privilegiar autores "menores" em detrimento de autores consagrados como clássicos. De acordo com Anna Klobucka, Harold Bloom, pela franqueza ao considerar que sua escolha se deve ao fato de a história da literatura ocidental ser predominantemente masculina, acaba por contribuir,

* Doutora em Literaturas Portuguesa e Africanas/UFRJ. E-mail: rheawillmer@gmail.com

com a sua teoria da *Angústia da influência*, involuntariamente para os estudos literários feministas e "para a articulação diferencial dos modelos ginocríticos de relacionamento histórico-literário" (KLOBUCKA, 2009, p. 58).

> Pois a história literária do Ocidente é esmagadoramente masculina – ou mais correctamente, patriarcal – e Bloom analisa e explica este facto, enquanto outros teóricos não o consideram, precisamente, supomos, porque assumiram que a literatura tinha que ser masculina. […] Bloom define os processos de interacção que os seus predecessores não se deram ao trabalho de contemplar porque, entre outras razões, eles se encontravam tão enredados nesses processos. (GILBERT e GUBAR *apud* KLOBUCKA, 2009, p. 58)

As escritoras ficam de fora da teoria bloomiana – freudiana por excelência –, pois os paradigmas estabelecidos por Bloom, assim como os estabelecidos por Freud, consideram o masculino como o sujeito, enquanto ao feminino cabe a alteridade. Ana Luísa Amaral, em sua tese sobre Emily Dickinson, problematiza essa questão:

> Na teoria bloomiana da influência poética, o poeta (homem) ganha o direito à criação autónoma pela presença do poeta "precursor" (masculino), simultaneamente causador de ansiedade e razão de ser para a conquista (transacção) da musa — agora posta ao serviço do poeta jovem. Como na dinâmica do casamento (e Bloom apropria a teoria freudiana do "romance familiar"), a musa (noiva) é transaccionada entre sujeitos masculinos, transmitida do mais velho para o mais novo, seu rival, mas também seu sucessor. Revendo, por sua vez, a teoria bloomiana, Diehl faz notar que o dilema da influência em Dickinson é, pelo facto de ela ser mulher, ao mesmo tempo complicado e simplificado, na justaposição de precursor e musa. (AMARAL, 1995, pp. 380-381)

Para além disso, o cânone estabelecido por Harold Bloom privilegia a literatura em sua própria língua – a língua inglesa –, postulando que Shakespeare é a figura central desse cânone, de maneira a subordinar ao dramaturgo inglês e, mesmo, a determinar, a partir dele, todos os outros escritores seguintes e a leitura anacrônica dos anteriores. Ou seja, por estar em consonância com uma posição estabelecida de dominação, o "cânone pessoal" de Harold Bloom, apesar de minimizar a importância de franceses ou de mulheres, pôde ser considerado "universal", embora reforce a posição masculina, privilegiada e anglófona, que é a do próprio crítico literário estadunidense.

Interessa-nos aqui pensar como Ana Luísa Amaral estabelece a sua própria escrita a partir de uma tradição de subjetivação que é predominantemente masculina ou masculinizada (embora já conte com uma linhagem de mulheres escritoras e poetas que a antecederam, tanto em Portugal quanto nos países de língua inglesa). Ao lidar com a tradição de escritoras e escritores, Ana Luísa Amaral, de certa forma, desierarquiza o cânone. Em seu estudo sobre

Emily Dickinson, observa que, para esta autora ter sua obra poética legitimada em Portugal, Jorge de Sena afirma tratar-se de "um poeta"[1]:

> Emily Dickinson é por demais *um* grande poeta para necessitar dos nossos embelezamentos, dos nossos correctivos, das elucidações da nossa inteligência. Deixemos tudo isso à crítica norte-americana, tricotando desesperadamente a sua inane sabedoria retórica de poetas *menos viris do que femininamente o foi a solitária de Amherst* (SENA, *apud* AMARAL, 2010b, p. 232, destaques da autora).

Apesar de Ana Luísa Amaral reconhecer o esforço de Jorge de Sena em elevar Emily Dickinson ao "panteão" dos grandes poetas, não deixa de notar que esse panteão, ou seja, o cânone literário, é masculino. Desse modo, para reconhecer a qualidade de *uma* poeta faz-se necessário masculinizá-la; e, por outro lado, ao desqualificar os críticos, Jorge de Sena lhes atribui características femininas:

> É louvável o esforço de Sena, que escrevia isto em 1962, em resgatar a fama de Emily Dickinson, posicionando-a, e à sua poesia, num panteão de qualidade. Note-se, contudo, como esse panteão é o masculino e como essa qualidade é, em última análise, medida pelo masculino. Quando Sena tenta legitimar o lugar de Emily Dickinson na história literária, sente a necessidade de usar argumentos da ordem da diferença sexual para provar o seu valor: Dickinson não podia ser entendida no contexto limitado da poesia escrita por mulheres. Nem podia continuar a ser ignorada pelos críticos norte-americanos, cujo «tricotar» (uma actividade tradicionalmente associada às mulheres) impedia que o génio lhe fosse reconhecido. Em surpreendente inversão dos papéis sociais e sexuais, os críticos são feminizados – ao passo que, por consequência, Dickinson tem de ser masculinizada através de uma feminilidade supostamente «viril». Jorge de Sena encontra-se, assim, encurralado entre os estereótipos que afectam o cânone literário e o seu desejo de garantir a Dickinson legitimação como poeta. (AMARAL, 2010b, pp. 232, 233)

Ana Luísa Amaral apresenta-nos, portanto, uma leitura bastante crítica dos recursos utilizados por Jorge de Sena para referir-se a Emily Dickinson, pois, para enaltecê-la como

---

[1] Observamos que essa ressalva de Jorge de Sena mantém-se até hoje no Brasil: a contracapa da edição brasileira dos poemas de Emily Dickinson (Editora Iluminuras, 2012), *A branca voz da solidão* (tradução de José Lira), traz destaque para a citação de Jorge de Sena, em que se sugere a oposição entre as palavras *poetisa* e *poeta*: "Uma das mais originais *poetisas* da literatura universal, tão original e tão grande, que melhor convém chamar-lhe *poeta*" (grifos nossos). Reforça-se a ideia de que, mesmo sendo mulher, Emily Dickinson é uma grande poeta com a citação de Mario Faustino: "Essa *mulher*, que poucos viram e pouco viu na vida, ostenta uma sabedoria de percepção ontológica e de expressão verbal raríssima em *qualquer poeta*"(grifos nossos). Achamos interessante notar que Ana Cristina Cesar atenta, através da sua fictícia "especialista em literatura de mulher", Sylvia Riverrum, para o fato de que sempre que uma escritora é mulher há algum motivo ou pretexto para destacar essa característica: "raramente se deixava de aludir ao fato de que tais escritoras eram mulheres: críticos, comentadores, resenhistas, opinadores, todos tinham um álibi para nomear o sexo – ou gênero – do autor" (CESAR, 1999, p.246), o mesmo não ocorrendo quando o poeta é homem.

poeta, desqualifica todas as outras "poetisas". Anna Klobucka observa que, seja no Romantismo, na poesia trovadoresca ou na obra pessoana, mantém-se essa "oposição", ou seja, há associação entre criatividade intelectual e masculinidade, enquanto a figura feminina é vista como "o outro", com atributos que se distanciam da intelectualidade, estando ligada à natureza, à inconsciência, à fragilidade:

> A imagem romântica do poeta incorpora e reforça as associações tradicionalmente estabelecidas entre as condições de criatividade intelectual e o funcionamento biossocial dos homens. Embora o paradigma da subjetividade artística central à estética do Romantismo tenha sido contestado ou reinterpretado por vários discursos metaliterários posteriores, a equivalência fundamental entre masculinidade e a capacidade de assumir o protagonismo poético proporciona uma das garantias principais da continuidade canónica que se estende tanto ao passado medieval e clássico como ao presente modernista e pós-modernista. Tal equivalência assenta sobretudo na codificação no feminino de tudo aquilo que, de acordo com a perspectiva num dado momento histórico ocupa o lugar do Outro da consciência produtora do discurso poético. Neste sentido, dentro do contexto da literatura portuguesa, pode traçar-se uma linha de continuidade desde, por exemplo, a expressão lírica oral, atribuída às mulheres protagonistas das cantigas de amigo galaico-portuguesas […] até ao vasto mundo poético habitado pelos eus e pelos outros de Fernando Pessoa, onde uma das representações mais vivas e memoráveis de protagonismo feminino se vincula à figura da "pobre ceifeira", portadora da "alegre inconsciência" a derramar-se no canto inarticulado, pólo oposto da torturada consciência auto-reflexiva do homem-poeta. (KLOBUCKA, 2009, p. 46) [2]

O masculino é identificado tradicionalmente, portanto, com a razão, com a consciência e com a autorreflexividade. Consequência disso é que se estabelece uma dicotomia, estereotipada, que faz com que a mulher seja identificada – tanto pelo senso-comum, como por intelectuais e teóricos renomados – com qualidades diametralmente opostas às masculinas: à emotividade, ao irracional e à fragilidade (física, mental e intelectual), por exemplo. E a partir dessa polarização faz-se necessário justificar a racionalidade, a consciência ou a autorreflexividade femininas com base em uma argumentação masculinizante, como faz Jorge de Sena ao demonstrar que Emily Dickinson merece ter um lugar no cânone literário. Numa leitura crítica feminista mais acirrada ou militante, seria possível até mesmo inferir que Jorge de Sena insere o nome de Emily Dickinson entre os grandes poetas *apesar* de ela ser mulher. A poeta norte-americana, portanto, acaba por subverter o papel da mulher, que de objeto e musa da poesia passa ao lugar de poeta:

> Habitualmente metaforizada como objecto ou encarnação da poesia, a mulher enfrenta a necessidade de operar uma subversão dramática posicionando-se

[2] Como bem observa Rosa Maria Martelo, a "alegre ceifeira" provém de um poema de Wordsworth, "The Solitary Reaper". É um *topos* retomado por Pessoa da tradição romântica inglesa.

> no lugar do poeta, transição que por sua vez exige que se articulem as premissas fundacionais de tal identidade subjetiva experimental. (KLOBUCKA, 2009, p. 68)

Anna Klobucka afirma, assim, que a crise teórica do autor monolítico e autoritário da modernidade se constitui paralelamente à necessidade de construção de uma subjetividade poética feminina, ou seja, enquanto teóricos como Roland Barthes estão preocupados com a desconstrução do sujeito e com a "morte do autor", as mulheres escritoras (assim como a crítica literária feminista) estariam preocupadas com a constituição de uma escrita feminina. Apresenta-se desse modo uma das questões centrais da crítica literária feminista, formulada em 1979 por Sandra Gilbert e Susan Gubar: "Que significa ser uma mulher escritora numa cultura cujas definições fundamentais da autoridade literária são [...] tanto disfarçadamente como abertamente patriarcais?" (KLOBUCKA, 2009, p. 66)[3]. Ana Luísa Amaral, mais que uma militante, uma estudiosa das teorias feministas, pensa essas questões em relação à sua própria escrita, não de forma pacífica, mas num constante questionamento:

> Escrevo como mulher? A moldar a minha identidade está uma miríade de identidades: sou humana, sou europeia, sou portuguesa, sou professora, sou mulher. Como mulher, sou tambem mãe. E sou ainda uma mulher-poeta – talvez a identidade (ou sub-identidade) mais difícil de definir. Embora eu seja feminista, não partilho da visão de que somos todas irmãs. E pergunto: o facto de eu ser do sexo feminino, de ter um nome feminino, de falar às vezes na minha poesia do espaço da cozinha ou da minha filha, permite que sejam feitas leituras da minha poesia como "uma poesia feminista" ou "uma poesia feminina"? Se, quando se trata do autor como entidade abstracta, se distingue entre autor empírico e autor textual, porque hão-de a autora empírica e a autora textual ser lidas como coincidentes? E todavia, isto tem sido um traço relevado por alguns críticos: localizar alguns dos meus poemas num universo "feminino", esquecendo que o "feminino" é também uma construção, que a cozinha não tem necessariamente que ver com mulheres, que a expressão do abandono não é apanágio da mulher, que a filha para quem eu escrevo tantos poemas é, nos meus poemas, uma filha, mas que isso talvez aconteça por acaso, que o tricot como metáfora para a poesia podia bem ser usada por um homem. No poema "Posteridades", digo justamente isto: "Escrevo para o meu filho / que é de nada". Estas são questões que me interessam […] e o seu desvio, ou como a construção da identidade nos textos e na vida. (AMARAL, 2010b, p. 187-188)

Parece-nos que é preciso tomar cuidado para não cair na armadilha de simplesmente associar a escrita poética de Ana Luísa Amaral a uma postura feminista combativa – muito presente nas feministas da segunda vaga, da qual, na literatura, as *Novas cartas portuguesas*

[3] Todavia, a impessoalidade modernista também abre espaço a uma indistinção entre o masculino e o feminino, já que a dessubjetivação tende para a abstração (inclusive do gênero). Por isso, algumas mulheres podiam assinar com um nome masculino sem que isso implicasse escrever *no* masculino.

são o maior símbolo (mundial), sem que isso comprometa sua qualidade literária – apenas pelo fato de a autora ser declaradamente feminista, ou a uma "poesia feminina", que nos parece associada à ideia de Jorge de Sena a respeito do que seria a escrita de uma "poetisa", que necessita de "nossos embelezamentos" ou da ideia que Ana Cristina Cesar faz do que seria a poesia de Cecília Meireles, uma poesia "limpa, tênue, etérea". Acreditamos, portanto, que não basta ao leitor de Ana Luísa Amaral[4] ter lido Simone de Beauvoir, Adrienne Rich[5] e Elaine Showalter sem que leia Luís de Camões, Fernando Pessoa e Sylvia Plath; mas o inverso também nos parece verdadeiro, ou seja, pensamos que Ana Luísa Amaral filia-se e reconhece-se tanto numa "linhagem" feminina, de escrita poética e teórica, quanto numa "linhagem" masculina, fortemente ligada à tradição literária e ao canônico. Por outro lado, armadilha ainda mais complicada nos parece a da neutralidade, na qual se ignora o fato de que quem escreve é uma mulher (numa espécie de inversão da teoria do "falso neutro"), transformando *a* poeta em *um* poeta. Como a própria Ana Luísa Amaral afirma, a mão que escreve nunca é isenta:

> A verdade do texto é isso mesmo: a sua verdade, diferente da outra, a da vida, tal como a identidade do texto e já uma identidade em crise, inevitavelmente sempre fracturada relativamente ao autor ou ao factual. Mas é uma verdade, não uma mentira. A verdade do texto é, para mim, todos estes lados. Às vezes, quase nenhum deles. Mas nessa verdade não é nunca isenta a mão que a escreve – e, por mais fingimento que exista, dentro da convenção, ela é de mulher. (AMARAL, 2010b, p.190)

Precisamos ser cuidadosos, portanto, para não ler a poesia de Ana Luísa Amaral como estritamente feminista ou feminina, mas também não devemos apagar o fato de que estamos lendo a obra de *uma escritora*, ou seja, pensamos que qualquer reducionismo comprometeria a compreensão de sua poesia.

Apesar de haver certa dificuldade, por nossa parte, de definir características da poesia portuguesa hoje – talvez pelo fato de cada poeta ter uma dicção própria, talvez por estarmos demasiado próximos temporalmente –, e embora a poesia de Ana Luísa Amaral apresente algumas singularidades em relação à poesia portuguesa produzida atualmente, consideramos

---

[4] Embora existam quase tantos trabalhos na área de Estudos Feministas e de Gênero sobre Ana Cristina Cesar quanto análises estritamente literárias de sua obra, acreditamos que o mesmo se dê em relação à sua poesia e é por esse motivo que as duas figuram juntas neste estudo.

[5] A leitura de Adrienne Rich tanto como feminista quanto como poeta nos parece pertinente para Ana Luísa Amaral.

extremamente precisas as observações feitas por Isabel Pires de Lima, que enumera diversas características que a poesia de Ana Luísa Amaral teria em comum com a poesia portuguesa produzida a partir dos anos de 1990:

> Sua obra tem sido olhada como congregadora das mais significativas tendências que esta novíssima poesia manifesta.
>
> Refiro-me 1 – à construção de epifanias do quotidiano, no caso de Ana Luísa Amaral, um quotidiano tradicionalmente periférico, o quotidiano feminino; 2 – à revisitação intertextual do cânone estético cultural ocidental; 3 – à contrafactação paródica, mais ou menos lúdica do dito cânone, nomeadamente do cânone literário modernista, que a poeta em questão conhece bem; 4 – à vivência de um desconserto existencial que questiona uma axiologia forte, sem deixar de a reclamar, no caso vertente, no fio do horizonte; 5 – à interrogação metapoética e densamente auto-reflexiva; 6 – à discursividade narrativa que não deixa de incorporar o fragmento, ligada quer à rememorização, quer ao anedótico; 7 – à reivindicação da poesia como experiência do excesso, quer do excesso excessivo do barroco, quer do excesso rasurado do limite, experiências que não impedem, em Ana Luísa Amaral, o recurso por vezes bem rebuscado à elipse. (LIMA, 2001, p. 49)

Talvez seja importante, ao tratar da poesia de Ana Luísa Amaral, nos atermos ainda à questão da forma. Ana Luísa Amaral, como vimos no começo deste trabalho, dialoga com as formas fixas; e, simultaneamente, com algumas subversões formais, essas, ao que parece, provenientes da poesia de Emily Dickinson. Dois pontos nos chamam atenção aqui: o uso dos travessões, bastante estudado na tese de Ana Luísa (AMARAL, 1995) sobre a poeta norte-americana, que faz com que algo no poema fique em suspenso (talvez uma ideia, talvez um silêncio), e a *agramaticalidade* presente em sua poesia desde a publicação de *Minha Senhora de Quê*:

> [A] agramaticalidade da sintaxe expressiva que vem sendo elaborada desde *Minha Senhora de Quê* (1990) ou o cuidado posto nos efeitos rítmicos sempre constituíram, nesta poesia, formas de presentificação da espessura do poema e sempre impediram que o figurativismo lírico se tornasse numa poética de efeito fácil. (MARTELO, 2010b, p. 265)

Aliás, notamos que a agramaticalidade se faz presente já no título deste livro, que muitas vezes é lido como se fosse uma pergunta: “minha senhora de quê?”. É preciso atenção para evitarmos equívocos neste sentido, pois, embora a sonoridade do título nos induza a uma pergunta, não há uma interrogação expressa. O título do livro suscita questionamentos, mas não se resume a uma frase interrogativa, nem tampouco seria um questionamento – quase uma provocação – à Maria Teresa Horta e ao seu livro *Minha senhora de mim*:

> o uso do pronome pessoal "mim" no título de Teresa Horta evidencia, logo à partida, a relação de posse que o discurso vai emitir sobre os seus próprios juízos – e posse não apenas do discurso, como mais adiante explicitaremos, mas também do seu próprio corpo. Já o "quê" do título de Ana Amaral aponta, como *pronome interrogativo*, para um novo questionamento sobre o espaço e a função das mulheres, quase como que numa nova resposta às indagações levantas por Horta praticamente vinte anos antes. (SILVA, 2013, p. 10, grifos nossos)

Observamos que esta pode ser uma das possibilidades de leitura, mas – graças à falta do ponto de interrogação, sem o qual não existe *pronome* interrogativo – não podemos nos encerrar numa única leitura, num único questionamento, como se este título estivesse afirmando indagações a respeito da(s) mulher(es), como se estivesse dito "senhora de quê?". Notamos que mesmo mantendo o sentido interrogativo no título, há mais questões aí além do "espaço" e da "função" das mulheres: é possível pensar ainda nas posses, nos amores, na autoridade ou na autonomia da mulher – afinal, "senhora" pode ser de alguma coisa ou de alguém, seja no sentido lírico-amoroso, seja no sentido de ser aquela que é chamada de "minha senhora" por alguém em posição subalterna ou "senhora" pode indicar posse ou domínio, como "dona": "senhora de suas próprias vontades", e a preposição "de", assim, introduziria o que lhe pertence ou está sob seu domínio. Outra leitura pode compreender "de que" como "de que tipo/espécie", com margem a alguma possibilidade de enquadramento,achamos, portanto, que a leitura não se fecha, não se encerra, justamente por não haver esse ponto de interrogação, pois não podemos afirmar o sentido de algo que não está expresso por escrito. Segundo Rosa Maria Martelo, ter uma escrita que não se compreende totalmente e uma poesia que não é completamente desvendável é justamente uma das características que Ana Luísa Amaral herda da poesia Moderna, como afirma em ensaio a respeito do livro *A arte de ser tigre*, de 2003, referindo-se aos poemas de *Imagens*, de *Imagias* e do próprio *A arte de ser tigre*:

> [Estes livros e uma parte bastante significativa dos poemas de livros anteriores] parecem subscrever aquela posição característica da poesia da Modernidade que Baudelaire terá sido o primeiro a exprimir quando reconheceu haver «uma certa glória em não ser compreendido». (MARTELO, 2010b, p. 264)

Podemos pensar também nessa agramaticalidade como uma "abertura" de sentido, de modo que represente um lugar de inserção ou participação do leitor, como ocorre com o observador de algumas obras de arte, ou o espectador de alguns filmes[6]. Ali, é necessário que o espectador participe de modo bastante ativo na atribuição de sentidos: a despeito da

[6] Como os de Antonioni, de acordo com Barthes.

variedade de leituras sempre possíveis, há de fato a intenção de uma pluralidade de leituras pensada na própria escrita, por seu caráter lacunar ou por suas alterações na funcionalidade costumeira de algumas estruturas. É importante notar, por outro lado, que alguns "desvios" gramaticais são tradicionalmente incorporados pela escrita como figuras de linguagem. Aqui, no entanto, é como se, de certo modo, se procurasse imprimir na linguagem procedimentos menos codificáveis, o que abre o campo de entendimento para novas interpretações, dúbias ou titubeantes o mais das vezes, justamente por não serem tão usuais. Mas essa agramaticalidade não é apenas uma herança do Modernismo, é possível pensar que Ana Luísa Amaral traz para a poesia em língua portuguesa a herança de uma dicção feminina em língua inglesa: a de Emily Dickinson. É interessante observar a possibilidade de lermos alguns preceitos e considerações de Ana Luísa Amaral sobre a poesia de Emily Dickinson como formas de leitura da poesia da própria Ana Luísa e nos estenderemos aqui a respeito dessa possibilidade. Em primeiro lugar, a união entre certa rigidez formal e agramaticalidade, apontadas por Rosa Maria Martelo como características da poesia de Ana Luísa Amaral, são duas características assinaladas por esta na poesia de Emily Dickinson:

> A poesia de Dickinson é marcada, graças a uma aparente rigidez formal, por uma peculiar agramaticalidade: inserção forçada de plurais, posições sintácticas invertidas e, muitas vezes, desrespeito pelas categorias de género e de pessoa ou pelas concordâncias verbais. O resultado é uma linguagem críptica, compacta, plena de elipses, que se traduz em textos que desafiam a tradição da poesia enquanto comunicação e oferecem à linguagem literária um lugar de destaque e autonomia mais próximo da estética que informa a poesia moderna. (AMARAL, 1995, p. 154)

Observamos que Ana Luísa Amaral atenta para essas características ao traduzir a poesia de Emily Dickinson, mantendo a linguagem compacta, críptica e sem omitir as elipses e suspensões – que dificultam a compreensão – presentes em seus poemas. Vejamos, por exemplo, o poema iniciado pelo verso "I`m Nobody! Who are you?", para o qual apresenta uma tradução fiel e, por isso mesmo, pouco palatável também em língua portuguesa:

I'm Nobody! Who are you?	
Are you – Nobody – Too?	Não sou Ninguém! Quem és?
Then there's a pair of us?	És tu – Ninguém – Também?
Don't tell! they'd advertise – you know!	Há, pois, um par de nós?
	Não fales! não vão eles – contar!
How dreary – to be – Somebody!	
How public – like a Frog –	Que horror – o ser – Alguém!
To tell one's name – the livelong June –	Que vulgar – como Rã –
To an admiring Bog!	Passar o Junho todo – a anunciar o nome –
	A Charco de pasmar!

(DICKINSON, 2010, pp. 94-95)

Notamos que outros tradutores[7] para a língua portuguesa tornam os poemas de Emily Dickinson um pouco mais compreensíveis, enquanto a tradução de Ana Luísa Amaral causa certo estranhamento, tanto por causa das elipses, omissões e palavras soltas, quanto por causa da alternância entre maiúsculas e minúsculas e pelo uso agramatical dos travessões. Comparemos, por exemplo, a tradução de Ana Luísa com a tradução de Jorge de Sena[8]:

> Não sou Ninguém! Quem és tu?
> Também – tu não és – Ninguém?
> Somos um par – nada digas!
> Banir-nos-iam – não sabes?
>
> Mas que horrível – ser-se – Alguém!
> Uma Rã que o dia todo –
> Coaxa em público o nome
> Para quem a admira – o Lodo.

Embora ambas as traduções se assemelhem em alguns aspectos, percebemos que a de Jorge de Sena é mais fluida, mais compreensível e menos literal, e que o uso de travessões obedece mais a uma lógica gramatical (salvo no quinto e no sexto verso, em que, respectivamente, um verbo é isolado, como no original, e um sujeito é separado de seu verbo), fazendo com que o poema se aproxime de um diálogo (não tanto como na tradução de Augusto de Campos, que veremos abaixo). Ana Luísa Amaral, em sua tradução, mantém todas as palavras do poema original – ainda que inverta o penúltimo verso – todas as maiúsculas e minúsculas utilizadas por Emily Dickinson, assim como os travessões agramaticais (e, portanto, desprovidos de sentido claro e lógico). Já a tradução de Augusto de Campos difere bastante dessas duas traduções, não apenas por tratar-se de uma tradução para o português do Brasil – diferentemente das duas anteriores, que são feitas para o português de Portugal –, mas também porque coloquializa e gramaticaliza o poema. Nos dois primeiros versos, por exemplo, enquanto Jorge de Sena e Ana Luísa Amaral esforçam-se por manter uma dicção próxima à do poema original, Augusto de Campos opta por manter apenas o sentido, fazendo com que o texto seja de rápida compreensão, sem os cortes – que causam certo estranhamento – presentes nas outras duas versões:

---

[7] Todas as três traduções apresentadas aqui estão em publicações bilíngues e podemos afirmar que partem da mesma versão, em inglês, do poema de Emily Dickinson.

[8] Tradução publicada na página *Ler Jorge de Sena*: http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/traducao/10-poemas-de-emily-dickinson-traduzidos-por-jorge-de-sena/

Não sou Ninguém! Quem é você?
Ninguém – Também?
Então somos um par?
Não conte! Podem espalhar!

Que triste – ser – Alguém!
Que pública – a Fama –
Dizer seu nome – como a Rã –
Para as palmas da Lama!
(CAMPOS, 2008, p. 41)

A tradução de Augusto de Campos soa quase como um diálogo, há um encadeamento lógico, fazendo com que o poema tenha uma certa narratividade, o que torna a leitura descomplicada. Na tradução de Ana Luísa Amaral, o poema precisa ser lido com pausas maiores, pois "a utilização de travessões dispersa a unidade discursiva" (AMARAL, 1995, p. 122). Tanto Augusto de Campos como Jorge de Sena omitem parte do penúltimo verso ("the livelong June"), justamente o trecho que apresenta a temporalidade do poema – que Ana Luísa Amaral traduz por "Passar o Junho todo" – e que pode lhe dar atmosfera, uma vez que o mês de junho no hemisfério norte é o mês de chegada do verão. Certamente um verão chuvoso, o que favorece o aparecimento das rãs e do charco, da lama e do lodo. Ana Luísa Amaral afirma que este é o verso-chave do poema:

> "ninguém" (a palavra dita, transformadora de estatutos) surge satirizada na estrutura dialógica, informal e dialogante, que é, no fundo, questionação do mecanismo de emissão e recepção, em termos humanos — e em termos literários. Se a primeira estrofe se empresta desse movimento dialógico, já a segunda estrofe veicula um tom reflexivo de divagação, de teor não menos satírico e de mensagem não menos angustiante, na equivalente alternativa, também ameaçadora, da divulgação consumada. A ausência de resolução aqui proposta parece remeter para uma circularidade discursiva, em que o silêncio é, ironicamente, espaço de partilha. O próprio corpo figurativo do texto vai-se estreitando, afunilando: a comparação ("public like a Frog") conduz à (elipse na) metáfora do último verso. Em posição intermédia encontra-se o verso-chave de todo o poema ("To tell one's name - the livelong June"), que dispõe o nome como força legitimadora do social e a sua verbalização como expansão reveladora. (AMARAL, 1995, p. 310)

É o trecho-chave do poema mantido pelos outros dois tradutores, mas não deixa de ser interessante reparar que essa omissão talvez demonstre que, para Jorge de Sena e Augusto de Campos, o outro trecho deste verso seja desnecessário ou mesmo que atrapalhe a fruição do poema. Ana Luísa Amaral afirma que é marcado por um caráter irônico, e até mesmo satírico, este poema de Emily Dickinson – assim como toda a sua obra, embora nem sempre os críticos apontem essa como uma característica marcante – e a sua tradução é a que assinala esta ironia, enquanto a tradução de Jorge de Sena nos parece mais angustiante, especialmente por causa dos dois últimos versos da primeira estrofe: "Somos um par – nada digas! / Banir-nos-iam –

não sabes?". Em sua introdução aos poemas de Emily Dickinson, Jorge de Sena afirma que "nenhuma poesia do tempo se parecia com a sua, tão insólita, tão abrupta, tão tensa e tão concisa" (SENA, 1979, p. 25), e nos parece que aqui – principalmente por causa da escolha lexical – Jorge de Sena traz certa tensão para o poema: o que nas outras versões parece ser apenas um segredo, na versão seniana transforma-se em sigilo, necessário para que se evite o banimento. Já a versão de Augusto de Campos não apresenta a tensão proposta por Jorge de Sena, nem tampouco a acidez da versão de Ana Luísa Amaral; o poeta brasileiro substitui a ironia pelo senso de humor, dando leveza ao poema, uma leveza ausente nas versões dos tradutores portugueses aqui apresentadas.

A poesia de Ana Luísa Amaral, de acordo com Rosa Maria Martelo, possui duplo direcionamento: se, por um lado, apresenta essa enigmática agramaticalidade, causando estranhamento ao leitor e recusando a "leitura do poema no entendimento romântico da relação entre a poesia e a experiência pessoal" (MARTELO, 2010b, p. 265) em poemas que seguem uma tradição modernista, por outro lado procura "exactamente uma leitura de sinal contrário" (MARTELO, 2010b, p. 265), desse modo, a sua poesia é tão intimista e autobiográfica (simulada ou alusivamente) que a cumplicidade com o leitor é imediata.

> Na verdade esse duplo registo é muito característico desta poesia que, convém esclarecer, não hesita entre ser uma e outra coisa: alternadamente, entre um livro e outro livro, entre um e outro poema, outras vezes até sem ter de sair do mesmo texto. (MARTELO, 2010b, p. 265)

Ou seja, se, por um lado, a poesia de Ana Luísa Amaral apresenta-se na tradição Modernista com poemas e versos indecifráveis, com sintaxe expressivamente agramatical e com efeitos rítmicos próprios, por outro, é uma poesia "construída sobre coisas quotidianas e sobre memórias ou experiências" (MARTELO, 2010b, p. 265), experiências aparentemente reais e que levam à identificação com o leitor. Ana Luísa Amaral, em sua tese de doutoramento, nos apresenta a uma interessante hipótese, elaborada por Cristanne Miller, para a presença dessa agramaticalidade na obra de Emily Dickinson:

> [No] livro de Cristanne Miller *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, onde se defende que a linguagem de Dickinson, desviando-se consistentemente das construções normais, permite construir uma "gramática" própria, foi para mim particularmente importante, visto a análise de Miller da poesia de Dickinson insistir na noção de transgressão. Miller detecta vários momentos de ruptura nas formas linguísticas e poéticas (sintaxe, gramática, tipografia) utilizadas por Dickinson, lendo essas rupturas como maneiras de a mulher-poeta questionar e criticar os saberes normativos, tradicionalmente masculinos. (AMARAL, 1995, p. 37)

Ora, se realmente pensarmos na leitura que Ana Luísa Amaral tem de Emily Dickinson como uma forma de ler a própria obra de Ana Luísa Amaral, podemos pensar na hipótese de que essa dupla leitura de seus poemas – por um lado, desviando-se das construções "normais", da sintaxe e da gramática e, por outro, mantendo-se no normativo e na tradição da poesia lírica – possa indicar uma dupla genealogia da sua poesia: a tradição da poesia da "mulher-poeta", que questiona e critica os saberes normativos, e a própria tradição dos saberes normativos, isto é, masculinos.

Ana Luísa Amaral fala muitas vezes, em poemas e entrevistas, de uma "língua nova" e do seu desejo de criar uma "gramática própria", que, num sentido utópico, pudesse ser uma língua livre de discriminações: "Uma língua que pudesse dizer tudo. Essa era a utopia. A literatura em si não discrimina, mas a técnica discrimina, a gramática discrimina, o pensamento discrimina, a crítica discrimina" (AMARAL, 2013, p. 50). Obviamente as discriminações vão sempre favorecer o dominante, por isso, ao falar de uma língua nova, a poeta fala da necessidade de questionar estas convenções, que, por estarem cristalizadas e não serem problematizadas, colaboram para a manutenção do *status quo*:

> Acredito que se criássemos uma língua nova era possível mudar o mundo. Justifica-se que por se escrever Homem com maiúscula se refere a espécie humana. Então troque-se e ponha-se Mulher. Não dá. São convenções. Pois, mas as convenções cristalizam as vidas e os hábitos, cristalizam a história e a cultura. (AMARAL, 2013, p. 51)

Diante da impossibilidade de criar uma língua nova e desvencilhar-se completamente das convenções, resta à poeta subverter essas convenções e desviar-se das regras, a exemplo do que fazem as crianças – por não terem assimilado e internalizado todas as regras gramaticais e suas respectivas exceções – durante os processos de aquisição da linguagem. E é neste sentido que lemos o seguinte poema:

> COISAS GRAMATICAIS E OUTRAS
>
> A minha filha fala tantas coisas
> em gramática própria tão brilhante:
> mais do que sóis, os verbos que ela conjuga mal
> são galáxias inteiras. As costumeiras coisas
>
> tornam-se espaços largos de saber,
> didácticas de um mundo em construção,
> estrelas novas de rota corrigida teimando
> em serem novas. São tantas coisas
>
> que a minha filha fala e brilham sempre ainda.
> E não fora a gramática das coisas,

não fora o conjugar (mais lógico que o nosso)
a semântica intacta torná-la-ia inteira:
ser humano a crescer em solo ainda intacto.
(AMARAL, 2010a, p. 43)

Ana Luísa Amaral, neste poema, aproxima a linguagem da criança (a filha), em "gramática própria tão brilhante", à linguagem poética em que ela desejaria escrever, isto é, numa linguagem não cristalizada pelas normas, que estivesse aberta a um "mundo em construção", onde as coisas pudessem ser ressignificadas: "em solo ainda intacto". À poeta, assim como à criança, é permitido o desvio gramatical, a conjugação errada, guiada pela lógica, não pelos compêndios gramaticais. Assim, a criança, por não dominar completamente a linguagem, tem a mesma liberdade de uso da língua que a poeta – esta por dominar a linguagem, as normas e a tradição literária – ambas podem aproximar-se, utopicamente, numa espécie de uso inaugural da língua.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. 2010a. **Inversos**. Lisboa: Dom Quixote.

_____. 1995. **Emily Dickinson: uma poética de excesso** (tese de doutoramento). Porto: Universidade do Porto.

_____. 2010b. "`Habito a Possibilidades`: A Poesia de Emily Dickinson", *In* DICKINSON, Emily. **Cem poemas**. Tradução, posfácio e organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio d`água.

_____. 2013. **Vozes**. São Paulo: Iluminuras.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Tradução de José Lira. Iluminuras, São Paulo, 2012.

_____. **Cem poemas**. Tradução, posfácio e organização de Ana Luísa Amaral. Relógio d`água, Lisboa, 2010.

_____. **Não sou ninguém**. Tradução de Augusto de Campos. Editora da Unicamp, Campinas, 2008.

_____. **80 poemas de Emily Dickinson**. Organização e tradução de Jorge de Sena. Edições 70, Lisboa, 1978.

_____. 10 poemas de Emily Dickinson traduzidos por Jorge de Sena. In: **Ler Jorge de Sena** (site): http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/traducao/10-poemas-de-emily-

dickinson-traduzidos-por-jorge-de-sena/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Acesso em 26/02/2014.

KLOBUCKA, Anna M. 2009. "E vários os caminhos (sobre Adília Lopes e Ana Luísa Amaral)" In: **O formato mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus.

LIMA, Isabel Pires de. 2001. "Concertos / desconcertos, arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral". **Cadernos de Literatura Comparada 2, Identidades no feminino**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Granito editores.

MARTELO, Rosa Maria. 2008. "Ana Luísa Amaral – **Entre dois rios e outras noites", Recensões críticas**. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

_____. 2010a. "O salto do tigre", In: **A forma informe**. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 2010b. "Esplendores de nada, ou a nostalgia do sublime", In: **A forma informe.** Lisboa: Assírio & Alvim.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminina no deserto" (Tradução de Margarida Esteves Pereira). *In* MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Género, identidade e desejo – Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Cotovia, Lisboa, 2002.

SILVA, Fabio Mario da. 2014. "Damas e donas de si: leituras de *Minha senhora de mim* de Maria Teresa Horta e *Minha senhora de quê* de Ana Luísa Amaral", *In:* **Anuário de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina**. Florianópolis, UFSC, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9/25982, acesso em 26/02/2014.

ESCRAVIDÃO E ANONIMATO EM MARIA FIRMINA DOS REIS

Rilza Rodrigues Toledo*

Introdução

Maria Firmina dos Reis, natural de São Luís do Maranhão, nasceu em 11 de outubro de 1825 e faleceu em 1917 no interior da província, onde fixou residência a partir dos cinco anos de idade. Professora, escritora, mestiça abolicionista, responsável pela fundação da primeira escola mista, para meninos e meninas, no Maranhão. Iniciou sua carreira literária com a publicação do romance "Úrsula" em 1859, sendo talvez o primeiro romance de autoria feminina no Brasil, (MORAIS FILHO, p. 1975). Grande parte dos seus trabalhos foram dedicados a discutir sobre a escravidão no Maranhão. Autodidata, por esforço próprio conseguiu romper a cadeia da exclusão das mulheres no mundo das Letras e mesmo assim quando realizou a sua primeira publicação, não ousou colocar o próprio nome na capa, evidenciando o romance escrito "por uma maranhense" e também recorre ao que era praticamente comum a todas as escritoras do século XIX no Brasil.

Conhecer a trajetória intelectual e a arte literária, enquanto cidadã participante ativa na sociedade, "Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, tais como:Verdadeira Marmota, Semanário Maranhense, O Domingo, O País, Pacotilha, Federalista e outros" MUZART, 2000, p.264 *apud* REIS, 2004, p.266) Manteve paralelamente, "presença constante na imprensa local, publicando poesia, ficção, crômicas e até enigmas e charadas(DUARTE *apud* REIS, 2004,p.266). Atuou como folclorista, compositora inclusive autora e compositora de um hino para a abolição da escravatura.

Vivendo submetida a limitações e preconceitos, como era comum na época, "a autora omite seu nome tanto na capa quanto na folha de rosto de *Úrsula*, ali consignando apenas um pseudônimo "Uma Maranhense" (DUARTE *apud* REIS, 2004,p.267). Dessa forma surge o tratamento inovador ao tema da escravidão.

* Mestre em Letras pelo CES/JF-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Professora de Língua Portuguesa da Fupac VRB/Ubá, MG. rilzatoledo@yahoo.com.br

Na literatura, Maria Firmina revela-se uma pioneira em várias frentes. Úrsula é um dos primeiríssimos romances brasileiros publicados por uma mulher e é também o primeiro romance brasileiro escrito por autor afrodescendente. Maria Firmina escreveu também um romance indianista, *Gupeva* (publicado em folhetins em 1861; em volume em 1863), e publicou um livro de poemas, Cantos à beira-mar (1871), em que incluiu poemas dedicados à mãe e à irmã, poemas de amor, e poemas abolicionistas e patrióticos sobre a Guerra do Paraguai.

Realizou uma obra intelectual considerável para uma afrobrasileira pobre vivendo numa sociedade patriarcal e escravocrata que já impunha suficientes restrições mesmo às mulheres brancas das classes mais altas vivendo em centros mais cosmopolitas como o Rio de Janeiro. De espírito combativo e a determinação de uma mulher do século XIX, momento em que se percebe que sensibilidade pode ser sinônimo de força e luta, e literatura pode ser símbolo de ação, no conto *A Escrava*, publicado no auge da campanha abolicionista na Revista Maranhense2 (1887:1. nº.3, a autora encontra caminho e possibilidade para denunciar as injustiças da escravidão, bem como alertar a humanidade da condição subumana e opressiva do negro no Brasil e ainda aponta o lugar obscuro que cercava a mulher no mundo político cultural.

Maria Firmina busca um espaço onde as experiências narrativas oscilam entre denúncia da autoridade legitimadora da escravidão e o sentimento de alteridade. Elaborado com narrativas que se encaixam, no conto tem como figura principal, a escrava Joana e o seu drama, retratado pela personagem intitulada "uma mulher". Nota-se que o anonimato para aquela que expõe os fatos, registra-se no texto literário, junto à denúncia da escravidão, o silenciamento das mulheres, uma vez que aquelas que ousaram o mundo das letras no período irromperam, inicialmente, pelo pseudônimo. Testando a significação e ressignificação da forma vaga, imprecisa e indefinida do artigo, a autora em um plano dual dá voz a todas as mulheres e ao mesmo tempo revela o apagamento da mulher na literatura e na luta pelos direitos políticos e sociais.

A narrativa retrata cenas que acontecem "em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade" (REIS, 2004. p. 241) que depois de discutirem diversos assuntos evidenciam a questão da servidão. Diante a conversação, surge "uma senhora" com um discurso abolicionista, fazendo emergir um apelo à moral cívica e religiosa dos ouvintes, a fim de combater a escravidão, vista como um cancro social. E em um

período em que a igreja católica apoiava a escravidão negra, a autora apresenta imagens da religiosidade como um recurso de argumentação na busca da compreensão e adesão dos leitores.

> Levantai os olhos ao Gólgota, ou percorrei-os em torno da sociedade e dizei-me: Para que se deu em sacrifício, o Homem Deus, que ali exaltou seu derradeiro alento?
>
> Ah! Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então mentira abominável ter esse sangue comprado a liberdade!? (REIS, 2004. p.241-242).

Com a opressão dos escravos, igualdade e fraternidade entre os homens anunciada pelos preceitos religiosos entram em choque, uma vez que não são vistos como semelhantes. A mestiçagem e o hibridismo do brasileiro no cenário cultural e ideológico são destacados, quando aos distintos presentes da sociedade, conforme se verifica em Reis, "Embalde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo..." (2004.p.242). Questiona, portanto, o papel que os dominadores representam na opinião social.

Nota-se o surgimento de uma segunda narrativa em um tom contemplativo, marcando o início conforme se descreve:"uma tarde de agosto, bela como um ideal de mulher, poética como um suspiro de virgem, melancólica, e suave como sons longínquos de um alaúde misterioso" (REIS, 2004.p.243) atingida por "gritos lastimosos, soluços angustiados" (Idem,p.243) de uma mulher apavorada, em desalinho, que corria "espavorida e trêmula deu volta em torno de uma grande mouta de murta, e colando-se no chão, nela se ocultou...Ela muda, e imóvel ali quedou-se"(Idem, p.243).

Perseguida por um homem "Ele de cor parda, de estatura elevada, longas espáduas, cabelos negros, e anelados."(Idem, p. 244). Nota-se um certo movimento irônico a respeito da posição deste indivíduo - o pardo algoz na sociedade escravocrata - que se descaracterizando, estava comprometido com a falta de humanidade. "Fisionomia sinistra era desse homem que brandia brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante, e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho" (Idem, p. 244).

A imagem composta de fúria, conforme citação, o feitor na busca pela escrava pergunta: "Não viu, minha senhora...por aqui passar uma negra, que me fugiu das mãos ainda há pouco? Uma negra que se finge de douda?" (Idem, p. 244).

Sabedora do paradeiro da fugitiva e indignada, porém aparentando total indiferença, a narradora aponta em direção contrária à que a negra havia tomado, para depois encontrá-la e protegê-la juntamente com seu filho, Gabriel, que ao sair à procura da mãe tornara-se também um foragido. Ao invocar a imagem do filho, a senhora enfatiza:

> Era quase uma ofensa ao pudor fixar a vista sobre aquele infeliz cujo corpo seminu mostrava-se coberto de recentes cicatrizes; entretanto sua fisionomia era franca e agradável. O rosto negro e descarnado; suposto seu juvenil aspecto aljofarado de copioso suor, seus membros alquebrados de cansaço, seus olhos rasgados, ora lânguidos pela comoção da angústia que se lhe pintava na fronte, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada e incerta traduzindo a excitação, e o terror, tinham um quê de altamente interessante (REIS, 2004.p. 247).

Como se vê retratado, embora Gabriel tenha aspectos de cansaço e marcas do peso da escravidão, seu rosto negro tem a expressão "franca e agradável". Diante disso, o leitor depara-se com um novo olhar para com o negro escravo, um olhar que humaniza o oprimido, ao passo que animaliza o opressor. Na descrição do feitor, assim se manifesta: "Franziu o sobrolho, e sua fisionomia traiu a cólera que o assaltou. Mordeu os beiços e rugiu: -Maldita negra!". (Idem,p.245.) É importante salientar que o discurso de Maria Firmina configura-se na fala das personagens e no interdiscurso da tessitura narrativa onde tem a sua voz política, onde se concentra na condição do negro escravizado e, ao mesmo tempo, rompe com os padrões de silenciamento das mulheres.

Sendo assim, "a senhora", "uma mulher" e "a escrava", são incógnitas que deixam aos leitores conhecer as vítimas de um sistema elitista pautado em categorias de etnicidade (cor, raça e religião) e de gênero. Desta forma, ao examinar a escrita de Maria Firmina dos Reis, observa-se o uso da linguagem como um instrumento, uma ação de poder que revela as suas convicções políticas. Vale destacar que esse encontro da literatura e o engajamento de prática política e partidária em Reis convivem de forma harmoniosa, uma vez que a plurissignificação e o intenso dinamismo das palavras são envolvidos em um processo de recriação que possibilitam um espaço para novas relações de sentido. A atuação na cena pública (literária, política e social) da autora predispõe para um engajamento que no espaço literário pode ser entendido como uma reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e "sobre os meios específicos dos quais ele dispõe para inscrever a política na sua obra, e o autor desejaria, através de sua obra participar plenamente e diretamente no processo revolucionário" (DENIS, Benôit *apud* T. M. de Souza, 2008.p.46.).

A ação reflexiva política da sociedade ilustrada no seu texto inscreve a sua obra no processo revolucionário e registra no conto *A escrava* a sua posição abolicionista na busca da supressão imediata da escravidão. A seriedade ao tratar o tema, tal como se lê em Reis, é visível no conto que ora revela ironia, ora indignação, para denunciar a hipocrisia da elite brasileira.

Em seu projeto de humanização, a autora evidencia em Gabriel, filho da escrava, os traços de amor filial, daquele que se arrisca aos castigos mais sórdidos para salvar das mãos do feitor, a mãe foragida. Esta imagem difere da figura rude, traiçoeira e animalesca divulgada pela imprensa do período. Transpondo os marcos visíveis do seu tempo, Maria Firmina, em seus escritos, narra a "loucura", este distúrbio da mente que é assumido pela personagem Joana, mãe do Gabriel. Segundo o feitor, esta "ao menor descuido foge. Quer fazer acreditar que é douda." (REIS, 2009.p.245) E quando a procura pergunta: "Não viu por aqui passar uma negra, que me fugiu das mãos ainda pouco? Uma negra que se finge douda..." (REIS, 2009.p.244).

Por este viés literário, depreende-se a experiência da loucura como uma estratégia de subterfúgio para converter loucura em ruptura diante do papel repressivo da escravidão. Desta forma, este feito deixa de ser uma fala despropositada, insensata para exercer uma consciência de resistência e liberdade, alterando a condição de cativa e sua representação no mundo.

Percebe-se, portanto, a metáfora da loucura para a relação de autoria feminina que se estabelece em Maria Firmina, uma vez que, contrariando a tradição brasileira oitocentista na limitação das mulheres no mundo das letras, com sua "insanidade", esta é transportada ao cultivo da escrita, evidenciando a voz, a liberdade para, aventurando-se na literatura possibilita-lhe uma nova condição para a mulher e para a escritora no contexto social.

Consequentemente, permite uma concepção edificante do negro escravo e da mulher, aos olhos do leitor. É importante notar que o próprio ato da escrita envolvida da imaginação da autora, carrega em si uma correlação com a loucura. Assim, "por trás de todo escritor esconde-se a sombra de um louco que o sustenta e o domina e o recobre"(FOUCAULT *apud* BACH, 2010.p.142), A loucura em Maria Firmina em posição servil para a liberdade de um jugo da escravidão e da inserção da mulher na arte da escrita. Diante a intencionalidade encontra-se um texto resultante da ação de transformar consciências.

Em seus escritos- no conto em estudo, estando “à vindita da lei, lei que infelizmente ainda perdura, lei que garante ao forte o direito abusivo, e execrando de oprimir o fraco” (REIS, 2004.p.251). Dando proteção para dois escravos que fugiram de seu dono, a senhora afirma: “Tomei com a coragem a responsabilidade do meu ato: a humanidade me impunha esse santo dever” (Idem,p.251) , pois já havia se constituído como membro da sociedade abolicionista de sua província. Conferindo ao negro o direito à voz e ao direito de falar de si mesmo, Joana, a escrava, faz o relato de sua história.

Em pranto, com a voz fraca e lastimosa, relata a terceira narrativa que compõe o drama: “Minha mãe era africana, meu pai de raça índia; mas eu de cor fusca. Era livre, minha mãe era escrava. Eram casados e desse matrimônio, nasci eu”(REIS, 2004.p.254). O pai livre “consumia os seus dias ajudando-a nas suas desmedidas tarefas” (Idem,p.254) e após o nascimento da filha, este consegue fundos comprando para Joana a sua liberdade.

Sem saber ler, o pai recebeu do senhor um papel do qual nada constava como documento. Mas e ele era analfabeto. E desconhecendo a cilada, narrava Joana: “agradecido beijou as mãos daquela fera. Abraçou-me, chorou de alegria e guardou a suposta carta de liberdade”. (Idem,p.254) Após morte repentina de seu pai, a mãe descobre o fraude com a seguida a ordem do senhor: “Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia.” (Idem,p.255)) Com tal descoberta relata: “Minha pobre mãe deu um grito, e caiu estrebuchando. Sobreveio-lhe febre ardente, delírios, e três dias depois estava com Deus. Fiquei só no mundo, entregue ao rigor do cativeiro” (Idem,p.255). Assim, vítima da desonestidade, Joana se vê nas mãos do carrasco.

Para mais tarde achar-se na dor de ver suas crianças gêmeas, de oito anos, Carlos e Urbano, serem vendidas para o Rio de Janeiro.

Nota-se, outra narrativa em que a autora denuncia a atividade do tráfico humano. Joana vendo o feitor e o traficante corre para os seus filhos, mas é repelida com brutalidade e estes são arrastados para o cativeiro. Assim, entre angústia e rancor, a escrava silenciou-se. A mulher ouvindo atentamente, junto ao filho exclamam: Morta! Com efeito tinha cessado de sofrer. O embate tinha sido forte demais para as suas débeis forças” (Idem,p.258).

Neste instante, chega à porta o feitor, que, segundo ela, em presença da morte: “teve um impulso de homem: mas, recompondo-se de pronto na rude, e feroz fisionomia.”

(Idem,p.258). Contudo, é dispensado pela senhora como "miserável instrumento de um escravocrata" (Idem,p.258).

No dia seguinte, esta recebe em sua casa, o senhor Tavares, o dono dos escravos que ao deparar-se com o cadáver da negra, esclarece: "Esta negra era alguma coisa de monomaníaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a sua existência. Morreu, não lamento a perda; já para nada prestava." (REIS, 2009.p.260-261). Neste fragmento fica nota-se a insensibilidade e o caráter violento do senhor em coisificar o negro escravo, reduzindo-o à materialidade de seu cruel interesse. Diante de sua observação, requerer que Gabriel lhe fosse entregue, pois como seu "legítimo senhor", queria corrigi-lo.

A senhora que amparava Gabriel em sua residência, de posse de "um volume de papéis subscritados e completamente selados", ((Idem,p.261) que conferia o direito à liberdade dos escravos, apresenta-os ao solicitante.

Após a leitura dos documentos, o senhor Tavares, contrariado, observa: "A lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra o seu senhor" (Idem,p.261), e furioso presencia a senhora lhe proporcionar a visão de um cadáver, produto da tirania de senhores e um homem livre, que escapou dos ferros da escravidão. E de forma entusiástica, a senhora afirma: "Gabriel ergue a fronte, Gabriel és livre!"((Idem,p.262).

Aqui se veem entrelaçados: dignidade, liberdade e combate. Não só Gabriel está livre neste momento, mas também o leitor que passou por um processo de ressignificação para perceber, celebrar e transmitir os valores abolicionistas. A alteridade envolvente que Maria Firmina vivifica pelo viés literário consolida o encontro com a angústia e a mortificação de um Outro identificado como negro escravo, e Outro identificado como a mulher silenciada.

A narrativa retrata a ruptura com as velhas formulações e a articulação de uma nova realidade no século XIX. "O Outro é passível de alterar a vida psíquica do indivíduo e a apreensão que tem de si mesmo conforme se verifica Ansart-Dourlen (2009, p.23).

A narrativa se abre para o mundo e para suas representações, permitindo o enfrentamento de todas as barreiras. Suas múltiplas situações engendram uma concepção de vida que reduz diferenças e amplia a liberdade. Fatos que reafirmam a importância de Maria Firmina dos Reis no cenário brasileiro literário do século XIX.

Firmina estava consciente de que o lugar que ela tentava ocupar no mundo das Letras era de difícil acesso para as mulheres. Reconheceu que por ser mulher, sua tarefa era mais árdua, porque teria que enfrentar muitos obstáculos, pois segundo os costumes no século XIX, a palavra é masculina, o que fica para as mulheres é silêncio.

A autora que estava no anonimato foi "resgatada" por José Nascimento Morais Filho em 1975 na sua obra "Maria Firmina: fragmentos de uma vida", onde o autor reúne escritos de Maria Firmina em alguns jornais, depoimentos de ex-alunos e alunas e reedita os contos

"A escrava" e "Gupeva". No mesmo ano Horácio de Almeida reedita "Úrsula" em edição fac--símile. A terceira edição de "Úrsula" só saiu em 1988, no centenário da abolição, para mais uma vez, a autora ser relegada ao esquecimento, sendo revista só em 2004, pela Editora Mulheres, que publica a 4ª edição do romance Úrsula e também o conto "A Escrava". Maria Firmina é considerada por muitos críticos a primeira romancista brasileira.

REFERÊNCIAS

BACH, Augusto. **Foucault e a literatura** (Arqueologia da Loucura e Escrita Literária). Dissertação, UFPel [31, 2010] 133 – 156.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

CARVALHO, Claunísio Amorim. "Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis." In: **Ciências Humanas em Revista,** vol. 4, n. 2, 2006, pp 53-69.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte.** São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

_____. **Machado de Assis, Historiador.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (org.) **A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DOURLEN, Michèle Ansart. A noção de Alteridade. In: NAXARA, M.: MARSON, L; BREPOHL, M. (org) **Figurações do outro**. Uberlândia: EdUFU, 2009, p. 97-124.

MORAIS FILHO, José Nascimento**. Maria Firmina:**fragmentos de uma vida. São Luis:Governo do Estado do Maranhão, 1975.

PINTO, Cristina F. **Na contramão**: a narrativa abolicionista de Maria Firmina dos Reis. Disponível em:

http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/102/mariafirminacritica04.pdf >. Acesso em 02 de maio de 2915.

REIS, Maria Firmina. A escrava. In: Maria Firmina dos Reis. **Úrsula.** Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis. Ed. Mulheres. Belo Horizonte; PUC Minas, 2009.

SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e literatura engajada:** espelho crítico e consciência

infeliz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte.** São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

_____. **Machado de Assis, Historiador.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (org.) **A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira" Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A Escrava**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença; INL, 1988.

SAYERS, Raymond S. **O negro na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1958.

STOWE, Harriet Beecher. **A cabana do Pai Tomás**. Trad. de Linguagest. Porto: Público Comunicação, 2005.

TORIBIO, Luzia Navas. **O negro na literatura maranhense**. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 1990.

CANTIGAS POPULARES E BRINCADEIRAS DE RODA: ALEXINA DE MAGALHÃES E A SEDUÇÃO DA INFÂNCIA[1]

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos*

(UNIMONTES/FAPEMIG)

O menino ouve e come estas palavras,

assimila-as no sangue, e cresce e é forte [...]

(Poema "Crônica de gerações", Carlos Drummond de Andrade)

Os versos que abrem este nosso texto, extraídos de *Boitempo*: menino antigo (2006), do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, bem podem nos remeter à importância que as gerações passadas exercem sobre as novas, sobre o valor da tradição (ainda que seja para tomá-la como ideal a ser desconstruído, desterritorializado). Nessa mirada, ressalta-se a memória, como recurso que as sociedades humanas têm para guardarem suas histórias, seus ritmos, suas narrativas, para manterem vivas as suas identidades culturais – mesmo em um contexto essencialmente assinalado pelas tecnologias digitais como se tem configurado a nossa complexa contemporaneidade.

E a literatura infantojuvenil, desde o seu surgimento, inseriu em seu repertório elementos folclóricos como histórias contadas oralmente entre os adultos, mitos, lendas etc.

[1] Este trabalho faz parte das atividades do projeto "Infância em diálogos: a literatura infantojuvenil brasileira pelas letras de escritoras mineiras" (FAPEMIG). Agradecemos ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro pela cessão da microfilmagem das páginas do livro da autora Alexina de Magalhães Pinto que ilustram este artigo.

*Mestre em Letras: Estudos Literários pela UFMG; doutora em Literatura pela UnB. Professora da graduação em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Estudos Literários e do Mestrado Profissional em Letras- PROFLETRAS da Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES. Este texto conta com a participação de Laura Emanuela Gonçalves Lima, graduanda em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES; membro do projeto "Infância em diálogos: a literatura infantojuvenil brasileira pelas letras de escritoras mineiras"; bolsista da Iniciação Científica UNIMONTES/FAPEMIG, sob orientação da professora Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

Nely Novaes Coelho, em *A literatura infantil*: história, teoria, análise (1984), argumenta que o folclore atrai o público infanto-juvenil porque:

> Em outras palavras, no povo (ou no homem primitivo) e na criança, o Conhecimento da realidade se dá através do sensível, do emotivo, da intuição... e não, através do racional ou da inteligência intelectiva, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o pensamento mágico, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades. (COELHO, 1984, p. 21).

A literatura infantil brasileira, que teve seu início no final do século XIX, possuía um evidente propósito de formação da elite burguesa. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman, os escritores da segunda metade do século XIX confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista, concedendo a ela consistência e um perfil definido, e garantindo sua continuidade e atração. Por esse motivo, quando se inicia a edição de livros para a infância no Brasil, na Europa, a literatura para crianças "apresenta-se como um acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns. Dentro desse panorama, mas respondendo a exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero, cuja história, particular e com elementos próprios, não desmente o roteiro geral." (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 20.)

Os primeiros autores de literatura infantil, os quais tiveram muitas de suas obras traduzidas para o português e outras servindo como modelo para as primeiras criações brasileiras e, ainda, muitas que foram adaptadas, uma vez que as obras tinham que garantir os interesses do Estado, que era dominado pela burguesia. No início do século XX, então, percebe-se a necessidade de uma literatura essencialmente brasileira, pois, como afirma Coelho, a Literatura é "dentre as diferentes manifestações da Arte, a que atua de maneira mais profunda e duradoura, no sentido de dar forma e de divulgar os valores culturais que dinamizam uma sociedade" (COELHO, 1984, p. 3).

Em se tratando de infância, período onde ocorre a formação do indivíduo, o estatuto original da literatura apresentou como um dos seus principais objetivos a questão educacional, pedagógica. O conhecimento – que era transmitido à criança de forma oral – m possui na literatura um recurso que influencia nesse processo, já que esta disciplina desperta o raciocínio lógico, a fantasia e o conhecimento do ser e do mundo. Uma vez que a criança era vista como ingênua e frágil, a literatura infantil surge, primeiramente, para cumprir propósitos

pedagógicos. (A propósito, a esse fator se deve a crítica que, por muito tempo, se fez à literatura infantil enquanto objeto estético.)

O ensino no século XIX não era para todos e o material para o ensino de leitura não era adequado. O professor era autoridade máxima na escola tradicional, e o conteúdo era passado sem relação com o cotidiano e baseava-se no método de memorização por repetição. A partir do final do século XIX, surge a escola nova ou ativa, em que o aluno passa a ter importância no processo e o professor é como facilitador do aprendizado. "Propõem-se um modelo no qual o aluno tenha liberdade de expressão, cuja metodologia esteja pautada numa ação educativa de ordem social e cultural" (SILVA, 2012, p. 4).

O método sintético utilizado no ensino de leitura na antiga escola (que consistia na aprendizagem da "parte" para o "todo", ou seja, utilizava as famosas cartilhas, incluindo a soletração, o fônico e a silabação para se chegar ao texto enquanto uma unidade de sentido) foi substituído pelo método analítico, que consistia do "todo" para as partes constitutivas (MORTATTI, 2006, p. 7) .

O período de efervescência pedagógica possibilitou que a literatura para as crianças tivesse também, como consequência, a introdução da escrita de autorias femininas, que na época sofria preconceitos e críticas, uma vez que as mulheres não tinham autonomia e liberdade de expressão. "Assim, se as escritoras do período encontraram dificuldades, imaginemos os percalços daquelas que se arriscaram nas temáticas sociais" (MENDONÇA, 2014, p. 234). Visto que a literatura infantil surgiu como prática pedagógica, o papel da mulher é, portanto, requisitado, pela sua facilidade de lidar com as crianças. E é nesse panorama histórico de transformações da escola brasileira que comparece Alexina de Magalhães Pinto, a qual, conforme Flávia Carnevali, "costumava rasgar as tradicionais cartilhas para não habituar seus alunos a lerem pelo 'superado método de associação de palavras'. Ela só admitia a aprendizagem global": método analítico (CARNEVALI, 2009, p. 17).

Alexina de Magalhães Pinto nasceu em quatro de julho de 1870, na fazenda de Ouro Fino (município de Além Paraíba, Minas Gerais) e morreu em dezessete de julho de 1921, vítima de um atropelamento de trem, em Correias-RJ. A autora é pouco estudada e são poucas

as fontes que tratam sobre suas obras, consideradas raras[2]. Antes da sua trágica morte, publicou obras de literatura folclórica, nas quais buscou uma inovação no ensino para as crianças. Além de ser considerada uma das primeiras escritoras de literatura infantil brasileira, Alexina de Magalhães procurou romper com o tradicionalismo das escolas, trazendo uma coletânea de cantigas populares como método de ensino-aprendizagem. Suas obras nasceram no Pré-Modernismo, um período transitório de produção literária, em que os autores pretendiam trazer algo novo e romper com o passado.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, com apenas vinte anos de idade, a autora viaja para a Europa, onde permanece por um ano, frequentando cursos em diversos países, considerados os centros culturais mais importantes da época, e:

> Embora a crônica do tempo não tenha registrado a natureza desses cursos [...] facilmente se deduz que ela teria tido contato como os pioneiros da escola ativa ou escola viva. Era essa linha de pensamento inovador que surgia no entresséculos: reação contra a escola antiga, racionalista e automatizante (baseada na memorização e no bloqueio à espontaneidade), e reivindicação de uma escola dinâmica, atenta à natureza lúdica da criança, e que propunha uma metodologia de valorização dos jogos como meio de aprendizado e de estímulo à criatividade dos educadores, levando-os a construir seu próprio conhecimento das coisas. (COELHO, 2002, p. 34)

Como mencionado, a vida de Alexina foi e continua sendo pouco estudada. Assim como ela, outras escritoras da mesma época também merecem ser pesquisadas e estudadas. Vivendo ela em um período onde as atividades femininas eram ocultadas, explorar esse campo pode motivar outras pessoas, fazendo com que essas mulheres e suas obras não sejam esquecidas, com um destaque maior para Alexina de Magalhães, que inovou com um discurso "de uma literatura didática voltada ao uso das crianças nas escolas e também o uso pelas

[2] Ressalta-se que, para a pesquisa que desenvolvemos, com buscas em bibliotecas físicas e virtuais, temos registro de apenas um exemplar da obra *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares* (escrito em 1911 e publicado em 1916), que compõe o acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e de um exemplar da obra *Contribuição do folk-lore brazileiro para a biblioteca infantil* (1907), no acervo da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) – obra à qual ainda não tivemos acesso na data de elaboração deste artigo. Esclarecemos que a acadêmica Laura Lima, que integra o grupo de pesquisa deste projeto, comprou recentemente, pela internet, um exemplar de *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares*.

crianças em casa sob supervisão e participação ativa dos pais (especialmente as mães)" (CARNEVALI, 2009, p. 52).

Abrindo caminho para o método de utilização de cantigas populares recolhidas em suas pesquisas e viagens pelo Brasil, Alexina de Magalhães Pinto escreve em sua obra *Cantigas das Creanças e do Povo e Dansas Populares* (sic)[3]:

> Como a creança, imita, gesticula; expressivamente diz; canta, toca e dança; quer-se admirado pelos seus pares; corre, salta, bate, embate, derruba, atira, despedaça; algo ideando (matutando) amontoa, amolga, amassa, queima; destroe, constroe; lasca, traça, pule, sem que, por mãos civilizadas, seja iniciado em taes diligencias. Altivo – creança, individuo, tribu, nação – envolve através das artes; e só atravez das artes conseguirá avançar, surgir e, mais tarde, firmar-se na historia da civilização. (PINTO, 1916, p. 191.)[4]

A autora acreditava que, a partir da arte, a criança desenvolveria a sua personalidade, sem perder o seu encanto, e nos leva a compreender seus direitos como um indivíduo presente na sociedade. A criança, por ser sempre ativa, mereceria atenção, mereceria ter acesso a textos de caráter lúdico e que preenchessem seus espaços e que a educassem para o mundo e que se fixasse na memória para ser passado às demais gerações. A sua ideia de coletar as cantigas deve-se primeiramente à sua vontade de preservar a identidade nacional, de manter na memória popular aquilo que tem tendência a ser esquecido com o passar do tempo.

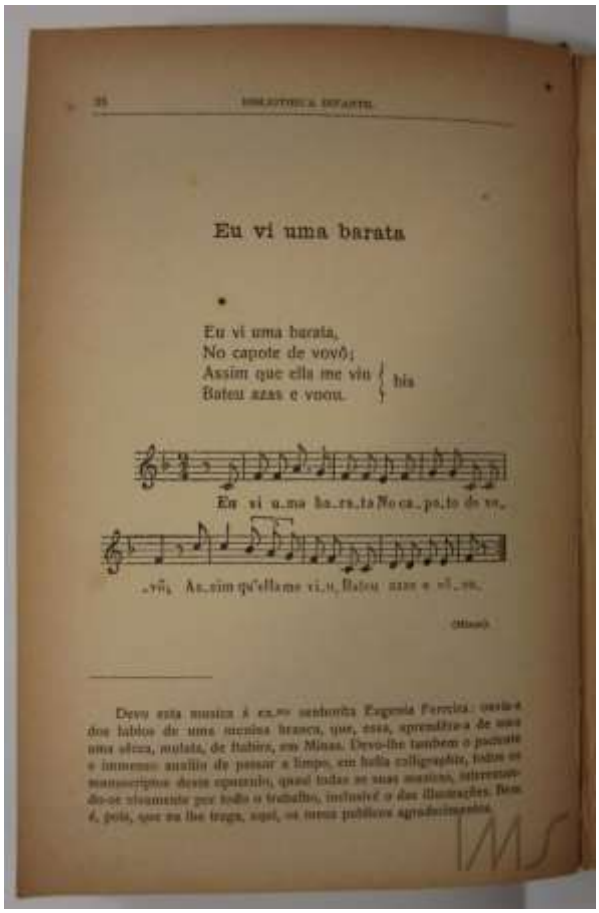
Cantigas de roda, brincadeiras de roda, cirandas, rodas infantis, tantos nomes para se referir a uma prática divertida que envolve a música, essas letras geralmente são pequenas, de fácil compreensão e bem ritmadas. Não são formalmente ensinadas, na maioria das vezes passam de geração a geração. À sua maneira, Alexina de Magalhães recolheu, reelaborou e recriou as cantigas mais conhecidas em sua época e algumas já quase esquecidas para registrá-las em livro. A autora manifesta mais preocupação em corrigir aspectos gramaticais, em apresentar a origem de alguns termos, em eliminar algumas frases que ela considera inapropriadas às crianças, "do que em analisar propriamente os aspectos musicais dessas canções, muitas delas já ligadas ao universo urbano" (CARNEVALI, 2009, p. 8). O objetivo da obra é, também, de servir como estudo para outros folcloristas, mostrando que mesmo com algumas mudanças, permaneceu fiel aos registros do povo.

---

[3] Título original: *Cantigas das Creanças e do Povo e Dansas Populares*. PINTO, 1916.

[4] Neste trabalho, decidimos manter a grafia da língua portuguesa da forma como se encontra no livro, publicado no ano de 1916.

No livro *Cantigas das Creanças e do Povo e Dansas Populares*, é perceptível o valor científico, histórico e cultural dos registros da autora , inclusive pelas análise que se pode empreender dos paratexos (notas no início do livro, notas de rodapé em todas as cantigas e notas no final do livro, os textos introdutórios, os créditos, sumário etc.) – os quais evidenciam, também, o cuidado e a autenticidade dos registros, em que a autora lança mão de notas de outros autores folcloristas[5].

Vejamos exemplos de duas canções[6]:

Eu vi uma barata

Eu vi uma barata,
No capote de vovô;
Assim que ella me viu
Bateu azas e voou.

bis

Fig. 1: Cantiga “Eu vi uma barata”.

[5]Anexos, apresentamos algumas cópias microfilmadas da capa e de páginas da obra de Alexina de Magalhães, nas quais se podem ler as opiniões da autora sobre a infância, “alguns conselhos” sobre a maneira de como se deveriam servir do livro as crianças, pais e professores, entre outros aspectos.

[6] Em vez de digitarmos as letras das músicas, optamos por reproduzir as suas páginas microfilmadas por apresentarem, essas, as partituras e ilustrações.

134 BIBLIOTHECA INFANTIL

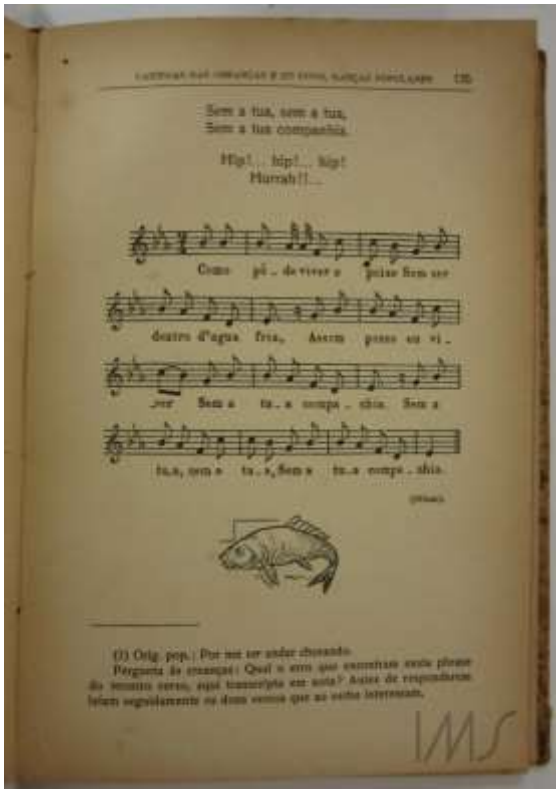
Como póde viver o peixe

(Corêto de mesa)

Como póde viver o peixe
Sem ser dentro d'agua fria,
Assim posso eu viver
Sem a tua companhia.

Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

Os pastores desta aldêa
De mim fazem zombaria,
Por me verem andar chorando, *(bis)* (1)

Fig. 2: Cantiga "Como pode o peixe".

Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

Hip!... hip!... hip!
Hurrah!!...

Como pó - de viver o peixe Sem ser

dentro d'agua fria, Assim posso eu vi -

ver Sem a tu - a compa - nhia. Sem a

tu-a, sem a tu - a, Sem a tu-a compa - nhia.

(1) Orig. pop.: Por me ver andar chorando.
Pergunta de creança: Qual o erro que encontram neste pleno do mesmo verso, aqui transcripto em nota? Antes de responderem leiam seguidamente os dous versos que se vêm interessam.

Fig. 3: Continuação da cantiga "Como pode o peixe".

A ideia de infância trazida por Alexina de Magalhães é percebida a partir do momento em que ela divisa a especificidade da infância como um período da vida em que se pode experimentar a liberdade das brincadeiras e jogos infantis, na companhia de amiguinhos, sob orientação dos pais e professores, buscando, na tradição, um referencial histórico e cultural. Durante um período de transformações e percalços, ela cedeu seu tempo para organizar algo especialmente destinado à educação das crianças, que coadunasse com a proposta de escola nota e ativa que se queria, e, além do que se podia imaginar, algo que pudesse contribuir para a sua formação. Ademais, não só como forma de divertir as crianças, as cantigas proporcionam-lhes uma ampliação da linguagem, despertam-lhes a memória, o gosto pela leitura, pelo canto, a criatividade e, principalmente, representam uma oportunidade singular de experimentação estética pelas imagens poéticas que elaboram, pelos ritmos e rimas – entre outros aspectos.

Pelas reflexões aqui apresentadas, pode-se concluir que é inegável a contribuição da obra de Alexina de Magalhães Pinto para a história da literatura infantojuvenil brasileira – a qual apresenta lacunas, por exemplo, ao silenciar-se sobre a escrita de diversas mulheres de Minas Gerais contemporâneas do Modernismo, cujos nomes e obras aparecem, quase sempre, apenas superficialmente referidos nas principais obras que tratam desta temática. Este nosso texto, portanto, constitui uma tentativa de elaboração de uma crítica sobre esta escritora mineira – a partir de uma investigação científica de caráter bibliográfico e documental que possui como objetivo resgatar as suas obras, tendo em vista o imprescindível legado destinado a crianças e jovens das futuras gerações.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**: menino antigo. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CARNEVALI, Flávia Guia**. "A mineira ruidosa" Cultura Popular e Brasilidade na Obra de Alexina de Magalhães Pinto(1870-1921)**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009.

CARNEVALI, Flávia Guia**. Música popular, Memória e História na folclorista Alexina de Magalhães Pinto.** São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras** (1711-20010. São Paulo: Escrituras Editoras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil**: história, teoria, análise. São Paulo: Quíron, 3. ed. Refundida e ampliada, 1984.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: História e Histórias. São Paulo: Editora Ática, 6.ed. 2007.

MENDONÇA, Simone Cristina. **Literatura infantojuvenil, mulheres e educação no Brasil no século XIX.** Pará, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, 2014. Polifonia, Cuiabá, MT, v.21, n.30, p. 228-244, jul-dez., 2014.

MORTATTI, Maria Rosário Longo. **História dos métodos de alfabetização no Brasil.** Brasília, 2006.

PINTO, Alexina de Magalhães. **Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916. Coleção Icks. Série A.

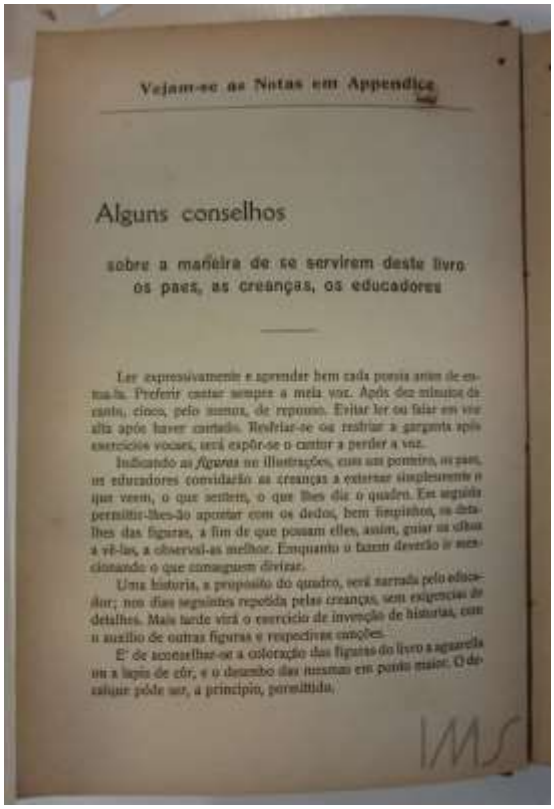
SILVA, Ana Paula da. **O Embate entre a pedagogia tradicional e a educação nova**: políticas e práticas educacionais na escola primária catarinense (1911-1945). Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. São Paulo: Global Ed., 4. ed. 1985.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura Infantil**: Autoritarismo e Emancipação. São Paulo: Editora Ática, 1984.

ANEXOS

Fig. 4: Capa da obra *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares*, publicada em 1917.



Vejam-se as Notas em Appendice

Alguns conselhos

sobre a maneira de se servirem deste livro os paes, as creanças, os educadores

Ler expressivamente e aprender bem cada poesia antes de ensina-la. Preferir cantar sempre a meia voz. Após dez minutos de canto, cinco, pelo menos, de repouso. Evitar ler ou falar em voz alta após haver cantado. Resfriar-se ou restriar a garganta após exercicios vocaes, será expôr-se o cantor a perder a voz.

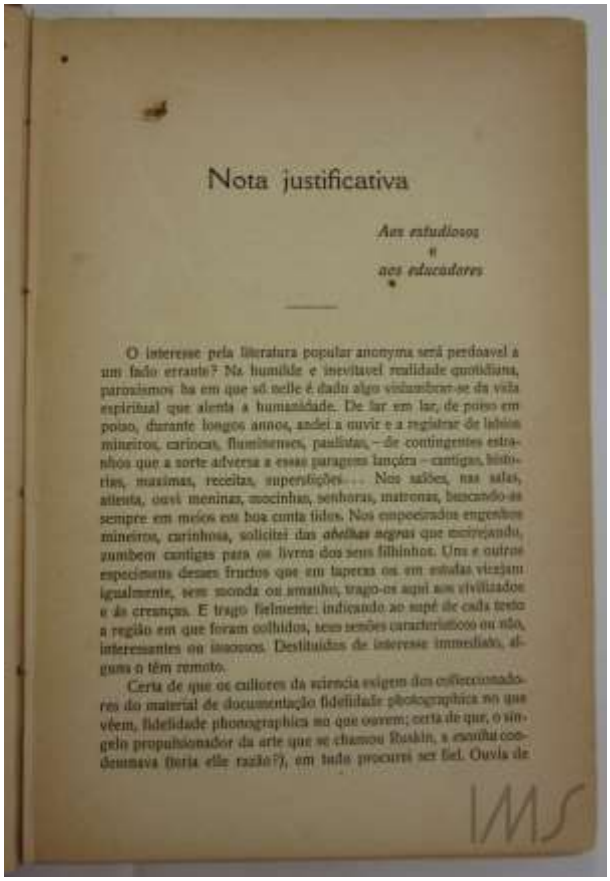
Indicando as *figuras* ou illustrações, com um ponteiro, os paes, os educadores convidarão as creanças a externar simplesmente o que veem, o que sentem, o que lhes diz o quadro. Em seguida permittir-lhes-ão apontar com os dedos, bem limpinhos, os detalhes das figuras, a fim de que possam elles, assim, guiar os olhos a vê-las, a observal-as melhor. Emquanto o fazem deverão ir mencionando o que conseguem divisar.

Uma historia, a proposito do quadro, será narrada pelo educador; nos dias seguintes repetida pelas creanças, sem exigencias de detalhes. Mais tarde virá o exercicio de invenção de historias, com o auxilio de outras figuras e respectivas canções.

E' de aconselhar-se a coloração das figuras do livro a aguarella ou a lapis de côr, e o desenho das mesmas em ponto maior. O desenho póde ser, a principio, permittido.

IMS

Fig.5: Paratexto da obra *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares*, publicada em 1917.



Nota justificativa

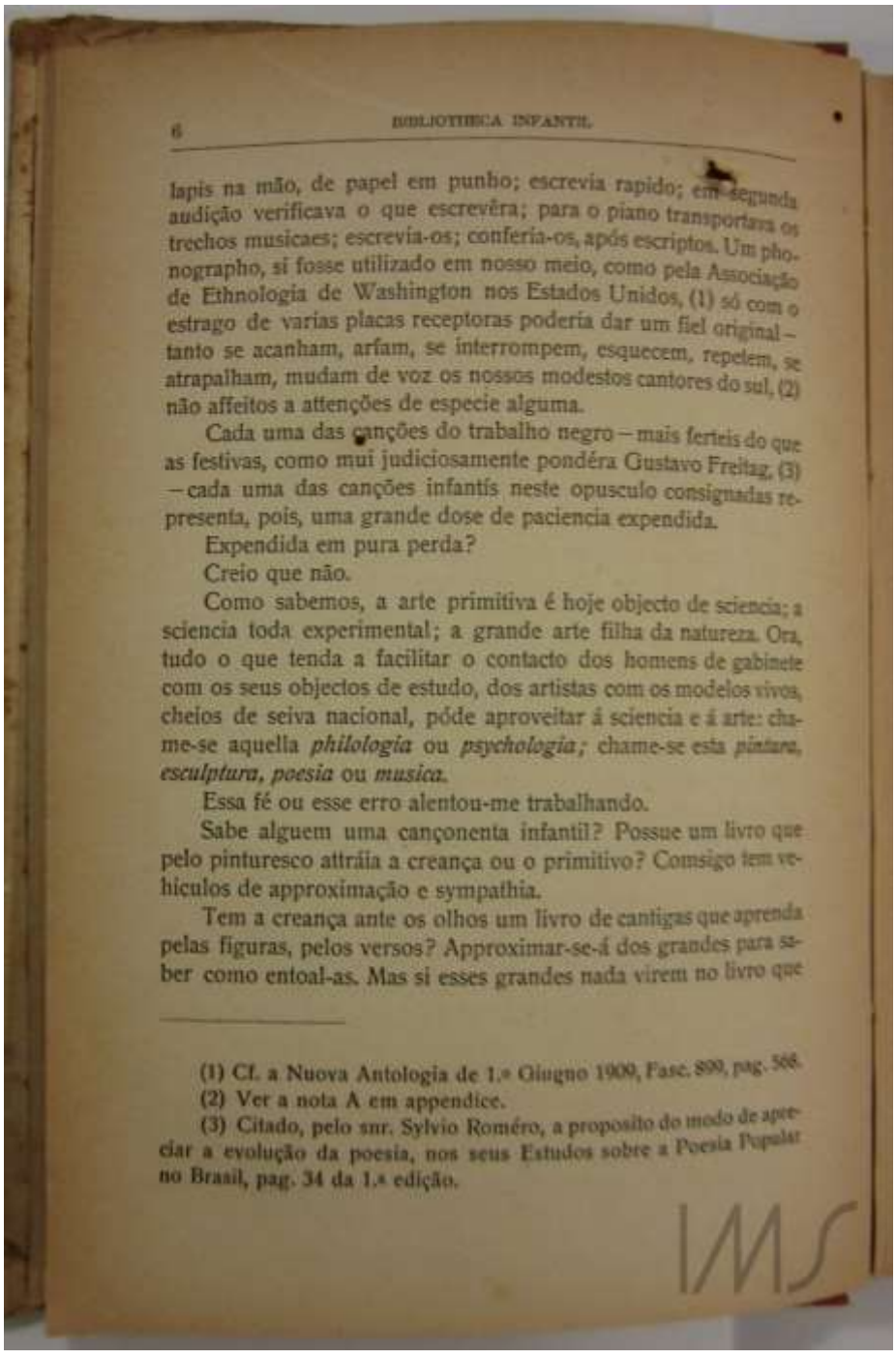
Aos estudiosos
e
aos educadores

O interesse pela literatura popular anonyma será perdoavel a um fadario errante? Na humilde e inevitavel realidade quotidiana, paroxismos ha em que só nelle é dado algo vislumbrar-se da vida espiritual que alenta a humanidade. De lar em lar, de pouso em pouso, durante longos annos, andei a ouvir e a registrar de labios mineiros, cariocas, fluminenses, paulistas, – de contingentes estranhos que a sorte adversa a esses garagens lançára – cantigas, historias, maximas, receitas, superstições... Nos salões, nas salas, attenta, ouvi meninas, mocinhas, senhoras, matronas, buscando-as sempre em meios em boa conta tidos. Nos empoeirados engenhos mineiros, carinhosa, solicitei das *ahelhas negras* que mourejando, zumbem cantigas para os livros dos seus filhinhos. Uns e outros especimens desses fructos que em taperas os em estadas vicejam igualmente, sem sonda ou amanho, trago-os agui aos civilizados e ás creanças. E trago fielmente: indicando ao supé de cada texto a região em que foram colhidos, seus senões caracteristicos ou não, interessantes ou insossos. Destituidos de interesse immediato, alguns o têm remoto.

Certa de que os cultores da sciencia exigem dos collecionadores do material de documentação fidelidade photographica no que vêem, fidelidade phonographica no que ouvem; certa de que, o singelo propulsionador da arte que se chamou Ruskin, a escrita condemnava (teria elle razão?), em tudo procurei ser fiel. Ouvia de

IMS

Fig. 6: Paratexto da obra *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares*, publicada em 1917.



6 BIBLIOTHECA INFANTIL.

lapis na mão, de papel em punho; escrevia rapido; em segunda audição verificava o que escrevêra; para o piano transportava os trechos musicaes; escrevia-os; conferia-os, após escriptos. Um phonographo, si fosse utilizado em nosso meio, como pela Associação de Ethnologia de Washington nos Estados Unidos, (1) só com o estrago de varias placas receptoras poderia dar um fiel original — tanto se acanham, arfam, se interrompem, esquecem, repelem, se atrapalham, mudam de voz os nossos modestos cantores do sul, (2) não affeitos a attenções de especie alguma.

Cada uma das canções do trabalho negro — mais ferteis do que as festivas, como mui judiciosamente pondéra Gustavo Freitag, (3) — cada uma das canções infantís neste opusculo consignadas representa, pois, uma grande dose de paciencia expendida.

Expendida em pura perda?

Creio que não.

Como sabemos, a arte primitiva é hoje objecto de sciencia; a sciencia toda experimental; a grande arte filha da natureza. Ora, tudo o que tenda a facilitar o contacto dos homens de gabinete com os seus objectos de estudo, dos artistas com os modelos vivos, cheios de seiva nacional, póde aproveitar á sciencia e á arte: chame-se aquella *philologia* ou *psychologia;* chame-se esta *pintura, esculptura, poesia* ou *musica.*

Essa fé ou esse erro alentou-me trabalhando.

Sabe alguem uma cançonenta infantil? Possue um livro que pelo pinturesco attráia a creança ou o primitivo? Comsigo tem vehiculos de approximação e sympathia.

Tem a creança ante os olhos um livro de cantigas que aprenda pelas figuras, pelos versos? Approximar-se-á dos grandes para saber como entoal-as. Mas si esses grandes nada virem no livro que

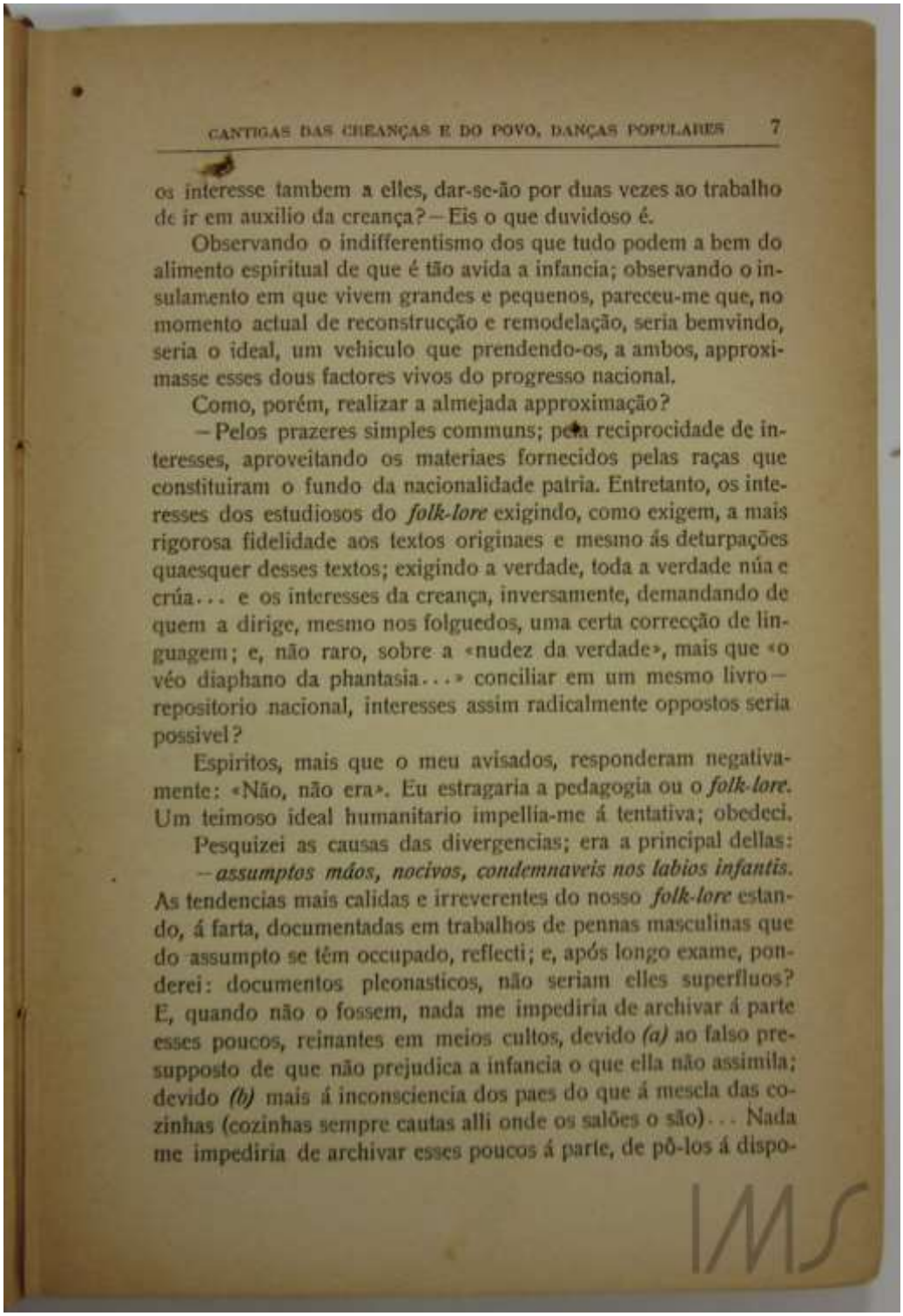
---

(1) Cf. a Nuova Antologia de 1.º Giugno 1900, Fasc. 800, pag. 568.

(2) Ver a nota A em appendice.

(3) Citado, pelo snr. Sylvio Roméro, a proposito do modo de apreciar a evolução da poesia, nos seus Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil, pag. 34 da 1.ª edição.

Fig. 7: Paratexto da obra *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares*, publicada em 1917.



os interesse tambem a elles, dar-se-ão por duas vezes ao trabalho de ir em auxilio da creança? — Eis o que duvidoso é.

Observando o indifferentismo dos que tudo podem a bem do alimento espiritual de que é tão avida a infancia; observando o insulamento em que vivem grandes e pequenos, pareceu-me que, no momento actual de reconstrucção e remodelação, seria bemvindo, seria o ideal, um vehiculo que prendendo-os, a ambos, approximasse esses dous factores vivos do progresso nacional.

Como, porém, realizar a almejada approximação?

— Pelos prazeres simples communs; pela reciprocidade de interesses, aproveitando os materiaes fornecidos pelas raças que constituiram o fundo da nacionalidade patria. Entretanto, os interesses dos estudiosos do *folk-lore* exigindo, como exigem, a mais rigorosa fidelidade aos textos originaes e mesmo ás deturpações quaesquer desses textos; exigindo a verdade, toda a verdade núa e crúa... e os interesses da creança, inversamente, demandando de quem a dirige, mesmo nos folguedos, uma certa correcção de linguagem; e, não raro, sobre a «nudez da verdade», mais que «o véo diaphano da phantasia...» conciliar em um mesmo livro — repositorio nacional, interesses assim radicalmente oppostos seria possivel?

Espiritos, mais que o meu avisados, responderam negativamente: «Não, não era». Eu estragaria a pedagogia ou o *folk-lore*. Um teimoso ideal humanitario impellia-me á tentativa; obedeci.

Pesquizei as causas das divergencias; era a principal dellas:

— ***assumptos máos, nocivos, condemnaveis nos labios infantis.***

As tendencias mais calidas e irreverentes do nosso *folk-lore* estando, á farta, documentadas em trabalhos de pennas masculinas que do assumpto se têm occupado, reflecti; e, após longo exame, ponderei: documentos pleonasticos, não seriam elles superfluos? E, quando não o fossem, nada me impediria de archivar á parte esses poucos, reinantes em meios cultos, devido *(a)* ao falso presupposto de que não prejudica a infancia o que ella não assimila; devido *(b)* mais á inconsciencia dos paes do que á mescla das cozinhas (cozinhas sempre cautas alli onde os salões o são)... Nada me impediria de archivar esses poucos á parte, de pô-los á dispo-

Fig. 8: Paratexto da obra *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares*, publicada em 1917.

HIBISCO ROXO: O SILENCIOSO DESABROCHAR DE UMA MULHER

Roberta Maria Ferreira Alves*

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things Fall Apart; the center cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.
Yeats

Todo apaixonado por leitura, sente uma atração gigantesca pela descoberta que cada exemplar pode lhe proporcionar quando tem a materialidade de um texto em suas mãos. As primeiras palavras são absorvidas de forma ávida e vertiginosa, para depois se acomodarem e tomarem seu ritmo próprio e peculiar. Assim aconteceu comigo diante das primeiras palavras de o **Hibisco Roxo**, de Chimamanda Adichie: "Things started to fall apart at home" (ADCHIE, 2003 p.3). Em um primeiro contato com tais palavras foram abertos, em mim, diálogos com a epígrafe utilizada por Chinua Achebe, escritor nigeriano, em 1958.

Em seu livro de 1958, o autor nigeriano estabelece com seus leitores, a partir da epígrafe que também utilizo para abrir minhas reflexões, um pacto silenciosamente declarado. Em seu primeiro romance, lançado dois anos antes da independência da Nigéria, Achebe elabora o texto que é considerado um dos livros mais importantes da literatura africana do século XX, e, por esse motivo o escritor é visto como o fundador da moderna literatura de seu país. Durante séculos, o continente africano teve obscurecida a sua história e saqueados os seus recursos naturais. Em **Things Fall Apart** — o primeiro de uma série de romances sobre a vida nigeriana a partir de meados do século XIX — Achebe iniciou, em ficção, a sua versão dessa história. Escrito em inglês, impregnado com padrões rebuscados de fala e provérbios nigerianos, o romance, cujo título recicla um verso do poema "The Second Coming", de William Butler Yeats, reconta a história de *Okonkwo*, um homem da tribo igbo (sudeste da Nigéria), cujo vilarejo desintegra-se sob a influência britânica.

* Professor Adjunto da Universidade dos Vales do Jequintinhonha e Mucuri - UFVJM

Quase meio século depois, Adichie nos conduz, em sua narrativa, através do olhar de uma mulher amadurecida pelas experiências da vida, a maturação de uma adolescente desde seus 15 anos, Kambili Achike. Tal percurso é a uma leitura (re)visitada da Nigéria, mas que ainda mantém marcas daquela Nigéria que foi desenhada por Achebe, aquela que foi explorada pelos europeus, principalmente pelos britânicos, e que teve sua tradição colocada de lado por causa da imposição de uma cultura europeia, sobretudo da religião católica.

O romance se apresenta dividido em três partes que são apresentados de forma não linear, o ponto de partida é um Domingo de Ramos que abre por excelência a Semana Santa. Momento no qual é relembrada e celebrada a entrada triunfal de Jesus Cristo em Jerusalém, poucos dias antes de sofrer a Paixão, Morte e Ressurreição. Um momento de aclamação que será seguido pela condenação, pela celebração da liberdade, seguida pelo aprisionamento e encerrada pela total liberdade.

Assim, a autora divide a trama: Primeira parte: "Quebrando deuses - Domingo de Ramos"; a segunda parte: "Falando com nossos espíritos antes do Domingo de Ramos" e, finalmente, a última parte: "Os pedaços de deuses após o Domingo de Ramos". De uma forma simplista, podemos desenhar a narrativa do romance em um ir e vir mnemônico no qual em um primeiro momento nos é apresentada a quebra de valores, para em seguida através de um *flashback* nos conduzir para um pssado anterior ao fatídico Domingo de Ramos. Um legítimo espaço de memória, no qual as peças se encaixam e percebemos como a história se desenvolveu até chegar naquele desencadear de ações. A partir do momento que os leitores conseguem entender o curso da narrativa, mais uma vez retornamos ao mesmo domingo para o que o desfecho nos seja apresentado.

Todo o enredo é conduzido por uma voz adulta/adolescente que nos transporta por um caminho delineado por transformações pessoais e nacionais. A mulher adulta, atráves de sua memória, concede voz a adolescente. Em um diálogo suave e constante, com a época presente da narrativa, não conseguimos observar apenas as transformações da menina em mulher, nosso olhar transita de forma simultânea em um momento histórico de tranasformação da naão nigeriana. É bem nítida e clara a força metamórfica das influências externas na construção de uma identidade pessoal e de uma identidade nacional. A narradora protagonista nos conta a história da degeneração de seu mundo que se inicia, simbolicamente, em um domingo de Ramos, reconta a história de uma

família que como uma fênix permite que seus integrantes sobreviventes se reconstruam enquanto seres amadurecidos e livres o suficiente para se perceberem enquanto seres híbridos cosntituídos de tradição e assimilação.

Kambili é uma adolescente introvertida, repleta de indagações, dores e percepções. Vive em um ambiente extremamente católico, ao lado de sua mãe Beatrice, seu irmão Jaja em um lar dominado pelas regras radicais e ortodoxas de Eugene, o pai.

As modificações políticas pelas quais a Nigéria passa, no presente da narrativa, permitem que Kambili e seu irmão sejam apresentados a uma nova percepção de vida, quando tem a permissão de passar uns dias em casa de sua tia Ifeoma. E nesse momento, diante de duas perspectivas diferentes, a menina, nos apresenta uma sensação especular, pois tanto ela quanto seu país apresentam-se divididos entre a tradição e a imposição cultural estrangeira, os dois se vêem cercados de um lado a manutenção da cultura, pela segregação e, de outro, a assimilação.

O discurso de Kambili é povoado de fantasmas e vozes, enquanto representante do gênero feminino aprende, através de exemplos comportamentais da mãe, que sua postura deve ser servil e obediente. Tal postura, mais tarde, é analisada por outra visão ao conhecer o comportamento de sua tia Ifeoma. Ao conviver com sua tia, a menina consegue perceber que existem outras formas e posturas feminas para lidar com as mazelas da vida. Enquanto a mãe em momentos de angústia e dor se contenta em limpar incansavelmente pequenas bailarinas de vidro, a tia age, fala e tenta resolver seus problemas através de ações mais diretas. A mãe foge para um mundo no qual se perde a cada curva dos corpos das frágeis bailarinas de vidro a tia cria os filhos sem a presença do marido, trabalha na universidade, se posiciona diante das coisas.

Através de passagens do texto podemos perceber as influências que Kambili encerra, da mãe e sua resiliência, grávida Beatrice em um domingo após a missa faz um pedido a Eugene:

> - Deixe-me esperar no carro biko – disse Mama , encostando-se na Mercedes. – Sinto que há vômito me subindo à garanta.
> Papa se virou para encará-la. Eu prendi a respiração . O momento pareceu ser muito longo, mas ele deve ter durado apenas alguns segundos.
> - Tem certeza de que quer ficar no carro? – perguntou Papa.
> Mama estava olhando para baixo; ela pousara as mãos sobre a barriga, para impedir que o nó de sua canga se desfizesse ou para impedir que o pão e o chá que tomara no café saíssem pela boca.
> - Meu corpo não está bem – murmurou ela.
> - Eu perguntei se você tem certeza de que quer ficar no carro.
> Mama olhou para ele.

> - Não vou com vocês. Não está tão ruim assim.
> A expressão de Papa não mudou. Ele esperou até que ela se aproximasse dele e então se virou e começou a caminhar em direção a casa do padre. (ADICHIE, 2003, p. 35-36)

A mãe obedece o desejo e as ordens de Eugene cegamente e nem mesmo essa obediência é capaz de aplacar a ira provocada pelo pedido feito de não acompanhar o marido à casa do padre. Eugene descontente com o comportamento da esposa, mais tarde ao chegar em casa entre as quatro paredes beges e bem decoradas de seu quarto bate em Beatrice e provoca um aborto, na verdade, um outro em tantos outros abortos.

Kambili após a convivência com Ifeoma (tia) e Amaka (prima) percebe que não existe apenas a forma de agir de sua mãe. Em um primeiro momento, chocada, nota que as atitudes de sua tia e de sua prima se contrapõem às atitudes de Beatrice. Com o passar do tempo, percebe que não existe o certo e o errado nas posturas das três, e assim, formas diferentes de encarar a vida e o papel da mulher na sociedade na qual estão inseridas. Por esse e outros motivos, vai acumulando experiências e se formando enquanto mulher e pessoa, através de elementos díspares e completivos.

Apaixonada pelo pai, tem orgulho daquele homem que é elogiado pelo padre, amado por toda a comunidade na qual estão inseridos. Por conta desse amor, desse orgulho, a todo momento encontra justificativas nada racionais para as atitudes arbitrárias de Eugene escondidas no seio da família. Apesar de não nos apresentar abertamente que os diversos abortos da mãe foram provocados pela ira do pai, em momentos distintos a Kambili adulta nos permite inferir essas verdades com inserções polifonicas de dúvida.

A narradora tem em Jaja, seu irmão, uma espécie de aliança idealizada, pois os dois vivenciam as mesmas cobranças, as mesmas imposições e, se apresentam divididos entre o sofrimento e o amor paterno, divisão essa que se ampliará ao final do romance entre o amor da mãe e o senso de liberdade no momento em que Jaja assume para si a atitude de desespero de sua mãe.

Em uma passagem, logo ao inicio do romance, podemos observar a divisão estabelecida entre o amor e o ódio pelo pai. Em um dado momento Kambili comenta uma das várias práticas da casa. A residência da família é um templo de hábitos, regras e padrões estabelecidos pela intransigência do pai, fruto de uma educação europeia rígida e intransigente. Logo após o conflito estabelecido por Jaja ao não querer comungar em

um domingo de Ramos, mais um costume dominical é quebrado: beber o amor do pai na forma de um gole fervendo de chá servido:

> Papa sentou-se à mesa e encheu uma xícara usando o serviço de chá de porcelana com flores cor-de-rosa nas bordas. Esperei que ele oferecesse um gole para mim e outro para Jaja, como sempre fazia. Um gole de amor, era como Papa chamava aquilo, pois a gente divide as pequenas coisas que amamos. Deem um gole de amor, dizia ele, e Jaja ia primeiro. Depois eu segurava a xícara com as mãos e a levava aos lábios. Um gole. O chá estava sempre muito quente, sempre queimava minha língua, e se comêssemos algo apimentado no almoço minha língua ferida me machucava. Mas não tinha importância, pois eu sabia que quando o chá queimava minha língua, ele estava queimando o amor de Papa em mim. Mas Papa não disse "Deem um gole de amor"; ele não disse nada, e eu o observei enquanto levava a xícara aos lábios. (ADICHIE,2011, p.14)

Um gole de amor que queima, que fere. Um gole de amor que é capaz de deixar marcas e incomodar até os vindouros goles de amor, mas que mesmo assim Kambili entende e aceita, durante muito tempo, aquela dor como uma forma mais pura que o pai poderia utilizar para demonstrar a ela e a seu irmão o quanto os amava. Um amor punitivo, castrador, repleto de limitações e obrigações.

Podemos inferir que essa maneira de Kambili entender as coisas, é resultado da influência recebida através das atitudes de Beatrice diante de uma postura diferenciada de Eugene. A mãe de Kambili se sente amada pelo fato de seu marido não aceitar outras mulheres como esposas, e por isso aceita outras tantas atitudes dele como se fossem atitudes do amor incondicional do marido.

Interessante o pensamento de Beatrice acerca do comportamento de seu marido, pois o mesmo, em nosso entendimento não tem nessa atitude prova alguma de comportamento amoroso, e sim de obediência servil à doutrina defendida pelos padrões cristãos da igreja católica. Sabemos que em termos de lei civil, a Nigéria reconhece uniões poligâmicas apenas nos estados ao norte, enquanto na região sul, por sofrer forte influência católica, tal prática não é permitida, nem tampouco aceita pelos cristãos mais fervorosos, metonimicamente desenhados na figura de Eugene Achike.

Na passagem a seguir podemos perceber o quanto Eugene tem uma postura ortodoxa católica, pois assume a religião de tal maneira que não aceita como verdade algo que vai contra os dogmas delineados pelo catolicismo que foi doutrinado a praticar.

> Seu rosto não mudava de expressão até o padre Benedict terminar o sermão, até chegar a hora da comunhão. Depois que Papa recebia a comunhão, ele se sentava e observava a congregação ir até o altar, e depois da missa ia falar preocupado com o padre Benedict caso alguém tivesse faltado à comunhão dois domingos seguidos. (ADICHIE, 200, p.11-12)

Kambili nos conta a história desde aquele domingo fatídico para nos fazer entender o que aconteceu, pois crê nele um divisor de águas, o momento de epifania, o momento no qual seu lar começou a ruir. A mulher que concede voz a adolescente de 15 anos desvela as sensações dúbias que povoavam a mente e o coração de menina. Percebia a verdade, mas era capaz de por amor ao pai redesenhar tal verdade de forma tão doce que o homem duro e cruel, se transformava em um pai suave e amoroso.

Na concepção da jovem os hábitos começaram a ser quebrados em casa quando o irmão se recusou a receber a hóstia durante a missa, e na opinião dela, esse é o detonador de toda a ruína daquele núcleo familiar. Aquele domingo de Ramos se torna um domingo atípico, sem chá, sem cabelos trançados, repleto de expectativas e medos. Contudo ao longo da narrativa, somos conduzidos a pensar de uma forma mais ampliada. Várias ranhuras já se faziam notar, vários pontos já se tornavam fracos e anunciavam um futuro desmoronar de verdades absolutas.

Naquele mesmo domingo, a pequena narradora atônita sem alcançar de forma clara o que acontecia, perde seu olhar através na janela observando sua casa e arredores, descrevendo aquele local tão conhecido embora naquele momento se apresentasse tão diferente, incomum.

Kambili começa a descrever a paisagem que pode ser vista de sua janela. Fala das árvores, do cajueiro, apesar de sua atenção estar toda ligada aos ruídos de dentro da casa. Como um jogo de imagens sucessivas, ela descreve a paisagem de fora e se mostra atenta aos ruídos de seu pai e seu irmão na parte de dentro da casa. Diante de uma descrição minuciosa e aparentemente sem importância, a personagem fala sobre o grande quintal, da sensação de aprisionamento experienciada diante da descrição do muro alto e do distanciamento de mundo que ele proporciona.

Apesar disso, é na sequência dessa descrição da narradora que nos transportamos para o clima e a sensação de mudanças que já se anunciavam desde aquele momento que ela

descreve em especial os arbustos : “Mais perto da casa, os coloridos arbustos de hibiscos se esticavam e tocavam uns aos outros, como se estivessem trocando pétalas. Os arbustos de hibiscos roxos começavam a florescer lentamente, porém a maioria das flores ainda era vermelha”. (ADICHIE, 200, p.15). Nesse momento a narradora nos anuncia a semente da mudança latente entre os hibiscos que, quase envergonhados ainda permaneciam vermelhos.

Presente, passado e futuro se unem no momento em que os hibiscos roxos, símbolos de transformações, ainda esperam a hora certa para florecer. Esperam a hora certa para derrubar aquela verdade absoluta de um lado único da história. Uma flor híbrida, como Kambili adolescente (menina/mulher) e a Nigéria (tradição/assimilação).

Ao pensarmos nas transformações da Nigéria ao longo dos anos desde sua criação pelo governo britânico em 1886, sua elevação a proterorado em 1901, e colônia em 1914, podemos perceber uma nação que foi desenhada pelos padrões britânicos, mas em momento algum abandonou sua tradição e sua história, tanto que por causa de um crescemente nacionalismo, teve sua independência alcançada em um processo, coordenado pela Inglaterra, que durou desde o final da Segunda Guerra Mundial até o ano 1960. A partir dessa data a Nigéria se tornou uma federação dividida em três regiões, cada uma contendo uma parcela de autonomia. Nesse processo de construção de uma nação com padrões nacionais, em 1966, dois golpes sucessivos por diferentes grupos militares deixaram o país sob uma ditadura militar, o primeiro foi levado a cabo pelo major general Ironsi, e o segundo por general Gowon. Os Igbos, grupo dominante etnicamente na região leste, declararam independência como a República do Biafra em 1967, iniciando uma sangrenta guerra civil que terminou com sua derrota. Após sucessivos golpes pacíficos e militares, eleições e constituições outorgadas e revogadas a Nigéria se constitui enquanto nação colonizada em busca de condições de vida melhores para seus cidadãos. Um país que amadurece enquanto nação associando suas características de origem, sua tradição e a cultura do colonizador.

No romance de Adichie, a figura do avô paterno pode ser observada como uma representação metafórica da tradição igbo nigeriana, e é na figura desse avô que percebemos uma Nigéria que sofreu e sofre com a aculturação e assimilação. Em contraponto a essa representação temos Eugene, pai de Kambili, representando toda força da aculturação britânica e católica que durante anos tentou aniquilar através da assimilação características tradicionais do povo nigeriano. Eugene tenta a todo custo

separar seus filhos desde contato com sua Nigéria natal, ele totalmente assimilado não vê mais os valores da tradição, diferente de sua irmã Ifeoma que consegue transitar entre uma proposta híbrida de uma nova Nigéria.

Após o tempo que passam em companhia da tia Ifeoma e seus filhos, os dois irmãos conseguem perceber o avô (tradição) de uma maneira carinhosa e respeitosa, conseguem ver com os próprios olhos o que acontecia no mundo em que viviam. Ali, na convivência com a tia, não existe a dominação opressora do pai e da cultura europeia, ali existe uma junção de ideais mantidos e revisitados, reconstruidos e reformados.

Em nossa leitura, a simbologia presente no hibisco de cor roxa permeia a narrativa como se seu desabrochar simbolizasse o amadurecimento de uma nova Nigéria e uma nova mulher, pois devido a acontecimentos político- sociais e em curso em seu pais, que afetam diretamente o jornal de Eugene, suas ligações políticas, Jaja e Kambili são levados pela tia para passar uns dias em sua casa. E é Tia Ifeoma que apresenta a Jaja essa planta. Segundo a tia, um amigo havia conseguido produzir um hibisco daquela cor, graças a um procedimento conhecido por hibridismo. A mistura de genes de duas plantas distintas conseguiu produzir uma planta nova que não possui apenas as particularidades genéticas de um doador, e sim, de ambos. Tanto a nação nigeriana pós-colonial como a nova Kambili têm pontos em comum com a tal planta híbrida, presente ofertado ao jovem Jaja. São esses os arbustos que Kambili vê de sua janela no dia que sente que o mundo tão conhecido por ela se apresenta em transformação. Assim, o hibisco roxo pode ser percebido como ícone dessa transformação que tem como base a junção de duas flores distintas: para a nação: tradição e colonização; e para a narradora: menina e mulher.

Pelas mãos de mãe, ao final do romance, Eugene é envenenado. Cansada de viver daquela maneira oprimida, Beatrice se volta contra seu opressor, mas é Jaja que assume a culpa e vai preso. Em uma possível leitura, dentre tantas outras, podemos comparar Beatrice a natureza/mãe/mulher que por muito tempo se doou em silêncio, tão fertil e tão explorada. Após tantas dores e anulação se revolta e se vinga daquele que a usou e a deixou seca, sem vida.

Permitindo-nos uma leitura direta e sensível de que diante de tal fato, enquanto colonizados, fica a certeza de que em batalhas travadas entre a colônia e o colonizador,

sempre o fruto desse hibridismo terá a cor roxa. Aquela que transmite a sensação de tristeza e introspecção, e que funciona como estímulo ao contacto com a essência do ser proporcionando a purificação do corpo e da mente, a libertação de medos e outras inquietações. O roxo é a cor da transformação, momento de preparação para uma nova era. E assim, através da pequena janela de seu quarto Kambili vislumbrou a terra anunciando uma nova era, na qual os hibiscos vermelhos se transformariam, enfim, em hibiscos roxos.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **Things Fall Apart. London:** Penguin Modern Classics, 2001. 176 p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco Roxo**. Trad. Júlia Romeu. Sâo Paulo:

Companhia das Letras, 2011. 324 p.

www.nigerianembassy-brazil.org/portugues/historia/historia.htm

MARIA FIRMINA DOS REIS: A CONTUNDENTE INSCRIÇÃO DA HISTÓRIA DA MULHER E DE SUJEITOS NEGROS NAS LETRAS DO BRASIL

Rosália Diogo*

O ano de 2015, escolhido pela Organização das Nações Unidas – ONU, para iniciar a década dos afrodescendentes é também o ano em que a cidade de Belo Horizonte comemora os 20 anos desde a primeira edição do Festival de Arte Negra - FAN BH, em 1995. Para este Colóquio, o Festival traz a emblemática figura da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, com a certeza de que o seu texto se trata de uma marca indelével e pouco conhecida no tecido social brasileiro. Com esta proposta de comunicação científica, a Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, pretende registrar a sua prática de valorizar e fomentar a cultura africana e afro-brasileira que tem sido há décadas compartilhada por ela com a cidade, com o país e porque não, com o mundo.

Maria Firmina dos Reis era afro-brasileira, nasceu em São Luís, no Maranhão, em 11 de outubro 1825 e morreu em 1917. Firmina dos Reis viveu 92 de uma forma amplamente participativa como cidadã e intelectual. Foi também folclorista e compositora. Em 1859 escreveu o romance **Úrsula** (uma obra que aborda a escravização de negros, tendo como referência o olhar dos escravizados). Escreveu ainda o romance de temática indianista **Gupeva** (1861) e o conto **A escrava**, que foi publicado em 1887, no auge da campanha abolicionista. Ela também publicou poemas e letras de músicas, como por exemplo, **O hino da libertação dos escravos**. Maria Firmina dos Reis era mestiça, bastarda, e não pertencia a uma família de boa condição financeira. Na primeira edição de **Úrsula**, a autora omitiu seu nome tanto na capa quanto na folha de rosto da obra, utilizando o pseudônimo "Uma Maranhense", o que era comum em uma época em que as mulheres viviam submetidas a inúmeras limitações

*Pós-doutora em Antropologia pela Universidade de Barcelona. Doutora em Literatura/letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Psicologia Social pela UFMG. Professora do Ensino Fundamental na Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte. Jornalista. rosaliadiogo@gmail.com

e preconceitos. O resultado da ausência do nome, aliada à indicação de autoria feminina, a sua procedência da distante província nordestina e o tratamento inovador dado pela autora à temática da escravização, foram a cortina de silêncio que envolveu a autora ao longo de mais de um século.

Maria Firmina dos Reis escreveu o romance **Úrsula**, que teve sua primeira publicação em 1859, voltando a ser estudado na década de 1970 a partir da publicação de sua edição fac-similar por Horácio de Almeida. **Úrsula** é considerado por alguns estudiosos como o primeiro romance de autoria afro-brasileira da literatura no Brasil. Na obra, a autora dá voz para que relatem, a partir de suas memórias (não só de sua terra natal, mas da travessia até chegar ao Brasil), a violência a que as pessoas escravizadas eram submetidas.

Defendemos a ideia de que a produção literária de Maria Firmina dos Reis, sobretudo pelo contexto histórico em que foi produzido, é tributário de um percurso de busca de emancipação do seguimento afro-brasileiro. Configura-se como contraponto a pelo menos uma das formas de dominação vigente no século XIX no Brasil, o regime escravocrata.

Sobre a produção de Maria Firmina dos Reis é importante destacar que as tessituras por ela criadas destacam um processo de humanização das personagens e a abordagem do tema da escravização como algo perverso. Narrativa inédita nos romances da época, além de ser libertadora, como bem aborda Eduardo de Assis Duarte, para quem o assunto negro é tratado nas obras de Firmina a partir "de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro em nosso país ". (DUARTE, 2009, p. 277).

A autora discorre em sua trama sobre temas caros aos afro-brasileiros da época, que viviam sob o jugo de senhores das terras. Em **Úrsula**, os personagens escravizados Túlio e Mãe Susana assumem a voz narrativa para dizer das mazelas pelas quais passavam os seus pares étnicos, além de apresentarem assuntos que marcavam o anseio ou problemáticas dos negros, tal como a liberdade, o cativeiro, a civilização e o matrimônio.

Outro aspecto que nos chama a atenção no trabalho literário de Maria Firmina dos Reis é o tema da maternidade negra. As mulheres, tendo os seus corpos usados para o serviço braçal, escravocrata, não assumiam o lugar consagrado à época para as mulheres brancas, que era o da maternidade. Duarte nos ajuda a compreender esse fenômeno:

> Chama a atenção, em especial, o fato dessa representação, tão centrada no corpo de pele escura esculpido em cada detalhe para o prazer carnal, deixar visível em muitas de suas edições um sutil aleijão biológico: a infertilidade que, de modo sub-reptício, implica em abalar a própria ideia de afrodescendência. (DUARTE, 2009, p. 67)

Este cenário de esterilidade, ou silenciamento da representação da maternidade é abordado por outras escritoras negras no século XX. Apresentaremos mais à frente, a retomada do tema por parte da romancista e poeta, Conceição Evaristo. Não obstante, adiantamos um pouco do que consideramos alinhamento de pensamento sobre o tema na construção literária das duas escritoras " corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do "outro" como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve." (EVARISTO, 2005, p. 54). Trata-se de reflexões de Evaristo acerca da necessidade de uma abordagem positiva e humanizada do corpo negro no seu tempo de produção literária.

O Poema Eu-Mulher é uma prova cabal de que Evaristo, um século depois, dialoga com Firmina no que se refere à necessidade de valorização do corpo feminino:

> Uma gota de leite
> me escorre entre os seios.
> Uma mancha de sangue
> me enfeita entre as pernas
> Meia palavra mordida
> me foge da boca.
> Vagos desejos insinuam esperanças.
> Eu-mulher em rios vermelhos
> inauguro a vida.
> Em baixa voz
> violento os tímpanos do mundo.
> Antevejo.
> Antecipo.

Antes-vivo
Antes - agora - o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.

(Evaristo, 2009, p.18)

O poema aponta para um outro lugar para o corpo negro da mulher, sendo aquele que sangra, que tem vigor, que gera, que pulsa de maneira vital, enfim, e não subjugado e reprimido, como no corpo marcado pela escravização.

O Festival de Arte Negra e a busca de aproximações culturais de matriz africana com Carolina Maria de Jesus

Com o tema **Encontros**, a programação do 8º Festival de Arte Negra se organizará em torno de três eixos principais. O primeiro eixo, o das apresentações artísticas, buscará oferecer à cidade uma programação diversificada com artistas locais, nacionais e internacionais. O eixo da formação e intercâmbio oferecerá cursos, oficinas, bate-papos entre artistas locais e convidados, com uma vigorosa tendência para contemplar estudantes, professores, pesquisadores, além dos demais interessados. Ainda dentro desse eixo, acontecerão ações voltadas para a reflexão e registro da memória do festival. Por último, o eixo das Atividades Especiais apresenta o Ojá como a grande ação focada na economia criativa, além de Rodadas para refletir sobre a realização dos festivais de Arte Negra no Brasil e a produção criativa para o segmento.

O trabalho da curadoria lança seu olhar sobre aquelas obras que se instalam nos caminhos, nas passagens, nas encruzilhadas. Que interrompem o passo do pedestre, que provoca o acaso, o encontro e o reencontro. Nesse sentido, a nobreza e beleza do circuito cultural da praça da liberdade é o ponto de partida para os diálogos que serão realizados. O Festival pretende acolher, de maneira solidária e em sinergia, as diversas manifestações culturais de matriz africana em curso em todos os cantos da cidade.

Uma das novidades desta edição é a criação da Temporada FAN. Esta iniciativa que visa incorporar, em regime de parceria, as manifestações de matriz africana que são

desenvolvidas pelos diversos atores da cidade e aqueles que nos visitam. As atividades da Temporada FAN abrem em maio e se encerram em outubro, culminando com a realização do Festival, em novembro. Esta ação tem como propósito executar vertentes dos Planos Municipais de Cultura e de Promoção da Igualdade Racial.

Promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte, desde 1995, o Festival de Arte Negra – FAN é um dos maiores do gênero no Brasil e reforça a vocação da cidade para sediar eventos que respeitam a diversidade cultural e democratizam o acesso à arte. O FAN nasceu da necessidade de mostrar a vigorosa produção cultural de africanos e seus descendentes, residentes no país ou no exterior, inclusive com expressiva presença na cena artística de Belo Horizonte. Logo, transformou a capital em pólo de reflexão sobre a arte negra atual, recuperou a sua história, apontou rumos e revelou talentos. Consolidado, a cada edição explora novas possibilidades e conquista cada vez mais a atenção do público. Durante o FAN, a cidade se alegra e se enriquece com a presença de intelectuais e artistas de grande qualidade e ao mesmo tempo assiste ao espetáculo de integração cultural que o Festival realiza. A literatura sempre esteve muito presente ao olhar dos organizadores do Festival.

E é nesta perspectiva de integração que a produção literária de Maria Firmina dos Reis interessa ao Festival de Arte Negra. A sua escrita certamente foi inspiradora para que muitos afro-brasileiros iniciassem ou fortalecesse as suas construções em prol de dar visibilidade ao esquecido ou relegado legado que a população negra trouxe do continente africano. A riqueza das manifestações culturais trazidas das Áfricas são o mote das investidas da Prefeitura de Belo Horizonte, ao longo dos vinte anos em que se realiza o Festival de Arte Negra.

Maria Firmina dos Reis e o Encontro com Conceição Evaristo

Para nos sintonizarmos com o conceito de **Encontros**, trazido pelo Festival de Arte Negra – FAN, é necessário que outras vozes sejam trazidas para essas reflexões acerca da produção literária de Maria Firmina dos Reis. Vozes essas que se encontram em diálogo com os nossos estudos sobre literatura negra ou afro-brasileira e a situação da mulher negra no Brasil. Para este texto trazemos a voz da escritora negra, Conceição Evaristo. Ela nasceu em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, em 1946, numa favela no alto da Avenida Afonso Pena. Formou-se professora no antigo curso Normal, em

1971, e depois mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para magistério e, posteriormente, no curso de Letras da Universidade Federal daquele Estado. Na década de noventa, Evaristo ingressou no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, defendendo, em 1996, a dissertação intitulada **Literatura negra**: uma poética de nossa afrobrasilidade. Doutorou-se em Letras pela Universidade Federal Fluminense, no ano de 2011, sob a orientação da profa. Dra. Laura Cavalcante Padilha. A sua pesquisa teve como foco as relações entre a literatura afro-brasileira e as literaturas africanas de Língua Portuguesa.

Desde 1990, a autora publica poemas e contos na coletânea **Cadernos negros**1, do Grupo Quilombhoje – formado, em 1978, por escritores afrodescendentes – e é convidada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior. Nesses eventos, aborda as questões de gênero e etnia na literatura brasileira. **Ponciá Vicêncio** (2003) é o primeiro romance de Conceição Evaristo e vem sendo tema de artigos, pesquisas de dissertações de mestrado e teses de doutorado, além de discussões no meio acadêmico desde sua publicação. Foi indicado ao vestibular 2008 da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – e traduzido recentemente para o inglês pela Editora Host Publications, sediada no Texas, nos Estados Unidos da América. Além dessa obra, publicou **Becos da memória** (2006), **Poemas da recordação e outros movimentos** (2008), **Insubmissas lágrimas de mulheres** (2011) e **Olhos d"água** (2014).

Avaliamos que Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo, denunciam, a despeito de um intervalo secular que distancia a vivência terrena das duas, a perversa situação imposta para a mulher negra, literalmente escravizada em um momento da história, ou em situação de escravização social em função da pobreza, como apresentada, por exemplo, no romance **Ponciá Vicêncio**, de Evaristo. Esse romance conta a trajetória de uma personagem feminina que evidencia as lembranças dos antepassados em relação à escravização dos negros trazidos da África para esse propósito.

Sobre a questão da maternidade explorada nas obras de Maria Firmina dos Reis, destacamos um trecho do conto **A Escrava**:

> Eu tinha o coração opresso pressentia uma nova desgraça. A hora permitida ao descanso, concheguei a mim meus pobres filhos, extenuados de cansaço, que logo adormeceram. Ouvi ao longo rumor, como de homens que

1 Cf. **Quilombhoje**. Disponível em: www.Quilombhoje.com.br. Acesso em 28 de fevereiro de 2014.

> conversavam. Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante...Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos.
>
> Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! mamãe! Ah! Minha senhora! Abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha, e nela penetrado meu senhor, o feitor, e o infame traficante. Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe. (REIS, 2009, p.256-257)

O poema abaixo é uma demonstração de como a escritora Conceição Evaristo retoma, em sua obra, histórias de vida de sujeitos anônimos, que constituem o grupo de excluídos composto pelos afro-brasileiros no Brasil, tal qual Maria Firmina dos Reis inaugurou no século anterior.

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

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.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha

> se fará ouvir a ressonância
> o eco da vida-liberdade.
> (EVARISTO, 1990, p. 32-33)

Evaristo traz para o cenário da literatura, por meio do poema "Vozes- Mulheres", lamentos, queixas e denúncias da situação de opressão vivida pelas mulheres em decorrência do processo de escravidão, mas também aponta para um novo tempo, em que uma nova mulher se propõe alterar a sofrida saga de suas ancestrais. Acreditamos que essas características da escrita de Conceição Evaristo nos permitem inseri-la na perspectiva dos estudos que abordam as questões étnico-raciais e de gênero, advindas dos Estudos Culturais, e ainda na perspectiva dos estudos que se voltam para as relações entre a literatura e a sociedade.

Ao final do estudo dessas pesquisas, temos evidências de que são distintos os processos de construção identitária das duas escritoras, o que nos levou a olhar, de maneira diferenciada, as relações de gênero em suas obras. A questão racial também não pode ser tratada de maneira similar em função da temporalidade vivida por elas. O nosso esforço ao realizar essas leituras foi o de fazer uma imersão na fortuna crítica sobre o conjunto das obras das duas escritoras e em algumas teorias que cotejam com as nossas reflexões acerca dos conceitos presentes nas mesmas.

Conceição Evaristo é também uma ensaísta especial para análises da cultura negra e nos brinda com as seguintes reflexões no que se refere às relações de gênero e de raça :

> Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e do demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria; e que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra acaba por fixá-la no lugar de um mal redimido. [...] O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira ? (EVARISTO apud MOREIRA e SCHNEIDER, 2005, p. 202).

A partir dessas investigações realizadas, das várias leituras que fizemos das obras de Firmina dos Reis e Conceição Evaristo, passamos a cotejar a ficção e reflexões desenvolvidas no âmbito de algumas formulações teóricas advindas dos Estudos

Culturais. Em especial, a crítica da cultura feminista, com ênfase nos estudos sobre literatura e sociedade, e, ainda, das teorias raciais.

Os Estudos Culturais aproximam-se do vasto campo das práticas sociais e dos processos históricos que abrangem os espaços não canônicos da sociedade, além de se preocuparem com os produtos da cultura popular. Foram pensados, desde o início, como um empreendimento interdisciplinar. Segundo Johnson (2000), a partir da crítica estabelecida à forma elitista de produção e de consumo da literatura na Inglaterra, Richard Hoggart idealizou os Estudos Culturais em três partes: histórica ou filosófica, sociológica e crítico-literária, sendo essa última considerada a mais importante.

Por essa perspectiva, no poema **Vozes-mulheres**, apresentado acima, Conceição Evaristo faz uma releitura de uma prática social que mantém as mulheres negras em uma condição de subalternidade. Para isso, representa, de maneira crítico-literária, a trajetória ancestral das mulheres negras brasileiras, descendentes de escravizados. Destacamos que os versos finais da releitura crítica proposta pela escritora denotam o caráter de resistência dessas mulheres e apontam para uma insurreição delas na contemporaneidade, em busca de sua liberdade.

As escritas literárias de Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo são permeadas por suas condições de mulheres, negras, historicamente alijadas de partilhar espaços destinados a pessoas/homens brancas(os) e/ou bem letradas(os). Isso permite que elas sejam incluídas na categoria de intelectuais que interrogam a literatura canônica, dão voz aos setores não privilegiados da sociedade e reafirmam os seus compromissos de não se aliarem aos interesses elitistas de manutenção da supremacia de determinados valores socioculturais. Saudamos a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura que nos propicia refletir sobre esse **Encontro** de grande valia para a cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1976.

CHAVES, Leocádia Aparecida. **As margens da nação moderna em Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane**. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? E As componentes da expressão. In: DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Kafka. Para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários .v.17, p.6-18. dez. 2009 .

DUARTE. Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira** (texto de apresentação). In: Portal Literafro Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro. Acesso em: 01 mai. 2010.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996, fl.140. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, ano1- n 1, p.52 -57. 2005.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza M. de Barros e SCHNEIDER, Liane**. Mulheres no mundo** – etnia, marginalidade, diáspora. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (ORG.). **Representações Performáticas Brasileiras**. Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. (coleção Vozes da Diáspora Negra; v. 1).

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz.(org.). **Questão de pele**. Contos sobre preconceito racial. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 19-37.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (ORG.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Bras**il.Belo Horizonte: Mazza, 2010.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. Disponível em:http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/43/dadosatualizados3.pdf. Acesso em 25 de nov. 2011.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GOLDMAN, Lucien. Sociologia do romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de janeiro.: DP&A Editora, 1ª edição em, Rio de Janeiro, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses** - O Feminismo Como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA. Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. (ORG). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORAES. Dênis. (Org.). **Combates e utopias**.Rio de Janeiro: Record, 2006.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros e SCHNEIDER, Liane. **Mulheres no mundo** – etnia, marginalidade, diáspora. João Pessoa: ideia/Editora Universitária, 2005.

NOVAES. Adauto. (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

REIS, Maria Firmina dos**. Úrsula; A Escrava**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUCMinas, 2009.

RICHARD. Nelly**. Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

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

STEVENS, Cristina. Por uma poética do nascimento. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p.401-416.

O MOVIMENTO ABOLICIONISTA E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO CONTO "A ESCRAVA" DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Rosangeli de Fátima Batigniani*

A partir da segunda metade do século XIX diversos discursos defenderam o fim da escravidão no Brasil e se estenderam do Parlamento até as ruas, teatros e jornais. Podemos dizer que os periódicos que chegavam ás províncias tiveram expressivo papel como meio de divulgação de ideias, que eram pautadas no ideal de "progresso e civilização".O Maranhão no século XIX abarcava um número considerável desses periódicos, que tinham na maioria das vezes como premissa mobilizar a população em prol da abolição.

No rol destes discursos, a literatura oitocentista, também esteve voltada para a questão escravista. No século XIX, o universo da escrita era praticamente exclusivo dos homens, a mulher na condição de escritora, muitas vezes tinha que apresentar certa rebeldia e desobediência aos códigos culturais e vigentes em uma sociedade patriarcal. No entanto, sabemos da importância do papel da mulher na luta contra o sistema escravocrata. Muitas tomaram da pena e escreveram, colocando-se em defesa dos oprimidos, em especial os escravos.

É o caso de Maria Firmina dos Reis, que em 1887 publica o conto "A Escrava", utilizando mais ousadia em sua escrita do que em seu romance Úrsula (1859). Muitas escritoras desse período foram excluídas pelo campo literário, e sobre esse silêncio historiográfico Norma Telles indica:

> Nossa literatura abolicionista é escassa. Considera-se que os debates que a partir do século XVIII inflamaram a Europa contra a escravidão, tiveram fracos ecos entre nós. Até a década de 70 do século passado, são poucos os escritos abolicionistas mencionados nas antologias.Nunca nelas se inclui artigos, panfletos ou livros de autoria de escritoras. A mulher, no entanto desempenhou um papel ativo nas lutas contra a escravidão assim como escreveu a respeito dela, fazendo propaganda abolicionista (TELLES, 1989, p. 73).

* BATIGNIANI. Rosangeli de Fátima. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História - PPGH na Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES, Agência de fomento: CAPES. Orientadora Professora Doutora Regina Célia Lima Caleiro. E-mail: rosinhaboc1@hotmail.com.

Maria Firmina dos Reis, possivelmente foi influenciada pela leitura dos jornais maranhense, os quais circulavam na metade do século XIX, período no qual ela produziu seus textos Úrsula (1859) e A Escrava (1887). Esses jornais evidenciavam falas antiescravistas e também escravistas, assim como anúncios de alforrias concedidas por famílias maranhenses como acentua essa notícia: "A família Galvão (...) concedeu liberdade a escrava Filomena, de 20 anos de idade. A carta foi entregue a libertanda pelo exm.Sr.Costa Rodrigues que (...) louvou o ato como merecido" (SILVA, 2013, p.62).

Na década de 1860, formaram-se no Maranhão sociedades como a Irmandade de São Bento e a sociedade manumissora Vinte e Oito de Julho, que tinham como proposta libertar escravos. Assim, podemos pensar que por meio dos jornais que circulavam na província do Maranhão e das propostas destas associações manumissoras, é que Maria Firmina baseou seu discurso antiescravista.

O conto A Escrava, foi publicado na Revista Maranhense em 1887, no auge da campanha abolicionista, e nele Maria Firmina expressa todo seu conhecimento da legislação imperial em relação à abolição. A narrativa inicia-se com uma senhora em um salão nobre discursando contra a escravidão:

> Admira-me, disse uma Senhora, de sentimentos sinceramente abolicionistas. Faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! A moral religiosa, e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu. E desmoraliza, e avilta a nação inteira! (REIS, 2009, p.241).

Aqui, temos mais evidências do conhecimento de Maria Firmina sobre as associações manumissoras, que tinham como frequentadoras mulheres que abraçavam a causa da abolição. Por meio de argumentos religiosos, a senhora continua sua fala:

> Levantai os olhos ao Gólgota, ou percorrei-os em torno da sociedade, e dizei-me Para que se deu em sacrifício, o Homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? Ah Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então uma mentira abominável ter esse sangue comprado à liberdade? E depois, olhai a sociedade... Não Vedes o **abutre** que a corrói constantemente! ... Não sentis a desmoralização que a enerva, o cancro que a destrói? (REIS, 2009, p.242).

Maria Firmina ao referir-se ao Gólgota como simbologia, remete à questão religiosa como forma de combater a escravidão. Tanto em Úrsula como no conto "A Escrava", a autora considerava os cativos seres semelhantes aos homens livres. Para ela, a escravidão era um pecado. A senhora continua sua fala: "O escravo é olhado por todos como uma vítima e é".

Dirigindo-se a um senhor, talvez um escravocrata, ela diz: "O senhor, que papel representa na opinião social? O senhor é um verdugo - e esta qualificação é hedionda (REIS, 2009, p. 242).

A escrava Joana apresenta sinais de loucura, devido às atrocidades da escravidão. De acordo com a narrativa da senhora, a aparição de Joana se dá da seguinte forma:

> De repente uns gritos lastimosos, uns soluços angustiados feriram-me os ouvidos e uma mulher correndo, em completo desalinho passou por diante de mim, e como uma sombra desapareceu. Seguia-a com a vista, ela apavorada, trêmula, deu volta em torno de uma grande mouta, e colando-se no chão nela se ocultou (REIS, 2009, p. 245).

A escrava Joana é caçada como um animal pelo feitor, e no imaginário de Maria Firmina ela está imbuída de medo, pois sabe que se for encontrada será castigada severamente. A autora ao construir seu perseguidor, confirma a forma como os feitores tratavam os escravos fugidos. Diz ele:

> - Inferno! Maldição! Onde estará ela? Tu me pagarás!
> Maldita negra! Esbaforido, consumido, a meter-me por estes caminhos.
> Pelos matos em procura da preguiçosa... Ora! Hei de encontrar-te; mas, deixa estar, eu juro, será esta derradeira vez que me incomodas. No tronco... no tronco: e de lá foge! (REIS, 2009, p. 244).

Maria Firmina recorre à violência cometida contra os escravos, como estratégia para convencer seus leitores o quanto a escravidão era cruel e desumana. Joana é vítima dessa crueldade, da ferocidade de seu senhor, assim pensa a senhora "aquele homem de aspecto feroz era o algoz daquela pobre vítima, compreendi com horror" (REIS, 2009, p. 80). No decorrer da narrativa a autora introduz o escravo Gabriel, que aparece procurando a mãe:

> - Quem és filho? O que procuras?
> - Ah! Minha senhora exclamou erguendo os olhos ao céu, eu procuro minha mãe, que correu nesta direção, fugindo do cruel feitor que a perseguia. É preciso que eu corra, a ver se acho antes que o feitor a encontre. Aquele homem é um tigre, minha senhora, é uma fera (REIS, 2009, p. 248).

O sofrimento de Joana começou ainda na infância, ela e a família foram enganadas por um senhor que vendeu uma falsa carta de liberdade a seu pai. Desse modo Joana foi escravizada e passou a viver os horrores do regime escravocrata. Em seu delírio de moribunda, a escrava clama por seus filhos, e como a senhora não entende, Gabriel explica a ela,"é douda minha senhora, fala dos meus irmãos de oito anos que meu senhor vendeu para o

Rio de Janeiro. Desde este dia enlouqueceu" (REIS, 2009, p. 252). A narrativa sobre os filhos da escrava é feita por ela mesma, com voz embargada:

> Tinham oito anos.
> Um homem apeou-se a porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos – era um traficante de carne humana. Este abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe, não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. (...) Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenamente meu coração; lembrei-me do traficante... Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos.
> A! Minha senhora! Abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha e nela penetrado meu senhor, o feitor, e o infame traficante.
> Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que e abraçavam a sua mãe.
> - Por Deus, por Deus, gritei eu, tomando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!
> - Cala-te! Gritou meu feroz senhor. - Cala-te ou te farei calar.
> - Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando as mãos do cruel traficante: ...meus filhos! ...Meus filhos!
> Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar... (REIS, 2009, p. 256-257).

Com a fala de Joana, Maria Firmina, como fez como em Úrsula, dá voz a escrava, tornando-a sujeito histórico de sua própria vida. Também, a autora talvez tivesse a pretensão de comover seus leitores e mostrar a conseqüência da separação de mãe e filho. Robert Slenes em se livro "Na senzala uma Flor", esclarece que:

> A formação de uma família transformava o cativo e seus parentes em 'reféns'. Deixava-os mais vulneráveis às medidas disciplinares do senhor (por exemplo, à venda como punição) e eleva-lhes o custo da fuga e afastava o fugitivo de seus queridos e levantava para estes o de espectro possíveis represálias senhoriais (Slenes, 1999, p. 115).

Com estas palavras Slenes nos mostra que uma relativa estabilidade não traduz a bondade por parte do proprietário, ao contrário, o senhor ao abrir espaço para que o cativo forme uma família, gera uma constante ameaça de uma eventual separação de parentes por venda. A narrativa firminiana mais uma vez mostra sua ousadia em criar uma personagem capaz de atos graves, como o de esconder escravos em sua casa e comprar sua liberdade. Quando o senhor Tavares chega à casa da senhora, tem uma grande surpresa:

> Aqui o senhor Tavares encarou-me estupefato – e depois perguntou-me.
> - Que significa essas palavras, minha senhora? Não a compreendo. Vai compreender.
> Me, retorqui, apresentando-lhe um volume de papéis subscritados e competentemente.
> Selados. Rasgou o subscrito, e leu-os. Nunca em sua vida tinha sofrido tão extraordinária contrariedade.

> - Sim, minha cara senhora, redargüiu, terminando a leitura;
> ...A Lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra seu senhor; hoje qualquer indivíduo diz a um juiz de órfãos; em troca desta quantia exijo a liberdade do escravo fulano –haja ou não aprovação do senhor. Não acham isso interessante? Desculpe-me, senhor Tavares, disse-lhe: Em conclusão, apresento-lhe um cadáver um homem livre. Gabriel ergue a fronte, Gabriel és livre! O senhor Tavares, cumprimentou, e retrocedeu no seu fogoso alazão, sem dúvida alguma mais furioso que um tigre (REIS, 2009, p.260-261).

Maria Firmina ao construir sua narrativa busca nas leis a forma de legitimar a liberdade do escravo, e ao mesmo tempo evidencia a participação da mulher na campanha abolicionista em uma sociedade patriarcal. Nesse momento abro um espaço para falar da participação feminina no movimento abolicionista no Rio de Janeiro na pessoa da Princesa Regente Izabel de Bragança.

De acordo com a historiografia recente acerca da participação da princesa nos movimentos manumissores ela escondia escravos no Palácio Imperial em Petrópolis. No auge da campanha abolicionista ela passa a organizar no palácio, as famosas "batalhas de flores", com propósitos abolicionistas. O historiador Eduardo da Silva (2003) no seu livro "As camélias do Leblon e a abolição da Escravatura", informa que a flor camélia significava uma senha, pela qual os abolicionistas se identificavam em situações perigosas, como levar os escravos até o esconderijo.

Outra faceta da princesa aconteceu em uma solenidade no Paço Municipal, no ano de 1885, em que foram alforriados muitos escravos. A ação dessas cartas de alforria no dizer de Robert Daibert Junior "soava como o primeiro discurso publico abolicionista da princesa Izabel" (DAIBERT, 2004, p.118). Sobre a participação das mulheres na campanha abolicionista Maria Lúcia de Barros Mott expressa que: "o dado comum encontrado nas referências à participação feminina na campanha abolicionista refere-se à dedicação e à abnegação a toda prova destas mulheres", ainda segundo Mott, "a fraternidade, o amor ao próximo, à sensibilidade ao sofrimento do escravo são razões apontadas para sua participação" (MOTT, 1988, p.79-80). Em relação à participação da princesa Izabel, há uma indicação por meio de seu biografo, que suas ações seriam humanitárias e religiosas, o que no entender de Mott esvazia a participação feminina de sentido político.

Em relação à literatura de Maria Firmina dos Reis, ao dar visibilidade à presença da mulher nos movimentos abolicionistas, segundo Mott,(1988), ela quis evidenciar a dimensão política que a mulher na sociedade oitocentista começava a adquirir, tornando-se assim sujeitos históricos. Destarte, cabe anos historiadores romperem o silêncio historiográfico

acerca da participação histórica e política das mulheres nos movimentos abolicionistas no Brasil oitocentista.

REFERÊNCIAS

DAIBERT JUNIOR, Robert. Isabel. **A "redentora" dos escravos: uma historia da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988).** Bauru: EUSC, 2004.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina dos Reis-fragmentos de uma vida.** Maranhão: Imprensa do governo do Maranhão, 1975.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão.** São Paulo: Contexto, 1998.

REIS, Maria Firmina. **Úrsula.** Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SILVA, Eduardo. **As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de historia cultural.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Régia Agostinho. **A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as Representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX.** Tese de doutorado. Disponível em:<www.tese.usp.br/teses/disponiveis/8/3137/tde14032014-094659>. Acesso em: 20 Abr. 2015.

SLENES, Robert W. **Na Senzala, Uma flor. Esperanças e recordações da família escrava – Brasil, Sudeste, Século XIX.** Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1999.

TELLES, Norma. **Rebeldes escritoras abolicionistas.** Revista de história. São Paulo, n.120, p.73-83, jan./jul.1989.

CONCEIÇÃO EVARISTO E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Rosânia Alves Magalhães *

Neste artigo, procura-se discutir as formulações teóricas recentes sobre a literatura afrodescendente no Brasil e que tornaram possível o conceito de literatura negra. Além disso, Investiga-se a importância de *Cadernos Negros*, responsável pela produção editorial da escrita negra que possibilitou a publicação dos escritos de Conceição Evaristo, assim com de outros importantes nomes da Literatura afro-brasileira. A partir destas discussões examina-se a escrita feminina de Conceição Evaristo, que a torna figura relevante na valorização e disseminação da cultura do negro.

Conceição Evaristo nasceu em 29 de novembro de 1946 em Belo Horizonte, advinda de uma família modesta precisou trabalhar desde muito cedo para auxiliar a família e apesar do trabalho ainda estudava "exigência da mãe severa, preocupada com o futuro da prole de nove filhos" (DUARTE, 2007, p.23). Todavia, com todas as dificuldades que tivera só finalizou o antigo curso normal superior aos 25 anos e com desejo de desenvolver seus estudos mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973 e graduou-se em Letras, tendo ingressado no mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro defendendo no ano de 1996 sua dissertação sobre literatura negra.

Um dos motivos para sua mudança para o Rio de Janeiro foi às dificuldades encontradas em sua terra natal para estudar. Assim buscando novos contornos acadêmicos é que Conceição Evaristo se sujeita a ir para essa cidade, tendo trabalhado "como professora da rede pública de ensino da capital fluminense e da rede privada de ensino superior" (OLIVEIRA, 2009, p.621).

Vislumbra-se que nos escritos de Evaristo há um movimento de fuga e inserção no espaço, possibilitado pela leitura e pela escrita que a ajudava a fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Tendo isso em vista, a autora afirma que:

*Mestre em teoria literária pela Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia/MG. rosanimag@hotmail.com.

> Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. (EVARISTO, 2007, p.20)

Além disso, em entrevista concedida a Giselle Araújo (2007), Evaristo expõe que: "Há uma relação muito grande entre o sujeito autoral com a ficção na literatura afro-brasileira". (ARAÚJO, 2007, p.2). De forma que, a luta pelo espaço de fala de autores negros se confunde com os sujeitos enunciadores criados na literatura afro-brasileira. Assim, conforme depoimento da própria escritora percebe-se que a escrita é para Evaristo uma forma inserção e ao mesmo tempo de mudança do destino que está estabelecido às mulheres negras:

> [...] Atravessei o chão da cidade com trouxas de roupa na cabeça para trabalhar na casa das patroas, ajudando minha mãe a catar papel para completar a renda. No entanto, a cidade me deu régua e compasso, e eu sai traçando meus caminhos. Tive muito apoio da família, especialmente da minha mãe e tia, para mudar o destino que as pessoas queriam que ficasse estabelecido para mim. (ARAÚJO, 2007, p.2).

Assim como a escritora, Poncía Vicêncio teve que atravessar o chão da cidade, para tentar uma vida melhor, conforme trecho abaixo:

> [...] Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. [...] E agora, ali deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra. (EVARISTO, 2003, p.33).

Porém, diferente da escritora a personagem Ponciá, não teve, em seu percurso, a companhia da família, talvez, por isso, "a cidade lhe parecia agora sem graça e a vida seguia sem qualquer motivo. Trabalhara, conseguira juntar algum dinheiro com o qual pudera comprar uma casinha, mas faltava-lhe os seus [...]". (EVARISTO, 2003, p.74). Além disso, suas perspectivas em relação à cidade foram frustradas:

> Ela havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida. Foi bom os filhos terem morrido. (EVARISTO, 2003, p.82).

Aqui não se traça essas nuances de sua vida por acaso, mas de modo comprometido, já que "A condição social de escritora é índice biográfico relevante em seu percurso de vida, mas simboliza também a trajetória de resistência de toda a comunidade feminina negra, para ampliar o leque dos locais sociais das mulheres negras". (SENA, 2012, p.288-289), o que por vezes, estará estampado em sua obra que retrata a vivência de uma mulher negra, que é representativa de toda uma coletividade. Dessa forma:

> Evaristo deixa clara em sua obra a preocupação de fazer emergir um discurso subalterno, através de personagens negras, pobres e mulheres. Sua trajetória militante acompanha as mudanças que caracterizaram o movimento negro brasileiro ao longo das últimas décadas. (MACHADO, 2012, p.1)

Nota-se que "a biografia de Conceição Evaristo é marcada pelos entraves recorrentes às mulheres negras, em nossa sociedade, os quais ainda delimitam os devires do sujeito feminino negro, restringindo-lhes as possibilidades de ocuparem outros lugares do que os previamente estabelecidos". (SENA, 2012, p.291). E, portanto dificultando sua ascensão a outros patamares que os previamente determinados para os negros.

Como pessoa preocupada com as causas de seu povo participou "dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país" (OLIVEIRA, 2009, p.621) e publicou pela primeira vez em 1990, na série *Cadernos Negros*[1], já no seu volume 13, com sua escrita comprometida integrou ainda várias antologias nacionais, tais como: "Quilombo de palavras, Vozes Mulheres, O negro em versos – estrangeiras – como Callaloo, Schwarze prose, Moving beyond boundaries, Women rightiing, Fourteen female voices from Brazil e

[1] "É num clima de intensa mobilização política, 1978 que surge a primeira edição da Antologia Cadernos Negros. A publicação nasceu da necessidade de visibilizar o negro, torná-lo protagonista da sua própria história". Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=860&Itemid=184>. Acesso em: 12 jan 2014.

Finally us: contemporary Black Brazilian women writers" (CAMPOS; DUARTE, 2011, p.208).

Já em 2003, publica o romance *Ponciá Vicêncio* e no ano de 2006 vem a lume outro romance intitulado *Becos da memória* que apesar de "escrito em fins dos anos 1970 e início dos 1980. Ficou engavetado por cerca de 20 anos até sua publicação em 2006" (OLIVEIRA, 2009, p.621).

O primeiro romance ganhou relevância após sua adoção no vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais, ele retrava as vivências de Ponciá desde sua infância até a fase adulta, sendo que estas servirão de base para vislumbrar o modo de vida e de resistência dos negros, já que sua trajetória segue os mesmos percalços pelos quais passam outros negros.

> A adoção do romance Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, pela Universidade Federal de Minas Gerais para o vestibular 2008 e do livro Cadernos Negros: Os melhores poemas, para o vestibular 2008 da Universidade Federal da Bahia, representa um marco na história da literatura afro-brasileira (SENA, 2012, p.293).

Pode-se inferir que a trajetória vivenciada pela autora contribui para que ela traga neste romance uma visão diferenciada sobre o negro, dando a ele protagonismo em sua história. Desse modo, Conceição Evaristo tem papel de destaque na literatura afro-brasileira como uma escritora engajada que pretende com seus escritos retratar as riquezas da cultura negra, bem como, faz-se uma denúncia e se mostra resistente às mazelas experimentadas pelos negros. Ademais, conforme palavras de Maria José Somerlate Barbosa (2003):

> Quase sempre este romance explora as complexidades das personagens. Raramente encontramos uma neste texto (mesmo as personagens periféricas) que possam ser categorizadas usando-se uma simplicidade dualística, ou seja, como seres meramente bons ou maus. Para cada personagem, Evaristo apresenta sempre mais de uma faceta, ou busca causa sociais, históricas e emocionais para explicar os comportamentos, fugindo sempre de conclusões apressadas. Por exemplo, ao descrever o relacionamento de Ponciá com seu marido, jamais a descreve como uma heroína trágica ou o marido como um vilão [...]. Além de apresentar uma trama psicológica e emocional complexa, *Ponciá Vicêncio* retrata e analisa questões sociais e raciais, pois até mesmo o sobrenome "Vicêncio" era herança da escravidão negra. (BARBOSA, 2003, p.9-10).

Com efeito, para melhor compreensão da literatura afro-brasileira e de que modo a autora se insere neste contexto, pretende-se demonstrar como essa literatura vem sendo

consolidada no Brasil, sendo assim distinta da compreensão que se tem sobre a literatura brasileira. Segundo Eduardo de Assis Duarte (2008), a literatura afro-brasileira é:

> Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afro-descendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica. (DUARTE, 2008, p.22)

Para tanto, recorre-se primeiramente a Maria Nazareth Soares Fonseca (2011), que trata do surgimento de diversas manifestações literárias que ficaram conhecidas como o Renascimento Negro Norte-Americano, nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos. Cabe frisar que a explanação acerca desse Renascimento Negro é importante, pois mostra como gradativamente foi se modificando a forma de abordar a temática sobre o negro, até chegar ao entendimento atual da literatura afro-descendente que percebe o negro como sujeito de sua história em escritos afro-identificados.

Assim, segundo Fonseca (2011) o Renascimento Negro Norte-Americano em suas diferentes vertentes, assumiu tanto a produção artístico-literária inspirada pela exclusão dos afrodescendentes, nos Estados Unidos, quanto em questões ligadas à exclusão sofrida pelos negros numa sociedade que apresentava barreiras sólidas para a separação dos indivíduos de pele negra. Daí segundo dizeres de Fonseca é possível afirmar que:

> A produção literária de escritores negros, nos Estados Unidos, dos anos de 1920 a 1930, é responsável pela afirmação de uma blackness, uma consciência de ser negro, que fortaleceu a luta pelos direitos civis dos afro-americanos e, certamente, contaminou outros movimentos que surgiriam, um pouco mais tarde, na Europa, nas Antilhas, no Caribe e em diferentes regiões da África colonizada (FONSECA, 2011, p. 246).

Além disso, Fonseca (2011) argumenta que essas tendências desenvolvidas pelos movimentos que se espalharam primeiramente nos Estados Unidos e depois em outros espaços da diáspora afro-americana é que irão tornar possível o conceito de literatura negra, além de, definir alguns de seus mais significativos traços como, por exemplo, a celebração de concepções e valores próprios de diferentes culturas africanas, bem como "a busca de uma origem africana, que redundará por vezes na representação de uma África mítica, imaginada

e, até mesmo, na retomada de alguns clichês sobre o exotismo do continente" (FONSECA, 2011, p. 247).

Fonseca (2011) expõe que, nos anos de 1930, em Paris, através das vozes dos escritores norte-americanos que aportavam na Europa, importantes tendências literárias serão afirmadas, nascidas tanto da motivação de denúncia e opressão sofrida pelos afrodescendentes, como do cultivo de uma poesia que assume a ruptura proposta pelo surrealismo e por outras vanguardas que acirravam a contestação à norma literária vigente. Em 1947, surge também, em Paris, explica a autora, a revista *Présence Africaine*, responsável pela grande disseminação de ideias e tendências literárias de intelectuais e escritores africanos na diáspora. Para Fonseca, a expressão poesia negra, tanto dos movimentos do Renascimento Negro Norte-Americano, quanto da Negritude assumiu várias acepções. Expressou tanto o desejo de levar ao público leitor a voz de escritores negros condenados à exclusão, como defendeu um projeto interessado no desvio de modelos literários legitimados e propenso a propor novos caminhos para a literatura.

Desse modo, essas influências externas contribuíram para que no Brasil se pensasse a temática sobre o negro com uma postura compromissada do escritor afro-descendente que utiliza dos seus escritos como forma de insubordinação contra o sistema social vigente e defende o negro como sujeito de sua história. Assim, além dos próprios escritores negros e estudiosos sobre essa temática que auxiliaram na difusão da representação literária do negro brasileiro e o lugar ocupado pelos descendentes de africanos escravizados na sociedade brasileira, podemos destacar ainda a contribuição dos *Cadernos Negros*, lançado em 1978, principalmente em seus primeiros números, que tinham como proposta apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema marcados pela pobreza e pela cor da pele.

Assim, podem-se destacar *Cadernos Negros* como um veículo de divulgação dos contos e poesias de autores negros, o que é vital para dar visibilidade para tal temática e servir de amparo para as publicações dos autores, trazendo para estes um reconhecimento sobre seus escritos, uma vez que o mercado editorial da época era muito restrito.

Desta feita, *Cadernos Negros* se afigura como meio de valorização tanto dos escritores negros, como das suas tradições, pois é um instrumento que torna real a possibilidade de ter nesses escritos a chance de aumentar o alcance de divulgação de suas obras. Por isso mesmo:

> Quando Conceição Evaristo procurou a Editora Mazza Edições para que esta publicasse Ponciá Vicêncio, a autora não encontrou resistência ali, talvez porque já fosse conhecida no meio literário por seus poemas e contos publicados em Cadernos Negros e por sua obra ser investigada pela crítica nacional e internacional. (LIMA, s.d, p.5).

Nesta passagem percebe-se a relevância que *Cadernos Negros* possuem na vida dos escritores negros, sendo para muitos deles a primeira oportunidade de divulgação de seus trabalhos e a maneira mais rápida de chegar ao público leitor.

Também é analisado por Fonseca que na literatura afro-brasileira

> As imagens do negro circulam com intenções que se marcam pela autoconscientização e pela imposição de ampliar o espaço de visibilidade dos negros e de seus descendentes, independentemente da cor da pele, do tipo de cabelo ou da carnadura do corpo. (FONSECA, 2011, p. 266).

Por isso, a autora considera de grande importância às publicações dos textos dos *Cadernos Negros* que, segundo ela, além de apagar os estigmas remanescentes do povo negro, amplia uma reflexão sobre a condição de escrita dos escritores negros, a linguagem em que se expressam a circulação de seus textos e sobre a marginalidade dessa produção.

Além disso, Fonseca (2011) ressalta que, no âmbito das produções publicadas pelos *Cadernos Negros*, muitos escritores e escritoras distendem a questão étnica, através de suas produções literárias, em busca de novos arranjos de linguagem que assumam as matrizes africanas presentes na cultura brasileira. Dentre essas escritoras, Fonseca (2011) enfatiza o papel de Míriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo que trazem para seus textos um eu mulher enunciador de visões de mundo que desestabilizam tanto o racismo quanto o sexismo.

Além do que este periódico pode ser visto como "espaço de afirmação consciente de singularização e de afirmação cultural" (PROENÇA FILHO, 2004, p.185), pois o negro é visto como o sujeito do discurso literário, sendo assim, sujeito sintomático das produções realizadas nesta esfera literária, pois é meio de divulgação da literatura afro-brasileira.

Aliás, como forma de buscar a atenção do leitor para *Cadernos Negros* é que nele as capas devem funcionar como um anúncio publicitário, no sentido de fisgar o leitor pelos

olhos, motivá-lo a comprar e ler o que é anunciado. Dessa forma, Florentina da Silva Souza (2006) divide em três fases o projeto dos *Cadernos Negros,* tomando como ponto de partida a "sintaxe" sugerida pelas capas. Segundo a autora:

> A primeira estaria mais interessada em fazer das capas um instrumento de conscientização e vai até o número 12; a segunda fase compreende os números 13, 14, 15 e 16, cujas capas são compostas a partir do aproveitamento de detalhes de pinturas, máscaras, objetos ligados às artes e às culturas africanas; os últimos números apresentam nas capas fotografias de casais e famílias negras, enfatizando plasticidade dos modelos em atmosfera de afetividade. (SOUZA, 2006, p.99).

Ainda a respeito da estrutura dos periódicos de *Cadernos Negros,* Souza (2006), menciona que as capas se tornaram veículos de propagação da beleza negra, da expressividade do corpo negro, das tradições de origem africana e da disposição do negro para a luta e por um espaço de atuação na sociedade, onde esses desenhos de contra-imagens podem ser observados. De modo que:

> As fotos de crianças, mulheres e guerreiros negros deslocam o olhar instituído sobre o Outro e forçam um outro olhar para a diferença, olhar que desafia a tradição ocidental, que exige modelos de apreciação e análise fora dos seus padrões. (SOUZA, 2006, p.103)

Neste contexto, a capa do romance *Ponciá Vicêncio* mostra uma mulher negra manuseando o barro. E em quase metade da capa aparece uma faixa preta na qual aparece o nome da autora e do romance em destaque. E mais abaixo o nome da editora.

Também, em relação às contracapas, Souza (2006) afirma que também elas servem de veículo de propagação da beleza negra, além de ser um recurso de fixação de autoria. Através de publicação de pequenas fotografias dos escritores em cada um de seus números. Segundo a autora:

> Rostos negros e mestiços com marcas e traços individuais apontam para a existência também de um discurso afro-brasileiro de caligrafias, sentidos e idéias variadas. Organizadas de modo a sugerir simultaneamente a idéia de conjunto e de individualidade, as fotografias ressaltam rostos e perfis de cada autor representado, também, a diversidade das identidades individuais e do grupo, que se fazem e se refazem diferentemente a cada número e a cada texto dos CN. (SOUZA, 2006, p. 104).

Essa publicação intitulada de *Cadernos Negros* que como já dito começou a ser lançada em 1978 em São Paulo contou com a participação de vários escritores negros

provenientes de vários estados brasileiros. Tendo segundo Souza (2006) como participantes, em sua maioria, militantes em entidades ou grupos do movimento negro no Brasil, como o Movimento Negro Unificado, Negrícia, Quilombhoje, Unegro, dentre outros.

Frisa-se que somente na edição número treze de *Cadernos Negros* é que foi oportunizada para Conceição Evaristo a publicação de suas poesias, isso já no ano de 1990, em pesquisa feita por Duarte (2011) sobre o levantamento de poesias e contos dessa autora no referido Caderno, nota-se que ela participou de 14 edições entre 1990 e 2000, o que demonstra a importância da veiculação dos escritos dos autores afrodescendentes em *Cadernos Negros*, que se afigura como um incentivador da valorização da cultura negra em suas múltiplas manifestações.

Souza (2006) ressalta que a trajetória de organização editorial do periódico em princípio não faz referência a um grupo organizador. Somente a partir o número 6, de 1983, a organização geral, divulgação e distribuição passam a ser responsabilidade do grupo Quilombhoje. Já no número 14, pela primeira vez é indicada a composição do Quilombhoje: "Cuti, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Sônia Fátima da Conceição e Oubi Inaê Kibuko". (SOUZA, 2006, p.97). A autora menciona também que no ano de 1994, na publicação do Número 17, a organização geral do Quilombhoje passa a contar com a parceria da editora Anita Garibaldi. "A publicação constitui um importante documento de preservação, daí memória da imprensa e dos movimentos negros no Brasil, uma história ainda a ser escrita". (SOUZA, 2006, p.98).

Destaca-se que as publicações, como ressalta Souza (2006), são importantes veículos de divulgação e de conservação da memória acerca de uma temática, ainda mais sobre a temática do negro que teve em seus primórdios apenas uma visão deste como objeto em escritos, sobretudo de autores brancos, e só com uma mudança de postura é que se notou um comprometimento na escrita advinda, sobretudo de autores negros, ou seja, aqueles que se afiguram como pertencentes à literatura afro-brasileira e participantes ativos dos *Cadernos Negros*.

Frisa-se, como bem aponta Zilá Bernd (1984), que esta literatura é ainda hoje marginal, porque não encontra apoio nas instâncias de legitimação (editoras), além da negligência de alguns críticos literários que, muitas vezes, consideram-na de terceira

categoria, sem ao menos ler; falta de circulação das obras, tendo como consequência um público consumidor restrito.

Por isso, interessante é que se preservem as obras derivadas de autores negros comprometidos em sua escrita, pois é essencial para revelar as nuances específicas da tradição negra, pois percebemos sobre essa literatura afro-brasileira que muitos são os elementos que possuem tratamento diferenciado nesta literatura, um exemplo de acordo com Souza (2006) é o corpo, pois ele na tradição de origem africana tem papel e função bastante diferentes daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição religiosa judaico-cristã. Segundo a autora:

> O corpo móvel, elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é trabalhado, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão dos seus desejos. A liberdade dos movimentos do corpo e a valorização da sua linguagem são desprestigiados e mesmo reprimidos pelo sistema educacional e religioso ocidental e hegemônico, forçando homens e mulheres a se especializarem na criação de formas de expressão camufladas sob o véu do puritanismo. No entanto, como nos lembra Muniz Sodré[2] a tradição simbólica de origem africana reivindica a presença ativa do corpo, e somente por meio dele ocorre a expansão do individual concreto. O corpo é, pois, essencial para a expansão da força vital (axé). (SOUZA, 2006, p.102)

Dessa forma, a autora explica que os movimentos negros da diáspora traçaram desenhos identitários que recuperam e valorizam o corpo negro em suas formas e movimentos. Desde então, "em vários espaços da diáspora negra, a representação do corpo negro passa a ser considerado um palco de luta pela construção da identidade negra que desafiam os modos hegemônicos de representação". (SOUZA, 2006, p. 103).

No caso de *Ponciá Vicêncio* pode-se falar da representação do corpo negro feminino, em especial. Verifica-se que no início da narrativa, havia por parte da protagonista certa preocupação em permanecer-se mulher. Como se observa no trecho abaixo:

---

[2] Muniz Sodré de Araujo Cabral é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde desenvolve estudos nas áreas da Comunicação e da Cultura há mais de três décadas. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2013/07/entrevista-muniz-sodre-relembra-sua-trajetoria-academica.html>. Acesso: 25 nov. 2013.

> A menina "[...] passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estava os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina". (EVARISTO, 2003, p.13)

Além disso, Souza (2006) expõe que, a linguagem utilizada é predominante de apelo e persuasão, já que o objetivo é mobilizar o leitor para reagir às situações de discriminação e racismo tão recorrentes. Neste contexto, Maria José Somerlate Barbosa (2003) afirma sobre o romance de Conceição Evaristo que:

> Escrito de dentro para fora, Ponciá Vicêncio apresenta muitas das mesmas qualidades da poesia lúcida e insone da autora. Eu costumava dizer que a poesia de Conceição Evaristo é uma poesia de vísceras, profundamente marcada por palavras escolhidas a dedo e pelo impacto verbal e emocional que causa nos leitores. Depois de ler Ponciá Vicêncio, passei a crer que há uma grande proximidade entre sua poesia e prosa. Se as travessias ontológicas e hermenêuticas dos seus textos narrativos parecem mais suaves do que os que encontramos na sua poesia, tanto em um como em outro caso, os significados embutidos nas entrelinhas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as personagens fazem de si mesmas e ao questionamento do mundo ao seu redor. É muitas vezes a sutileza do que não foi dito ou explicado, ou aquilo que foi narrado apenas de soslaio que anuncia os processos de travessia emocional dos personagens e que enriquece o texto. (BARBOSA, 2003, p.11-12).

Cabe ressaltar que para a configuração do que se entende por literatura afro-brasileira algumas constantes discursivas têm sido utilizadas. Neste contexto, destacamos o pensamento de Duarte (2008), pois ele trata da consolidação acadêmica dessa literatura enquanto campo específico de produção. Segundo esse autor, no século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento de grandes realizações e descobertas, de forma a ampliar seu *corpus*, tanto na prosa, como na poesia. Porém, explica o autor, quando se refere ao seu diálogo com a literatura brasileira a história é outra, mas apesar de muitos na academia indagarem sua existência, a literatura afro-brasileira "não só existe como está presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo, não só existe como é múltipla e diversa". (DUARTE, 2008, p. 11).

Assim, neste trabalho assumem-se as constantes discursivas elencadas por Duarte (2008) como critérios de configuração da literatura afro-brasileira, sendo elas: a *temática* - onde "o negro é o tema principal da literatura negra" (Octavio Ianni *apud* Duarte, 2008, p.12). *A autoria* - uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro. *O ponto de vista* - a escrita afro-brasileira deve estar identificada à história, à cultura, a problemática do negro. *A linguagem* - esta deve ser constituída de uma discursividade específica, marcada por um vocabulário

oriundo da África e inserido no processo transculturador em curso no Brasil. *Um público leitor* - leitores afro-descendentes como fator de intencionalidade ausente do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. O autor explica que quaisquer umas destas constantes isoladas são insuficientes para propiciar o pertencimento à literatura afro-brasileira.

Conforme palavras do próprio Duarte (2007), o romance Ponciá Vicêncio:

> Se entendido como texto de autoria afrodescendente, tratando de tema vinculado à presença desse segmento nas relações sociais vividas no país, a partir de uma perspectiva identificada politicamente com as demandas e com o universo cultural afro-brasileiro e destacando ainda o protagonismo negro nas ações, em especial aquelas em que se defronta com o poder e com seus donos, não há dúvida de que Ponciá Vicêncio não só preenche tais requisitos, como ocupa o lugar supostamente vazio do romance afro-brasileiro. (DUARTE, 2007, p.27).

Portanto, neste trabalho adota-se esse posicionamento de Duarte (2008) que se encaixa perfeitamente ao romance Ponciá Vicêncio, pois este se amolda a noção de literatura afro-brasileira, mencionada por este autor, visto que se trata de um romance escrito por uma mulher negra, com personagens negros, no qual a autora discute temas relacionados ao negro e principalmente à condição da mulher negra no cenário brasileiro. Alguns temas que se destacam também neste romance são: discriminação, limitações sociais sofridas principalmente pelas personagens Ponciá Vicêncio e Bilisa, resgate da cultura negra, valorização dos saberes populares, respeito pelos ancestrais, entre outros.

Duarte (2008) chega à conclusão de que, a partir da conjunção desses cinco elementos, poderia se verificar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Dessa forma:

> [...] temos uma produção que está *dentro* da literatura brasileira, porque utiliza da mesma língua, e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na 'missão' romântica, tão bem detectada por Antônio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. [...] Daí seu caráter muitas vez marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica. (DUARTE, 2008, p.22)

Ainda segundo o autor, o romance *Ponciá Vicêncio* consiste em um texto de autoria afrodescendente, que traz como tema à presença desse segmento nas relações sociais vividas no país, a partir de uma perspectiva identificada politicamente com as demandas e o universo cultural afro-brasileiro. Além de destacar o protagonismo negro nas ações, principalmente no

que se refere à questão do poder. O referido romance também destaca o universo feminino de onde emana um olhar outro e uma discursividade específica.

De acordo com Marcos Antônio Alexandre (2007), a produção textual de Conceição Evaristo é demarcada de escrevivência, porque põe em cena, sob uma perspectiva feminina, a afro-identidade, problemas do cotidiano de mulheres negras, conectando sua literatura ás raízes étnicas. *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita,* de Conceição Evaristo, ela conta que a leitura desde a adolescência foi um meio de suportar o mundo, uma vez que lhe proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que vivia, assim como a escrita, como se observa no trecho a seguir:

> Essa inserção para mim pedia a 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 uma 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).

Dessa forma, Evaristo assevera através dos seus escritos, que o negro não se silencia, ao contrário mostra traços de ruptura com uma posição de preconceito e exclusão, e por vezes de denúncia contra o mesmo. Assim, vê-se no romance *Ponciá Vicêncio* que:

> Depois Nêngua Kainda olhou os trajes de Luandi e deu de rir, mas com os olhos. Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valera mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, se peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus. (EVARISTO, 2003, p.94)

Nota-se que no romance *Ponciá Vicêncio (2003),* o negro é retratado como sujeito da sua própria história, como forma de preservar reconstituir e reorganizar a história do negro, desvencilhando da história oficial, pois aqui a perspectiva é da história do negro contada pelo negro e não mais a história do opressor, mas sim a visão do oprimido. Dessa forma, Evaristo "apresenta uma personagem que 'escuta os passos' do passado e que se compraz com a memória rica, os laços perdidos, os afetos que se esvaíram, a saudade do que já se foi e a solidão do que não foi dito". (BARBOSA, 2003, p.11).

Assim, compreender esse percurso pelo qual passou a literatura afrodescendente desde a contribuição do Renascimento Negro até os dias atuais é importante para o conceito de literatura afro-brasileira, pois o material da critica literária sobre esse assunto é ainda muito escasso no Brasil e esses subsídios teóricos auxiliam em uma melhor compreensão da transformação que se efetuou no plano dos estudos sobre o negro.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Giselle. **Conceição Evaristo: foco na cultura afro-brasileira**. Entrevista realizada em 2007. Disponível em: www.santaluzianet.com/modules/news/article.php?storyid=674. Acesso em: 10 nov. 2013.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

BERND, Zilá. **A questão da negritude**. São Paulo: Editora brasiliense S.A., 1984.

BARBOSA, Maria José Somerlate (University of Iowa). **Prefácio**. In: EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Editora Mazza, 2003. p.7-12.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Conceição Evaristo. Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Vol. 2.

DUARTE, Eduardo de Assis. **O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras:

Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p.22-29.

_____. **Literatura afro-brasileira: um conceito em construção**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 31. Brasília, 2008, p.11-23.

_____. **Conceição Evaristo. (Entrevista)** In: DUARTE, Eduardo de

Assis. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). Sobre os autores. Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica, Belo Horizonte: Editora UFMG. p.417, 2011. Vol. 4.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. **Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: Alexandre, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

_____. **Conceição Evaristo por Conceição Evaristo**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/43/dadosatualizados3.pdf>. Acesso: 10 out 2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura Negra os sentidos e as ramificações**. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). Literatura e afro descendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.245-277.

_____. **A produção literária afro-brasileira**. In: Literatura Negra, Literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? 2006, p.35-38. Disponível em: <http://www.ceo.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrpbrasileira_cl.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

IANNI, Octavio. **Literatura e consciência**. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). Literatura e afro descendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LIMA, Omar da Silva. **Conceição Evaristo: escritora negra comprometida etnograficamente**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/43/critica6.pdf>. Acesso: 02 jan. 2014.

MACHADO, Bárbara Araújo. **A literatura em movimento (negro): Conceição Evaristo e a intelectualidade negra carioca (1982-2006)**. Disponível em: <http:www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340393199_ARQUIVO_Texto completo.pdf>. Acesso: 20 mar. 2014.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **"Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo**. Rev. Estud. Fem. vol.17, n. 2 Florianópolis May/Aug.2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-26X2009000200019&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 23 dez. 2013.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estud. av. vol.18 nº. 50. São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017. Acesso em: 10 nov. 2013.

SENA, Tatiana. **Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os movimentos negro e feminista**. A produção de autoria feminina - Vol. 2, n. 1, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/20-TRAN%C3%87ANDO-IDENTIFICA%C3%87%C3%95ES-A-PO%C3%89TICA-vistaponti-vol2-n1.pdf. Acesso: 02 jan. 2014.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. 1 ed., 1 reimp. Belo horizonte: Autêntica, 2006. p. 95-104.

EROTISMO FEMININO: UMA LEITURA DE *AS PALAVRAS DO CORPO*, DE MARIA TERESA HORTA

Rubenil da Silva Oliveira[*]
Algemira de Macedo Mendes[**]
Maria Edileuza da Costa[***]

1 INTRODUÇÃO

O erotismo na produção poética escrita por mulheres não tem definição de data, por isso, se sustenta, nos poucos escritos sobre esse tema, que foi Safo de Lesbos, na Grécia, a primeira mulher a escrever poesias com conteúdo erótico. Na Idade Média, não há escritos dessa temática, o que pode ser justificado pelas sanções impostas pela Igreja Católica. Da Idade Moderna à atualidade, verificou-se que há um número significativo de mulheres as quais escolheram tratar do erotismo feminino, mesmo em período que precedeu ao surgimento dos movimentos feministas na Cultura Ocidental. Todavia, foi só nos últimos cinquenta anos que elas conseguiram romper com a barreira do silenciamento, tomando como exemplo, Cassandra Rios, Hilda Hilst, Adélia Prado, Gilka Machado, Maria Teresa Horta, dentre outras.

Esse artigo objetivou a análise do erotismo feminino em *As palavras do corpo (antologia de poesia erótica)*, de Maria Teresa Horta, à luz das teorias da crítica feminista. Para isso, foi necessário identificar o comportamento do eu lírico feminino na enunciação do desejo erótico; Diferenciar o erotismo feminino quanto ao grau de licenciosidade moral na poesia da autora lusitana e; Associar a enunciação do erotismo feminino às transformações histórico-sociais pelas quais passou a mulher na sociedade ocidental. A metodologia utilizada

[*] Mestrando em Letras; Área de concentração: Literatura, memória e cultura; Linha de Pesquisa: Literatura e Relações de Gênero; Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Turma IV – 2014 – 2016; Bolsista Capes/Fapepi; E-mail: <rubenoliveira50@hotmail.com>

[**] Professora-Orientadora; Doutora em Letras (PUC – RS/2006). Ministra a disciplina Literatura e Relações de Gênero. Professora permanente do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

[***] Professora Co-orientadora; Doutora em Letras (UFPB). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: <edileuzacosta@uern.br>

seguiu a abordagem qualitativa com ênfase no tipo bibliográfica e como técnica a leitura e fichamento dos referenciais teóricos – Bataille (1987), Bourdieu (2014), Branco (1985), Giddens (1993) Louro (2013), Perrot (2012) e outros.

Maria Teresa Horta nasceu em 20 de maio de 1937, filha de Jorge Augusto da Silva Horta e Carlota Maria Mascarenhas, descendente da aristocracia portuguesa, inclusive na vertente poética conta em seus antepassados com a presença da poetisa Marquesa de Alorna. Graduada em Letras, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirigiu o ABC Cine-Clube, além de participar do Cine-clubismo, dedicou-se ao jornalismo e às questões feministas, inclusive do movimento feminista português ao lado de Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, parceria essa que rendeu a escrita do livro *Novas Cartas Portuguesas* (1971), obra essa que foi fortemente contestada à época.

A escritora participou do grupo *Poesia 61*, nome dado à revista temporária editada em Faro, no início dos anos de 1960, do qual também fez parte os poetas Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Fiama Hasse Pais Brandão (EIRAS, 2013). Além de ter contribuído com vários jornais portugueses como: Diário de Lisboa, A Capital, A República, O Século, Diário de Notícias, Jornal de Letras e Artes e da redação da Revista Mulheres. É casada, Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique e, em 2011, recebeu o Prêmio D. Dinis da Fundação Casa de Mateus pela obra *As Luzes de Leonor*.

As palavras do corpo (antologia de poesia erótica), publicada em 2012, é constituída de duzentos e vinte dois poemas, dos quais se tomou como objeto para a análise – "O meu desejo", "Poema ao desejo", "Cicuta", "O pênis – a haste" e "O clitóris". Nessa antologia de poesia erótica, a autora reveste-se da mais profunda sensibilidade e lirismo ao tratar do prazer feminino sem que afete de todo a licenciosidade moral necessária à descrição do erotismo. Isto porque a voz do eu lírico, é feminina e pelo fato de a linguagem da mulher ser mais contida, ora apenas sugere o erotismo, ora o apresenta de forma contumaz, mas sem atingir o nível pornográfico.

Por essa razão, neste artigo, há poemas que demonstram esse plano da linguagem da autora, optou-se por dividi-lo em três capítulos. No capítulo um, há uma breve da história da trajetória da poesia erótica feminina, breve relato biográfico da autora, uma breve descrição da obra analisada e da organização do artigo. O capítulo dois trata do erotismo na poesia feminina a partir do uso de conceitos fundamentais da teoria feminista e análise dos poemas -

“O meu desejo”, “Poema ao desejo”, “Cicuta”, “O pênis – a haste” e “O clitóris”, análise com base na recepção do leitor e teóricos dos estudos feministas. Por último, o capítulo três traz a conclusão do estudo feito.

2 O EROTISMO FEMININO NA POESIA DE MARIA TERESA HORTA

O poder de expressão e domínio do corpo geralmente foi relacionado ao masculino, não devendo sequer ser mencionado pelas mulheres, pois o corpo feminino deveria ser escondido e revelado em partes apenas ao marido. Mesmo sendo casadas, muitas mulheres não podiam ficar completamente nuas na frente dos maridos, porque a nudez representava a devassidão comum às prostitutas, tampouco cabia à mulher desejar ou ter sonhos eróticos. Por essa razão, o desejo erótico feminino foi silenciado pelo empoderamento masculino e o ato sexual associado somente à reprodução humana, cabendo à mulher o papel de guardiã da vida, nesse caso, a relação sexual não significa prazer da mulher, mas perpetuação da vida. (BATAILLE, 1987).

Para o autor o erotismo é apenas um dos aspectos representativos da vida interior do homem, uma vez que quando se usa desse termo, prevalece à ideia de que o sujeito masculino tem o seu lado erótico e a mulher seria desprovida dessa característica por ela não poder falar das suas aspirações. Contudo, o autor ressalta que a interioridade proposta nesse conceito depende dos gostos individuais, seja do homem ou da mulher, pois quando ele cita o homem, há explícito no conceito o jogo metonímico do singular pelo plural como uma referência ao humano não a questões de gênero.

A propagação do erotismo como amoral e/ou pecaminoso centrou-se na mentalidade medieval, na qual havia interdições sobre a nudez do corpo feminino, nulidade da sexualidade da mulher. Assim, tratar da carga erótica que reside sobre o feminino consiste em trilhar um caminho oposto às normas sociais ditadas pela dominação masculina, as quais enclausuraram a mulher no espaço privado do ambiente doméstico e que dava ao erotismo o posto de obsceno. Visto o erotismo sob essa perspectiva, compreendeu-se que em *As palavras do corpo*, a autora transgrediu o espaço dado ao silêncio das mulheres ao atingir o seu fim, confessando o que há de mais íntimo na consciência do eu feminino.

A confissão da autora contribui de modo efetivo para a promoção da ruptura com padrões hegemônicos da ordem patriarcal, uma vez que dilui a dominação do masculino e a

dissolução da ideia de que a mulher não pode falar dos prazeres obtidos com o seu corpo. No caso, "a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução". (BATAILLE, 1987, p. 14). Essa ruptura da ordem permite que a sexualidade seja vista como sujeita às ações temporais, ou seja, que pode modificar-se conforme as mudanças sociais, por isso, o ato sexual deixou de ser um dever para a mulher e um direito para o homem. (FORCANO, 1996).

O processo de movência da identidade feminina e sua sexualidade, os quais são evocados por Forcano (1996) repercutem nos poemas que constituem a obra de Horta, pois ora o eu lírico exprime-se de modo contido, guiando o leitor por meio de sugestões que indiciam a presença do erotismo. Por essa razão, entendeu-se que a linguagem literária quando empregada na construção dos poemas da poetisa lusitana assume a função de fragmentar os discursos que não legitimavam a autonomia da mulher no que se refere a escrever sobre o desejo erótico. Com isso, afirma-se que o avanço na aceitação e circulação da literatura feminina de temática erótica foi alcançado e, a partir dos anos de 1960, a mulher teve seu desejo erótico revelado, o que contribuiu para que fosse decretado o fim da "escuridão em que o imenso campo do erotismo sempre esteve mergulhado" (BATAILLE, 1987, p. 13).

Nesse contexto, a expressão do desvelamento do erotismo feminino considera as condições socioculturais em que esteve imersa a figura da mulher, ora representada como a pecadora que detinha do poder do sexo, ora como santa e pura, a qual deveria manter o seu sexo escondido. Essa mudança de paradigmas da representação do feminino permitiu que se pudesse enunciar a presença de um movimento de continuidade e descontinuidades da história do erotismo, uma vez que, na Grécia, durante a antiguidade clássica, Safo de Lesbos já tratou desse tema, a Idade Média devido ao poder exercido pela Igreja sufocou-o. Já na Idade Moderna, o erotismo voltou a ser tema literário, porém sem a notoriedade da escrita feminina, pois essa somente foi alcançada, por volta dos anos de 1960 e 1970.

É nesse período que se pode enquadrar a poesia de Maria Teresa Horta, a qual trata, sobretudo, dos desejos eróticos da mulher como meio de evocar a ruptura com o paradigma do silenciamento em que a alma da mulher esteve aprisionada durante séculos devido à força do poder masculino e das instituições sociais. A liberdade obtida possibilita que a mulher

possa falar daquilo que geralmente se procurou esconder e, nessa dimensão pode ser afirmado que: “Os indivíduos, de modo geral, fixam-se nos fins que têm em mente e usam a linguagem para obtê-los, não avaliando a ação realizada pelas próprias palavras” (FLÔRES, 2009, p. 69). No tocante a essa postura do indivíduo apresentada pelo autor considera-se que as palavras dependem da expressão da linguagem em dado contexto situacional para que adquiram significação.

Ressalta-se que a linguagem na poesia erótica de Horta vai além do uso da palavra oralizada ou escrita, ela é também representada pelo corpo feminino, no caso, compreendeu-se que o corpo do eu lírico tem sentido de organismo biológico, sendo então percebido como o “local da sexualidade” (WEEKS, In. LOURO, 2013, p. 38). Nessa orientação, o corpo é visto como o local do prazer, desejo e/ou onde são registradas as marcas da sexualidade do indivíduo, conforme observado na leitura do poema “*O meu desejo*”.

O meu desejo

Afaga devagar as minhas

pernas

Entreabre devagar os meus

joelhos

Morde devagar o que é

negado

Bebe devagar o meu

desejo

(HORTA, 2012)

O poema foi estruturado em oito versos livres e brancos, nos quais o desejo do eu lírico é ritmado pela presença da gradação proposta pelos verbos para as ações do outro a começar pelo afago das pernas (vv.1-2) e pela mudança no aumento do tamanho dos versos pares. Essa alteração na estrutura de composição intensifica a relação sugerida do eu feminino com o interlocutor masculino que parece obedecer, paulatinamente, às ordens dadas pela mulher, a fim de que possa saciar o desejo dela ao bebê-lo vagarosamente (vv. 7-8). Assim

sendo, os dois últimos versos demonstram que a mulher não se realiza apenas com a penetração do pênis em seu interior, mas que outras sensações como a tátil podem produzir um efeito ainda mais positivo e satisfatório para ela.

Mediante a leitura do poema evidenciou-se que o erotismo é apenas uma sensação carregada no subconsciente do sujeito lírico, reforçando assim o conceito de erotismo criado por Bataille (1996) e o pronome possessivo contido no título, o qual remete o desejo a um lugar privado – a memória do eu. Por outro lado, é através do desejo individual que a mulher manifesta a contraposição ao silêncio e/ou negligenciamento da sua sexualidade nas sociedades dominadas pela força do patriarcado. Essa mudança nos discursos do feminino não quer dizer que a mulher tenha agora uma fúria incontrolável da sua eroticidade, porém, tem a liberdade de poder exprimir aquilo que espera do homem, desse modo, "... falar sobre fazer sexo ou representá-lo não é o mesmo que realmente fazê-lo, embora tenhamos tomado conhecimento" (SALIH, 2012, p. 140). Por isso, a manifestação do desejo do eu vale-se do reforço à imaginação criadora do inconsciente do eu lírico, o que poderia ser explicado por meio da psicanálise freudiana e da história das mulheres à medida que sustenta essa abertura ao desnudamento da alma.

No que se refere ao direito de fala à mulher a poetisa lusitana recupera da Antiguidade o que era atribuído à poesia de Safo de Lesbos, no século VII a.C., e outras escritoras da Idade Moderna, como Eleanor de Aquitaine, Marguerite de Navarre, Louise Labé, Elizabeth I da Inglaterra e Cristina da Suécia (BLOG ALQUIMIA, EROTISMO E POESIA, 2009). As mulheres citadas se assemelham à autora portuguesa pelo fato de terem pertencido a famílias nobres e romperem com os paradigmas do patriarcado e classe social. Por essa razão, a autora contribui com a desconstrução da ideia de que a mulher não trata de aspectos relacionados ao erotismo como presente no poema. Nesse sentido, diz-se que:

> [...] a linguagem é uma cadeia significante que se prolonga para trás e para além de que enuncia, então seria um erro supor que quem enuncia é o produtor isolado de sua fala. Butler rejeita a noção de autonomia soberana na fala, e, embora insista que os falantes nunca estão no pleno controle do que dizem, ela também argumenta que os falantes são em alguma medida, responsáveis por seus enunciados e, em certos casos, deveriam ser processados por palavras que ferem. Soberania e responsabilidade não são sinônimos. (SALIH, 2012, p. 143).

De acordo com Salih (2012), o indivíduo a partir da linguagem é capaz de expressar o que está além do real e toma como base suas experiências, mesmo que para a criação do universo ficcional, no caso, não se admite que a escrita literária seja um ato criado por sujeitos neutros como afirmado na ciência positiva. Contudo, essa posição autônoma da mulher para tratar dos seus desejos eróticos nem sempre foi possível, uma vez que o ato sexual, na Antiguidade e Idade Média, foi considerado blasfêmia, pecado e, somente tinha a finalidade da reprodução.

A defesa do ato sexual como parte necessária à concretização do prazer humano foi vista como registro da perversão do humano devido contrariar a perspectiva do corpo enquanto lugar que habita o divino. (SARDUY, 1979). Se em "*O meu desejo*" ainda há a contenção do eu feminino que apenas ensina ao outro os pontos de prazer do corpo, o mesmo não acontece no "*Poema ao desejo*", pois, neste último, o desejo erótico só pode ser satisfeito quando ocorre a penetração.

Poema ao desejo

Empurra a tua espada

no meu ventre

enterra-a devagar até ao cimo

Que eu sinta de ti

a queimadura

e a tua mordedura nos meus rins

Deixa depois que a tua boca

desça

e me contornes as pernas de doçura

Ó meu amor a tua língua

prende

aquilo que desprende de loucura

(HORTA, 2012, p. 56)

Os doze versos livres e brancos que constituem o "*Poema ao desejo*" expressam o desejo de controle imaginado da mulher sobre o papel do masculino, como se a mulher ensinasse ao amante como ele deveria se comportar durante a relação sexual. Neste sentido, percebeu-se que esse desejo de domínio da mulher sobre o homem pode ser entendido como uma "força simbólica" (BOURDIEU, 2014). Simbólica, porque na sociedade contemporânea o sexo feminino ainda é o fascínio do homem e, para a mulher conseguir seu intento ela é capaz de negociar e até se negar a dar prazer ao homem quando não tem seu anseio atendido por ele. Por essa razão, afirma-se:

> A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem um sentido pleno, é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação. (BATAILLE, 1987, p. 14).

Mediante o excerto evidenciou-se que o desnudamento da mulher não é somente uma referência ao despimento das vestes, mas a libertação da alma enclausurada por discursos condenatórios e interdições do corpo feminino. Essa abertura dos corpos e das estruturas sociais para a aceitação do discurso erótico do eu feminino representa uma desconstrução da hegemonia social na qual os homens eram agentes sociais ativos e as mulheres sujeito paciente. O que se vê na obra da poetisa lusitana é que há uma transgressão do feminino, pois as formas de fazer-se mulher, as possibilidades de prazer e satisfação do desejo corporal são atitudes que antes eram tomadas pelos homens e somente as prostitutas teriam esse comportamento mais ousado, exceto àquelas que infringiram as normas do patriarcado como visto na história da poesia erótica. Isto porque a mulher aristocrata ou burguesa deveria preservar o seu corpo escondendo-o do olhar dos homens para que estes não a desejassem.

O "*Poema ao desejo*" representa o avanço e conquistas da identidade sexual feminina, sendo agora, a mulher quem subjuga o corpo masculino, inclusive o ensina como deve fazer para que a mulher também sinta prazer, não apenas pela penetração, mas também através do

sexo oral. Os corpos masculinos fazem quebrar o silêncio das mulheres que antes apenas desejavam sem nada poder dizer, agora expressam o seu desejo de volúpia descrevendo até mesmo o modo como o ato sexual deve acontecer e as partes do corpo a serem tocadas. Com isso percebeu-se que as mulheres saíram da condição de subalternas e da obscuridade a que eram relegadas no contexto da dominação masculina vigente no contexto da produção colonial (SPIVAK, 2012).

O erotismo emanado do corpo feminino é visto como capaz de entorpecer os sentidos do masculino como expresso no poema "*Cicuta*", o qual remete à bebida feita com planta venenosa da família das umbelíferas (SILVEIRA BUENO, 2008). A cicuta, na Grécia, foi tomada pelo filósofo Sócrates por não renunciar ao seu pensamento que dava um novo olhar aos jovens da sua época. Contudo, no poema de Maria Teresa, o título remete o leitor à presença do prazer dado pela mulher ao homem e também recebido por ela dele, no qual o seu corpo é o copo de cicuta.

Cicuta

Debruça-te meu amor

e colhe-me amanhã

Bebe-me o hálito

morde-me os gemidos

Eu sou o copo

de cicuta

(o vinho)

Com o qual me envenenas

os sentidos

(HORTA, 2012, p. 76)

A liberdade do verso pode ser entendida como a não opressão do desejo de quem reconhece o poder do seu corpo, do fascínio que esse produz no outro e a si. O amor, o tempo, o hálito, os gemidos, o copo, a bebida (o vinho) e o envenenamento dos sentidos estabelecem o ritmo para as ações dos corpos que se inebriam do prazer e escapam às interdições impostas

pela sociedade sobre o feminino. Por isso, ressalta-se que a "liberação do corpo como fonte de prazer caminha paralelamente à liberação sócio-existencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico, mostrando que a liberdade só se conquista em todos os planos" (XAVIER, 2007, p. 156). Nessa perspectiva, a poesia da escritora lusitana apresenta sintonia com o momento da sua produção, que é o da eclosão das lutas do movimento feminista para o reconhecimento integral das diversas identidades da mulher, daí admitir que:

> Os que ignoram (ou que provam só furtivamente) os sentimentos de angústia, náusea e horror comuns às jovens do século passado não são suscetíveis a isso, acontecendo o mesmo com os que limitam tais sentimentos. Esses sentimentos nada têm de doentio; mas são, na vida de um homem, o que é a crisálida para um animal perfeito. A experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical. (BATAILLE, 1987, p. 26).

Situando a escrita de Maria Teresa Horta conforme a ótica de Bataille (2012) sustenta-se que ela é transgressora por romper com os paradigmas imaginados pela sociedade para a escrita feminina – amor, memórias, é uma poética que chega a um "lugar impossível de ultrapassagem (ultrapassaragem)" (BRANCO, 1991, p. 81). Ao tratar da temática a autora se aproxima de outros nomes que superam as condições impostas pelas sociedades patriarcais e atinge a sua força máxima, delimitando como espaço das emoções o corpo da mulher. O tempo em que se insere a escrita da antologia poética permite que se possa compreender o erotismo como temática pertencente não só ao universo masculino. Mas ainda assim causa estranheza aos leitores não acostumados a perceber o erotismo como sendo um "fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência" (BRANCO, 1985, p. 17).

O lugar de ultrapassagem ocorre quando a autora rompe com os limites tradicionais do erótico à medida que traz à tona a evocação da genitália masculina e também da feminina, o que permite perceber maior grau de licenciosidade moral a sua poética e, em linguagem sem subterfúgios ou preocupada com os discursos dominantes. O envenenamento do corpo presente nos versos finais faz alusão à perda momentânea da consciência, adquirida quando se chega ao orgasmo na relação sexual. A visão do eu lírico subverte a ordem histórica, pois antes eram os homens que "imaginavam o sexo das mulheres, que as viam como fonte de erotismo, pornografia, sadomasoquismo" (PERROT, 2012). Agora, são elas que os imaginam despidos e exercendo a sua fantasia.

Essa despreocupação com a interdição dos discursos referentes à manifestação da sexualidade e, sobretudo, do erotismo de modo a se aproximar do pornográfico reflete as mudanças temporais a que as sociedades estão sujeitas e, os sujeitos nelas inseridos. Por essa razão, no corpo do poema "*O pênis – a haste*" fica evidenciada a não interdição dos discursos da mulher acerca do órgão representativo da sexualidade masculina e de empoderamento do homem.

O pênis – a haste

Eis a haste da noite
acesa no meu corpo
um gesto mais longo
a encrespar a pele
num silêncio poisado
mas de borco
Eis a haste do corpo
em seu repouso
como se a rosa ou nada
ou campo raso
como se haste
só apetecida
brandura ereta em que se reparte

(HORTA, 2012, p. 88)

O poema "*O pênis – a haste*" rompe com o erotismo camuflado desde o título e funda-se no biologismo como determinante da identidade masculina por sua anatomia diferenciadora do masculino e do feminino. É também a ideia do poder do macho sobre a fêmea, como postulado nas ideias freudianas e lacanianas, nas do último atribui-se a ideia de inferiorização das mulheres por elas não terem tal órgão. Por essa razão, o ter um pênis representa o poder, poder esse que é muitas vezes estereotipado, por exemplo, Zumbi, depois de morto teve cortado o seu pênis e colocado na boca, o que é entendido como sinal de castigo para o homem. Também quando uma mulher perdia a virgindade fora do casamento ou uma

senhorinha era deflorada por um escravo, o crime só era reparado com a castração do algoz. É nesse espaço de poder que a poetisa situa o pênis como a haste que se levanta, que confere o poder ao masculino.

Os versos que formam o poema expressam o fascínio e sedução da mulher desde o primeiro quando situa o pênis como a haste da noite, a qual suscita diversas sensações no corpo da mulher. Por outro lado, a imagem do símbolo fálico é evocada, a princípio, em estado de enrijecimento e, depois em estado de repouso, sugerindo assim, que existiu a relação sexual entre o eu lírico e um homem qualquer. A observação atenta ao movimento dos corpos e sensações emanadas e, por conseguinte, as referências ao estado contemplativo das formas definidas e indefinidas – rosa e nada – percebendo assim que há um paradoxo entre as imagens do pênis, entendendo-se como referência ao fenômeno fisiológico da ereção, no qual as veias se enchem de sangue que irrigam e possibilitam ao pênis ficar ereto durante a relação sexual ou quando se pensa nela atingindo assim a ideia de haste. Sem essa ideia, é apenas um "pedaço de carne pendente" (GIDDENS, 1993), uma rosa, um nada entre as pernas de um homem qualquer e que faz da sua genitália, somente, quando ereto, expressão da virilidade e poder.

Desse modo, a percepção transmitida pelo poema é a de que o pênis quando não é haste assume papel de invisível, silenciado assim como fora os discursos acerca do erotismo feminino, o que pode ser também lido como uma vingança feminina ao atribuir-lhe o nome rosa. Nesta perspectiva, "o falo é apenas o pênis: que descoberta estarrecedora e desconcertante para ambos os sexos! As reivindicações de poder da masculinidade dependem de um pedaço de carne pendente" (GIDDENS, 1993, p. 169). A ironia fina e corrosiva do autor alude à concepção de que a sociedade procura sempre "um lugar fixo para estabelecer seus limites" (ALÓS, 2012, p. 55). Os lugares fixos, nesse caso são o pênis no qual quando é haste domina o ventre onde ele se aloja, lugar esse que quando depositado possibilita o prazer, mas fora dele não tem significado algum.

Notadamente, as noções acerca do corpo enquanto lugar central do erotismo são construções histórico-sociais atravessadas por discursos os quais abarcam as disputas de poder entre os gêneros (TEIXEIRA & MAGNABOSCO, 2010). Nesse contexto, compreende-se que a construção do corpo como marca da identidade e diferença dos gêneros situa-se além das marcas biológicas, uma vez que a linguagem contribui para que essa diferença se acentue.

Não só o pênis como parte do corpo masculino é assunto da poesia de Maria Teresa Horta, o clitóris também aparece e dá título a um poema "*O clitóris*", que aparece a partir de imagens metaforizadas "flor" "nervo mais antigo", "botão dos lábios", "centro do gozo" e outras notadas no poema:

O clitóris

Eis na flor

o nervo mais antigo

na boca dela o botão dos lábios

Centro do gozo no lugar

mais íntimo

Lugar do corpo

de me vir a nado

Cisterna

cisterna

de todo o orgasmo

(HORTA, 2012, p. 102)

Os elementos usados pela autora para caracterizar o clitóris como lugar central do prazer do corpo feminino e intrínseco à figura mulher traz a ideia da fragilidade, representada sob o signo da flor e do botão, o início e ponto central enquanto lugar propício ao orgasmo. Desse modo, o clitóris, no poema de Maria Teresa Horta, pode ser visto como parte de "um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica". (XAVIER, 2007, p. 157).

Ainda tratando da oposição entre o masculino e o feminino, afirma-se que o símbolo do sexo masculino (o pênis), é externo, enquanto o símbolo do sexo feminino (o clitóris) está escondido nas partes internas da vagina. Essas diferenças serviram, na história, como justificativa para a dominação do homem e interdição dos discursos da mulher, por essa razão, afirma-se que:

> [...] a definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças. A representação da vagina como um falo invertido, que Marie-Christine Pouchelle descobriu nos escritos de um cirurgião da Idade Média, obedece às mesmas oposições fundamentais entre o positivo e o negativo, o direito e o avesso, que se impõem a partir do momento em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas. (BOURDIEU, 2014, p. 23).

Essas representações presentes no pensamento de Bourdieu ganham reforço nos versos seis e sete do poema e reforçada pela expressividade adquirida nos versos seguintes quando o eu lírico se mostra conhecedor da fisiologia do clitóris. Isto é, o lugar que permite o gozo, capaz de produzir em si mesma os líquidos necessários a sua lubrificação e que se transformam em ponto de prazer.

3 CONCLUSÃO

O erotismo feminino, mesmo que seja uma experiência associada à vida, ao prazer proporcionado pelo ato sexual, tem trajetória marcada por discursos de interdição do corpo da mulher, produção de estereótipos e transgressões às normas sociais impostas pela sociedade patriarcalista. Contudo, é uma construção cultural movente, a qual segue o plano das transformações sociais e não há até agora uma lei ou teoria das ciências pela qual se possa explicá-lo.

A história das mulheres que ousaram a escrever poesias de temática erótica representa uma vitória daquelas que não se conformaram com o regime das sociedades patriarcalistas em que viviam. Ousaram ao utilizar uma linguagem que era de domínio dos homens e marcaram seus nomes falando daquilo que seu insconsciente não permitia calar-se tanto em épocas de maior repressão quanto em contexto de maior liberdade expressiva. A poesia que tem por tema a licenciosidade moral da sociedade ainda carece de estudos para que sejam dirimidos os preconceitos de que tudo o que é erótico é, por sua vez, pornográfico, o que não é uma verdade, pois os graus de licenciosidade moral variam, as de menor grau são chamadas eróticas e as de maior, pornográficas. Ressalta-se ainda a necessidade de que a escrita da mulher não fale apenas de amor ou de estereotipações atribuídas ao comportamento feminino.

Por essa razão, a poesia de temática erótica pode ser expressa por quem tem a criatividade e desejo de escrever consentir, quer seja pura ou impura, de pureza a literatura

tem o retrato das mulheres lânguidas do Romantismo. Nessa perspectiva, devem-se adotar critérios para uma análise proficiente do que é ou não erotismo no texto literário e para a recepção das representações da mulher nas obras de temática erótica.

A poética de Maria Teresa Horta em *As Palavras do Corpo (antologia de poesia erótica)*, a princípio, apenas sugere a presença do erotismo, camuflando a licenciosidade desse tipo de escrita, mediante o que é percebido nos poemas "*O meu desejo*" e "*Poema ao desejo*". Nesses poemas há ainda o desejo constante da mulher de ter o domínio do masculino, orientando a ele os pontos de prazer existentes no corpo dela, assim, o corpo adquire o status de lugar fixo onde se situam aspectos reveladores do desejo erótico.

No poema "*Cicuta*", desde o título tem-se a marca do corpo feminino como um território do prazer da mulher e também dos homens que é capaz de envenená-los pelo torpor do prazer suscitado em ambos. Nos poemas "O pênis – a haste" e "O clitóris" a linguagem utilizada atinge maior grau de licenciosidade, mesmo que não transforme os poemas em pornográficos causando assim surpresa e estranhamento no leitor, pois o que está contido no título faz esperar uma exploração maior do erotismo.

Portanto, considera-se que o erotismo feminino assume um novo lugar em *As palavras do corpo (antologia de poesia erótica)*, de Maria Teresa Horta, o lugar da visibilidade, que foi conquistado pela mulher na sociedade contemporânea depois de uma luta renhida de séculos. A força da escrita, as tensões propostas pelas questões de gênero são traços que devem ser explorados em outras produções, uma vez que apenas um artigo é muito pouco para tratar de todos os aspectos envoltos nessa obra.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**: masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Mulheres, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLOG ALQUIMIA, EROTISMO E POESIA. **Preliminares**: um passeio pela história da poesia erótica... 2009. Disponível em: <http://alquimiaerotica.blogspot.com.br/2009/12/preliminares-um-passeio-pela-historia.html>. Acesso em 16 abr. 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRANCO, Lucia Castello. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

_____. **O que é a escrita feminina?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

EIRAS, Pedro. Da novidade de poesia 61, hoje: recensão a Jorge Fernandes da Silveira e Luis Maffei (orgs.). Poesia 61 hoje. In. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 5, n° 10, Abril de 2013. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-10/013_Pedro%20Eiras.pdf>. Acesso em 15 abr. 2015.

FLÔRES, Onici Claro. O que tem a dizer a Psicolinguística a respeito da consciência humana. In. COSTA, Jorge Campos da; PEREIRA, Vera Wannmacher (orgs.). **Linguagem e Cognição**: relações interdisciplinares. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

FORCANO, Benjamín. **Nova ética sexual**. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1996. (Biblioteca do reino; 7).

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

HORTA, Maria Teresa. **As palavras do corpo (antologia de poesia erótica)**. Alfragide – Portugal: Publicações Dom Quixote, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 12. ed. rev. ampl. atual. São Paulo: FTD, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EDUFMG, 2012.

TEIXEIRA, Cíntia Maria; MAGNABOSCO, Maria Madalena. **Gênero e diversidade**: formação de educadoras/es. Belo Horizonte: Autêntica; Ouro Preto: UFOP, 2010. (Série Cadernos da Diversidade)

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In. LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

MARIE BONAPARTE E OS GREGOS: *A LENDA DAS ÁGUAS SEM FUNDO.*

Sarug Dagir Ribeiro*

Antes propriamente de iniciarmos a análise do texto literário intitulado *A lenda das águas sem fundo* escrito por Marie Bonaparte (1882-1962), consideramos relevante apontar alguns aspectos sobre sua vida, principalmente a sua relação com a Grécia, o povo grego e o dom da escrita.

Ela era sobrinha bisneta de Napoleão I da França. Filha de Roland Bonaparte (1858-1924) e Marie-Félix Blanc (1859- 1882). Seu avô materno foi François Blanc, fundador do Cassino de Monte Carlo, de onde veio à origem de toda sua extraordinária fortuna. Foi psicanalista e escritora francesa ligada intimamente a Sigmund Freud. Utilizou-se de sua fortuna para ajudar a popularizar a psicanálise e também ajudou Freud a fugir da Áustria nazista. Fez análise didática com ele, afim de, tornar-se psicanalista de profissão.

Marie nunca chegou a cursar a Universidade, o que não significou que seu pai tenha negligenciado os cuidados com a sua educação. Contratou, então, os melhores professores da época. Marie iniciou seus estudos de língua inglesa e da língua alemã com apenas quatro anos de idade, aos sete anos de idade lhe é ensinado mitologia clássica, aos doze anos iniciou seus estudos de piano e de latim, já os estudos de língua grega só se concretizaram na vida adulta, então, casada com o príncipe Jorge da Grécia e Dinamarca. Desenvolve o talento da escrita, desde muito cedo, o que a faz a se dedicar a anotar suas recordações e memórias de infância e adolescência. Algumas dessas anotações serão publicadas mais tarde em volumes dedicados as suas lembranças de juventude, são alguns deles: *Tolices* (escrito aos setes anos de idade), *Cinco cadernos*. Aos 53 anos de idade, na sua análise com Sigmund Freud, resolve lhe

* Mestre em Teoria da Literatura e Psicóloga pela UFMG, Professora, Orientadora e Tutora EaD no Curso de Especialização em Gestão em Políticas Públicas com ênfase em Gênero e Relações Etnorraciais oferecido pela UFOP e UAB. Belo Horizonte-Mg. E-mail: sdagir@gmail.com.

mostrar alguns desses manuscritos. O que será de grande valia no seu desenvolvimento analítico.

A escrita sempre teve importância para os Bonaparte, seu pai Roland Bonaparte fora um grande intelectual, publicou obras de antropologia, botânica, glaciologia alpina, geografia, dentre muitos feitos científicos, para citar um deles, foi graças a ele que se pôde dar continuidade e terminar a mensuração do meridiano do equador. E Marie ″queria fazer o que ele fazia. Ela queria estudar, queria escrever.″ (BERTIN, 1989, p. 54). Desde muito jovem, procurava tanto quanto possível a sociedade dos escritores, dos artistas e dos sábios.

Em 21 de novembro de 1907, em Paris, numa cerimônia civil, casou-se com o príncipe Jorge da Grécia e Dinamarca. Depois, em 12 de dezembro do mesmo ano, em Atenas numa cerimônia religiosa. Ela será, então, conhecida oficialmente como princesa Marie da Grécia e Dinamarca. Seu papel como alteza real grega foi de notória importância, na ocasião da guerra nos Bálcans, em 1912. Nessa ocasião ela usufrui da sua fortuna para a construção do hospital da Escola Militar de Atenas, de um navio-hospital e do hospital de Épiro, além do dinheiro a providenciar para cuidar dos feridos. Marie Bonaparte será conhecida por seus contemporâneos por sua generosidade, que talvez, tenha relação com a generosidade de sua avó materna, a Sra. Blanc, ″Com extravagância, ela jogava dinheiro pela janela.″ (BERTIN, 1989, p.34). Numa certa ocasião Marie declarou: ″É para os pobres que é preciso deixar as coroas, para os pobres de coração e de sentimento (...) Sou rainha do mundo, pelo meu olhar e meu pensamento, que por todas as coroas, externas a mim, que possa vir a portar.″ (BERTIN, 1989, p.210). Essa confissão resume toda a sua generosidade e alegria em ajudar as pessoas.

A Grécia e os gregos sempre estiveram misturados ao passado da família de Marie Banoaparte. Segundo a sua mais famosa biógrafa: ″Os Bonaparte afirmam estar estabelecidos na ilha (Córsega) desde o século XVI. Eles remontavam igualmente suas origens toscanas ao século X.″ (BERTIN, 1989, p.16), pois, segundo dados historiográficos, gregos cristãos que haviam sido expulsos pelos turcos da Grécia haviam se estabelecido na Córsega desde o século XIII. E também ″Os gregos adotaram a fábula da duquesa de Abrantes, que atribui origem grega aos Bonaparte.″ (BERTIN, 1989, p.154).

Depois desses breves aspectos biográficos sobre a vida da princesa Marie, vamos agora focar na análise da lenda. Vejamos:

Em 1946 ela escreve o texto intitulado *A lenda das águas sem fundo*, onde aponta para as superstições relativas aos malefícios que alguns lagos, que dizem que não possuem fundo e são tidos como misteriosos. Esse texto será apresentado numa conferência em Atenas, na Sociedade dos Médicos, em 28 de fevereiro de 1948. Foi publicado em inglês, francês e grego. Para este artigo utilizaremos a versão francesa encontrada na obra intitulada *Psychanalyse et Biologie (1952).*

O estilo da escrita de Marie Bonaparte alcança o brilho das pedras preciosas e é extraordinariamente fascinante. Podemos dividir sua obra em produções literárias propriamente ditas e os escritos psicanalíticos (ou científicos). Contudo, uma das características de seu estilo é justamente misturar as duas vocações, onde por vezes, encontramos na sua prosa literária o método científico e no seu texto psicanalítico a poesia. A produção de Marie Bonaparte foi grande, ela publicou aproximadamente cinqüenta artigos e vinte obras, que na sua maioria foram traduzidas, depois de sua morte, para o inglês, o alemão, o espanhol, o italiano, o grego, e sueco. Dentre essas obras, encontramos: os tres volumes sobre Edgar Poe intitulado *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre : étude analytique (1933), Introduction à la théorie des instincts (1934), La sexualité de la femme (1951), Psychanalyse et anthropologie (1952a), Psychanalyse et biologie (1952b).* Ela também publicou escritos sociológicos como *Guerres militaires et guerres sociales (1920)* e *Mythes de guerre (1950).* Enfim, entre suas obras literárias estão romances e novelas, como por exemplo, *Le printemps sur mon jardin (1924),* e *Les glauques aventures de Flyda des mers (1950).* Atualmente, mesmo na França, seus livros quase que desapareceram das vitrines das livrarias. Seus livros são considerados obras raras. Sendo encontrados pouquíssimos exemplares ainda disponíveis para venda em *sites* e livrarias especializados por preços absurdamente altos.

Para abordar a lenda das águas sem fundo, Marie Bonaparte faz inicialmente a maneira dos antropólogos, entrevistas com pessoas comuns das quais buscou explicitar as versões da lenda, e visita *in loco*. Marie inicia o texto localizando na Grécia perto de Atenas um lugar selvagem e encantador onde se localiza um pequeno lago de águas calmas e com uma coloração misterioso de verde e azul, utiliza a expressão *um belo lago verde-azul (BONAPARTE, 1952, p.89)* [grifo nosso] , comparando o azul ao azul da safira e o verde ao verde da esmeralda. Ela afirma que a lenda do lago das águas sem fundo está presente em muitos povos e lugares, cujas águas escuras, calmas e tranqüilas são insondáveis. E conseqüentemente o fundo nunca foi encontrado. Isso se constitui em fascínio e perigo mortal.

As águas se mostram irresistíveis aos navegadores cujos corpos são levados ao fundo e logo desaparecem, não sendo possível nunca mais encontrá-los. Para Marie as crenças populares são em grande medida as fontes responsáveis pela manutenção e propagação de tal superstição. Marie diz ter encontrado em diversos países esta mesma crença, ou seja, a existência de lagos cujas águas não possuem fundo. Marie investiga todas as variações da lenda, mesmo as pequenas. E cita países como a Suíça, a Bretanha, a própria Grécia e inclusive o Brasil, onde esteve visitando a Amazônia entre os meses de agosto e setembro do ano de 1936, onde visitou Manaus-AM e Belém –PA.

Marie como uma verdadeira antropóloga interroga a população local que vive próxima a esses tipos de lagos ou que se atribuem a suposta lenda. Ela cita uma conversa que teve com um cafeicultor que possui uma loja de café próxima a um famoso lago verde-azul existente nas proximidades de Atenas, tal cafeicultor adverte Marie e diz ""Se você for nadar no lago, sobretudo, não vá lá."" (BONAPARTE, 1952, p.90.) (1) * E Marie pergunta por quê, ele, então, responde: ""Por que, sobre essas águas que parecem tranqüilas, há um turbilhão fervilhante que derruba os nadadores pelos pés. Muitos já desapareceram e jamais retornaram."" (BONAPARTE, 1952, p.90.) (2) * E o mesmo informante, em outro dia, andando com Marie, chegam próximo a outra lagoa, e também afirma: "Veja esta água aqui! Ela é também sem fundo conhecido, mas ainda que a outra! Mas é aqui que outra vez vieram se banhar juntos o rei Georges I e o arcebispo metropolitano de Atenas."" (BONAPARTE, 1952, p.90.) (3) * Marie continua sua pesquisa e em outro dia encontra outro informante, o guardião do Estabelecimento de Banho de Atenas, e esse senhor lhe disse: ""Eu joguei alguns objetos na superfície da água escura e eles boiaram. ""(BONAPARTE, 1952, p.90.) (4) * Então, de posse de todas as informações colhidas e disponíveis, Marie Bonaparte faz uma descrição das características físicas e ou geológica da constituição desses tipos de lagos, inclusive como eles se apresentam no verão, na primavera e no inverno. Descreve as diversas núncias de azul e de verde nas diversas estações do ano. Descreve também o tipo de vegetação característica que floresce em torno desses tipos de lagos, os tipos e cores de flores

---

* (1)"" Si vous nagez dans ce lac, n´allez surtout pas là-bas!""(BONAPARTE, 1952, p.90).

*(2)""Parce que, sous cette eau qui paraît si calme, il y a un tourbillon qui tire les nageurs par les pieds."" (BONAPARTE, 1952, p.90).

*(3)"" Voyez cette eau-ci ! Celle-là est sans fond connu, plus encore que l`autre ! Mais c´est ici qu´autrefois venaient se baigner ensemble le roi Georges I et l´archevêque métropolite d´Athènes."" (BONAPARTE, 1952, p.90).

*(4)"" Je jetai quelques objets à la surface de l´eau noire : ils surnageaient."" (BONAPARTE, 1952, p.90).

e frutos mais comuns, os insetos, pássaros e peixes que costumeiramente habitam esses lindos e também perigosos lagos

Irritada com estas superstições, que Marie julga serem absurdas, ela decide pôr a prova tais idéias. Ela, então, avisa para seus filhos e a comitiva real que a acompanham que ela irá entrar no tal lago azul, mas que não irá desaparecer como afirma a lenda. Ela declara seu amor a seus filhos e para que os mesmos não fiquem preocupados resolve amarrar uma corda em torno da sua cintura, caso haja algum problema, eles, então, podem puxá-la. Assim, tranqüilizando-os. Portanto, sem recuar Marie entra na água e narra: ″″Meu coração bate, mas, tiro meu casaco, eu ato uma das pontas da corda em torno da minha cintura. Depois , a angústia aperta mais e mais... .″″ (BONAPARTE, 1952, p.91). (5) * Logo em seguida Marie narra que um tipo de alga marinha, típica desses lagos, enrolam-se em seus pés, ela tenta desvincular-se, mas não consegue, então, um turbilhão de nós dessas algas lhe derruba pelos pés, ela grita para que lhe retirem da água. Quando ela sai da água percebe que suas pernas e pés estão feridos e ensangüentados. Por um lado ela se alegra por ter cumprido sua proeza e em ter constatado o perigo real dessas águas escuras.

Desta maneira, Marie Bonaparte constata que essas lendas fundamentam-se num perigo real, e comporta também um simbolismo profundo e universal quanto ao seu perigo. Para Marie a fascinação das águas encarna a fascinação que todos nós temos pela mãe, num nível profundo do nosso psiquismo. Como se fosse um apelo profundo, nostálgico, cuja sedução é quase impossível de resistir. Confere a fascinação aquática um simbolismo profundo e inconsciente. Marie se baseia na análise dos sonhos proposta pela psicanálise e também na análise dos mitos, para pontuar o simbolismo universal que atribui às águas. Por exemplo, ela cita que permanecemos durante nove meses, antes do nascimento, inseridos nas águas amnióticas do ventre da mãe. Por isso, para Marie, o narcisismo humano não tem medo de simbolizar qualquer água escura. Pois, as águas figuram a mãe pré-natal. Marie cita o mito de Narciso que possuiu uma morte fascinante, que estando ele encantando por sua própria imagem refletida no espelho d´água. Marie compara o estado letal depois da morte semelhante ao estado fetal antes do nascimento, há, portanto, uma mistura de nostalgia e angústia diante da borda das águas tranqüilas e silenciosas: ″″nostalgia de um repouso real,

*(5)"" Mon coeur bat, mais, ayant laissé tomber mon manteau. Je me fais attacher l´un des bouts de le corde autour de la taille. Puis, l´angoisse m´étreignant de plus en plus... ."" (BONAPARTE, 1952, p.91).

outrora , no ser profundo da mãe; angústia diante da morte real que será no mergulho final no meio líquido para os seres dotados de respiração aérea.″″ (BONAPARTE, 1952, p.93) (6) *

Depois de fazer uma clara distinção entre os seres aquáticos de água doce e marinhos, Marie descreve a predominância das divindades femininas sobre as divindades masculinas nas águas, que segundo ela, testemunham a característica maternal predominante no meio líquido. Ela cita as náiades (ninfas das águas), as sereias que flutuam no reino de Poseidon. Estas últimas encarnam o perigo marítimo, cuja sedução mítica irresistível marca bem que este perigo real está intrínseco a nostalgia simbólica. Cita também Afrodite, encarnação da libido suprema, que nasce das espumas das ondas do mar. Marie cita mitologias germânicas, escandinavas e mediterrâneas para dizer da importância das náiades, cujas graciosas formas humanas que assumem são muito famosas, tanto pela beleza como pelo perigo.

Em seguida, Marie irá se explicar os elementos contraditórios da lenda das águas sem fundo. Vejamos:

As fontes profundas e silenciosas, dotadas de uma força irrepreensível, encantam a todos sobre o desconhecimento do seu fundo, que é símbolo magnífico da fonte da vida, representado pelo ventre da mãe repleto do líquido amniótico. Existem duas funções da mãe, uma real: fazer nascer; e, outra simbólica: retorno a morte. Esses dois atributos são atribuídos também as fatigantes e profundas águas consideradas sem fundo. Portanto, há uma face vital e letal da figura da mãe e dessas águas que a representam. Outro elemento da lenda que chama atenção de Marie é a atribuição do lago que serviu para banhar as duas personagens soberanas: o rei Georges I e o arcebispo metropolitano de Atenas. Estes permaneceram superiores ao perigo e nadaram livremente nas águas sinistras. Para Marie esse banho real e sacerdotal se constitui também num fundamento da lenda. Pois: ″″Todos dois são imagens exaltadas do pai. Ora, o pai, somente ele, pode impunemente pular sobre a mãe. Dotado de um poder fálico mágico.″″(BONAPARTE, 1952, p.95) (7) * Marie não cita, mas, faz uma clara menção ao famoso texto de Fred *Totem e Tabu,* onde descreve os poderes da figura do grande

*(6)""Nostalgie du repos réel, autrefois, au sein profond de la mère ; angoisse devant la mort réelle que serait la plongée finale au milieu liquide pour les êtres doués de respiration aérienne ."" (BONAPARTE, 1952, p.93).

*(7)""Tous deux sont des images exaltées du père. Or le père est le seul qui puisse impunément plonger dans la mère. Doué d´une puissance phallique magique le rendant invulnérable."" (BONAPARTE, 1952, p.95).

pai na horda primitiva. Marie também compara Poseidon a um tipo de deus pai que pode sem perigo cavalgar dentre as ondas povoadas de sereias fatais para todos os demais navegadores.

Marie Bonaparte conclui o texto afirmando que a lenda das águas sem fundo povoa a imaginação humana. Onde a imobilidade e o silencio dessas águas, lembra aos viventes que a morte os imobiliza e espreita. Então, estas características letais atribuídas ao simbolismo maternal universal das águas permanecem na imaginação humana. A bordo dos espelhos d´águas, uma fascinação nos surpreende, numa espécie de mistura de angústia diante da morte mas também o desejo de retornar a mãe. A morte que se assemelha a esperança de repouso, o mesmo repouso dos fetos antes de nascerem. Guardamos essa nostalgia eterna no inconsciente.

Após esta aventura de ler e escrever sobre esse texto de Marie Bonaparte, pode-se saborear a originalidade do seu espírito.

REFERÊNCIAS

BERTIN, Célia. **A última Bonaparte**. Tradução de Rachel Meneguello. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 411 p.

BONAPARTE, Marie. **Edgar Poe, sa vie, son oeuvre**. Étude analytique. Les Contes : Les Cycles de la Mère. : Presses Universitaires de France, volume III, 1958. 392 p.

BONAPARTE, Marie. **Psychanalyse et Biologie**. ″La légende des eaux sans fond″. Paris : Presses Universitaires de France, 1952. p. 89-98.

BONAPARTE, Marie. **Monologues devante la vie et la mort**. Imago Publishung co. Ltd., London. 1951. 114 p.

BONAPARTE, Marie. ″**De l´Élaboration et de la fonction de l´Oeuvre littéraire**″. Revue Frainçaise de Psychanalyse, V., 1932. p. 649-683.

BOURGERON, Jean-Pierre. **Marie Bonaparte**. Paris : Presses Uniersitaires de France, 1997. 128 p.

BOURGERON, Jean-Pierre. **Marie Bonaparte et la psychanalyse**. Paris : Genève Champion Slatkine, 1993. 244 p.

SÉBILOT, Paul. **Le folklore de France**. Paris : Maisonnneuve, 1909. 454p.

SOB O COMANDO DAS IABÁS: A FICÇÃO CURTA DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

Sávio Roberto Fonseca de Freitas [*]

Sobre Mãe Beata de Yemonjá

Figura 1: Mãe Beata de Yemonjá

Mãe Beata de Yemonjá, nome pelo qual é conhecida Beatriz Moreira Costa, nasceu em Salvador, Bahia, em 20 de janeiro de 1931, radicando-se em Miguel Couto, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Ialorixá do *Ilê Omi Oju Aro* (Casa das Águas dos Olhos de Oxossi), localizada no Rio de Janeiro, Mãe Beata, por volta de 1980, transformou-se em umas das mais celebradas personalidades do Candomblé no Rio de Janeiro, principalmente por manter viva na baixada fluminense toda uma tradição candomblística preservada por uma hierarquia de ensinamentos passada por Olga de Alaketo, mãe de santo de uma das casas de candomblé mais famosas de Salvador, na Bahia.

No ano de 1997, lança o livro *Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros*, pela Pallas Editora e em 2004, *Histórias que a minha avó contava*, pela Terceira Margem.

[*] Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na UFRPE. Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB. Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE. Graduado em Letras-Português pela FAFIRE. E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

Contadora de histórias, Mãe Beata não faz mais que relatar as tradições e heranças da cultura africana, desde sua infância foi cercada por descendentes de ex-escravos. É uma das integrantes do ICAPRA (Instituto Cultural de Apoio e Pesquisa às religiões afros), a qual visa a difusão das heranças e tradições dos povos brasileiros de origem africana, centrando-se, especialmente, na transmissão religiosa. Mãe Beata, senhora de 83 anos, luta demasiadamente por justiça social, realiza trabalhos com soropositivos e doentes de AIDS, sendo também conselheira do MIR (Movimento Inter-Religioso), membro do UNIPAX (que luta pela paz), integrante do Conselho Estadual dos Direitos da Mulher.

O ato de contar histórias feito por Mãe Beata em seu terreiro é uma forma de preservar a tradição oral de seus antepassados no sentido de passar os conhecimentos de terreiro do mais velho para os mais novos, obedecendo a uma hierarquia de saber ainda muito preservada em casas de Candomblé no Brasil. Mãe Beata é, como assinala Reginaldo Prandi (2001, p.30), um dos significativos nomes de sacerdotisas dos cultos afro-brasileiros que contribui para o patrimônio escrito dos mitos e ritos ensinados nos terreiros apenas " de boca em boca". Como sacerdotisa de Candomblé Ketu, Mãe Beata vem dar visibilidade a uma literatura afro-brasileira que se constrói para além de estruturas de exclusão e de valor.

São características frequentes ao texto de Mãe Beata de Yemonjá: narrativas curtas (contos); temas voltados ao universo mítico afro-brasileiro; atualização de mitos africanos yorubás; intervenção dos deuses yorubás no cotidiano das mulheres brasileiras de terreiro; linguagem coloquial; metáforas do cotidiano; uso constante de provérbios; crítica social; relações de gênero problematizando raça e classe social; condição feminina orientada pelos arquétipos das deusas da mitologia yorubá.

A nossa análise vai contemplar três contos do livro *Caroço de Dendê* (2002): *O balaio de água; Iyá Mi, a mãe ancestral;*e *A pena de ekodidé.* Os três contos têm características em comum: os deuses africanos do panteão yorubá intervêm positivamente no destino de mulheres brasileiras de terreiro que sofrem com problemas do cotidiano; a voz que narra sempre aparece em terceira pessoa e assume a performance de contadora de estórias; a personagem feminina sempre é favorecida por sua obediência aos deuses africanos; é frequente uma situação imaginária possível para os adeptos dos cultos afro-brasileiros (os deuses falam com os seus protegidos, favorecendo suas vidas em prol do fortalecimento do axé deles na terra, entre outros

aspectos); e sempre há um conhecimento africano a ser passado seja por meio de um provérbio ou de um parágrafo moralizante.

A prudência de Yemonjá

Figura 2: Yemonjá, a deusa do mar.

No conto *Balaio de água*, a personagem Tude, filha de Yemonjá, mulher fiel, dona de casa, boa mãe para os filhos, boa filha para o seu axé, reclama da brutalidade e da descrença de seu marido para com a vida de filha de santo. Certo dia, Tude, possuidora de uma fé inabalável e crente que Yemonjá, como boa mãe para as suas filhas e dominadora dos grandes oceanos, poderia livrá-la daquela turbulência matrimonial:

> "*Ela era iniciada e era uma boa filha para o seu axé, mas ele não deixava que ela cuidasse de suas obrigações na roça de candomblé*. Um dia quando estava apanhando do marido, ela disse a ele:
>
> - Eu carrego água no cesto e você não reconhece.
>
> - *Vai apanhar mais por esta mentira*, pois ninguém consegue encher um palácio com água, não é você que vai fazer isso com sua *feitiçaria*. O dia em que você conseguir isso, eu me transformo num homem bom- respondeu o marido.(YEMONJÁ, 2002, p.33) (Grifos nossos)

Observamos no fragmento acima que a voz narradora mostra Tude como uma mulher de terreiro fiel aos ritos de sua roça de candomblé, ou seja, é uma filha de santo que está sempre presente nas obrigações, cerimônias fechadas e festas para o público em seu terreiro; sempre renova suas obrigações, fortalecendo sua cabeça e agradando sua mãe Yemonjá, para quem ela pede socorro e intervenção em relação ao seu marido, o qual, nesta narrativa, representa o machismo, o lugar de poder do patriarcado ainda na

família brasileira, a violência contra a mulher e a intolerância religiosa frente à crença de Tude, logo aos cultos afro-brasileiros. A intervenção de Yemonjá neste conto é relevante porque:

> O culto aos orixás femininos não se completa sem Iemanjá, 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. (PRANDI, 2001, p.22)

Sendo Yemonjá o orixá que rege o equilíbrio emocional e a loucura, além de dominar as grandes águas, percebemos o motivo pelo qual Tude consegue alcançar a graça de carregar em sua cabeça um balaio de água sem que uma gota sequer caia ao chão, fazendo com seu marido incrédulo no poder das forças da natureza modifique sua opinião em relação ao poder dos orixás, tornando-se um bom marido para sua esposa e não mais a impedindo de continuar o exercício de sua fé em sua casa de candomblé. Logo, neste conto percebemos que a voz narradora nos passa o ensinamento de que não se pode duvidar das forças que não conhecemos, uma vez que Tude reassumiu o posto de esposa respeitada em sua casa através de fé em sua mãe Yemonjá, ou seja, as relações de gênero foram equilibradas pelas mãos da mãe das grandes águas.

A sabedoria de Iyá Mi

Figura 3: Iyá Mi, a mãe ancestral.

O conto *Iyá Mi, a mãe ancestral* traz como entidade conhecida nos cultos afro-brasileiros a Iyá Mi Ossorongá, orixá que representa o domínio de todo o conhecimento,

segundo Prandi (2002, p.22) “senhoras do feitiço, representantes da ancestralidade feminina da humanidade, nossas mães feiticeiras”. As mães ancestrais são temidas pelos sacerdotes do candomblé porque sempre estão irritadas e dispostas a destruir, matar e persuadir para o mal, por manter o segredo da existência humana em suas mãos:

> *Ìyàmi* está sempre encolerizada e sempre pronta a desencadear sua ira contra os seres humanos. Está sempre irritada, seja ou não maltratada, esteja em companhia numerosa ou solitária, quer se fale bem ou mal dela, ou que até mesmo não se fale, deixando-se assim em um esquecimento desprovido de glória. Tudo é pretexto para que *ìyàmi* sinta-se ofendida. (VERGER, 1994, p.19) (Grifos do autor)

Porém são protetoras das mulheres e não são de todo mal como proferem os sacerdotes e sacerdotisas de candomblé. No conto agora em tela, a voz narradora nos conta a história de uma mulher que já velha teve um filho e na hora do parto morreu. Quando chegou ao céu junto as mães ancestrais entristeceu-se por deixar o filho na terra sem poder amamentá-lo, foi então que Iyá Mi falou:

> - Olha, nós aqui, quando saímos do mundo, chegamos aqui e temos que esquecer tudo. Mas como você está assim, triste com seu filho, eu vou lhe fazer virar *uma coruja* e você vai se assentar na cumeeira da casa que foi sua e ficar esperando. Quando não tiver ninguém no quarto, você vira em uma mulher e amamenta seu filho. Isto acontecerá todos os dias até que ele fique forte e mais criado. (YEMONJÁ, 2002, p. 41) (Grifos nossos)

Como podemos notar no fragmento acima, a maternidade é uma condição que dá poder à mulher, um poder que para os cultos afro-brasileiros está além da vida e da morte, capaz até de compadecer a ira de um orixá inconstante com a Iyá Mi. Neste conto, vemos a metamorfose da mulher em coruja, pássaro que na sabedoria popular representa o mau agouro e o anúncio de morte, quando rasga a noite com seu canto macabro e fúnebre, só que nesta micronarrativa a coruja representa uma mãe ancestral que volta ao mundo dos vivos para amamentar o filho deixado no momento de sua passagem da vida para a morte. E assim o é para os adeptos do candomblé, quando uma coruja pousa na cumeeira de uma coisa e aparece de súbito diante de nossos olhos significa que a Iyá Mi está por perto e quer alguma oferenda de imediato, já que:

> As Iá Mi Oxorongá são as nossas mães primeiras, raízes primordiais da estirpe humana, são feiticeiras. São velhas mães feiticeiras as nossas mães ancestrais. As Iá Mi são o princípio de tudo, do bem e do mal. São vida e morte ao mesmo tempo, são feiticeiras. São as temidas *ajés*, mulheres impiedosas. (PRANDI, 2001, p. 348) (Grifo do autor)

Neste conto fica claro que o gênero privilegiado pelas temidas ancestrais é o feminino pelo poder que a mulher tem de gestar, gerar e amamentar os filhos que a terra receberá de volta, mantendo vivo o elo imortal entre a vida e a morte, as duas portas comandadas pela ancestralidade africana, o espaço entre o ser e o não ser, o saber e o não saber: o desconhecido só conhecido pelas "mulheres já viveram tudo o que se tem para viver" (PRANDI, 2001, p.348).

O capricho de Oxum

Figura 4: Oxum

O conto *A pena de ekodidé* traz a divindade Oxum como interventora do destino de uma filha sua. Oxum é uma das deusas nigerianas mais populares nos cultos afro-brasileiros pelo fato de presidir o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces (PRANDI, 2001, p.22). A pena de ekodidé é um ornamento sagrado ligado à deusa Oxum por representar o sangue menstrual e por extensão o poder feminino da procriação (LIMA, 2008, p. 95).

No conto de Mãe Beata, a pena de ekodidé representa o poder feminino da beleza e da sedução que Oxum concede às suas filhas para favorecê-las em relação ao fraco e disponível coração do sexo oposto, pois a micronarrativa traz a história de uma aldeia de mulheres virgens que sob o ensinamento das anciãs são preparadas para casar com príncipes e se tornarem rainhas. Dentre elas, há uma jovem considerada desprovida da beleza necessário ao pleito matrimonial, o que a entristece e concomitantemente ao

pai que não terá lucros com generoso dote dado pelos pretendentes em disputa da mão da feia e jovem donzela:

> A menina ficou muito triste, chorou e foi deitar. Então, *chegou uma mulher muito bonita à sua cama*, com uma cuia tampada na mão, e disse:
>
> - Olhe, amanhã é dia dos compradores virem. Eles vêm trazendo um príncipe para ele mesmo escolher uma mulher. *Tem aqui ossum, waji, obi e ekodidé. Você come o obi e o resto passa no corpo. A pena de ekodidé você coloca na testa como enfeite.* Fique na janela, porém não diga nada a seu pai, pois ele vai para a roça e não deve saber. (YEMONJÁ, 2002, p.43) (Grifos nossos)

Como se pode notar no fragmento acima, a menina em estado de sonho sente a presença de uma mulher bonita que a instrui a se embelezar com elementos sagrados para a ritualística do candomblé. O *ossum* é um pó extraído da semente açafrão e possui cor vermelha. No candomblé, o *ossum* é utilizado para pintar o corpo e o ventre em homenagem ao nascimento que se faz par o orixá, assim como em reverência ao poder da sensualidade, da maternidade e da fertilidade femininas. O *ossum* trará para a jovem donzela o realce afrodisíaco e sedutor que lhe falta para encantar o príncipe peregrino em sua aldeia.

O *waji* é um pó azul que representa o orixá Ogum, deus da guerra, da sabedoria e do avanço tecnológico. No candomblé, o *waji* é passado no corpo dos iniciados para que todas as demandas e maus agouros não os atinjam, fazendo com que se tenha êxito em todos os obstáculos enfrentados. No caso da jovem donzela, ganhar um marido que a faça feliz e traga prosperidade para a sua aldeia.

O *obi* é um fruto sagrado que, quando mastigado e passado na pele energiza o corpo da filha de santo, atraindo ainda a mais a prosperidade. No caso da jovem donzela, fazendo que com o príncipe se sentisse ainda mais atraído pelas energias positivas que a circundavam.

A pena de ekodidé representa o poder do orixá em terra, é como se a própria Oxum estivesse diante dos olhos do povo da aldeia emanando todo o seu poder feminino de sedução e sensualidade para o príncipe, de modo que feitiço nenhum pudesse quebrar o encantamento ali depositado:

> Todos ficaram boquiabertos e ajoelharam-se em frente à janela, admirados com tanta beleza e com a luz que emanava da bela donzela. O pai da menina veio chegando e o príncipe fez a oferta de casamento. Até o pai ficou admirado com tanta beleza. O casamento foi no outro dia e, quando ela foi dormir, sonhou que outra vez chegava junto à sua cama a mulher, que lhe dizia:- Olha, eu sou Oxum. Você é minha filha! – e sumiu. E a menina tornou-se princesa. (YEMONJÁ, 2002, p.44)

Neste conto mais uma vez é figura feminina é protegida pelos deuses africanos. Oxum, deusa do amor e da fertilidade, vem trazer a bonança para a aldeia da jovem donzela que desencantada com sua beleza pressupõe um futuro não próspero para si. Oxum, contrariando pensamento do pai da jovem donzela, a faz única princesa da aldeia.

Últimas Considerações

Claro é constatar que nos três contos aqui estudados o poder das divindades femininas africanas está em evidência, tamanho é o comando que as deusas Yemonjá, Yá Mi e Oxum exercem sobre a voz narrativa que predisposta a ser conduzida pela força feminina de naturezas cujos domínios impossíveis são de se controlar deixa o masculino se render ao poder inevitável das deusas caprichosas e cúmplices do sexo feminino em suas iminentes batalhas com o sexo masculino, aqui inúteis, perante as senhoras de águas que se tornam inóspitas frente ao pretenso poder masculino em situações cujos pares devedores são de uma harmonia tardia que só levará ao sucesso.

Sobre a proteção de Yemonjá, Tude consegue colocar em sua cabeça um balaio de água sem que uma gota caia sobre o chão, pelo exemplo do equilíbrio que as águas podem legar quando suas forças não são desafiadas por causa do mero capricho masculino de achar que sempre está no comando de todas as coisas. O marido de Tude então se torna um bom marido e entende que o dogma de sua esposa só traz o bem para o seu lar e sua vida.

Yá Mi em sua plena sabedoria mostra que a maternidade é uma condição que diviniza a mulher a ponto de fazer com que a mesma ultrapasse os limites entre a vida e a morte para amamentar o filho, ficando a lição de que a maternidade deve ser respeitada e está acima do bem e do mal.

Oxum vem em socorro de uma filha que não possui os atributos da beleza peculiares ao estereótipo deste orixá, mas ensina que a beleza feminina é um encanto que precisa apenas ser realçado pela natureza, uma vez que a beleza interior é algo apenas contornado pelo divino.

Dessa forma, Mãe Beata de Yemonjá contribui para a Literatura Afro-Brasileira de autoria feminina, dando visibilidade em seus contos ao universo mítico e sagrado das religiões afro-brasileiras contextualizado com o cotidiano das mulheres brasileiras adeptas ao candomblé, religião em que as relações de gênero estão subordinadas às vontades dos deuses e deusas africanas, os quais mostram que o exercício da vida ainda é algo que humano está muito longe de aprender com maestria

REFERÊNCIAS

LIMA, Luis Felipe de. **Oxum**: a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Caroço de dendê**: a sabedoria dos terreiros. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

VERGER, Pierre. Grandeza e Decadência do Culto de *Ìyàmi Òsòròngà* (Minha Mãe Feiticeira) entre os *Yorúbà.* In: MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. **As senhoras do pássaro da noite**. São Paulo. Edusp, 1994.

TRILOGIA DO CASAMENTO: CAMINHOS DO CONTO EM CLARICE LISPECTOR

Thalita Rose Tamiarana Gadelha*

INTRODUÇÃO

Para a autora, a impossibilidade de dizer o inexprimível, de usar signos verbais que deem conta da exata proporção, leva-a ao recurso do silêncio, que muitas vezes diz mais do que palavras, pois elas são pesadas de uma herança cultural e social padronizada, quer na positividade, quer na negatividade, por isso só o silêncio seria capaz de revelar a autenticidade do ser.

Lispector não se preocupa com o desenvolvimento do enredo, mas sim com a repercussão que os fatos podem causar na consciência de seus personagens, e de que modo isso pode contribuir para o conhecimento e o descobrimento da "verdade" de seus personagens, sem esquecermos também da recepção estético/humana do leitor.

O interesse pelo universo literário de Clarice Lispector é constante e provocativo. Com esse nosso trabalho, pretendemos trazer subsídios se não inteiramente novos, pelo menos válidos na configuração de um novo viés de leitura.

Reconhecer o conto literário como um eficaz resultado de ordem estética é essencial, buscando sempre distinguir as misturas de gêneros que energizam o conto clariceano. Atentar para a literatura no feminino, ou seja, a forma como a autora representa a condição humana em seus momentos de crise, de abandono, de relação com a morte e com a perda através de personagens-mulheres e questionar as imagens do feminino encontrando aí uma maneira de subverter nossa língua e nossa sensibilidade, entendendo a mulher não mais como uma forma de complementar do homem são prioridades neste trabalho.

*Thalita Gadelha é mestranda pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em literatura, cultura e tradução e possui graduação em letras pela Universidade de Pernambuco (UPE), reside em Recife/ PE. Endereço eletrônico: thalitartg@hotmail.com

Ana, Laura, e a personagem não nomeada, dos contos" Amor"," Imitação da rosa" e "Os obedientes", representam em perfis e atuações o trajeto característico da mulher, particularmente o embate entre o "vazio" de que cada uma se nutre e o desejo/ necessidade de completude possível. Esse caminho de linguagem e subjetividade é conduzido pelo crivo crítico e criativo de Lispector. Por esse mesmo espaço uma dinâmica do olhar é exercida por tais personagens.

A obra de Clarice Lispector continua em crescente interesse, seja pela peculiaridade da linguagem, seja pelo tratamento dado aos personagens, particularmente no que tange à subjetividade, aspectos estes envolvidos pelo jogo da urdidura do tempo anterior

1. Do conto às entrelinhas clariceanas

"O bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana" (CORTÁZAR, 2004, p.155). Cortázar também define o conto como "uma verdadeira máquina literária de criar interesse. A coisa que ocorre deve ser intensa. [...] um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua vida consiste em um núcleo animado e inseparável das duas manifestações" (p.123).

O conto vem, em princípio, da simples vontade de contar histórias. Contudo, segundo Mário de Andrade, em verdade, sempre será conto tudo aquilo que seu autor batizou como o nome de conto. Um gênero difícil, justamente por aparentar facilidade e, talvez por isso, justifica-se o afastamento dos escritores não dando a atenção merecida. Responsável por criar verdadeiras imagens na cabeça do leitor, o conto não tem compromisso com o evento real e sim, com a arte de inventar um modo de se representar algo.

Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e revolução final. Já o modo moderno de narrar, este esquema é desmontado fragmentando-se numa estrutura invertebrada. Assim são os contos de Clarice Lispector; invertebrados e impossíveis de qualquer suposição de ação da narrativa, com climax a partir de elementos interiores da personagem, suspense emocional e intelectual -

caráter filosófico - numa contínua aventura da mente e na mente da personagem, do leitor e, muito provavelmente, na mente da escritora (GOTLIB, 1978).

Reveladora de verdadeiras percepções da realidade, Clarice faz uso do caráter místico enquanto revelação, epifania, para desenrolar suas narrativas sem fugir da estrutura clássica: o início, o desenvolvimento e o final. Portanto, embora a epifania caracterize uma linha de literatura moderna, não explica os contos de Clarice enquanto gênero específico, mas sim, o conjunto de recursos narrativos tradicionais e modernos em linhas e entrelinhas.

> Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2004.p. 153).

O conto deve ter ação concentrada, única tensão narrativa, suficiente dose de sugestão, linguagem adequada, aprofundamento do espaço literário, permanecendo na mente do leitor, deixando-o estremecido - no melhor significado da palavra.

O compromisso de Clarice está com a linguagem e não com a realidade empírica. Faz-se de notória percepção e deve-se pontuar a estranheza do texto clariceano, por vezes tomado como uma incompreensão textual por partes de seus leitores, comparando-se assim, Clarice com Joyce e Virginia Woolf; ficcionistas considerados intimistas ou psicológicos (SAN'TANNA, 1984, p.183) pelo tom particular que cada um se preocupa em exprimir ao leitor, o mesmo imaginário textual criado, o compromisso entre vida e palavra calcado na pulsão e liberdade, num compromisso de viver e estar no mundo.

Exuberância verbal, inteligente combinação de vocábulos, grandes quantidade de adjetivos, jogo de palavras e impressão de romance inacabado devido ao que está nas entrelinhas, o texto de CL se constitui. São marcas de seu "olhar". O texto não está inacabado como pode aparentar, pois, a epifania revela os enigmas num texto que nunca revelará seus segredos finais à interpretação.

De estrutura narrativa simples, seus personagens podem ser reagrupados por grau de compatibilidade e depois perfilados buscando suas variantes. Na análise paradigmática e sintagmática percebe-se que a narração em Clarice converge para a tematização da linguagem como um fenômeno de epifania: linguagem como concreção da epifania; texto e contexto,

através de experiências rotineiras (SAN'TANNA, 1984, p.189). Com uma literatura simbólica, não transparecendo a realidade real, Clarice faz uso do texto expressionista, simbólico e complexo. Qualquer localização espácio-temporal é totalmente aspectual à estrutura dos contos (p.186).

Clarice sabe escrever intensamente e possui uma rara capacidade de escrever o interior dos homens transmitindo sua pessoal interpretação do mundo, através de um vocabulário de construção de imagens que se moldam a uma expressão sutil e tensa adquirindo um caráter dramático e renovador (SÁ, 1979, p.25).

CL não se resigna à rotina, criando aventuras possíveis, fazendo uso da descoberta do cotidiano. Sua linguagem envereda por inesperados, sutis e simples atalhos onde se atinge o poético e o surreal através de um tom épico e mitológico transformando as personagens em criaturas-símbolos (MASSAUD,op.cit.,1979, p.123); Clarice faz prosa como se fosse poesia buscando originalidade sem cair nos modernismos modernistas.

Faz uso de adjetivações seguras, por vezes perde em solidez, mas ganha luminosidade, pois assim, ela faz uma literatura particular traduzindo uma emoção mais rica; CL "explora com admirável sabedoria o seu incidente e cria com ele, desde o princípio, um clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo" (MILLIET,op. cit., 1979, p.44).

> Há, com efeito, na Sra. Clarice Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista: a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e, sobretudo, a audácia na concepção, na imagem, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras. O recuso e mais efeito e o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos. Todavia, nessas ocasiões, torna-se ainda mais dramática a sua luta com as palavras; e também aí se sente mais tentada pelo verbalismo. (MILLIET, 1979, p.33.)

Esta solidão na escritura de CL tão sensível provoca revelações interiores despertando sensações profundas, voltando para as origens da própria condição humana: Epifania. Um instante existencial insustentável de tensão onde as personagens clariceanas vivem uma súbita revelação interior determinante e definitiva. A epifania está no instante de autodescoberta e da recusa das personagens a este chamado. Parte-se então para um retorno aos hábitos do dia-a-dia.

Esta revelação responde a uma indagação vital, uma meditação inconsciente sobre a condição do homem onde as personagens não se enriquecem, mas se desnudam, e tudo se insere no presente. Há em CL uma técnica do susto onde um mero instante banal marca suspensão do tempo cristalizando a realidade e com efeito a epifania (SÁ,1979, p.62).

Clarice se faz tão indiferente assim como suas personagens, por isso, sua obra possa ser concebida como um estranhamento dentro do quadro de nossa ficção. CL insiste na naturalidade de sua escrita, mas, posteriormente, acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação na percepção de uma realidade atordoante quando as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência das personagens (SAN'T ANNA,1984, p.188).

Sua narrativa caracteriza-se em estrutura simples onde personagens são colocados em determinada situação, há um incidente discretamente pressentido, acontece o incidente, e após, considera-se a situação da personagem no desfecho.

Em suas obras se dilui qualquer conceito de gênero não podendo submetê-la às exigências de enredo e personagem (SÁ, 1979, p.215-216). Sua meta é aventurar-se na expressão penetrando no mistério acerca do homem. Prevalece nela "a repetição dos registros interjetivos para fazer minguar a linguagem. Entretanto, pela própria lógica dos significantes e pela consagração de Clarice à literatura (que é sempre uma forma), ela não pode impedir-se de provocar assim, paradoxalmente, a geração de novos significados" nas entrelinhas (SÁ, 1979, p.152).

Clarice não busca o repetitivo de todos os dias e sua obra não é um produto digerível, pois ela busca atingir um silêncio insolúvel que não se está acostumado. Deve-se relacionar, portanto, essa repetição, ao enfoque metalinguístico de sua obra.

Os personagens são colocados em determinada situação, há um incidente discretamente pressentido, acontece o incidente, e após, considera-se a situação da personagem no desfecho. Em suas obras se dilui qualquer conceito de gênero não podendo submetê-la às exigências de enredo e personagem (SÁ, 1979, p.215-216).

Sua meta é aventurar-se na expressão penetrando no mistério acerca do homem. Prevalece nela "a repetição dos registros interjetivos para fazer minguar a linguagem.

Entretanto, pela própria lógica dos significantes e pela consagração de Clarice à literatura (que é sempre uma forma), ela não pode impedir-se de provocar assim, paradoxalmente, a geração de novos significados" nas entrelinhas (SÁ, 1979, p.152).

Narrandos em 3ª pessoa, a audácia dos contos está na construção dos personagens e não no espaço; ausência de cortes espácio-temporais. Quanto à formalização das unidades sintagmáticas determina-se a partir de quatro funções básicas segundo San't Anna (1984):

1.colocação do personagem numa determinada situação;

2.preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido;

3.ocorrência do incidente ou evento;

4.desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente.

Assim também se caracteriza os três contos estudados, "Amor", "Imitação da Rosa" e "Os obedientes", no presente trabalho e, portanto, suas personagens.

"Amor"

1.Ana sobe no bonde com as compras e enquanto o bonde corre ela devaneia sobre sua vida.

2.Ela vê um cego e se põe absorta, a contemplá-lo, até que o bonde parte subitamente assustando-a e derrubando suas compras. "o mal estava feito" e a personagem percebe um certo desequilíbrio entre ela e o mundo vendo coisas que não via antes, num estado de "crise".

3. Ela entra no Jardim Botânico onde passa a ter contato com animais e coisas, descobrindo assim, um mundo ainda imperceptível. Ocorre-lhe a náusea. Repensa na cegueira do cego; dá-se a epifania e sua consciência se abre para outra realidade.

4.terminada a experiência através do gesto rotineiro, retorna a casa e a visão do cego e do jardim vai se diluindo. "acabara-se a vertigem de bondade..." (LISPECTOR, 2009, p.29).

“A Imitação da Rosa”

1.Laura se prepara para sair com o marido e para a casa de Carlota e João, amigos do casal.

2.Ela pensa em levar o buquê de rosas que havia comprado e se encontrava em sua mesa na tentativa de entregar rosas a quem realmente merece - Carlota - se desfazendo assim delas.

3. Dúvidas crescem a respeito deste envio: se realmente ela não as merece, se deveria ela mesma levá-las ou enviá-las pela empregada. Se não merecia ficar ao menos com uma rosa daquele buquê ou se estava reagindo por impulso, ficando assim com o que era (é) seu por direito. Dá-se a epifania e sua consciência se abre para a percepção do que realmente ela é e do que deseja ser.

4. As rosas são enviadas pela empregada e ela fica só, pensativa na falta daquelas rosas em sua casa e na real diferença que aquelas flores farão na casa de sua colega e a falta delas em sua vida.

“Os Obedientes”

1.A mulher sai para trabalhar todos os dias.

2.Num determinado dia ela chega mais cedo em casa, fugindo assim da rotina que a segurava ao marido e a relação dos dois.

3.Morde uma maçã, um dente é quebrado,ela percebe sua real situação frente ao espelho, ao modo de vida escolhido e insatisfeita, suicída-se. Dá-se a epifania no momento em que o a mulher se olha nos próprios olhos no espelho e se conscientiza da vida que a conduz, onde deveria ser o oposto.

4. O marido não faz o mesmo e fica numa espécie de miséria interior, sozinho, à espera de um dia cair de bruços.

2. Olhar *versus* Visão: A epifania em Clarice Lispector

Segundo Massaud Moisés ao referir-se sobre a epifania "instante existencial", as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se "por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra." (SÁ, 1979, p.165).

Affonso Romano de Sant'Ana, esse momento necessário e insustentável de tensão, da obra clariceana, denominado epifania, situa-se num estágio avançado da sua narrativa (SÁ, 1979, p.167).

Para Joyce, entende-se epifania por "uma súbita manifestação espiritual, que surgia tanto em meio às palavras ou gestos mais corriqueiros quanto na mais memorável das situações espirituais. (...) elas representam os mais delicados e fugidios momentos da vida" (SÁ, 1979, p.188). Uma revelação ocasionada por algum tipo de reação em que a emoção vem à tona, por algum tipo de visão, engajado no simbólico, onde esta elaboração estratégica de imagem modificará a vida de quem sofreu a ação.

> Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio (SÁ, p.200).

A escritura de CL se desloca para o sensível, buscando o simbólico e transcendendo o simples no cotidiano sensorialmente e instintivamente. Assim a ressonância dos fatos são mais importantes que eles e suas histórias não possuem muita fabulação (SÁ, 1979, p 329).

O olhar do estrangeiro em Clarice sacraliza o banal e banaliza o sagrado multiplicando em seus próprios personagens a sua própria identidade dividida (QUEIROZ, 1962, p.30). Numa identidade inversa, este olhar é definido como algo ambíguo inversamente simétrico à ordem social; o estrangeiro olha o exterior de sua fronteira como necessidade de buscar sentido, traduzir o visto, o vivido. Aquele que não é do lugar, é capaz de ver aquilo que os de lá não podem mais ver, resgatando as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário em ângulos de visão pluralizados (QUEIROZ, 1962, p.31). Daí a incessante busca de CL pelas palavras na tentativa de traduzir essas imagens banalizadas construindo uma verdadeira trama de conceitos.

Clarice sabe ver antes da visão colocando em cada olhar a luz da alma, confundido a luz exterior com a luz interior (CIXOUS, 1962, p.12). CL faz as coisas mais simples entrarem sutilmente, porém, profundamente em nossa alma, nos faz contemplar o simplório, e deste ser simples, sabe fazer arte sem renegar também o feio, ensinando-nos o sobrever, aquilo que se vê além do concreto por palavras voláteis.

Narrado através de latências e sutilezas a tentativa de libertação por parte das protagonistas dos contos estudados é marcado ou pela ruína "Os obedientes", ou pela frustração e conformidade da falta de saída "A Imitação da Rosa" e "Amor". Entrelaçando leitura e interpretação constrói-se uma organização de significantes como produto de estratégias específicas, distinguindo e valorizando procedimentos indissociados à uma narrativa, uma vida social,uma visão de mundo repleta de valores.

Narrando "impressões", Clarice não demonstra preocupação alguma em filosofar ou discutir doutrinas, e sim, surpreender no cotidiano estas impressões que se manifestam e se ocultam no decorrer da narrativa (CIXOUS,1962, p.28). Indagações geralmente perdidas, tanto para as personagens quanto para o leitor, onde o lúdico do narrador funciona de forma intensa de penetração, pela pulsão, no mundo do inconsciente.

A escrita de Clarice une interpretação e escrita a partir do retorno do sujeito barrado diante da possibilidade de manifestar-se em crise, acontecendo em quase toda a sua obra e tendo como principal tema a figura feminina; surgindo como a mulher que nomeia o mundo no desejo de se autonomear.

O trabalho do "bordar" torna-se sinônimo da obra Clariceana (CIXOUS, 1962, p.34) onde o texto feminino - o bordado - se exibe tensionando à passividade feminina que os buracos do tecido e o avesso - as entrelinhas – contém, havendo lá também história e permitindo-se ver sempre o outro lado – a revelação por um objeto de pulsão no inconsciente através do simbólico.

Após a cena reveladora, a personagem ou se deixa completamente perturbada ou regressa ao repouso inicial, contudo não será mais a mesma do inicio e continuará para sempre maculada. Esta epifania, apesar de se encontrar nos três contos estudados, não é um motivo, não é um tema da obra clariceana, e sim, um procedimento de estranhamento de um momento excepcional onde há uma defesa contra os desafios das descobertas interiores.

Por isso a epifania é sempre um momento de perigo em suas obras; seja na percepção da imagem no espelho da mulher de *Os Obedientes*, da visão dos gestos de um cego mascando chicletes de Ana em *Amor*, ou na loucura perante a perfeição das rosas sobre a mesa de Laura em *A Imitação da Rosa*. Por fim, a epifania é um modo de desvendar a verdade da vida selvagem que existe sobre a simples aparência das coisas cotidianas num pólo de tensão metafísica (SÁ, 1979, p. 135)

Os três contos estudados tratam a condição do feminino como tema principal, centralizando integralmente a banalidade do cotidiano, transparecendo questões como identidade, existência e liberdade. Percebe-se também a recorrência do olhar como paradigma construtor de um universo em pulsão. O olhar restaura imagens que aparentemente sucumbiram na falta de comunicação cotidiana.

> Todos os três contos a mulher e a condição do feminino como temas centrais, repousam quase integralmente na banalidade do cotidiano e iluminam questões como identidade, existência e liberdade. Em todas as narrativas percebe-se, em algum momento, a recorrência ao olhar como paradigma construtor de um universo em pulsão (QUEIROZ, 1962, p.35).

Um olhar enviesado e ambíguo, descentralizado entrecruzando sujeito e objeto, estranho ao código de uma cultura logocêntrica.

3. Feminino e subjetividade: A revelação implícita

Órgãos, formas e tecidos corporais mostram a influência do sexo no indivíduo. A distinção dos sexos não é psicológica. Assim, quando se quer denominar algo “masculino”, quer se classificar este algo “ativo”, quando se quer denominar algo “feminino”, quer se classificar este algo “passivo”. Esta denominação possui formação inteligente visto que a célula sexual masculina sai em busca da feminina e esta, espera passivamente. Pode-se considerar, então, a característica psicológica da feminilidade de preferências passivas assim como se caracteriza a sexual (FREUD, 2009, p.141).

> Os senhores, agora, já estão preparados para saber que também a psicologia é incapaz de solucionar o enigma da feminilidade. Sem dúvida, a explicação deve provir de outras fontes e só pode vir quando houvermos aprendido de que modo, em geral, se efetuou a diferenciação dos organismos vivos de dois sexos. Disto nada sabemos, conquanto a existência de dois sexos seja uma característica muito surpreendente da vida orgânica, que a distingue nitidamente da natureza inanimada (FREUD,2009, p.144).

Os pontos críticos decisivos para a formação psicossocial e sexual do indivíduo são preparados ou completados na puberdade. O sexo feminino é menos agressivo, desafiador e auto-suficiente. Por conseguinte, é mais dócil e dependente. Isto advém do princípio de formação do individuo, onde a criação da mulher torna-se diferente da do homem.

Ao menino ensina-se o domínio e o poder sobre o outro, a menina ensina-se o respeito sobre este poder do menino e a passividade frente ao domínio, sendo esta uma construção ideológica dominante da sociedade desde os primórdios. Assim, a mulher, inconscientemente, torna-se um indivíduo dependente e inferior ao homem, enquanto o homem continua exercendo seu papel superior e dominador. É atribuído, portanto, um complexo de castração na mulher que a induz a feminilidade, justamente pelo instinto dominado dela pelo dominador dele.

As mulheres encontram-se retidas num espaço interior, remoendo a vida vazia. O encontro com um confronto, emergindo ao confinamento, levam as personagens a, simbolicamente, questionar o mundo patriarcal em que encontram-se inseridas. No entanto, estas mesmas personagens sentem-se ameaçadas por uma carga de sentimentos de culpa e ansiedade.

O *mal* feminino encontra-se na subordinação à lei patriarcal, ao poder sobreposto além da natureza, transformando a potência feminina num desejo feminino, apenas, domesticado, passivo e socializado (FREUD, 2009, p.89).

Atribui-se a feminilidade a uma maior prática narcisista, onde a mulher torna-se mais vaidosa passando a valorizar seus encantos como uma tardia compensação por uma inferioridade sexual original além de sentirem a necessidade de ser amada maior que a de amar devido ao seu caráter passivo.

O que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar; e para Freud, essa necessidade significa que precisa-se reprimir algumas de nossas tendências ao prazer e à satisfação (EAGLETON, 1983, p.163). A mulher do conto “Os obedientes” vivia exatamente desta forma: tinha o trabalho como domínio sobre ela e não o contrário fazendo com que qualquer princípio de prazer e satisfação póstumo fosse suprimido, ainda que este princípio prazeroso fosse da própria labuta, pois eles a levariam a sair da rotina, “da mesmice”, e sair da rotina custa caro, pois faz o indivíduo pensar nele mesmo.

> A esposa, esta tocava na realidade com mais freqüência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas. Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco vinha vindo a realidade. Era intolerável enquanto durava a sensação de estar sentada a emendar roupa. [...] Nada mais havia a dizer.Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta.Alguma vez eles tinham levado muito a sério alguma coisa. Eles eram obedientes (LISPECTOR,1999, p.92-93).

Os instintos dela foram desviados para um objeto superior principal não dando lugar as satisfações de seus desejos inconscientes. Clarice faz, justamente, uso deste inconsciente da mulher na linguagem de seu conto, isto é, o narrador do conto "Os obedientes" não só narra a trama como também é o próprio inconsciente da protagonista.

O inconsciente se estruturou na narrativa de uma forma tal que o narrador concebe-o da personagem e nos apresenta no corpo do texto; confirmando o relato de Jaques Lacan "o inconsciente se estrutura como uma linguagem", isto é, o texto se estrutura na concepção de figuras de linguagem necessárias para a construção e das entrelinhas deste assim como o inconsciente se estrutura no simbólico.

> [...] Tal condensação e deslocamento constantes do significado corresponde ao que Roman Jakobson identificou como duas operações primordiais da linguagem humana: a metáfora (condensação de significados em conjunto) e a metonímia (deslocamento de um para outro). Foi isso que levou o psicanalista francês Jacques Lacan a comentar que "o inconsciente se estrutura como uma linguagem (EAGLETON, 1983,p.170).

A escritora brasileira dá vida e expressão aos objetos e seres mais insignificantes cuja essência está contida na palavra ou no que está por trás do pensamento. A literatura de Clarice expressa a "fatalidade" do sexo, pois as eventualidades históricas marcam-se fatais no estilo e no discurso, onde escrever como mulher encontra-se além do que os condicionamentos históricos o têm permitido.

Lacan diz que o real do sujeito através do inconsciente, seu ser, se manifesta na obra de arte. Isto é o que Clarice faz; deixa transparecer seus desejos inconscientes nas personagens através de uma pulsão, que em contato com o outro e com o mundo, é reprimida. Assim vai-se burlando a censura e encontrando um estilo próprio destacando o olhar deste autor, destacado por Lacan como um objeto de pulsão através do simbólico.

No conto “A Imitação da Rosa” Laura também faz uso deste inconsciente através de sua vontade, seu sonho, de satisfazer sempre seu marido Armando. Como um sonho, Laura se deixa levar pelos desejos inconscientes, desejos estes que para ela melhorarão sempre seu convívio com o esposo realizando os desejos dele; aí se instala a questão da inferioridade feminina imposta pela educação humana onde a feminilidade se faz (EAGLETON,1983,p.154).

> Armando abriria a porta. Apertaria o botão de luz. E de súbito no enquadramento da porta se desnudaria aquele rosto expectante que ele procurava disfarçar mas não podia conter. Depois sua respiração suspensa se transformaria enfim num sorriso de grande desopressão. Aquele sorriso embaraçado de alívio que provavelmente, com uma palmada nas costas, tinham aconselhado seu pobre marido a ocultar. Mas que, para o coração tão cheio de culpa da mulher, tinha sido cada dia a recompensa por ter enfim dado de novo àquele homem a alegria possível e a paz, sagradas pela mão de um padre austero que permitia aos seres apenas a alegria humilde e não a imitação de Cristo.(LISPECTOR, 2009, p. 51)

Então, na verdade, os desejos de Laura, são os do esposo e não os dela; quando ela exprime uma vontade inconsciente (id) sua, em ficar com as rosas, por exemplo - o simbólico está nas rosas-, ainda assim seu desejo é suprimido pelos desejos de outrem (ego). Sua condição sempre inferior condicionou-a para sempre a não realizar seus desejos; para ela ,eles são sempre menos importantes. Para Freud (2009), o sujeito que emerge desse processo encontra-se radicalmente dividido entre a vida consciente do ego e o desejo inconsciente ou reprimido do id.

Já Ana, a típica dona de casa brasileira, se apresenta como uma mulher forte, mas completamente envolvida com a casa, o marido e os filhos. Sejam as plantas, as roupas ou o fogão que vez ou outra dá estouros na cozinha, Ana vive para o lar e não se preocupa com ela, salvo o momento em que se depara com o cego e se vê num momento de choque consigo mesma.

O simples fato de ver um homem cego mascando chicles faz com que Ana caia em si e enxergue ela mesma, isto é, Ana se faz envolvida consigo mesma e seu interior repleto dos outros e vazio de si mesma provoca um mal-estar, uma crise advinda da inquietação que o cego provocara.

> Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles. [...] Ele mastigava goma na

> escuridão. [...] O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. [...] Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 2009, p 22-23).

Desta forma, imbuída do caos consigo mesma, a personagem entra no Jardim Botânico e inconscientemente, adentra também num mundo de fantasia. Faz do período em que caminha pelo jardim um momento de sonhar acordada, dominado, posteriormente, pela repulsa. O silêncio acalmou seu coração mas ao mesmo tempo encheu-a de medo. Medo de estar fugindo do controle dela mesma. Medo de não se reconhecer mais. Medo de reconhecer seu *id* e passar a incorporá-lo a um *superego* cansado da mesmice, da vida cotidiana da boa mulher do século XX: esposa cautelosa, mãe amável e dona de casa dedicada e exclusivamente envolvida com esses três afazeres.

Conclusão

Ao lado da linguagem sensível e sensorial de Clarice Lispector, a trajetória das três "mulheres clariceanas" é marcada por encontros, desencontros e arrebatamentos. Com Ana, protagonista de "Amor", o nojo, a sensação sumarenta de repulsas vivenciadas no Jardim Botânico, e que fora desencadeada pela visão do cego, foi dando lugar a um trabalho secreto de compreensão e apaziguamento íntimo e a volta ao lar faz-se de modo costumeiro e até certo ponto prazeroso.

Laura, de "Imitação da Rosa", está envolta numa tensão dupla de forças contrárias: uma obediência e uma ruptura num mesmo tempo presente. Obediência em programar-se para se reincorporar ao papel de esposa, e à recuperação da "doença" que a impede de viver a "saúde social". Ruptura, pois a perfeição, a beleza e a mística emanada das rosas são convites irresistíveis. Ao mandar as rosas para Carlota, Laura deixa de ser e de fazer o que planejara e se torna luminosa e inalcançável.

No caso da personagem anônima de "Os obedientes", era sempre ela que "tocava na realidade com mais frequência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos". Foi preciso a simbologia da maçã (cuja mordida lhe quebrou um dente) para que o "conhecimento" se completasse e a morte se afigurasse como única saída.

Clarice tinha plena consciência de sua singularidade e se apresenta claramente desta forma em seus textos. Seus contos nos apresentam, de fora mais objetiva, suas intenções e seus desejos. Desta forma Clarice não morre, sua hora de estrela está sempre em auge, pois nada silencia a voz de seus textos.

REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2ª Ed. 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto.** São Paulo: Ática,1988.

SAN'T ANNA, Affonso Romano. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 7ª ed.1984.

QUEIROZ, Vera. **Olhar (do) Estrangeiro – Uma possível leitura de Clarice Lispector.** In: Feminino e literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962.

FREUD, Sigmund. **Novas Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 2009. Vol. XXII.

EAGLETON, Terry. **A Psicanálise**. In: Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CIROUX, Hèléne**. Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979

EM BUSCA DO NINHO PERDIDO : O TEMA DA MATERNIDADE ROUBADA EM MARIA FIRMINA DOS REIS, CONCEIÇÃO EVARISTO E ANA MARIA GONÇALVES

Vania Vasconcelos*

A imagem da mãe se encontra representada em diferentes mitos, religiões e manifestações artísticas de todas as culturas. Talvez por isso, dos papéis relacionados às mulheres, é provavelmente a maternidade que sofreu sempre maior controle no sentido de manter uma imagem idealizadora da mulher, relacionando-a ora à própria natureza, num determinismo redutor; ora ao sagrado, impondo-lhe rígido padrão moral. A imagem materna é, provavelmente, o mais poderoso e universal dos arquétipos ligados à mulher. Também está presente na literatura de todos os tempos, quase sempre reforçando os padrões patriarcais.

Embora a maternidade seja uma experiência que interessa a toda a sociedade, os processos biológicos que a envolvem permanecem sendo exclusivamente vividos pela mulher. Por isso, é válido considerarmos que a prioridade da sua análise e avaliação deva ser feita por mulheres. Para observar os aspectos que envolvem a experiência da maternidade, livre dos conceitos e padrões construídos com base nos interesses da ideologia patriarcal, é necessário que a maternidade seja redimensionada sob o prisma do olhar feminista.

Antes mesmo de buscar os textos para observar os modelos de mãe criados pela ficção de escritoras, é importante uma breve revisão histórica de como as mulheres vivenciaram a experiência materna nos primeiros séculos da sociedade brasileira, sendo livres ou escravas. Com esses objetivos, há muitos aspectos relacionados à maternidade que merecem nossa atenção: a revisão histórica da experiência materna na vida das mulheres, os mitos em torno da maternidade, os conceitos sobre maternidade que alimentaram comportamentos e criaram arte, a mãe escrava e suas estratégias de

* Professora Adjunta da FECLESC/UECE –Universidade Estadual do Ceará – membro do grupo de Pesquisa “Vozes Femininas”, do Cnpq.

sobrevivência, a maternidade enquanto objeto institucional do sistema patriarcal, o uso da maternidade na formulação de políticas públicas, entre outros.

Embora de forma insipiente, as publicações e artigos apresentados em encontros feministas nos fazem perceber que o tema voltou a fazer parte da agenda de discussões acadêmicas nas últimas décadas. De fato, estudos de várias áreas revelam a preocupação com uma reconfiguração de conceitos relacionados à maternidade a partir da visão das mulheres. Forna (1999) afirma que não apenas a experiência, mas a maior parte das responsabilidades relacionadas à maternidade continua com as mulheres e que, dessa forma, precisamos nos expressar sobre o que se diz e, sobretudo, o que se decide sobre a experiência materna. Para Forna:

> Na década de 1960, as feministas repudiaram a visão super romanceada da maternidade, identificando nela os laços de seda da opressão. [...] Um descuido por parte do movimento feminista como um todo foi ignorar a maternidade a partir de então. [...] a maternidade acharia um modo de se resolver. [...] Na verdade, a história de como o feminismo deve lidar com as questões em torno da maternidade está apenas começando (FORNA, 1999, p. 21).

Adrienne Rich, feminista norte americana, nos alerta para o fato de que nunca se considerou como a experiência da maternidade afeta as mulheres de forma subjetiva e complexa. O padrão de comportamento e as imagens associadas à maternidade não foram criados por mulheres, mas são impostos a elas, provocando, muitas vezes, situações trágicas de frustrações que afetam não só as mulheres, mas seus filhos. Mais uma vez, ao considerarmos aspectos da vida e da história das mulheres, percebemos que questões que lhe afetam a intimidade são tomadas do seu controle por serem do interesse da ordem patriarcal. Não foi por acaso que, no processo de desenvolvimento da tecnologia e da ciência, a área da fertilidade e as técnicas de auxílio ao nascimento foram retiradas das mãos das mulheres para serem gradualmente transferidas para a mão dos doutores da lei e da medicina. Por isso, Rich alerta:

> Maternidade – não mencionada nas histórias de conquista e servidão, guerras e tratados, exploração e imperialismo – tem história, ideologia e é mais fundamental que tribalismo ou nacionalismo. Minhas individuais, aparentemente privadas dores como mãe, individualmente, as aparentemente individuais dores de mães ao meu redor e anteriores a mim, de quaisquer cores ou classes, a regulação do poder reprodutor da mulher pelo homem em todo sistema e toda revolução socialista, a técnica legal de controle do homem da contracepção, fertilidade, aborto, obstetrícia e ginecologia, além de experimentos de reprodução extrauterinos – todos são todos essenciais para o sistema patriarcal, assim como o status negativo ou suspeito da mulher que não é mãe (RICH, 1995, p. 33).

No estudo que faz sobre a condição feminina no período colonial brasileiro, a historiadora brasileira Mary Del Priore (2008) demonstra como os porta-vozes da Metrópole - compreenda-se a representação do Estado português e da igreja na sua luta contra a reforma protestante - se empenharam em preparar mulheres, doutrinando toda a sociedade para a importância de torná-las mães cristãs e obedientes, dentro do modelo que atendesse ao objetivo de povoar a terra conquistada e manter a ordem colonial. Não era suficiente que as mulheres parissem muitos filhos, deviam também exercer o papel de mães dentro de determinados padrões.

A historiadora Maria Lúcia Mott (1988) destaca a má qualidade de vida e a vigilância sob a qual viviam as mulheres no período colonial brasileiro. Segundo ela, vários viajantes estrangeiros que descreveram a vida social brasileira durante os séculos XVIII e XIX, utilizam a palavra escravidão para descrever a falta de liberdade das mulheres no Brasil colônia e imperial, graças às limitações educacionais, além do jugo representado pela violência e arbitrariedades realizadas por pais, irmãos e maridos, como por exemplo, as negociações de dotes, manipulação das heranças e adesão compulsória aos conventos.

É necessário considerar que o peso dessa opressão se agrava com a dupla responsabilidade de muitas dessas mulheres, ao acumular a responsabilidade pelo sustento da família e o cuidado cotidiano com extensas proles. No caso das mulheres africanas ou afrodescendentes daquela época, dentro ou fora da condição escrava, mas vivendo sob o regime escravista, a situação era muito mais grave. Nenhum aspecto relacionado a respeito e dignidade lhes foi facultado nesse período.

Submetidas a todas as formas de tortura, as mulheres escravizadas sofriam também a possibilidade de ser usada como reprodutora de peças, tendo seus filhos vendidos para aumentar lucros daqueles que as usavam como ama de leite para os filhos. Sabemos que as mulheres nessa condição eram sempre alvo de abuso sexual por parte dos senhores e empregados mais próximos. O estupro, sofrido comumente pelas africanas e afrodescendentes naqueles dias, configurava exatamente a concretização do cruzamento da violência sexista com o racismo. Além disso, a situação de agradar sexualmente ao seu dono, às vezes, provocava reações de ciúmes violentos das

sinhazinhas que, por sua vez, não podendo impedir os maridos de buscarem sexualmente suas escravas, vingavam-se deformando a escolhida com castigos. Tínhamos então, mais uma forma específica de violência escravagista voltada especificamente para as mulheres. Neste contexto da tantas dores e perigos, o exercício da maternidade e a peculiar história das mulheres africanas ou afro-brasileiras tomaram rumos muitas vezes trágicos.

Segundo Gizêlda Nascimento (2008), desde sua chegada ao continente americano, as mulheres negras passaram por fases de rebaixamento e anulação nas quais seus corpos, sempre ligados à sexualidade, foram sendo cada vez mais sujeitados, buscando a concretização do projeto primeiro colonialista, depois promotores de um pseudo progresso nacional. Nessas fases, tais sujeições serão representadas por alguns avatares:

> Três avatares, três reificações. Corpos anônimos em intermináveis transformações, sempre pejorativas, manipulados ontem e hoje, quando alcançamos o terceiro milênio. Corpos indesejáveis, porém utilizáveis. Num primeiro momento, a cavidade agradável para o cio do senhor. (…) Num segundo momento, a mulher negra sofre um segundo avatar, é a matriz reprodutora de crias para a servidão. (…) Por fim, a mulher negra travestida na imagem tão alienante quanto folclórica de mulata sensual (para deleite de olhares turísticos). (…) O corpo da mulher negra ao largo de si mesmo. (2008, p 51,52)

Terezinha Bernardo, em seu livro *Negras, Mulheres e Mães* (2003) trabalha com dois eixos: religiosidade e gênero. Logo a princípio, a autora coloca entre seus objetivos tentar descobrir se as características de liderança e habilidade administrativa apresentada pela mulher negra brasileira, que se traduziram em autonomia para gerir família e negócios tanto nos primeiros tempos do Brasil como na contemporaneidade, foram desenvolvidas à medida que ela exercia seu papel de sacerdotisa central do candomblé ou se, ao contrário, essas características já eram percebidas nas primeiras fundadoras da religião afro-brasileira, ou seja, se as africanas que aqui aportaram a trouxeram e passaram às gerações descendentes essa tradição.

Na diáspora, a história, sobretudo a história revista sob o paradigma afrodescendente, conta dessas africanas transportadas para o Brasil, suas dificuldades para criarem e manterem filhos em torno de si. Quando ainda escravizadas, essas

mulheres continuaram (apesar das trágicas separações familiares) a ser o centro aglutinador dos grupos; quando negras de ganho ou forras – as mulheres de tabuleiro – espalharam-se pelas cidades brasileiras vendendo artigos de primeira necessidade ou quitutes, recuperando os espaços sociais da feira antes vivida no além-mar por suas ancestrais, mantendo a fé, transmitindo mensagens de grupos familiares ou políticos, alimentando esperanças, ajudando a fomentar a resistência, as rebeliões. As negras de tabuleiro são citadas por historiadores como responsáveis por significativas cifras em cidades como Salvador, chegando a apurar, além do exigido por seus proprietários, o suficiente para a alforria sua, de seus filhos e, às vezes, dos companheiros.

Mães Literárias

Na representação mais tradicional da literatura, especialmente na de autoria masculina, a complexa experiência da maternidade é representada de forma limitada. Isso pode indicar uma importância secundária dada a esse tema, o que é nos conduz a perguntar sobre as razões de tal desprestígio. Com frequência, encontramos uma personagem idealizada, pouco verossímil, longe de representar a complexidade que poderia revelar.

No caso da personagem mãe afrodescendente em nossa literatura, é preciso considerar a situação específica das imagens que nossa sociedade projetou sobre seus corpos, a forma como isso se configurou na literatura, para então compreender-se a importância do esforço que nossas escritoras afro-brasileiras empreendem quando assumem a voz, representando-as nas suas narrativas. Mariza Correa (1996) nos fala da forma como se forjou, na cultura brasileira, essa imagem estereotipada, exacerbadamente sensual que promoveu internacionalmente a ideia da afro-brasileira como produto sexual facilmente vendável. Eduardo Assis Duarte (2009) realizou uma investigação em obras fundadoras da nossa mais tradicional literatura, demonstrando como essa imagem estereotipada é reforçada, sobretudo porque, além da ênfase no apetite erótico, aumenta-se a disponibilidade sexual dessas personagens pelo fato de que elas nunca são mães. A forma “degustável” como a literatura masculina construiu a mulher afrodescendente transformada em “prato nacional”, temperado pelas mais diversas especiarias, reforça o mito perverso da democracia racial, já que elas sempre aparecem felizes, alegres, nos papéis que vivem. Dessa forma, essa literatura aguça o valor utilitário da figura feminina mestiça, destinando-a ao consumo erótico e às

cozinhas, enquanto reservava às de pele negra, o excesso do trabalho, a invisibilidade ou marginalidade social.

Em outras páginas da tradição escrita brasileira, nascida sob a sombra das "casas grandes e senzalas", a mãe preta é uma personagem devotada aos filhos alheios, a 'Bá', que não sente revolta; sem vida própria ou desejo de liberdade, segue vivendo sossegada entre os corredores das casas dos brancos, velando os sonhos dos patrões, enriquecendo de histórias o sossego dos quartos infantis, morrendo sem chegar a viver. Todas essas personagens, a mestiça apetitosa e estéril, a negra como um animal de carga e a mãe preta servil atendem ao desejo do imaginário patriarcal, embalam com rebolado ou balanço de rede a leitura confortável do consumidor de mulheres, sobretudo o homem branco. São mulheres afrodescendentes de quem se roubou o ninho, a escolha por suas próprias maternidades. Elas estão fartamente representadas e fixadas na imaginação brasileira, como para justificar a continuidade do assalto a esse direito quando, na nossa realidade contemporânea, continuamos aceitando a ideia de objeto consumível emprestado às jovens afrodescendentes ou quando matamos seus filhos, tragados pela miséria e pela violência racista.

A escritora Conceição Evaristo, também professora e pesquisadora de literatura, fazendo uma reflexão a respeito dessa marca da esterilidade nas personagens afro-brasileiras, relaciona esse apagamento da maternidade ao processo de ocultação da nossa matriz africana na história brasileira. Ela questiona: "Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira?" (EVARISTO, 2007).

A questão levantada por Evaristo encontra eco no artigo de Rita Segato (2007), que descreve o apagamento da maternidade negra, com o ocultamento das 'mães de criação' pelas famílias brancas no período pós escravagista. Embora as famílias continuassem a usar o trabalho das mulheres negras na criação e amamentação de seus filhos, essa prática já não eram de bom tom diante do discurso higienista-eugenista, por isso o convívio delas com as crianças dava-se apenas no domínio doméstico. Citando Nelson Rodrigues, Segato reproduzirá a pergunta que o jornalista brasileiro relatou ter ouvido de Sartre, por ocasião da sua visita ao Brasil na década de 60. Rodrigues e outros intelectuais da época reuniram-se com o famoso casal de filósofos franceses,

Beauvoir/Sartre,e, diante da seleta plateia de classe média alta branca, num apartamento da zona sul carioca, o francês questionou: "Onde estão os negros?" (RODRIGUES apud SEGATO, 2007, p. 159). Não cabe aqui debater os motivos do espanto de Sartre, mas a pergunta em si nos interessa. Ela é fundamental para a compreensão da situação de ocultação dos afrodescendentes na história oficial do nosso país. A situação de provável desconforto dos intelectuais brasileiros diante do casal francês é emblemática e coerente com a preocupação expressa pela escritora Conceição Evaristo. É possível então também perguntar às páginas da nossa literatura: onde estão as mães negras?

No caso de Evaristo, que vem de uma família de mulheres fortes e solidárias que muitas vezes chefiam suas famílias, a valorização da maternidade como uma expressão do cuidado e da transmissão de valores positivos, parece ser inspiração constante. Na sua obra, a maternidade, a amizade entre mulheres são temas que aparecem em muitos momentos; entretanto, isso não impede a escritora de tematizar situações complexas que envolvem essa experiência na vida das mulheres, como exemplos de mães que desistem de seus filhos, de mulheres que decidem não serem mães, entre outras questões.

Um poema em especial trata de seu respeito às lições e aos cuidados da mãe como importantes em sua vida, é o poema "De mãe"1. Logo nos primeiros versos, a voz lírica2 diz **"**O cuidado de minha poesia / aprendi foi de mãe,/ mulher de pôr reparo nas coisas,/ e de assuntar a vida. /A brandura de minha fala / na violência de meus ditos /ganhei de mãe,/ mulher prenhe de dizeres, /fecundados na boca do mundo." Fica claro que a voz lírica apresenta-nos uma mãe que, apesar de não ter passado pelos bancos escolares, já que adquiriu seu saber na experiência do que viveu, atenta ao que via e ouvia, soube ensinar a filha a conter seus ímpetos, talvez de indignação pelas injustiças que presenciava. Pelo que nos diz a voz lírica, a mãe exemplifica uma forma não agressiva de reação às adversidades, que pode ter inspirado a autora a transmutar sua indignação em palavra poética. Ainda que, é claro, o apuro do texto seja resultado da

1Todos os poemas de Conceição Evaristo que serão analisados estão no livro *Poemas de recordação e outros movimentos*(2008), da ed. Nandyala.

2 Usaremos voz lírica em lugar do tradicional eu-lírico por compreender que, nos poemas analisados, o eu é feminino.

educação formal, o direcionamento da indignação para a linguagem e seu potencial expressivo deriva do exemplo dessa mãe que demonstrava brandura nas reações. Na segunda estrofe deste poema, a voz lírica compara a mãe a um orixá materno (*Yabá*), o que é uma referência à sua ligação com a ancestralidade africana e, portanto, talvez a sinalização de que essa mãe lidava de forma positiva com a cultura afrodescendente e também destacando a capacidade de reverter situações difíceis, sempre encorajando os filhos: "Foi de mãe todo o meu tesouro / veio dela todo o meu ganho /mulher de sapiência, yabá, / do fogo tirava água / do pranto criava consolo."

A abordagem referencial da maternidade como experiência humanizadora, influência fundamental, é recorrente na escrita de autoria feminina, mas as escritoras não deixam escapar a complexidade que envolve tal experiência e, no caso das mulheres africanas e afrodescendentes escravizadas, o quanto essa experiência podia tornar-se trágica. A psiquiatra Ana Maria Oda (2007), em artigo que trata das relações entre as patologias psíquicas e a escravidão, afirma que o chamado banzo e suas consequências precisam ainda ser estudados detalhadamente para que, sob o conhecimento que hoje se tem dos efeitos psíquicos em situações de tortura, possamos compreender a extensão dos danos causados às pessoas em situação de escravização. Ela registra o trabalho de Luis Oliveira Mendes, apresentado em 1793 para a Academia de Ciências de Lisboa, no qual se faz, pela primeira vez, referência a uma tristeza intensa que provocava doenças e morte por suicídio em pessoas escravizadas; para ela, esta condição estava relacionada às condições de torturas físicas e psicológicas impostas aos escravizados e até aos negros libertos na terra onde haviam sido escravizados.

> De maneira similar a Oliveira Mendes, estes autores apontam a alta frequência de mortes voluntárias entre os cativos, seja na forma passiva de deixar-se morrer de tristeza, como no banzo, seja por meios ativos, como os suicídios por enforcamento, afogamento, uso de armas brancas etc. O desgosto pela vida e o desejo de morrer são atribuídos pelos narradores a reações nostálgicas decorrentes da perda da liberdade e dos vínculos com a terra e grupo social de origem, e ainda aos castigos excessivos impostos pelos senhores. (ODA, 2007, p. 347).

Oda afirma que apenas a partir de meados do século XVIII começa a tomar corpo o questionamento da legitimação natural da empresa escravagista. Antes disso, explica-nos Oda, a ciência e os demais discursos oficiais legitimavam a escravidão, silenciando diante do que realmente acontecia. Diante desse quadro, quem se importaria

com a dor psíquica de uma mulher escravizada que perde seus filhos? como dimensionar essa dor?

É significativo observar que, talvez porque tal dor seja maior que sua possibilidade de representação, a linguagem humana não tenha encontrado a palavra que define uma mãe que perde seu filho. Ela não é órfã, nem viúva. Não há uma só palavra que defina a condição daquela que é portadora de uma dor infinda. Também aí, na condição escravizada, esse sofrimento se agrava. É o que nos mostram as escritoras de que tratarei.

No conto ‘A escrava’, a autora Maria Firmina dos Reis nos traz a denúncia daquilo que frequentemente acontecia no período escravagista. A personagem Joana, em fuga do seu algoz, narra sua história a uma senhora abolicionista que a acolhe junto com seu filho Gabriel. A história de Joana traz a violência da separação entre mãe e filho em duas gerações. Na primeira, os pais de Joana, analfabetos, pagam por uma alforria que não existiu, sendo enganados pelo senhor desonesto. Quando, depois da morte do pai, a mãe da menina descobre o engodo, caí fulminada, deixando Joana órfã. Mais tarde, quando já mãe, Joana tem seus filhos de oito anos vendidos pelo mesmo homem. A dor que atravessa o ser dessa mãe faz com que ela não mais consiga manter-se lúcida, alternando momentos de ausência, melancolia, desespero e lucidez. No momento em que encontra a senhora que a socorre, ela narra sua desdita, pede proteção para o filho Gabriel e morre, fulminada pela dor, como também fora sua própria mãe.Ao trazer tais quadros da história escravagista para sua narrativa, Maria Firmina não apenas representa a realidade que sabemos histórica, como também dimensiona, quando a ciência ainda não havia tratado disso adequadamente, a dor psíquica, talvez mais intensa, que o período escravagista criou.

O romance *Ponciá Vicêncio*, de Evaristo, ambientado na contemporaneidade, traz outra dimensão para tal dor (pois relaciona o sofrimento do avô de Ponciá, da época escravagista, ao sofrimento da protagonista e do irmão). Ponciá é herdeira das consequências históricas do período escravagista e isso é representado pelas semelhanças psíquicas que guarda com seu avô. Acompanhando os acontecimentos das vidas dos personagens de Evaristo, o leitor compreende que o sofrimento moral que vivem os personagens afrodescendentes estão relacionados a uma continuidade daquele sofrimento anterior, correspondente ao período escravagista.

Podemos dizer que esses personagens podem ter em Ponciá uma síntese. Ponciá não consegue ter filhos, eles nascem mortos ou são abortados espontaneamente. Apesar de também movida pela ausência de uma perspectiva positiva de futuro para os filhos, não toma a decisão trágica de forma consciente, mas entrega-se a um tipo de morte, ao desânimo paralisante, sem forças para reagir. Os sentimentos de Ponciá com relação a esta situação ficam claros no trecho abaixo:

> Quando os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena por um filho no mundo? (...) A cana, o café, toda a lavoura, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. (...) Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras, uns trapos para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida. Foi bom os filhos terem morrido (EVARISTO, 2003, p 82).

Ponciá é uma personagem movida inicialmente pela busca de si e de sua história. Ela desejava saber das narrativas familiares, mesmo as de dor, contanto que lhe revelassem quem era e permitissem novas perspectivas, por isso não gostava do sobrenome que usava. Essa atitude associa Ponciá a um grupo de personagens, notadamente femininos não submissos, que percorrem a obra de Evaristo. Esses personagens enfrentam com coragem um destino que lhes é imposto, pois não aceitam a subjugação, o preconceito, a injustiça. É significativo que essa personagem de Evaristo seja uma artesã, ou seja, alguém que expressa seu mundo interior naquilo que cria. Embora não tenha filhos, na arte em que se expressa, cria pessoas de barro; das suas mãos nascem personagens inspirados na história dos seus antepassados.

Já o romance de Ana Maria Gonçalves é um valioso estudo sobre o Brasil do século XIX, tendo a inédita perspectiva de ter uma mulher africana como narradora. Kehindè atravessa o século XIX entre África e Brasil, relatando-nos com seu olhar as desventuras do seu rapto e escravização na infância, a vida em condição escrava, a conquista da alforria e o retorno para África. Em meio a tudo isso, torna-se mãe duas vezes. O primeiro filho morre vítima de uma fatalidade. O segundo, nascido livre, depois de sua alforria, é roubado e vendido pelo próprio pai, um português. Na época do desaparecimento do filho, ela estava afastada, escondendo-se por ter se envolvido na rebelião malê e fazendo sua iniciação na religião dos voduns, da qual sua avó fora

sacerdotisa. Enquanto fazia sua iniciação, ela imaginava que depois viveria em paz junto com a amiga Esméria e o filho, fazia planos de levá-los para viver no recôncavo baiano. A personagem Kehindè é inspirada na histórica Luiza Mahin, que teve, de fato, seu filho roubado e vendido como escravo e foi, ela mesma, como tantas crianças africanas, também roubada de seu ninho lar africano. O movimento negro brasileiro, sobretudo sua vertente feminista, tem exaltado Mahin como uma referência na luta contra a escravidão, assim com seu filho, Luiz Gama, que foi poeta, abolicionista e considerado um dos ícones da luta contra a escravidão no século XIX. Gama refere-se a ela e a um irmão em uma carta e num poema. Ele traz a imagem de uma mãe carinhosa, lutadora, de quem sente saudades:

Mahin e Luis Gama foram vítimas de um perigo que envolvia todos os africanos e afrodescendentes naquela época: tornar-se escravo, ainda que nascido livre. No romance de Gonçalves, a narrativa é uma carta, um longo e detalhado pedido de desculpas da mãe que não cessa de buscar o filho e quer, na velhice da sua procura, tentar fazer com que seu filho entenda que ela não desistiu dele "porque é assim que vejo tudo isso, em que a mãe como um grande mea-culpa" (GONÇALVES, 2006, p 945).Esse sentimento de culpa que perpassa toda a narrativa é fruto de um aspecto transcultural que envolve o discurso em torno da maternidade. De maneira geral, as mães são pressionadas a colocarem suas necessidades e até mesmo o desejo dos filhos como prioridade, em detrimento das suas próprias necessidades. Kehinde priorizou seu compromisso com sua ancestralidade, sua relação com sua cultura, sua luta pela liberdade em lugar de uma atenção exclusiva ao filho, por isso sentiu-se culpada, sobretudo a partir do momento em que descobriu que ele se tornara escravo. Seu exemplo, no entanto, gravou-se no íntimo do filho, inspirando-o a ser também um grande guerreiro do seu povo. Quando escolheu representá-la, Gonçalves revelou a compreensão de como, na história brasileira, essas mães foram capazes de deixar a mais importantes herança aos filhos: a coragem de lutar por dias melhores e o valor da ancestralidade nessa luta.

Nas histórias de Kehindè, Ponciá e outras que foram lembradas ao longo da nossa pesquisa, ecoa persistente a ideia poeticamente resumida por Alice Walker (1974) de que as mulheres negras resistiram ao sofrimento e ao enlouquecimento graças a sua constante ligação com a arte, com solidariedade e criatividade ensinada ancestralmente

por mães e mães em gerações desde a África até a diáspora, ideia essa que também está presente nos versos de Evaristo, na construção do seu "rosário de contas negras" ou no eco das "vozes mulheres". É a ancestralidade materna quem rege, manifesta-se e inspira as narrativas aqui analisadas, contrapondo radicalmente a fraqueza com que eram apresentadas as mães na literatura tradicional de autoria masculina de inspiração eurocêntrica. Nas novas representações, a esperança que outras e mais verdadeiras imagens maternas fecundem a imaginação das páginas literárias.

REFERÊNCIAS

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, vol. 3, 2º semestre, p. 458-463, Florianópolis, 1995.

BEAVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo. Fatos e Mitos**. Vol. 1, Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu**. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUC/PALLAS, 2003.

CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu 6/7**: Raça e Gênero. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero da UNICAMP, 1996.

DEIAB, R. 'Memória Afetiva da Escravidão' in ***Revista de História da Biblioteca Nacional***, setembro, 2007.Disponível em http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/a-memoria-afetiva-da-escravidao > acessado em 02 de agosto de 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Vol. 17-A, Dez, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.**Belo Horizonte:Mazza Edições,2003.

_____**Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte:Nandyala, 2008.

Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras**: tórias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21

FORNA, Amina. **Mães de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães.** Rio de Janeiro: ediouro, 1999

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MOTT, Maria Lucia de Barros. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão.** São Paulo:Contexto, 1988

MUZART, Zahidè. (sem título - orelha) In REIS, Maria Firmina dos.**Úrsula** (edição comemorativa de 150 anos da publicação).Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2009.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo. Grande Mães, Reais Senhoras. In:NASCIMENTO, Elisa Larkin (org) **Guerreiras da Natureza.** São Paulo:Selo Negro, 2008.

ODA, Ana Maria.G.R. **O banzo e outros males: o phatos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes** In Revista de Psicopatologia Fundamental. Vol 10, junho 2007. p 346-361

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula** (edição comemorativa de 150 anos da publicação).Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2009.

RICH, Adrienne. **Of Woman Born**: motherhood as experience and institution. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

PRIORE, Mary Del. **Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**.2ª edição.São Paulo:UNESP,2008.

SEGATO, Rita Laura. 'O Édipo brasileiro' in STEVENS,Cristina(org) **Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares**.Santa Catarina:Ed Mulheres, 2007.

WALKER, Alice. **In Search of Our Mothers' Gardens: The Creativity of Black Women in the South (1974)** pesquisado no site http://www.msmagazine.com/spring2002/walker.asp em 14 de dezembro de 2013.